

Estudio Iconográfico E Iconológico De La Trinidad Trifacial Del Artista Neogranadino

Gregorio Vásquez De Arce Y Ceballos

Luis David Meza de la Hoz

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

Asesor

Fernando Antonio Rojo Betancur

Magister En Estudios De Arte

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2021

**Estudio Iconográfico E Iconológico De La Trinidad Trifacial Del Artista Neogranadino
Gregorio Vásquez De Arce Y Ceballos**

Luis David Meza de la Hoz

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN**

2021

*Dedicado a mis padres,
quienes me brindan su apoyo en cada etapa de mi vida*

Agradecimientos

Mi agradecimiento va dirigido en primer lugar a Dios, quien me brindó la inteligencia y la sabiduría para poder lograr mis sueños y proyectos personales; en segundo lugar, a mis padres Luis José Meza Cordero y Luz Maryory Meza Correa, quienes siempre me dan la mano en cada paso de mi proceso como profesional y como persona, de igual modo, a mis amigos y pareja, quienes me apoyaron en este gran sueño; y, por último, y no menos importante, a mis docentes de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM, Institución Universitaria, y en especial al profesor Fernando Antonio Rojo Betancur, quien fue mi asesor de monografía, el cual me inspiró desde un primer momento a amar la academia y amar mi carrera, ya que siempre demostró su compromiso con la docencia y con el crecimiento intelectual y personal de cada uno de sus estudiantes.

Tabla De Contenido

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
JUSTIFICACIÓN	15
OBJETIVOS	17
OBJETIVO GENERAL	17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
MARCO TEÓRICO	18
MARCO CONCEPTUAL	18
LA IDOLATRÍA VISTA DESDE LA LITERATURA CRISTIANA	22
LA IDOLATRÍA VISTA DESDE LA LITERATURA CATÓLICA	25
ICONOCLASTAS E ICONÓDULOS	28
METODOLOGÍA	31
<u>CONTEXTOS BÍBLICOS HISTORICISTAS DE LA IMAGEN DEL DIOS TRINO EN LA RELIGIÓN CATÓLICA Y CRISTIANA EVANGÉLICA</u>	37
EL USO DE LAS IMÁGENES	38
LA DIVINA TRINIDAD BÍBLICA	44
<u>POSTURAS RELIGIOSAS SOBRE EL SIGNIFICADO DE IDOLATRÍA Y EL CONCEPTO TEOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD</u>	50
ENTREVISTA AL PBRO. DIEGO ALBERTO URIBE CASTRILLÓN	51
ENTREVISTA AL PADRE BERNARDO BOTERO ECHEVERRY	53
ENTREVISTA A LA RELIGIOSA CAPUCHINA VIRGINIA GIL TAMAYO	57
ENTREVISTA A LILIAN JANET ÁLVAREZ HURTADO	60
ENTREVISTA AL PASTOR JOHNFREY PABÓN SERRANO	64
<u>INTERPRETACIÓN DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE GREGORIO VÁSQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS A LA LUZ DE UN ANÁLISIS ICONOLÓGICO</u>	69
SIGNIFICACIÓN PRIMARIA O NATURAL DE LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD (PRE-ICONOGRAFÍA)	72
SIGNIFICACIÓN SECUNDARIA O CONVENCIONAL DE LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD (ICONOGRAFÍA)	73
<i>SIMBOLOGÍA DEL ROSTRO DE LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD</i>	74
<i>SIMBOLOGÍA DE LA FORMA EN LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD</i>	76
<i>SIMBOLOGÍA DE LOS COLORES EN LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD</i>	79

<i>SIMBOLOGÍA DE LOS ÁNGELES EN LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD</i>	82
SIGNIFICACIÓN INTRÍNSECA O DE CONTENIDO DE LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD (ICONOLOGÍA)	85
<i>EL CONTEXTO CIRCUNSCRITO EN LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD</i>	86
<i>ORÍGENES EN LA REPRESENTACIÓN DE LA TRINIDAD</i>	87
<i>LA RESTAURACIÓN DE LA OBRA SANTÍSIMA TRINIDAD</i>	89
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>92</u>
<u>REFERENCIAS</u>	<u>97</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>101</u>
CONSENTIMIENTO INFORMADO	101

Resumen

Dentro del desarrollo de este proyecto monográfico de investigación se realizó el análisis preiconográfico, iconográfico e iconológico de un óleo sobre lienzo, estudio basado en el método propuesto por el historiador del arte alemán Erwin Panofsky, en la interpretación de la obra *Santísima Trinidad* (1680) del pintor colonial colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, donde se explica de manera sucinta dicho método para la interpretación de imágenes. La pieza es contextualizada a partir de aproximaciones teóricas en relación con los ámbitos estético, formal, conceptual, espiritual, teológico, histórico y estilístico, mediante abordajes y elucubraciones sólidas basadas en pasajes bíblicos y con el apoyo de documentación rigurosa propia de la historia del arte colonial y del arte religioso en la idea de comprender el sentido de la imagen así como las diversas significaciones teo-semióticas que el artista llegó a desarrollar para el resultado de su pieza final. El análisis se hizo a partir de un acercamiento crítico, historiográfico, iconológico y documental, hacia los problemas estéticos, y los diferentes niveles del discurso (religioso, teológico, estético, ideológico y/o social) implícito en el uso de la imagen o la iconografía colonial barroca, con su conceptualización. Por último, se realizaron varias entrevistas a diferentes expertos en el tema, en relación con la comprensión general de la Santísima Trinidad Bíblica y la *Santísima Trinidad* del pintor colonial en mención.

Palabras claves: pintura colonial, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Santísima Trinidad, teología católica y evangélica, estudio iconográfico e iconológico.

Introducción

La colonización consiste en la acción de realizar el establecimiento de una colonia en un país extranjero, con el fin o la intención de poblar el territorio o repoblarlo dado que ya estuviese habitado por alguna comunidad. Así mismo, la colonización trae consigo la idea de explotar los recursos económicos de dicho lugar en donde se establece una dominancia militar, política, cultural e ideológica; adicionalmente la colonización trae junto con ella una gran influencia y penetración cultural por parte de la población colonizadora, mediante el influjo hacia diversos elementos o rasgos idiosincrásicos e identitarios originarios como son el idioma, la religión, así como acervos patrimoniales, biológicos y culturales.

En Colombia, la colonización influyó en una gran variedad de aspectos los cuales hacen parte de su cultura actual; entre ellos, los que más aportaron hacia una colonización exitosa, fueron el arte y la religión que trajeron los españoles a las tierras de América. En el año 1845 es cuando se descubre un gran número de acervos patrimoniales propios del periodo de la colonia, en los cuales se encuentran obras plásticas enterradas en los atrios de las iglesias; entre las obras halladas durante este proceso, se puede mencionar la pieza titulada Santísima Trinidad del artista más importante en lo que refiere al arte colonial colombiano, su nombre es Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el cual hizo varias obras destinadas particularmente a la evangelización de los indígenas, es importante destacar que Gregorio no se consideraba a sí mismo religioso como tal, pero el arte religioso fue lo que más definió su carrera como artista. Junto a sus obras, hay una pieza la cual en 1988 suscita una gran controversia en la comunidad académica, pues sorpresivamente la obra tenía un gran secreto bajo sus capas de óleo. Esta obra muy polémica y

juzgada por los críticos, teólogos e historiadores, se titula La Santísima Trinidad o El Símbolo de la Trinidad, y fue realizada aproximadamente en la década de 1680.

Aunque el descubrimiento, en relación con su nuevo aspecto monstruoso y polémico, ayuda a la comprensión contextual y de época del artista, de la colonia y de la Iglesia, siempre se generan muchas inquietudes respecto cómo la iglesia maneja la iconografía en sus obras expuestas y presentadas a los feligreses. Por lo anterior, el trabajo de investigación a realizar tiene el interés de responder a las preguntas: ¿Se pueden establecer comparativos conceptuales y formales, en torno a los contextos bíblicos historicistas respecto al uso de la imagen y la representación del Dios Trino visto desde la religión católica y desde la religión cristiana? ¿Se puede realizar un ejercicio epistemológico que permita confrontar y entender el significado del concepto de idolatría, y del concepto de la Santísima Trinidad? ¿Es posible analizar la obra conocida como Santísima Trinidad (1680) del pintor colonial colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, a partir del método de análisis iconológico propuesto por Erwin Panofsky, desde la interpretación simbólica de la imagen de Dios en la plástica de la época?; esta y muchas otras preguntas, son las que se irán resolviendo dentro del marco teórico del trabajo.

En este proyecto monográfico de investigación, se hallará una guía para la comprensión de las imágenes religiosas utilizadas en la iglesia católica, y también se encontrarán posturas de diversos personajes del ámbito religioso católico y cristiano evangélico, y expertos del tema, en donde sustentan sus posicionamientos respecto al uso de las imágenes de los santos en las iglesias, en específico la imagen de la Santísima Trinidad de Gregorio. Así mismo, se indagará el asunto de: ¿Qué es la idolatría?, y, cómo se relaciona con el uso de las imágenes de los santos en las capillas católicas, igualmente, se recogerán las diversas apreciaciones teológicas, tanto católica como cristiana evangélica, en la idea de realizar comparativos contextuales y formales.

Además, cabe agregar que el objetivo formal de esta monografía consiste en realizar un análisis iconográfico e iconológico sobre el uso de la imagen de la Trinidad trifacial en la pintura colonial neogranadina a partir de la obra del artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, en la Colombia del siglo XVII.

Por consiguiente, para llevar a cabo la investigación, el trabajo se ha estructurado en tres capítulos. En el primer capítulo titulado *Contextos Bíblicos Historicistas De La Imagen Del Dios Trino En La Religión Católica Y Cristiana Evangélica* se abordarán las razones bíblicas tanto católica como cristiana evangélica, relacionadas a la Santísima Trinidad, en correspondencia con las representaciones de los santos y con la idolatría, para tratar de comprender los diferentes matices que ambas posturas dan respecto estos conceptos teológicos e iconográficos; en el segundo, *Posturas Religiosas Sobre El Significado De Idolatría Y El Concepto Teológico E Iconográfico De La Santísima Trinidad*, se llevaron a cabo varias entrevistas con los expertos del tema, entre ellos una monja perteneciente a La Congregación de Religiosas Terciarias Capuchinas de la Sagrada Familia, así como también, al Presbítero Diego Alberto Uribe Castrillón actual docente de la Facultad de Teología de la UPB; al pastor Jhonfrey Pavón Serrano, quien tiene a cargo La Iglesia Alianza Sendas de Luz por más de nueve años; por otro lado, al Padre Bernardo Botero quien se encuentra a cargo de la Iglesia Nuestra Señora de Chiquinquirá en La Ceja, Antioquia; y, por último, la actual guía del Museo de Antioquia Lilian Janet Álvarez Hurtado. Así mismo, en el capítulo final *Interpretación De La Santísima Trinidad De Gregorio Vásquez De Arce Y Ceballos A La Luz De Un Análisis Iconológico*, se hizo el estudio pre-iconográfico, iconográfico e iconológico de una de las pinturas de Gregorio Vásquez.

Planteamiento Del Problema

La historia del arte colonial en Colombia, si bien se origina en el mismo proceso de la conquista y la colonia, como ejercicio académico o abordaje teórico comienza a escribirse aproximadamente hacia el año 1845, a partir del descubrimiento de grandes materiales artísticos encontrados debajo de iglesias y conventos religiosos en Bogotá. Muchas de estas obras artísticas ahora están expuestas en el Museo de Arte Colonial de la misma ciudad. Estas piezas tenían diversas funciones e intencionalidades; dado que se realizaban con un fin netamente religioso y didáctico, el cual serviría como una herramienta evangelizadora y también como una forma de persuasión para una gran cantidad de personas.

Es así como la Iglesia católica tiende a relatar las historias de la vida de Cristo en la tierra y en el cielo, a partir de las Sagradas Escrituras en las cuales los evangelistas consignaron escenas de la vida de Jesús, y con base en lo que él mismo enseñó a sus discípulos sobre el verdadero Reino de los cielos, mediante parábolas y escenas de su vida, Pasión, muerte y resurrección. También, la vida de la Virgen y los santos y la presencia de los ángeles; por ende, la Iglesia aprovechó el carácter didáctico de las imágenes y todo su potencial iconográfico, y el medio más factible que utiliza para representar estas historias es el arte, mediante el uso e implementación de diferentes técnicas, medios y soportes.¹ Las etnias y aborígenes del contexto andino y mesoamericano, mayoritariamente analfabeta para el tiempo o transición histórica de la conquista a la colonia, tuvieron en las artes una herramienta de evangelización que fue crucial para asimilar una nueva cosmovisión, y así poder aceptar y entender el dogma católico de la Encarnación de Jesús. Así fue como se realizaron obras artísticas de diferentes formatos de

¹ Principalmente, pintura, escultura, talla en madera y artes gráficas o grabados.

acuerdo con los espacios sagrados colectivos (conventos, monasterios, iglesias, capillas, entre otros.), como encargo del clero y de las comunidades religiosas, o para motivar la piedad en las prácticas devocionales privadas de los laicos, de modo que fuese fácil el acceso y la lectura de estas obras artísticas, y en gran medida suscitar el temor y reverencia hacia Dios y los santos. De lo anterior da cuenta la filósofa e historiadora colombiana Marta Fajardo de Rueda, en su libro *El Arte Colonial Neogranadino: A la luz del estudio iconográfico e iconológico*, publicado en 1999, donde la autora aborda teóricamente esta problemática. La historiadora se refiere al “uso de la imagen como soporte o apoyo para la propagación de la fe” (p. 32) que la Iglesia utilizó en la colonización de América, a través de la evangelización con innumerables imágenes y libros para instaurar, mediante esos soportes, la lengua, la cultura y la religión. Esto significó que toda la información entrara más fácilmente en las mentes, costumbres, hábitos e imaginarios sociales y religiosos de las tribus (*Ibidem*). Los misioneros aprendieron un poco de la lengua indígena según la etnia y lugar en el cual llevaran a cabo sus misiones; a los integrantes de las tribus o grupos humanos aborígenes se les enseñó el castellano, y también se les enseñaron la fe y los rituales que la Iglesia solía emplear. Los indígenas al tener nuevos conocimientos dieron paso a la unificación de los idiomas y la religión, haciendo de esto una gran diversidad étnica y lingüística (p. 33).

Cuadros, retablos, esculturas y grabados fueron traídos por los misioneros españoles. Las representaciones de la Virgen y de Cristo son las más recurrentes en los encargos de los comitentes de la Iglesia y de parte de los laicos, y las efigies y representaciones de los santos, son las que más se destinan al apoyo o soporte devocional de órdenes religiosas y templos. Todo esto era representativo de la Iglesia católica. Estas pinturas estaban en las nuevas iglesias y en los conventos, los cuales rápidamente se llenaban de obras destinadas al culto, costeadas

mayoritariamente por la misma población de creyentes. A los artistas que realizaban las representaciones de santos, se les exigía que se rigieran por los parámetros estéticos ya establecidos por la Iglesia católica (lineamientos contrarreformistas del Concilio de Trento y concilios regionales, y sus postulados estéticos; así como los principios o fundamentos propios de Tratados de pintura italianos o españoles, aplicados en talleres, gremios y cofradías de artesanos), el artista ya no podía dar rienda suelta a su imaginación, subjetividad o licencias expresivas, y se restringía la libertad en relación con la representación de estas figuras, que debían basarse en normas teológicas, dogmáticas, litúrgicas, y premisas estéticas, relativamente estrictas, propias de una tradición iconográfica eclesial occidental, proveniente del manierismo y el barroco.

En relación con lo antes dicho, la Iglesia no sólo usa figuraciones textuales de pasajes bíblicos, sino también representaciones las cuales poseen un realismo narrativo donde estas representaciones cumplen la función de ilustrar y contextualizar a los feligreses sobre temas celestiales, escatológicos, y las postrimerías. Por lo anterior, el trabajo de investigación a realizar tiene el interés de responder a las preguntas: ¿Cómo se llega a representar a un ser celestial al cual nadie ha visto? ¿Bajo qué parámetros los artistas resolvían el misterio de la representación de la Santísima Trinidad? ¿Es factible realizar un análisis iconográfico e iconológico sobre el uso de la imagen de la Trinidad trifacial en la pintura colonial neogranadina a partir de una obra del siglo XVII, elaborada por el artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos? ¿Se pueden establecer comparativos conceptuales y formales, en torno a los contextos bíblicos historicistas respecto al uso de la imagen y la representación del Dios Trino visto desde la religión católica y desde la religión cristiana? ¿Se puede realizar un ejercicio epistemológico que permita confrontar y entender el significado del concepto de idolatría, y del concepto de la Santísima Trinidad? ¿Es

posible analizar la obra conocida como *Santísima Trinidad* (1680) del pintor colonial colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, a partir del método de análisis iconológico propuesto por Erwin Panofsky desde la interpretación simbólica de la imagen de Dios en la plástica de la época?

Justificación

A partir de los estudios más recientes del arte colonial y religioso, varios autores han hecho aportaciones teóricas relevantes en cuanto la interpretación, descripción y/o análisis de la producción iconográfica barroca latinoamericana; entre ellos se puede mencionar a José Enrique Finol, Massimo Leone, Francisco José Martínez, Nelson Ramiro Reinoso Fonseca, Diego Agudelo Grajales, entre otros, quienes han abordado el concepto de la Trinidad trifacial y tricorporal en la iconografía religiosa colonial;² pero dichos análisis se han realizado desde un punto de vista contextual historicista o muchas veces meramente descriptivo de las obras y del mismo artista, abordando escasamente el contexto real estético y exegetico que poseen las pinturas, es decir, dejando a un lado la carga conceptual teológica, simbólica y práctica a partir de la cual los artistas de la época colonial debían atender las expectativas, y resolver demandas y encargos de la Iglesia y de los laicos, en relación con la formalización, y el programa visual de las imágenes sagradas y sus sistemas de representación, con sus cargas ontológicas y espirituales propias de la religión. Es preciso, a nivel teórico, establecer las condiciones epocales e históricas para la consolidación y expresión del discurso (religioso, teológico, estético, político, ideológico o social), implícito en el uso de las imágenes, mismas que fungen como documento histórico, en un momento determinado de la historia; en este caso, la época colonial.

Todo lo anterior, en relación con la necesidad que presentaba la Iglesia católica del contexto colonial, de una correcta figuración de la Santísima Trinidad; esto, con el fin de ser un

² De José Enrique Finol se hace referencia a su trabajo titulado “La Corposfera divina: La Trinidad trifacial y tricorporal. Contribución a una TeoSemiótica”; de Francisco José Martínez, a la “Trinidad trifacial y milenarismo Joaquinista”; de Nelson Ramiro Reinoso Fonseca, a la “Apropiación y sentido de las formas estéticas en el arte colonial neogranadino: Metáfora e imagen en la obra de Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez”; y de Diego Agudelo Grajales, a la “La comunión de la Trinidad: Fundamento y meta de la moral cristiana”.

vehículo de adoración y reverencia a Dios, una representación que debe motivar la fe y la devoción.

Sobre la base de las consideraciones anteriores, el motivo que más prima en este estudio es la idea de combinar los conocimientos teóricos-religiosos con la historia y la plástica del arte por parte del autor de la monografía, con el fin de enriquecer lo poco que se ha abordado esta premisa, sabiendo ya que Colombia es un país ligado completamente, desde sus tradiciones, al sistema teológico-religioso, y escasamente se conoce sobre la importancia que tuvo para la iglesia el uso de las artes visuales –a nivel teórico o como un dispositivo de producción conceptual y discursiva–; donde estas siempre se vincularon con el ámbito eclesial. Cabe agregar que este estudio, además de contribuir al conocimiento teórico de las artes visuales y la iconografía colonial barroca en Colombia, ayuda y dirige al lector a entender el contexto detrás de estas representaciones; y, por otro lado, motiva el interés a realizarse estudios iconológicos de las artes religiosas (y de investigación e interpretación de acervos patrimoniales propios de museos o colecciones de arte religioso), las cuales tienden a ser un poco distantes, o de poco interés para algunos artistas visuales.

Objetivos

Objetivo General

Realizar un análisis iconográfico e iconológico sobre el uso de la imagen de la Trinidad trifacial en la pintura colonial neogranadina a partir de la obra del artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, en la Colombia del siglo XVII.

Objetivos Específicos

1. Explicar los contextos bíblicos historicistas respecto al uso de la imagen y la representación del Dios Trino visto desde la religión católica y la religión cristiana.
2. Contrastar las posturas de comunidades religiosas cristianas y católicas con relación al significado de la idolatría y el entendimiento del concepto de la Santísima Trinidad.
3. Estudiar la obra *Santísima Trinidad* (1680) del pintor colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos mediante el método de análisis iconológico para la interpretación simbólica de la imagen de Dios en la plástica neogranadina.

Marco Teórico

Marco Conceptual

Para comenzar a abordar un tema complejo como la colonización de América, y su relación con los usos y significados de las imágenes artísticas religiosas, en este contexto histórico y geográfico, es pertinente subrayar el asunto de la conquista del continente liderada inicialmente por Cristóbal Colón, quien junto con su tripulación informa a la corona española sobre el hallazgo de una cultura caníbal ubicada en el Caribe, haciendo parecer a los indígenas como una civilización peligrosa que podría poner en riesgo la monarquía y sus intereses; todo esto, con el fin de generar miedo acerca de las islas que aún no eran conocidas (Chicangana, 2008, p.151). El comportamiento de aquellos indígenas, considerado *salvaje* por parte de los colonizadores españoles, era un elemento que le reforzaría una idea de *superioridad* atribuida al europeo cristiano, y esto en gran medida le indujo al conquistador a justificar, desde su punto de vista, la posterior incursión bélica o confrontaciones diversas con las etnias nativas aborígenes. Así mismo, se actuaba en consecuencia al asumir un contraste cultural de los conceptos incipientes o modernos de “civilización” y “barbarie”, junto con la estigmatización o el estereotipamiento exotista del indígena americano, de ese “otro” y sus cosmogonías, elementos que derivarían luego en visiones eurocentristas de lo amerindio, de parte de Occidente. Todo lo anterior apoyó el posicionamiento de los europeos como conquistadores y colonizadores en el continente americano, y la necesidad de evangelizar y controlar los nuevos territorios, un proceso que se facilitó con la ayuda de nativos que hacían las veces de traductores para los españoles, en relación con los dialectos hablados en los territorios conquistados, y permitía solucionar el tema de las diferencias en el lenguaje por parte de indígenas y europeos, suscitando además el

intercambio cultural, religioso, e ideológico en el encuentro de dos mundos y dos cosmovisiones (*Ibidem*). Esta temática la aborda Yobenj Aucardo Chicangana Bayona en su libro *El nacimiento del canibal* (2008), documento que realizará aportaciones teóricas sobre el contexto de la colonización en el continente; en efecto, es preciso hablar sobre Yobenj, profesor de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, es historiador, realizó su pregrado en Bogotá en la Pontificia Universidad Javeriana, la maestría y el doctorado en Brasil en la Universidad Federal Fluminense de Río de Janeiro. Ha sido escritor del libro *El ejercicio del historiador: Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes* (2019).

Por otro lado, Francisco Gil Tovar (Granada, España, 1923 – Bogotá, Colombia, 2017), historiador, profesor, ilustrador y periodista español, el cual llega a Colombia en 1953, y es considerado como el historiador del arte más relevante de la segunda mitad del siglo XX en Colombia; con más de cincuenta libros centrados en la historia del arte, entre ellos *Introducción al Arte* y *El Arte Colombiano*; así como escritos sobre *El Arte Colombiano*, de 1976, producido junto a *Editores Colombia, Ltda.*, y también, con escritos sobre la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, a quien dedicó varios de sus estudios (Tovar, 1976, p. 7).

Cabe agregar que, Marta Fajardo de Rueda en su libro *El arte colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico* (1999), realiza un análisis conceptual e historiográfico, donde aborda la problemática que llevó consigo la colonización y el uso de las imágenes religiosas como un método de estructuración y de enseñanza de masas (p. 32); en contraste, la autora presenta un proceso de estudio del arte virreinal desde varios puntos o enfoques, donde expone un contexto claro y completo del desarrollo de la historia del arte colombiano, planteando el desarrollo de la nueva estilística en el arte de la Nueva Granada. Por otra parte, se hace necesario indagar en algunas investigaciones del escritor francés Régis

Debray, pensador y filósofo por excelencia, permeado siempre por pensamientos marxistas de Louis Althusser; en su libro *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente* (1994), específicamente en el capítulo tres, llamado “*El genio del cristianismo*”, texto en el cual el autor en mención realiza una investigación de los comienzos del uso de la imagen de Jesucristo como un icono pictórico de la cultura judía monoteísta, donde la iglesia cristiana usaba estas imágenes como herramienta de poder y de manipulación del espíritu, ligado al contexto de Bizancio.

En contraste con el autor antes mencionado, Jaime Humberto Borja Gómez “historiador y filósofo de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. También, Maestro y Doctor en Historia de la Universidad Iberoamericana de México D.F. [...] Especialista en Historia medieval, cultura y arte colonial, actualmente investiga acerca de producción visual y narrativa en el barroco colonial” (2009, p. 80) presentó el artículo *Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina* (2013) donde plantea problemáticas generales de la pintura de los siglos XVII y XVIII, las cuales van adheridas a contextos estilísticos y estadísticos, donde el escritor investigador realiza trabajos de clasificación de piezas de la época colonial y las agrupa, con el fin de trabajar las temáticas que usaron los pintores coloniales, haciendo uso del método cuantitativo y cualitativo para el estudio y clasificación de estas.

Así mismo, Armando Montoya López, reconocido por su excelente trabajo en la docencia y a nivel artístico, escritor distinguido por sus publicaciones en revistas y libros de arte el libro *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia* (2008) junto a Alba Cecilia Gutiérrez docente de la Universidad de Antioquia, quien se formó en el campo de la pintura, escultura, gráficas, fotografía, teoría en la introducción al arte, investigación y propuestas, tallerista, seminarista y pedagoga. En su libro los autores proponen la realización de una guía por las obras del pintor,

donde brinda un panorama de la sociedad y contexto de la época del artista junto a sus obras, las cuales relaciona de manera muy acertada, en la idea de comprender la estética del pintor Vásquez Ceballos y la estética de la Contrarreforma; el pintor frente a la academia colombiana; la estética del arte moderno en Colombia y la recepción de la obra de Vásquez Ceballos; y recepción actual de la obra vasqueña, el impacto cultural de su trabajo pictórico, así como las posturas y valoraciones o análisis de su obra, de parte de la crítica de arte del pasado y del presente.

Cabe señalar que, en el Nuevo Reino de Granada se produjeron obras de arte que fueron heterodoxas, las cuales no coincidían con algunos principios doctrinales y de norma que impartía la Iglesia para la realización de representaciones pictóricas de santos (Fajardo, 1999). Al respecto, Marta Fajardo menciona algunas obras en su libro, estas son “la Trinidad triple rostro que se utilizó en América cuando ya estaba totalmente prohibida en la península. El retrato de Loboguerrero pintado por Gaspar de Figueroa, le permite explicar el alcance de ciertos tratados que dan normas o pautas para la representación de los retratados. No deja de mentar el maravilloso retrato de la madre Mariana de San Estanislao y Saá, de Popayán, una de las obras más representativas del arte virreinal andino” (Fajardo, 1999, p. 7). Además, la autora realiza reflexiones sobre determinadas obras realizando un estudio iconográfico, entre dichas obras está la Santísima Trinidad de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, con la representación de la Trinidad trifacial o tricéfala. A su vez, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos ha sido considerado por su extensa obra como el mayor pintor colonial de la república colombiana; a este respecto, Chicangana en el año 2013 indica y enfatiza que “en 1926 Roberto Pizano escribió un nuevo relato sobre el pintor analizando su obra desde observaciones personales. En estos textos se caracteriza la figura de Vásquez como un héroe fundador de las artes en Colombia, en función de algunos ideales nacionales de la República Conservadora” (2013, p. 206).

En cuanto al estudio de las imágenes, Erwin Panofsky (1972) plantea un método iconográfico e iconológico de análisis de las imágenes artísticas, el cual permite por medio del contexto y de los textos escritos de una pieza llegar a realizar un ejercicio intelectual y no un ejercicio de puras sensibilidades, mismo que permite leer las obras y convertirlas en ideas, resultado de esto, dejan de haber solo formas en un lienzo. Panofsky plantea tres niveles de significación de la obra de arte, estos son: el nivel preiconográfico, el nivel iconográfico y el nivel iconológico. El primero, consiste en una interpretación primaria o natural de lo que se contempla a simple vista; en segundo lugar, el nivel iconográfico consiste básicamente en desentrañar los contenidos temáticos afines a la figura o a los objetos figurados en una obra de arte; y, por último, en relación con el nivel iconológico, este consiste en la explicación del significado intrínseco o dimensión profunda de una obra de arte.

Además de los autores antes mencionados, hay muchos más que también han abordado la temática de la colonización y la Iglesia, y que se han de considerar en esta investigación monográfica, entre ellos están Rebecca Earle con su publicación en el año 2019, Rosario Leal del Castillo en 2005, Carlos Rojas Cocoma en el año 2012, Santiago Londoño Vélez en el 2012, entre otros.

La idolatría vista desde la literatura cristiana

La idolatría básicamente consiste en el reemplazo de Dios, por medio del uso de imágenes, cosas, situaciones las cuales desvíen la mirada de la fe en Dios, por cosas o elementos terrenales. El primer caso de idolatría registrado en la biblia se encuentra en el Génesis,³ y fue la historia de las ofrendas ofrecidas por Caín y Abel, hijos de Adán y Eva; Abel, se dedicaba a

³ *Génesis* es el primer libro de *La Torá* o *El Pentateuco*, también es el libro sagrado del judaísmo. En el Génesis se explica el origen del mundo y se establece la cosmología de la tradición Judeocristiana; unos de los principales temas son la creación de la tierra y todo lo que la rodea, la creación del hombre y la mujer, la expulsión de Adán y Eva del paraíso, la historia de Caín y Abel, el diluvio universal, entre otros temas.

pastorear ovejas y Caín su hermano mayor, se dedicaba a la agricultura. Llegado el día en el cual se hacían ofrendas a Dios como agradecimiento y como perdón de pecados, Abel el hermano menor, toma las mejores ovejas y las presenta como sacrificio ante Dios, y Caín presenta lo que a él le parece justo para su ofrecimiento. Como resultado de esto, Dios aprueba la ofrenda de Abel y rechaza la ofrenda de Caín. Con este evento Caín, marca por primera vez en la historia cristiana, el primer ejemplo de idolatría, el cual consistió en rechazar la orden de Dios y hacer a su parecer la mejor manera de adoración y agradecimiento.

Por otro lado, la historia de Moisés es importante porque recalca de manera muy puntual el inicio de la idolatría, como pecado que Dios aborrece. Seguido a esto, es importante hablar un poco sobre este personaje; en primer lugar, Moisés es el profeta más importante para el judaísmo, uno de sus aportes a la historia cristiana fue la liberación del pueblo de Israel el cual estuvo mucho tiempo bajo el yugo del faraón y de los egipcios;⁴ en segundo lugar, el profeta Moisés es el encargado de parte de Dios para recibir, escribir y enseñar a su pueblo sobre la ley divina de los diez mandamientos recibidos por el profeta en el Monte Sinaí (Éxodo 20. RV 1960), y, por último, es el escritor original del Pentateuco,⁵ en hebreo llamado la Torá.

Los diez mandamientos que Dios entrega a Moisés, no se hicieron para certificar un boleto a la entrada al cielo por la obediencia o el cumplimiento de todos los mandamientos, ya que la misma biblia menciona que la salvación no es producto de las obras terrenales, esto lo menciona la epístola de San Pablo a los Efesios, capítulo 2 versos del 8 al 9 (versión RV⁶ 1960).

⁴ El nombre del faraón aún se encuentra en diálogo por los eruditos e investigadores, ya que en esa misma época se han hallado aproximadamente 7 tipos de faraones pertenecientes a este contexto, entre estos están: Dedumose II (murió c. 1690 a. C.), Amosis I (1550 - 1525 a. C.), Tutmosis III (1479 - 1425 a.C.), Akenatón (1353 - 1349 a. C.), Ramsés II (1279 - 1213 a. C.), Merenptah (1213 - 1203 a. C.), y, por último, se encuentra a Sethnajt (1189 - 1186 a. C.).

⁵ Este hace referencia a los cinco primeros libros de la Biblia.

⁶ Las siglas RV hacen referencia a la versión de la biblia cristiana evangélica Reina Valera de 1960.

Por otro lado, la implementación de los diez mandamientos demostraba la necesidad del hombre de que no podía salvarse por sí mismo, debido a su naturaleza pecaminosa, ya que estos mandamientos sirvieron como un derrotero de una forma de vida correcta, y la única forma de poder cumplir cien por ciento estos mandamientos es acercarse completamente a Dios.

El primer y segundo mandamiento los menciona el libro del Éxodo capítulo 20 en los versículos 3 y 4 “No tendrás dioses ajenos delante de mí. No te harás imágenes, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra”. En primera instancia, este primer mandamiento implica la prohibición de adorar a otros dioses; debido a la gran idolatría que posee el ser humano por defecto, en el caso particular la necesidad o impulso que lleva al pueblo de Egipto e Israel respectivamente, de adorar a muchos dioses. En segundo lugar, el mandamiento número dos hace énfasis en la prohibición de la representación visual de entidades celestiales con la intención de arrodillarse ante estas y adorarlas, esto con la idea de que la correcta adoración a Dios debía ser espiritual, de fe, mas no visual.

Ahora, en el transcurso de la historia bíblica Dios ordena en algunos pasajes la representación, por ejemplo, en el pasaje del Éxodo, capítulo 25, verso 18, respecto la realización de querubines (objetos tridimensionales), no con la intención de una forma para rendir adoración directamente, sino más bien como un objeto decorativo del arca del testimonio. Es preciso recordar, que Dios nunca ha sido visto, ni le será visto jamás, debido a su gran poder y gloria, para esta afirmación es correcto revisar el pasaje del libro de Éxodo, capítulo 33, versículo 20, versión Reina Valera de 1960, en donde Dios responde a Moisés en el tabernáculo de la siguiente manera: “Dijo más: No podrás ver mi rostro; porque no me verá hombre y vivirá”; o el pasaje de 1ª Juan capítulo 4 verso 12 “Nadie ha visto jamás a Dios. Si nos amamos unos a otros, Dios

permanece en nosotros, y su amor se ha perfeccionado en nosotros” (Reina Valera, 1960), también un pasaje muy conocido está en el libro de San Juan capítulo 1, verso 18, que dice “A Dios nadie le vio jamás; el unigénito hijo, que está en el seno del padre, él le ha dado a conocer.” (*Ibidem*), estos y muchos otros pasajes bíblicos demuestran la verdad sobre lo que es la presencia de Dios ante los ojos de la humanidad; en este mismo orden y dirección, Pablo nos recuerda lo necio que puede llegar a ser intentar representar a Dios, ya sea por medio de aves, cuadrúpedos o reptiles, esto hace limitar y restringe la representación de la imagen de Dios a una sola forma o alguna forma conocida.

Así mismo, es aprovechable mencionar que en la iconología paleocristiana y la posterior a Jesús, se llegaron a realizar representaciones tanto de los cuatro evangelistas con similitudes a seres tetramorfos, un ángel asociado a San Mateo, un león identificado como San Marcos, un toro referente a San Lucas y un águila la cual figura la imagen de San Juan; y estos códigos se producen junto a representaciones del Ychtus o pez, el cordero, la Sagrada Cena, el Espíritu Santo en forma de paloma, entre otros; ante la situación descrita, se debe agregar que estas representaciones fueron ocultadas o veladas bajo formas encriptadas, a razón de la persecución de los primeros cristianos en las catacumbas por parte de los romanos.

La Idolatría Vista Desde La Literatura Católica

En este apartado, se pondrá en debate las posturas tomadas por la religión católica en cuanto a la idolatría se refiere, y cómo estos ven el uso de la imagen de los santos dentro de sus edificios religiosos o templos como una manera o costumbre no pecaminosa.

Al respecto, antes de empezar a realizar un diálogo en relación con estos dos grupos los cuales reclaman cuál sería un verdadero acto de adoración al Dios Trino y a sus súbditos, se explicará cuáles son los diferentes tipos de conceptos los cuales enmarcan la adoración a las

entidades celestiales en la teología católica, entre estos, la Latría, la Dulía, la Hiperdulía y la Protodulía. En primer lugar, la Latría es un término proveniente del latín (*latrīa*) y el griego (*λατρεία*), el cual hace referencia a una adoración o a un culto únicamente a Dios y su Santa Trinidad estos son el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, cualquier otra adoración fuera de estos tres, ya sea cosa o personaje es considerado idolatría; esto, debido a que en la teología católica se considera que la máxima Latría es hacia al único y verdadero Dios. En segundo lugar, la Dulía es el culto atribuido a los ángeles y a los santos no a su imagen en sí; esta no se puede comparar con la Adoración como tal o la Latría, la cual es únicamente utilizada para hacer referencia a la Santa Trinidad; en síntesis, el culto que se le rinde a los santos no es por ser santos como tal, sino por la presencia de Dios en ese ser, en pocas palabras, la adoración vuelve a atribuirse al Dios mismo. En tercer lugar, se menciona la Hiperdulía, concepto usado por primera vez en el Concilio Vaticano II, según la Constitución Dogmática *Lumen Gentium*, en el capítulo 66 del año 1963, en donde el término denota la significación de la veneración a la Virgen María como suprema intercesora y la madre de Jesús; el prefijo Hiper utilizado en este término hace hincapié en algo que es más allá de..., sobre o encima de... en el caso de la Virgen María una veneración mayor a la de cualquier santo. En cuarto y último lugar, la Protodulia es aquella que se le rinde al padre putativo de Jesús el cual es José, este prefijo “proto” es aquel que hace referencia al hacerse esclavo de...también podría traducirse como “Predisposición a la servidumbre” o “Disposición a la sumisión”, esto con la idea central de la disposición de José el cual se pone en servicio al ser el padre de Jesús ya que fue puesto por mandato de Dios.

En este orden de ideas, se tomará primeramente uno de los pasajes principales de la biblia católica haciendo uso de la versión La Biblia de Jerusalén⁷, en donde se habla sobre lo que es el culto a las imágenes y su adoración; es preciso ubicarse en el libro del Éxodo capítulo 20 versos del 2 al 5: "Yo, Yahveh, soy tu Dios, que te he sacado del país de Egipto, de la casa de servidumbre. No habrá para ti otros dioses delante de mí. No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque yo Yahveh, tu Dios, soy un Dios celoso, que castigo la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me odian"⁸. Este pasaje contiene la misma esencia e idea que muestra la Biblia Versión Reina Valera de 1960, pero antes de señalar a la iglesia católica de idolatría, acudamos al contexto del pasaje, la idea principal del pasaje es que Dios condena las adoraciones a las estatuas, pero no condena su uso religioso. Uno de los pasajes que da peso y fuerza a esta afirmación es 1ª de Crónicas 28: 18 - 19 "(...) para el altar del incienso, oro acrisolado según el peso; asimismo según el peso; asimismo el modelo de la carroza y de los querubines que extienden las alas y cubren el arca de la alianza de Yahveh. Todo esto conforme a lo que Yahveh había escrito de su mano para hacer comprender todos los detalles del diseño" (*Ibidem*); de igual modo, el libro de Ezequiel capítulo 41 versos 17 al 19 también menciona sobre esta Arca de la Alianza: "Desde la entrada hasta el interior de la Casa, y por fuera, así como en todo el ámbito del muro, por fuera y por dentro, había representado querubines y palmeras, una palmera entre querubín y querubín; cada querubín tenía dos caras: una cara de hombre vuelta hacia la palmera

⁷ La Biblia de Jerusalén es una versión de la biblia católica, vista como una de las traducciones más rigurosas por sus cuidados respecto a su traducción. La BJ fue elaborada en francés bajo la dirección de la Escuela bíblica y arqueológica francesa de Jerusalén.

⁸ Biblia de Jerusalén (1998), Éxodo 20: 3 - 5a.

de un lado y una cara de león hacia la palmera del otro lado; así por todo el ámbito de la Casa” (*Ibidem*).

Todavía cabe señalar, que la religión católica usa las imágenes para representar a las personas y hacer memoria de ellas; es así como las imágenes no se usan para la adoración en sí, sino también para lo que es la honra y la veneración de estos personajes representados. Por otro lado, hincarse ante una de estas representaciones podría parecer idolatría, pero los católicos sustentan este acto como un gesto de honra y respeto, así como lo hacen algunas culturas alrededor del mundo, un ejemplo, los asiáticos bajan su rostro como muestra de honor ante líderes y mayores.

Estas afirmaciones y sustentaciones hacen que se generen diálogos demasiado profundos, los cuales, al discutirlo y confrontarlo con personajes con mucho conocimiento teológico, harían enriquecer este proyecto en gran manera, ya que han suscitado preguntas tales como, ¿Quién estableció el canon de las representaciones de santos y por qué? ¿Por qué se personifica a un ser invisible? ¿Para la religión católica qué es la fe y cómo la practican? ¿Si la fe consiste en la “certeza de lo que no se ve” según menciona el pasaje de hebreos 11 en todo su capítulo, entonces los fieles a la religión católica veneran a sus imágenes sin tener fe?

Iconoclastas e Iconódulos

Seguido a esto, se debe entender que el surgimiento de estos dos términos ya mencionados anteriormente se remonta a la época en la cual dominaba el imperio de Bizancio en el siglo IX, donde comienza una crisis iconoclasta la cual permite que emerjan los indicios de la tradición cristiana latina. En primer lugar, la terminología de la palabra Iconódulo se divide en dos partes, la primera es (Icono) como imagen y (dulía) como veneración, la cual rechaza el realismo y la naturaleza corporal; los Iconódulos son lo opuesto a los iconoclastas, ya que los

primeros hablaban de veneración en sus obras y no de idolatría, y por ende representaban a Cristo, la Virgen y los apóstoles, pero también hicieron mayor énfasis en la Santísima Trinidad y la representación del Espíritu Santo, y se le prestaba un poco menos atención a la representación de la persona de Cristo. En segundo lugar, están los iconoclastas, los cuales condenaban las representaciones de la figura de los santos como formas corporalmente humanas (antropomorfas), y maldecían este tipo de representaciones, también maldecían a la persona o artista el cual hizo la representación; una de las principales características de los iconoclastas es su inclinación a las iglesias y el clero⁹ más que a las representaciones de los santos, aunque éstos hacían la imagen de Jesucristo con forma de pan, aludiendo al pasaje de 1ª Corintios 11: 23-26 donde se habla sobre la Santa Cena y lo que Jesús pronuncia al repartir los elementos de la cena, el pasaje dice de la siguiente manera:

Porque yo recibí del Señor lo que también os he enseñado: Que el Señor Jesús, la noche que fue entregado, tomó pan; y habiendo dado gracias, lo partió, y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo que por vosotros es partido; haced esto en memoria de mí. Así mismo tomó también la copa, después de haber cenado, diciendo: Esta copa es el nuevo pacto en mi sangre; haced esto todas las veces que la bebiereis, en memoria de mí. Así, pues, todas las veces que comiereis este pan, y bebiereis esta copa, la muerte del Señor anunciáis hasta que él venga (Reina Valera, 1960, p. 1061).

Hecha la observación anterior, y retomando o confrontando el texto bíblico en mención, sucedía que los iconódulos criticaban a los iconoclastas acerca de la única representación de Jesucristo que estos últimos hacían, la cual consistía en ilustrar al Mesías como pan y vino, y no como un ser con forma humana, ya que esto hacía simplificar excesivamente la imagen de Cristo

⁹ La RAE define el término Clero cómo “la clase sacerdotal en la iglesia católica” los cuales son los obispos, presbíteros y diáconos.

con la representación de su cuerpo como un pan y su sangre como el vino, esto lo refieren las Escrituras en pasaje de 1ª Corintios 11: 23–26. Cabe agregar, que los iconóduos tenían sus propias imágenes de Jesucristo, pero aun así criticaban a los iconoclastas por su representación ilustrada de la Eucaristía; significa entonces, que los iconoclastas prestaban mayor atención al lugar santo el cual es la iglesia y el clero, como institución y como establecimiento, pero haciendo énfasis más en la experiencia individual del ser dentro de la iglesia, esto también abre una puerta a lo que sería la veneración respecto a la representación del Cuerpo y la Sangre de Jesús en la Eucaristía.

Metodología

La Biblia es uno de los libros más misteriosos y complejos que jamás haya existido o se haya escrito inspirado por Dios a través del Espíritu Santo por medio de los apóstoles, los evangelistas y los profetas, por lo que resulta fascinante comprender cómo el ser humano llega a simplificar lo imposible de simplificar, dentro de las representaciones textuales de una cosmovisión celestial-espiritual como la judeocristiana. Las Sagradas Escrituras tratan de plantear una idea de lo que en realidad es Dios, una idea tan misteriosa que oculta un gran número de conceptos divinos dentro de ella; por lo tanto, resulta de gran interés realizar búsquedas de información de primera mano, una de estas es la entrevista a autoridades teológicas diversas, como técnica investigativa, y conocer, directamente y a partir de fuentes originales y fidedignas, cómo se interpreta esta incógnita que abarca el concepto general de la Trinidad, y con base en dichos abordajes establecer cómo se lleva este misterio a la representación visual de las artes; acto seguido, se pretende optar por el uso del método iconológico de análisis, descripción e interpretación de las imágenes, planteado por el historiador del arte alemán Erwin Panofsky, para la correcta lectura de la pieza a estudiar.

Por consiguiente, para una buena realización de estudios a las declaraciones estéticas, los cuales sirvan como una fórmula que da paso a un análisis general de la historia y la cultura, en relación con las diferentes expresiones artísticas, emerge un nuevo método de análisis y en paralelo con la semiótica surge la iconología, la cual comprende no sólo la historia de textos, sino también el análisis de iconos, representados en las diferentes manifestaciones devocionales, culturales y religiosas de épocas distintas. El uso del sistema de análisis iconológico de las imágenes ha generado muchos aportes a la historia del arte, debido a la estrecha relación que

tiene el método con la historiografía, ya que a partir de este modo de estudio se posibilita la realización de lecturas a sucesos históricos o fenómenos culturales, fundamentadas en la concepción y el significado de obras pictóricas.

Es importante destacar lo crucial y provechoso que ha sido implementar el uso del método iconológico como un sistema investigativo en las artes visuales, ya que, gracias a este, se pueden comprender, a partir de las diversas manifestaciones artísticas, diferentes expresiones sociales que revelan parte de la historia; también se generan relaciones importantes con el arte, la cultura y la sociedad, las cuales brindan un conocimiento artístico conceptual de los fenómenos estéticos.

Es por esta razón que el método de estudio iconológico de las imágenes u obras de arte, debido a su gran contribución al análisis historiográfico en las artes visuales, llegó a ser rigurosamente trabajado y abordado por tres eslabones o figuras representativas de historiadores del arte, entre ellos están, Abraham Moritz “Aby” Warburg (1866 - 1929), Erwin Panofsky (1892-1968) y Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001); todos ellos realizaron valiosas contribuciones historiográficas, donde básicamente plantean los lineamientos esenciales del método y a su vez lo aplican.

En primer lugar, Abraham Moritz “Aby” Warburg era un crítico enfocado en la investigación, este inclinaba su trabajo hacia la psicología histórica y también investigó y escribió con el interés de interpretar la historia en la imagen; Warburg presenta en su trabajo historiográfico la inquietud por el artista y la obra de arte como expresión de la mente humana.

En segundo lugar, se encuentra Erwin Panofsky, quien se preocupa por establecer pasos metodológicos e instaura la sistematización teórica del método, en donde plantea una faceta

interpretativa y novedosa para el estudio, la cual posee un carácter objetivo; llevando el análisis a un segundo eslabón que permite la transformación de la iconografía como un proceso investigativo dentro de la historia del arte.

Seguido a esto, Panofsky plantea tres niveles de significación de la obra de arte, los cuales son: el nivel preiconográfico que determina el “significado fáctico y el expresivo” de la imagen en cuestión, el nivel iconográfico “secundario o convencional”, y el nivel iconológico que permite establecer el “significado intrínseco o contenido” (1975). El primero (*nivel preiconográfico*), consiste en una interpretación primaria o natural de lo que se contempla a simple vista; en segundo lugar, el *nivel iconográfico* (secundario o convencional), consiste básicamente en desentrañar los contenidos temáticos afines a la figura o a los objetos figurados en una obra de arte; y, por último, en el *nivel iconológico*, este último consiste en la explicación del significado intrínseco o dimensión profunda de una obra de arte.

Así mismo, Marta Fajardo de Rueda en su libro *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del Estudio Iconográfico e Iconológico* (1999), cita y define de una manera clara el método iconológico desglosado en sus tres niveles según lo plantea Panofsky en su libro titulado *El Significado de las Artes Visuales* (1980), para la significación en las obras de arte:

1. Significación Primaria o Natural, a su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva. Esta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimiento, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o

un gesto, la atmosfera tranquila y doméstica de un interior. El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

2. Significación secundaria o convencional. Esta se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es una personificación de la veracidad, que un grupo de figuras sentadas a la mesa según una determinada disposición y unas determinadas actitudes representa la Última Cena, o que dos figuras luchando entre sí de un determinado modo representan el combate de la Virtud y el Vicio. Operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*, nosotros nos acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominados “iconografía”. En realidad, cuando solemos hablar del “asunto” en contraposición a la “forma”, aludimos principalmente a la esfera del “asunto” secundario o convencional, es decir, al universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del “asunto” primario o natural, expresado en motivos artísticos [...].

3. Significación intrínseca o contenido. Esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una

época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. (Panofsky, 1980, pp. 47 – 51). Acá se alude ya al campo de la iconología propiamente, al descubrir e interpretar los valores simbólicos en una obra de arte. Valores simbólicos que pueden ser inclusive ignorados por el propio artista.

En contraste con lo antes mencionado, se pretende abordar el método de análisis iconológico e iconográfico planteado por Erwin Panofsky con la idea de estudiar y analizar tanto el contexto como la historia detrás de la obra del artista colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos titulada *La Santísima Trinidad* (1680). Al mismo tiempo, se entablarán diálogos y entrevistas con religiosos de diferentes denominaciones, que tienen el conocimiento de la temática más importante referida en la obra del artista que se tratará en esta investigación monográfica, y dado que se genera mucha polémica, y criterios diferentes, al momento de plantearse diálogos sobre ella, como puede ser, por ejemplo, explicar: ¿Qué es la Santísima Trinidad? ¿Cómo es la Trinidad? ¿Cuál es la manera correcta para la representación de la Trinidad según sus cánones? ¿Y, por qué se representa la Trinidad, sabiendo que la misma Torá prohíbe la idolatría y representaciones de santos?, éstas y otras preguntas surgen a partir del interés investigativo y epistemológico de este trabajo monográfico; en la idea de enriquecer, desde distintos puntos de vista, concepciones teológicas, apologéticas, exegéticas, y religiosas, en el desarrollo y proceso investigativo, como contenidos referenciales y posibles significados de una representación iconográfica, con sus variaciones estéticas.

Así mismo, el procedimiento fundamental para la recolección de datos consiste en concertar entrevistas en varias iglesias y dialogar con representantes de estas denominaciones católicas y cristianas, que proporcionen información crucial y claves de comprensión del uso de

las imágenes. Estos entrevistados serán: un pastor, un sacerdote, una monja y, por qué no, un oyente que esté permeado por estas creencias; todo esto, en la idea de documentarse con información de primera mano, y de entablar una conversación pertinente e ilustrativa, que en gran medida es un poco compleja de explicar para algunos, y difícil también de entender, sobre este concepto y misterio de la Santísima Trinidad.

Además, se realizará una entrevista al presbítero Diego Alberto Uribe Castrillón, sacerdote y docente de la Facultad de Teología de la Universidad Pontificia Bolivariana, con quien se espera obtener información clave y primordial sobre la postura que tiene el docente respecto el tema, y a partir de sus conceptos de teología; en segundo lugar, también se visitará la Iglesia Alianza Sendas de Luz, ubicada en Medellín, Antioquia, con la dirección Cra. 45 # 43 - 52, de la cual está a cargo el pastor Johnfrey Pabón Serrano; y, por último, se accederá a dos exposiciones de arte religioso, entre estas, una que hace parte de la colección de arte colonial en el Museo de Antioquia, localizado en la Cl. 52 #52-43, Medellín, Antioquia, misma que cuenta con un catálogo que incluye acervos correspondientes o relacionados con la Trinidad trifacial; y, en último lugar, la exposición actual en la Capilla Museo Nuestra Señora de Chiquinquirá en La Ceja, ubicada en la Cra. 21 N 19-45 Parque principal La Ceja, Antioquia; todo esto con la intención de establecer comparativos y contrastes iconográficos a partir de piezas artísticas o pinturas de este tipo, o motivos de esta misma naturaleza; así como confrontar e interpretar la información recabada a partir de las entrevistas, en clave de comprensión del sentido, significado y usos de la imagen en mención (La Santísima Trinidad), y en diferentes contextos religiosos.

Contextos Bíblicos Historicistas De La Imagen Del Dios Trino En La Religión Católica Y Cristiana Evangélica

Antes de una correcta interpretación de la pintura colonial del colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, es importante entender el contexto en el que se inscribe la pieza *Santísima Trinidad* realizada aproximadamente en el año 1680¹⁰ (Ver Figura 1), ya que no se puede llegar a realizar buenas interpretaciones y estudios iconológicos e iconográficos rigurosos, si se ignora el contexto histórico y religioso que va ligado a las imágenes propias de la época colonial y de esta naturaleza; más aún, cuando su contexto también es teológico (por ende, las interpretaciones no pueden prescindir del contexto, aun cuando se pretendiera realizar un análisis extra-pictórico). Es por este motivo que resulta beneficioso para la consistencia argumental y teórica de esta investigación, comprender primeramente cómo funcionan los dispositivos de representación que han existido, acerca de Dios como Trinidad en la historia religiosa, con el fin de entender el complejo sistema estético que el artista antes mencionado tuvo que aplicar en su iconografía, y así poder llegar a su resultado final. A partir de lo anterior, se irá desarrollando poco a poco el contexto estético y teológico que va ligado al estudio de la imagen de Dios, a su riqueza semántica y posibilidades expresivas.

¹⁰ Esta fecha fue recaudada en la base de datos del siguiente sitio web: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trinidad.jpg>.

Figura 1

La Santísima Trinidad, S. XVII.



Nota. La obra pictórica titulada *La Santísima Trinidad* del pintor colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, perteneciente al siglo XVII; realizada en óleo sobre tela, sus dimensiones son 66,5 cm x 47 cm. La pieza se encuentra actualmente en el Museo Colonial, en Santafé de Bogotá, Colombia.
(https://artsandculture.google.com/asset/YQEz0q_swt_aqQ?hl=es-419)

El Uso De Las Imágenes

El uso de la imagen ha estado sustentado por la idea de la memoria y el recuerdo, en el antiguo Egipto se realizaban imágenes bidimensionales y tridimensionales del rostro del faraón ya fallecido como un mecanismo que permitía recordar su legado al momento de ver su representación junto a la tumba, esto ha traído consigo el interés de los semiólogos en relación con la historia de las representaciones, debido a la gran carga de significados que conlleva una figuración, puesto que en el mismo retrato se encuentra simbólicamente la esencia de ese ser ya plasmado; en tal sentido, actualmente sucede con la fotografía de un ser querido, ya sea vivo o

fallecido, que se conserva este retrato como si fuese la misma persona, y, de hecho, si se le llega a hacer alguna intervención (como ponerle bigotes, rayar sus ojos, rasgar la imagen, etc.) esto sería como atentar contra el nombre y contra la persona en sí misma, aunque no se le haga propiamente ningún daño físico a dicho individuo representado.

Así mismo, las representaciones de personajes ya ausentes, o invisibles (Dios, por ejemplo), demuestran una idea de lo que fueron o son; en el caso de la iconografía judeocristiana de lo divino, con frecuencia ésta se aproxima un poco a lo inefable, al *numen* desbordante, sobrenatural que implica contemplar lo celestial, lo trascendente y llevarlo a la imagen de diversas formas. Abarcar la imagen de Dios fue algo complejo y difícil de asimilar y entender para muchas culturas o civilizaciones; ya que implicó un desafío teológico, conceptual y formal, representar un ser divino que aún no se conocía plenamente en su forma. Sin embargo, en el contexto católico cristiano, ya fue personificado el mismo Jesucristo en la tierra con su primera venida (y representado en los iconos paleo-cristianos antiguos), como ser físicamente humano y enteramente divino, que, aunque no tiene principio ni fin, y es Dios espíritu, se encarna en un momento de la historia como hombre sin perder su divinidad (dogma católico de la *unión hipostática* de lo humano y lo divino en Jesús: este dogma refiere que Jesucristo, es una persona con dos naturalezas: humana y divina; verdadero Dios y verdadero hombre). Hacer representaciones de Yahvé¹¹ es todo un reto, esto debido a que no se puede figurar un concepto tan puro, elevado y celestial como lo es la idea de Dios; desde tiempos ancestrales primigenios (paleolítico y neolítico, tiempos pre-históricos en los que se inscribe una parte del Antiguo Testamento), ya existían imágenes de ídolos, realizadas por parte de culturas no semíticas o no judías, y hacer una imagen de Yahvé como un ser limitado por su figura humana haría que los

¹¹ Yahveh, es uno de los nombres que se le da a Dios en la Biblia de la tradición judeocristiana. Así mismo, según el consenso académico, es la pronunciación más probable del Tetragrámaton hebreo (יהוה).

gentiles¹² lo confundieran con los dioses de culturas foráneas y politeístas de la época (los dioses del paganismo).

En tal sentido, resulta de gran interés tomar la postura del historiador del arte alemán Hans Belting (1935) frente a la pregunta que plantea en el capítulo titulado *¿Por qué imágenes?* de su libro *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, publicado en 1990, donde el autor menciona que “las imágenes llenan vacíos que surgen en el mundo doméstico, interior” (p. 65); las cuales, cumplen un fin lleno de fuerzas sobrenaturales y extraordinarias, debido a que ellas eran usadas -desde la defensa contra el mal o la curación, hasta la defensa del Imperio-, es por esto que era erróneo pensar, que las imágenes poseían sólo una carga ligada a la veneración religiosa, tal como lo sustentaban los teólogos de la querrela iconoclasta (y tal como sucede en el contexto de los creyentes contemporáneos al Imperio Bizantino durante los siglos VIII y IX).

Es oportuno entender que la venida del Mesías a la tierra trajo consigo muchos retos, la unión hipostática es un dogma católico o término teológico usado en referencia a la Encarnación para expresar la verdad revelada de que en Cristo subsiste una persona en dos naturalezas, la Divina y la humana. Esta verdad alude a la existencia de Jesucristo como un ser que llegó a la tierra al encarnarse, siendo cien por ciento hombre y cien por ciento Dios, con todas las características del ser humano (sentimientos, necesidades... menos el pecado) y con todas las características del mismo Dios (poder, gloria, majestad, potestad, divinidad...); en los treinta y tres años de vida que Jesús estuvo en la tierra, fue visto como un ser humano, y a muchos judíos de su tiempo les fue difícil creer o entender que Jesús era el mismo Dios, incluso llegaron a crucificarlo con el simple motivo e intención de corroborar si era Dios, y si así fuese,

¹² El significado bíblico de la designación de la palabra gentil se hace referencia a la persona no judía, así también para la persona pagana o extranjera.

Él se salvaría a sí mismo de la muerte carnal que le esperaba en la cruz; al respecto, en el evangelio de San Juan capítulo 14 verso 9 dicho pasaje bíblico habla sobre esta inquietud de Felipe al conocer realmente al Dios Padre, a lo que “*Jesús le dijo: ¿Tanto tiempo hace que estoy con vosotros, y no me has conocido, Felipe? El que me ha visto a mí, ha visto al Padre; ¿cómo, pues, dices tú: Muéstranos el Padre?*”. Fue tiempo después cuando se logró entender un poco que Jesús es esa parte visible de ese Dios invisible, el cual se dio a conocer a la humanidad, como lo menciona Régis Debray en su libro *Vida y Muerte de la imagen* (1994) “El hijo es el ícono vivo del Dios invisible” (p. 70), pero, el Hijo nunca ha sido retratado a lo largo de su vida en la tierra, es decir no hay imagen del rostro de Cristo, y las que hay son imágenes *Acheiropietos* (no hechas por manos de hombres).

Sin lugar a duda, la unión hipostática menciona que Jesús se hizo hombre, y su ser lleno de gloria se encarnó en un cuerpo físico, esto quiere decir que Jesús tuvo un rostro, pero ese semblante es un velo que cubre toda su santidad, esto lo confirma el autor del libro de Hebreos, donde menciona que el Señor Jesús le puso un velo a su gloria, con el fin de que su cuerpo tuviese el papel de velar su ser divino, cubriendo con su encarnación todo su poder, gloria y majestad. En este mismo orden de ideas, cuando Jesús sube a un monte alto junto a Pedro, Santiago y Juan, sus mejores amigos, Jesucristo se “transfigura”¹³ y su rostro resplandeció como el brillo del sol y sus vestidos se hicieron blancos como la luz, y en ese momento aparecen Moisés y Elías junto a Él; momentos después Dios se manifiesta en este pasaje bíblico, en forma de nube que desciende de los cielos, Dios Padre habla, reconoce a su hijo y dice: “Éste es mi Hijo amado, a quien tengo complacencia a él oíd”.¹⁴; de este modo, se visualiza la mayor

¹³ El término “transfigurar” en el griego *μεταμορφωμένος* que se lee como *methamorfoménos*, y se define literalmente al castellano como metamorfosis, y esta última palabra la define la RAE como “Transformación de algo en otra cosa”.

¹⁴ Libro de San Mateo, capítulo 17, versículos 1 al 13.

muestra de amor por parte de Dios al mandar al único Hijo, unigénito, al “Verbo hecho carne” para servir y morir, dejando su reino para encarnarse en un cuerpo mortal y luego resucitar y volver al Padre. Este es el único suceso donde realmente se puede ver la gloria de Dios “Hijo” en la tierra, debido a esto se deja de percibir al Cristo como un simple carpintero y se muestra como Dios, uno que no tiene forma porque es espíritu (y los espíritus no tienen forma), como lo menciona el libro de San Juan capítulo 4, versículo 24, “Dios es espíritu” y es por eso por lo que YHWH¹⁵ no tiene forma, ni manera humana de comprenderlo.

Aunado a esto, en la Santa Cena del Señor o en la también llamada Eucaristía, se menciona sobre el cuerpo y la sangre de Jesús, donde el pan que es partido por Jesucristo en aquella mesa junto a sus discípulos, y el vino también compartido a cada uno de ellos, fue un acto que el Señor Jesús enseñó a sus fieles con el fin de hacer memoria suya después de su muerte en la cruz, y que todos y cada uno de ellos reconocieran que ese acto que hizo el Dios (Hijo) puro y sin mancha, era para limpiar con su cuerpo y su sangre, la maldad que reinaba en cada uno de los pecadores en todo el mundo (este sacrificio es por los pecados pasados, presentes y futuros); así pues, el Señor Jesús al partir el pan no le brinda importancia a la forma del pan, es decir el pan que Jesús repartía no le atribuía formas geométricas o de hombre, más bien eran formas irregulares a las cuales no se les dio importancia ni se escribe de ellas en las Escrituras. Del mismo modo ocurrió con el vino, básicamente el vino representativo de la sangre poderosa de Jesús no tiene forma por su estado líquido, es por esto que el vino toma la estructura de la copa en la cual fue previamente servida en su momento. Con esto también se llega a comprender el misterio que conlleva atribuir una forma a su divinidad.

¹⁵ YHWH es el nombre propio de Dios; este nombre no era pronunciado por los hebreos ya que es considerado el apelativo más puro de Dios, a lo que siempre usaban mejor la nombradía de Adonai o Elohim, los cuales eran los más habituales de percibir.

En este orden de ideas, se asimilará uno de los aspectos de las representaciones de Cristo; a lo largo de toda la historia, y de todas las culturas en el mundo, han existido diferentes figuraciones del Mesías de la Biblia, a Jesús se le ha representado con rasgos de una persona asiática, por ejemplo en la antigua imagen de madera del Cristo en la cruz de estilo naive del sureste asiático del siglo XIX (Ver Figura 2); así mismo, de personas de color de piel oscura como lo es el “Cristo Negro de Esquipulas” del siglo XVII en la Basílica de Esquipulas en Guatemala (Ver Figura 3); también se ha visto con una apariencia europea o caucásica (con barba, piel blanca, ojos azules, cabello rubio, etc.) un ejemplo claro es la imagen tradicional del “Sagrado Corazón de Jesús” en la cual se pueden notar este tipo de rasgos antes mencionados. Éstas y muchas otras muestras visuales o iconográficas del Mesías evidencian que no existe una representación fija o única de lo que es la verdadera imagen de Dios (Hijo). En tal sentido, cada cultura toma la imagen del Hijo, se la apropia y la circunscribe dentro de su contexto, por eso se hace impropio mostrar diferentes rostros de Cristo en otras culturas porque se suscita una confrontación visual al tener que asimilar la figura de su mismo Dios en otro contexto.

Figura 2

Cristo en la cruz de estilo naive del sureste asiático s. XIX



Nota. Este Cristo fue subastado el 18/09/2019, sus medidas son: la cruz con 60 cm x 96 cm y las medidas del Cristo es de 37 cm x 50 cm. (<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/antigua-imagen-madera-cristo-cruz-estilo-naive-sureste-asiatico-s-xix~x175881319>)

Figura 3

Cristo Negro de Esquipulas, s. XVII



Nota. El Cristo Negro, actualmente se encuentra en la Basílica de Esquipulas en Guatemala, (https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_Negro_de_Esquipulas#/media/Archivo:Cristo_negro_de_Esquipulas.jpg).

Es preciso entonces, comprender que la Iglesia inicialmente encarga a los artistas el realizar obras alusivas a la imagen de Dios y de sus santos, con el propósito de cumplir funciones netamente catequéticas, devocionales, y educativas, las cuales sirvan para dar una idea de lo que es el Reino de Dios, también para comprender un poco su magnífica grandeza y para cumplir la intención y función de ser la imagen un conducto de veneración o un vehículo que permita o posibilite la adoración debida a Dios, el cual dirija, derive o direcciona el culto o latría (adoración) al Padre en el cielo.

La Divina Trinidad Bíblica

En el Catecismo de la Iglesia Católica (abreviaturas CIC o CEC), en su segunda sección *La profesión de la Fe cristiana*, se enseña en el numeral 236 de dicho Catecismo la diferencia entre la *Theologia* y la *Oikonomia*, donde se ilumina de una forma clara cómo comprender y conocer a Dios-Trino, de una manera sencilla, y dice así:

Los Padres de la Iglesia distinguen entre la *Theologia* y la *Oikonomia*, designando con el primer término el misterio de la vida íntima del Dios-Trinidad, con el segundo todas las obras de Dios por las que se revela y comunica su vida. Por la *Oikonomia* nos es revelada la *Theologia*; pero inversamente, es la *Theologia*, la que esclarece toda la *Oikonomia*. Las obras de Dios revelan quién es en sí mismo; e inversamente, el misterio de su Ser íntimo ilumina la inteligencia de todas sus obras. Así sucede, analógicamente, entre las personas humanas. La persona se muestra en su obrar y a medida que conocemos mejor a una persona, mejor comprendemos su obrar (Catecismo de la Iglesia Católica, numeral 236)

Dios no nos muestra cómo es su vida íntima respecto a la Trinidad, pero nos enseña cómo conocerlo a Él a través de su Palabra. Tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, nos enseña por medio de sus huellas, sus acciones y todo su Plan de Salvación para con la humanidad, su verdadero ser; pero, su ser como Trinidad Santa es uno de los misterios “que no pueden ser conocidos si no son revelados desde lo alto” (Concilio Vaticano I: DS 3015).

Vinculado a esto, es preciso destacar la importancia de comprender que no solo dentro de la religión cristiana se exalta la existencia de un Dios Trino, también dentro de la historia general se han hecho registros donde se demuestra que en varias culturas y religiones tanto orientales como occidentales se alaban a dioses trinos. Diana Karolus lo afirma de la siguiente manera:

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.).

Históricamente la representación iconográfica cristiana de la Santísima Trinidad se ha realizado y abordado desde el concepto celestial y sagrado legítimo y verdadero, pero también se ha tratado de tergiversar cuando es usada de manera irreverente en un contexto satánico en donde se representa al anticristo o el diablo, de manera blasfema, sacrílega, errónea y falseada, un ejemplo claro de ello es la figura tricéfala de Baphomet hecha en relieve en el convento de Cristo en Tomar, Portugal s. XVI como símbolo satánico, el cual fue usado por los Caballeros Templarios y esgrimido en su contra durante el juicio que los condenó. Sin embargo, es en el s. XIII, y, sobre todo, en los siglos XIV, XV y XVI, en donde se comienzan a realizar representaciones de la Santa Trinidad, empezando primeramente por países católicos europeos, como Italia, Francia y España, para extenderse después por los territorios de la América española (Maquívar, 2006, p. 275 - 294).

En efecto, en el Concilio de Trento en 1563, con el papa Urbano VIII (1628) se consideraron las representaciones tricéfalas de la Santísima Trinidad como imágenes monstruosas y diabólicas; así mismo, el papa Benedicto XIV, realiza un Breve Apostólico donde da la orden de quemar una pintura “de un tal Valencia”, con la intención de que sirva de ejemplo para los otros artistas que deseen recurrir a este tipo de representaciones alusivas a la Santísima Trinidad; de este modo, el documento emitido por el papa Benedicto XIV, determina en 1745, que:

En cuanto a esta figura constituida por un cuerpo humano provista de tres cabezas, un tal Valencia intentó abogar a su favor, declarándola apta para representar la Santísima Trinidad [...] pero las imágenes hechas así fueron objeto de una condenación solemne de nuestro predecesor de feliz memoria [...] el mencionado Urbano VIII, dio la orden de quemar ciertas pinturas, el 11 de agosto de 1628 [...] (Maquívar, 2006, p. 285).

Así mismo, uno de los temas más difíciles de tratar y explicar dentro del marco de la teología, es la comprensión de cómo tres personas diferentes llegan a ser un solo Dios; exponer de una manera completa el misterio del ser de la Santa Trinidad es imposible, esto debido a que el ser humano nunca va a poseer la capacidad racional de entender o abarcar un tema tan complejo que lo desborda, y es por esto que el mismísimo Dios en sus Sagradas Escrituras menciona en la primera carta a los Corintios, capítulo 2 verso 14: “Pero el hombre natural no percibe las cosas que son del Espíritu de Dios, porque para él son locura, y no las puede entender porque se han de discernir espiritualmente.”; debido a que no hay capacidad racional suficiente para comprender la gran cantidad de misterios divinos; también, se debe advertir, que hay cosas que el Señor mismo revela por medio de su Palabra, y la manera mediante la cual el ser humano pueda comprender y discernir estos temas complejos, como lo sería la fe por ejemplo, es por medio de la acción e intervención del Espíritu Santo: “Él es quien nos precede y despierta en nosotros la fe” (Catecismo de la Iglesia Católica, numeral 683). En este orden de ideas, se comprende que los creyentes en la teología cristiana, se preocupan por optar por el uso de la fe en la existencia de un Dios Trino; caso contrario ocurre con la evangelización católica, la cual se preocupa por una representación visual de las narraciones bíblicas con el fin de ilustrar a sus feligreses de una manera depurada, familiar y de fácil comprensión en relación con estos temas teológicos, teniendo muy en cuenta que no se adora lo que se ve sino lo que representa en sí la

imagen; siendo así, figurar el misterio de la Trinidad, les ha llevado a producir estudios a partir de la semiótica, esto con el fin de propiciar un fácil entendimiento de estos tres seres o personas supremas, que son un solo Dios.

En las artes plásticas, la preocupación por la correcta representación de la Santísima Trinidad ha sido todo un reto para los artistas ya que estos no pueden alejarse mucho de lo esencial de la significación de Dios –son tres personas distintas, y un solo Dios verdadero, las cuales ninguna de ellas es mayor a la otra ya que son el mismo Dios– pero, estas tres operan de forma distinta y hay un Padre, un Hijo y un Espíritu Santo; de este modo, es normal que al Padre en nuestro contexto occidental se asocie como un ser mayor ya que un padre es mayor a su hijo y el Espíritu quedaría como un puesto intermedio debido a que el Espíritu está tanto en el Padre como en el Hijo, como lo menciona la tradición latina del Credo “la tradición occidental expresa en primer lugar la comunión consubstancial entre el Padre y el Hijo diciendo que el Espíritu procede del Padre y del Hijo (*Filioque*)” (Catecismo de la Iglesia Católica, numeral 248).

En contraste con lo anterior, y para ejemplificar lo mencionado, se pretende abordar el asunto historiográfico de un artista *anónimo* el cual busca la solución a este mismo misterio llevándolo a la plástica. Para ilustrar al respecto, vale la pena mencionar que varios de los artistas de la Escuela Cusqueña en Cusco, Perú siglo XVIII (1720 - 1740), optaban por omitir la firma en sus obras realizadas, es por ello que hay varias piezas artísticas pertenecientes a esta escuela en las cuales no se conoce quién era el artista original en cada obra; debido a lo anterior, en este ejemplo se mencionará a un artista anónimo; en este orden de ideas, en el cuadro anónimo de la Escuela Cusqueña titulado *La Santísima Trinidad*, se realiza la representación de tres seres antropomorfos similares, con los mismos rasgos y con una vestimenta totalmente idéntica, esto, en la idea de resolver la problemática de la jerarquía entre el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo;

pero ¿Cómo se puede llegar a identificar quién es quién? en otras iconografías este desafío o problemática, algunos artistas la trabajaron de la siguiente manera: el Espíritu Santo se representaba como una paloma, al Dios Padre y al Dios Hijo se les presentaba de manera antropomorfa; también, algunos artistas optaron por representar al Padre con un sol sobre su cabeza o también se hacía uso del símbolo del tiempo representando a Dios como un hombre anciano con barba blanca.

Posturas Religiosas Sobre El Significado De Idolatría Y El Concepto Teológico E Iconográfico De La Santísima Trinidad

A partir de las entrevistas llevadas a cabo en la presente investigación, se logra encontrar una gran cantidad de opiniones, conocimientos y posicionamientos históricos y teológicos, respecto al tema de estudio. Resulta fascinante analizar y comprender, los discursos previamente entablados con las diversas entidades religiosas y conocedores expertos del tema. Las entrevistas y las visitas a los museos y capillas se lograron llevar a cabo; junto a las entrevistas, se hizo firmar un consentimiento informado,^(*) con el cual se permite al estudiante a cargo de la investigación procesar y sistematizar lo expuesto por los diversos entrevistados. Como menciona el apartado de la metodología, se logró realizar lo planeado con la colaboración y apoyo del Presbítero Diego Uribe, así también, con el Pastor Johnfrey Pabón Serrano el cual se encuentra a cargo de la Iglesia Sendas de Luz en Medellín, por otro lado, se entrevistó a la guía del Museo de Antioquia en Medellín de la *Sala Colonial y Republicana*, Lilian Janet Álvarez Hurtado, la cual lleva más de 20 años en el museo; también, se logró realizar la visita a la *Capilla Museo Nuestra Señora de Chiquinquirá* en la Ceja, Antioquia, a cargo del Padre Bernardo Botero en donde, se permitió conocer dos obras pictóricas de la Santísima Trinidad expuestas dentro de la capilla, y por último, se realizó una entrevista a una monja católica, como lo dice el apartado de la metodología de la presente investigación; la religiosa Virginia Gil Tamayo, quien desde los dieciocho años de edad empezó su vida consagrada al servicio de Dios, en Belén, Medellín, junto a las Hermanas Terciarias Capuchinas.

En tal sentido, a partir de las entrevistas, se plantearon tres diferentes preguntas, la primera de ellas gira en torno a cómo se entendía y comprendía lo que es la Santísima Trinidad;

^(*) Revisar en los anexos, la digitalización de la estructura del consentimiento informado.

en segundo lugar, se preguntó sobre cómo veían el uso de las representaciones artísticas acerca de la Santísima Trinidad; y, por último, según la figuración que el artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos hace en su obra titulada *Santísima Trinidad* (1680), en la cual trata de resolver o representar el misterio y dogma divino; el entrevistado (a) debía contestar: ¿Considera que el artista hizo una correcta figuración aludiendo a la Santísima Trinidad?

Entrevista al Pbro. Diego Alberto Uribe Castrillón

En este orden de ideas, resultan provechosos los aportes que brinda cada uno de los entrevistados. En primera instancia, se abordará la visita al Presbítero Diego Alberto Uribe Castrillón,¹⁶ actual docente de la Facultad de Teología de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) en Medellín, especialista en Teología Dogmática en Europa y Doctor en Mariología. En su primera pregunta respecto a ¿Qué es la Santísima Trinidad?, el clérigo menciona que la esencia de la fe cristiana está basada en la Santísima Trinidad, y si una confesión cristiana no confiesa la Trinidad, no puede llegar a ser confesión cristiana como tal, ya que no está hablando de la verdad esencial. El Padre Diego resalta que la Trinidad es el misterio de Dios, Dios (Padre), Dios (Hijo) y Dios (Espíritu Santo), a esto se le atribuye el dogma de fe. Ellos tres son personas distintas y un solo Dios verdadero. Entender esto es muy complejo, es aquí cuando entonces se recurre a las etimologías de las palabras, en el griego el término “persona” se traduce como “alguien que pueda relacionarse con otro”, y esta relación produce netamente un vínculo o una comunidad, así mismo sucede en el dogma de la fe, están el Padre, el Hijo y el Espíritu, estos tres tienen una comunión como tal.

(*) Se le sugiere al lector, revisar la conversación transcrita con el Pbro. Diego Uribe Castrillón, titulada *ANEXOS: Estudio Iconográfico e Iconológico de la Trinidad trifacial del artista neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos - Luis David Meza de la Hoz*, la cual se encuentra en el enlace compartido de acceso público, su dirección es:

<https://docs.google.com/document/d/1eIQEy6ssM7mJQLX1Kct5C7PUUigKSwC2/edit?usp=sharing&ouid=116872373061625631179&rtpof=true&sd=true>

El Padre Diego menciona, lo complejo que es el NO realizar representaciones visuales de cualquier cosa, y resalta que se ha dicho bastante del “No Imágenes” pero cuando en la biblia se habla de imágenes, esta alude al término “ídolos”, y esta última, se caracteriza por ser “algo materializado en el que yo concentro mi fe y mi experiencia” y esto básicamente sería reemplazar a Dios, con cualquier ídolo; también, el Padre resalta lo difícil que es dejar de realizar imágenes, ya que somos seres muy propensos a recurrir a ellas; pero menciona que, “a nosotros nos hizo un daño muy terrible el pintar al Espíritu como una paloma, y también nos hizo un daño muy grande pintar al Padre como un viejecito y otro daño muy grave el representar al Hijo como un joven” todo esto debido a lo difícil que es representar a la Trinidad como tal, y por otro lado, “todas resultan escasas para representar el misterio”. Acto seguido se presenta la obra de Gregorio llamada *Santísima Trinidad* y el Padre Diego dice lo importante y lo bello de la “experiencia profunda de fe” que tuvo el artista al realizar el cuadro, y explica de manera detallada el porqué de su postura en pro del cuadro del artista y también recalca lo único que causa un escándalo en la obra del artista como tal, el aspecto facial totalmente deforme que posee la representación de la Santa Trinidad con un rostro y tres bocas, tres narices y cuatro ojos; aunque, “Vásquez de Arce y Ceballos (...) intentó describir el misterio, pero nos pidió que cuando fuéramos a hablar de cada una de las personas, nosotros nos concentráramos en mirar a ver que podemos decir del Padre [señala en la imagen el círculo que dice PATER,¹⁷ en la hoja impresa llevada por el estudiante de la investigación, donde está ilustrada la obra de Vásquez], que podemos decir del Espíritu [señala el círculo que dice SPIRITUS SANCTUS] o que

¹⁷ La palabra “PATER” se encuentra escrita en latín, al igual que, “FILIVS” o “FILIOS” y “SPIRITUS SANCTUS” o “SPIRITUI SANCTO”, estos lo traduce Google traductor al español de la siguiente manera: “PATER” como Padre, “FILIVS” como Hijo y “SPIRITUS SANCTUS” como Espíritu Santo; pero resulta fascinante traducir las tres palabras del español al latín, ya que se le agrega una característica al Padre, la oración “Padre, Hijo y Espíritu Santo” los traduce como “GLORIA PATRI ET FILIO ET SPIRITUI SANCTO”.

podemos decir del Hijo [señala el círculo FILIUS]”, interiorizándolos a cada uno de ellos de manera individual.

A modo de conclusión, el Padre Diego menciona que Vásquez lo que hizo fue ayudarle a los padres a que cuando llegara el momento de exponer este tema complejo de la Trinidad, se les pudiese facilitar la enseñanza y el aprendizaje de los feligreses de manera ilustrativa y de muy fácil digestión los conceptos que enmarcan la Trinidad, los cuales el artista plasma de manera sencilla, estas ideas son “la relación, las procedencias, la unidad, nos mostró el rostro distinto de cada persona (...) y nos puso a nosotros a mirar con los ángeles lo que debemos hacer: adorar, contemplar, meditar, alabar, interiorizar y descansar en Dios.” y estas son las tareas que debe hacer un creyente a la hora de adorar al Dios Trino.

Entrevista al Padre Bernardo Botero Echeverry

El Padre Bernardo Botero Echeverri^(*) rector en la Capilla “Nuestra Señora de Chiquinquirá”, en La Ceja, es el sobrino-nieto de Monseñor Bernardo Botero Álvarez, perteneciente a una de las familias con más miembros religiosos en toda Colombia, a esto se le atribuye el nombre de una familia “levítica” por excelencia.¹⁸

La entrevista realizada al Padre Bernardo fue muy fructífera y también bastante precisa, esto debido a sus conocimientos respecto los temas eclesiásticos y también por el gran número de acervos de piezas artísticas religiosas expuestas dentro de su capilla y que están bajo su

^(*)Se le sugiere al lector, revisar la conversación transcrita con el Padre Bernardo Botero Echeverry, titulada *ANEXOS: Estudio Iconográfico e Iconológico de la Trinidad trifacial del artista neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos - Luis David Meza de la Hoz*, la cual se encuentra en el enlace compartido de acceso público, su dirección es:
<https://docs.google.com/document/d/1eIQEy6ssM7mJQLX1Kct5C7PUUigKSwC2/edit?usp=sharing&ouid=116872373061625631179&rtpof=true&sd=true>

¹⁸ Información recabada a partir de la página web Vicentina, Corazón de Paúl, con el título de *Centenario de la ordenación sacerdotal de Monseñor Bernardo Botero*, escrito por Andrés Felipe Rojas. En el siguiente enlace: <https://www.corazondepaul.org/2019/08/19/centenario-de-la-ordenacion-sacerdotal-de-monsenor-bernardo-botero-cm/>

custodia y responsabilidad, las cuales permitió registrar fotográficamente, para el enriquecimiento del proyecto de investigación. En primer lugar, en relación con la pregunta realizada por el estudiante investigador, ¿Qué es la Santísima Trinidad? corrige que no debería ir un “¿Qué?” como pregunta, sino, más bien un “¿Quién?”; esto respecto a que la Trinidad no es una cosa dice el padre, “sino una persona o tres personas mejor dicho”, a lo que aterriza la idea centrándola en que la Santísima Trinidad son el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, básicamente la idea del dogma de la fe, “tres personas distintas y un solo Dios”.

En segundo lugar, respecto la respuesta a la segunda pregunta, que dice: ¿Qué opina sobre el uso y las representaciones artísticas acerca de la Santísima Trinidad? menciona sobre la prohibición en un primer momento respecto la representación del Dios Trino, por lo que dice la Biblia de que a “Dios no se le podía representar, pero la imaginación humana y el arte, por supuesto, llevaron a producir cuadros muy hermosos de lo que conocemos como la Santísima Trinidad en los que se representa tanto al Padre como al Hijo con rostros [en su gran mayoría iguales, debido a que Jesús es la imagen visible de Dios], y al Espíritu Santo casi siempre como una paloma”, menciona lo correcto que es este tipo de usos y representaciones llevabas a cabo por los artistas, pero dice que muchas personas desvían las imágenes de su sentido verdadero, originario y sagrado, y no entienden la naturaleza de Dios, y el sentido espiritual o devocional de la representación, y las llevan a contextos esotéricos.

Y, por último, en la pregunta final, que dice ¿Considera que el artista (Gregorio Vásquez) hizo una correcta figuración aludiendo a la Santísima Trinidad?, responde que “no le parece correcta en el sentido de que hay tres caras”, que hubiese sido más certera la obra si solo hay dos rostros plasmados de manera similar y el Espíritu Santo el cual “no se ha representado en la imaginería corriente” como un rostro antropomorfo, esto quiere decir, que las únicas

representaciones que mejor aluden al E. S. son las que se presentan en las manifestaciones bíblicas [ya sea como una llama de fuego o como una paloma]. Todo esto, pero que no descarta la originalidad del artista al hacer la representación de la Santísima Trinidad con tres rostros.

Para concluir, en la entrevista presentada por el Padre Bernardo Botero, se pretende señalar dos obras las cuales están expuestas en la *Capilla Museo Nuestra Señora de Chiquinquirá* en la Ceja, Antioquia; en donde, se le permitió al estudiante encargado de la investigación, ver, fotografiar los cuadros y tener contacto sensorial con ellos al poder contemplar físicamente su materialidad, para el uso dentro de la investigación monográfica. Así pues, se encuentra la primera obra titulada *Alegoría de la Concepción de la Santísima Virgen María* del siglo XVIII (Ver Figura 4), perteneciente a un artista anónimo, perteneciente a la Escuela Quiteña; y, la obra *La Glorificación de la Virgen María*, de un segundo artista anónimo que data del siglo XIX (Ver Figura 5).

Figura 4

Alegoría de la concepción de la santísima Virgen María



Nota. La obra pictórica es de un autor Anónimo, correspondiente a la Escuela Quiteña. La pieza fue realizada en óleo sobre tela, marco tallado, dorado y policromado, datada del siglo XVIII. Actualmente ubicada en La Capilla Museo Nuestra Señora de Chiquinquirá, La Ceja, Antioquia. Imagen tomada por el estudiante a cargo de la investigación.

Figura 5

La Glorificación de la Virgen María



Nota. La obra pictórica es de un autor Anónimo, datada del Siglo XIX. Realizada en óleo sobre tela. Actualmente ubicada en La Capilla Museo Nuestra Señora de Chiquinquirá, La Ceja, Antioquia. Imagen tomada por el estudiante a cargo de la investigación.

En efecto, estas obras aparentan haber sido realizadas por el mismo artista, pero hay una distancia epocal muy grande, ello debido a su gran similitud estética e interpretativa; la cual posee una iconografía narrativa alusiva a las manifestaciones que la biblia relaciona con el Hijo en la cruz, el Padre en el cielo, y el Espíritu Santo, Tercera Persona de la Santísima Trinidad que se logra asimilar en la representación iconográfica de la pintura con forma de paloma que proviene del cielo junto al bautismo de Jesucristo en la tierra; así mismo, se logra percibir a Dios Padre, con las facciones de un anciano con barba, además, también se ve a Dios Hijo, con aspecto de un hombre joven lleno de vida que sostiene su misma cruz, y, por último, al Espíritu Santo, como una paloma blanca que desciende de una luz radiante en la parte superior del lienzo. Estas obras a pesar de ser antiguas permiten percibir, y a la misma vez, enriquecer los análisis, las interpretaciones y las representaciones y/o lecturas iconográficas e iconológicas que ya existen respecto a las diversas figuraciones aludiendo a la imagen de la Santísima Trinidad; así

también, se logra comprender cómo muchos alcanzan a sentirse cómodos respecto a ciertas representaciones de la Santísima Trinidad y cómo logran llegar a interiorizar la fe, la piedad o la devoción a Dios trino y uno, con ayuda de la contemplación de ciertas obras artísticas alusivas al misterio y dogma trinitario.

Entrevista A La Religiosa Capuchina Virginia Gil Tamayo

La monja Virginia Gil,^(*) como se había dicho con anterioridad, desde los dieciocho años empezó su vida al servicio de Dios, en Belén, Medellín, junto a las Hermanas Terciarias Capuchinas; también, es Normalista Superior, egresada en *Licenciatura en Educación y Estudios Bíblicos* de la Universidad de Antioquia (U de A), realizó un diplomado en Roma en *Teología de la Vida Cristiana*; y, también, fue misionera en la provincia de Napo, en Ecuador. Virginia actualmente es jubilada, tanto en relación con sus servicios de religiosa en la iglesia católica, como en lo concerniente a su ejercicio y labor docente; así mismo, se dedica a tejer, leer y realiza artesanías.

Con relación a la primer pregunta del esquema propuesto en la entrevista, la religiosa menciona que la Santísima Trinidad “es Dios”, lo asocia al dogma de la iglesia católica, donde “Dios es uno y trino”, una unicidad divina en donde las tres personas se relacionan la una con la otra “el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo”; así, en el Catecismo de la Iglesia Católica (CIC), en su “capítulo uno párrafo dos, nos habla del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo”, en donde, se enseña en qué consiste el misterio divino y la función de cada una de las personas, “El Padre como creador, el Hijo como salvador o redentor (...) y el Espíritu Santo [como] el que nos guía”,

^(*) Se le sugiere al lector, revisar la conversación transcrita con Virginia Gil, titulada *ANEXOS: Estudio Iconográfico e Iconológico de la Trinidad trifacial del artista neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos - Luis David Meza de la Hoz*, la cual se encuentra en el enlace compartido de acceso público, su dirección es: <https://docs.google.com/document/d/1eIQEy6ssM7mJQLX1Kct5C7PUUigKSwC2/edit?usp=sharing&oid=116872373061625631179&rtpof=true&sd=true>

en el numeral 234 al 267 del CIC¹⁹ se amplía muy bien el asunto del misterio central del cristianismo, y con esta cita hace la recomendación de su lectura.

Durante la entrevista, respecto a la opinión de las representaciones de la Santísima Trinidad en general, menciona que, desde la era del paleolítico, se utilizaban representaciones como una manera ilustrativa de abordar diversos fenómenos espirituales-rituales, o cotidianos recurriendo a las “figuras y dibujos”, así mismo, ocurre en el arte religioso, en donde se utilizan las figuraciones y representaciones para ilustrar una idea teológica o espiritual, con el fin de llegar a una comprensión de tales elementos y tratar de aproximarse a su sentido trascendente; adicionalmente, Virginia aterriza el concepto, mencionando que de ahí nace lo que es “la iconografía, [en donde surgen] los iconos”, debido a los estudios de las formas y las representaciones estéticas, analizadas por décadas, y que ayudan a lo que es la comprensión del misterio divino, en la idea de enseñar e ilustrar la complejidad del Dios Trino. A partir de este nutrido bagaje conceptual y de conocimientos teológicos complejos acumulados a través de los siglos hasta la actualidad, algunos artistas han llegado a comprender la Trinidad en formas geométricas y/o antropomorfas, como lo son “los círculos, los triángulos, [o también] en forma de las tres personas; por ejemplo, el Padre como un ojo, el Hijo con una cruz, o los signos de la pasión, muerte y resurrección; y, otras con el Espíritu Santo, [el cual] generalmente lo representan en forma de paloma, aludiendo al bautismo de Jesús” [dado que el Paráclito divino o Espíritu Santo] se deja ver en esa forma en el momento en el que desciende del cielo y habla Dios Padre, quien dice [refiriéndose a Jesús]: “Este es mi Hijo amado”.²⁰ Así mismo, por lo complejo y tedioso que era el representar a Dios, la “iglesia católica, (...) en el siglo XVII y

¹⁹ Para poder confrontar los numerales del CIC sugeridos por la religiosa (CIC 234 al 267), éstos se pueden verificar entrando a este enlace: (https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p1s2c1p2_sp.html).

²⁰ Confrontar sobre el bautismo del Señor Jesús en el Río Jordán, a través del siguiente pasaje bíblico: Marcos capítulo 1 versos de 7 al 11.

XVIII, cuidaba tanto de que no hubiera errores”, es por esto, por lo que algunas representaciones de Trinidades o de santos, las cuales la iglesia vetó o no las aceptó, porque no tenían las suficientes sustentaciones plásticas o conceptuales teológicas, para explicar el misterio del Dios Trino.

En relación con la última pregunta, respecto la obra que el artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos realiza aludiendo al símbolo de la Santísima Trinidad, la religiosa resalta en primera instancia lo “hermosa” que es la cabeza la cual “tienen las tres personas divinas”; pero, cita al Papa Urbano VIII en 1628, en donde, [el pontífice] manda a tapar las dos caras laterales de la pieza de Gregorio, y pasado el tiempo, en 1980 una curadora [restauradora] remueve los restos del óleo que cubrían la imagen original, mostrando o develando nuevamente la idea inicial del pintor. Igualmente, la monja dice que nunca había conocido la obra Santísima Trinidad de Gregorio, pero que es una pieza muy “hermosa”; pero así como admira su trabajo, resalta que hay algo en lo cual no se encuentra conforme y es que en el triángulo central, en cada uno de sus laterales se nombra la palabra en latín “NON EST” la cual quiere decir “No lo es”, Virginia corrige esta idea que Gregorio plasma en el lienzo, debido a que Dios (Padre) sólo es Dios, Dios (Hijo) sólo también es Dios, y que así mismo Dios (Espíritu Santo), es el mismo Dios; tal vez debido a esto y al rostro, la Iglesia católica sentenció no hacer visible la pieza de Gregorio. Finalmente, después de dar a conocer su postura respecto la obra en cuestión, la religiosa resalta lo importantes que son todas y cada una de las pinturas que Gregorio realizó, y, a pesar de sus excelentes piezas, lamenta que el artista sufriese demencia al final de su vida.

Entrevista a Lilian Janet Álvarez Hurtado

En el Museo de Antioquia, ubicado en Medellín, la exposición *Sala Colonial y Republicana*, la cual lleva siete meses instalada es en donde se exhibe actualmente una serie de obras propias del periodo colonial y relacionadas con este, desde el discurso curatorial y museográfico, como son las pinturas religiosas y los héroes de la independencia, con una riqueza técnica y artística en cada pieza, entre ellas, se encuentran homologadas en el espacio museal pinturas, esculturas y fotografías; esta colección, se halla bajo el cuidado de la guía de salón Lilian Janet Álvarez Hurtado,^(*) la cual accedió de manera voluntaria a la entrevista respecto a los temas relacionados con la Santísima Trinidad; aunado a esto, la guía decide presentar algunas otras obras de más, para sustentar la idea que quería exponer sobre este tipo de representaciones religiosas.

Es importante mencionar que las preguntas realizadas a Janet son las mismas que se les plantearon a los presbíteros Diego Uribe, Bernardo Botero y a la religiosa Virginia Gil. En tal sentido, estos primeros cuatro entrevistados, coincidieron expresando que la Santísima Trinidad, se caracteriza por ser el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, como lo señala Janet “Cristo y dos personas más”; Janet se remite al momento de la colonia, donde menciona a los indígenas los cuales necesitaban tener un referente visual donde ayudara y sustentara esta idea de que había un “Padre, [un] Hijo y [un] Espíritu Santo, entonces los artistas para llegarle a los indígenas lo empezaron a pintar con tres caras”.

^(*) Se le sugiere al lector, revisar la conversación transcrita de manera literal, titulada *ANEXOS: Estudio Iconográfico e Iconológico de la Trinidad trifacial del artista neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos - Luis David Meza de la Hoz*, la cual se encuentra en el enlace compartido de acceso público, su dirección es: <https://docs.google.com/document/d/1eIQEy6ssM7mJQLX1Kct5C7PUUigKSwC2/edit?usp=sharing&oid=116872373061625631179&rtpof=true&sd=true>

En este mismo orden de ideas, en lo concerniente a la segunda pregunta, sobre su opinión respecto las representaciones artísticas de la Santísima Trinidad, Lilian menciona la escasez de obras que se asemejan a este tipo de estructuras estéticas, iconológicas e iconográficas, debido a que “las obras eran escondidas por la tierra, (...) con varias cobijas para que no se dañaran porque al que *pillaran* pintando a Cristo así [se arriesgaban a una consecuencia pública], porque decían que era un sacrilegio, entonces empezaron a matarlos y de esas obras quedan muy poquitas” debido a que los artistas eran perseguidos por ellas.

Y finalmente en la tercera pregunta, que alude a sus consideraciones respecto a si Gregorio Vásquez hizo una correcta figuración acerca de la Santísima Trinidad, responde de manera acertada “Sí la hizo, y sabiendo ya la historia de la obra que tapa las caras con el cabello, salió más *avispado*, porque es que ellos empezaban como a tapar desnudos, tapar las obras para no tener problemas en esos momentos, entonces es muy chévere, la obra es muy bonita y parecida a la que hay aquí en el museo”. Acto seguido, Janet enseña la obra relacionada a la Santísima trinidad Trifacial, esta obra como pieza que hace parte de la colección del museo, y expuesta en la *Sala Colonial y Republicana*; en donde, esclarece que le parece que se encuentra mejor lograda, gracias a las características estéticas, y de interpretación que el artista *anónimo* utiliza en su obra (Ver Figura 6). De esto, se desprende un paréntesis donde Janet enseña otros dos cuadros religiosos, uno de ellos titulado *La piedad* (Ver Figura 7), el cual data del siglo XVIII, de un artista anónimo, realizado en óleo sobre madera; pues esta pieza, tiene una primera capa con una imagen inicial, y encima hay una segunda capa con otra imagen la cual cubre a la primera, con el paso del tiempo la primera capa se va desprendiendo, y es así como poco a poco se manifiesta a la luz la segunda cara del cuadro. Y, para terminar, Janet presenta la obra *María Magdalena Penitente* (Ver Figura 8), a esta pieza aún no se le ha precisado una fecha o datación

de ejecución, y así mismo no se ha encontrado cuál fue el artista encargado de realizar la pintura. Esto lo menciona Marta Fajardo de Rueda en su libro *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico* (1999), en donde, la autora refiere sobre la importancia de realizar el proceso de restauración de las obras artísticas, ya que se logra descubrir o develar “hechos que no quedaron claramente consignados en los documentos. Por ejemplo, hay casos en que la censura fue muy estricta con los artistas. Si el pintor no interpretaba el dogma como lo autorizaba la Iglesia o si, dando libertad a su imaginación, ejecutaba una interpretación no acorde con aquella, era posible que se ordenara destruir o enterrar el cuadro en el atrio de la iglesia.” (Fajardo, 1999, p. 24). Marta Fajardo agrega como ejemplos dos cuadros: *La Trinidad de tres rostros* atribuida a Gregorio Vásquez, y *María Magdalena*, de un artista anónimo, obra propia del templo de Santa Bárbara en Bogotá [la cual se encuentra parcialmente desnuda, donde el cabello cubre un poco su pecho].

Figura 6

La Santísima Trinidad, s. XVIII.



Nota. La obra pictórica es de un autor Anónimo. Realizada en óleo sobre tela. Actualmente ubicada en la colección del Museo de Antioquia, Medellín, en el salón expositivo *Sala Colonial y Republicana*. Imagen tomada por el estudiante a cargo de la investigación.

Figura 7

La piedad, s. XVIII.



Nota. La obra pictórica es de un autor Anónimo. Realizada en óleo sobre tela adherida a madera. Actualmente ubicada en la colección del Museo de Antioquia, Medellín, en el salón expositivo *Sala Colonial y Republicana*. Imagen tomada por el estudiante a cargo de la investigación.

Figura 8

María Magdalena penitente, s. f.



Nota. La obra pictórica es de un autor Anónimo. Realizada en óleo sobre tela. Actualmente ubicada en la colección del Museo de Antioquia, Medellín, en el salón expositivo *Sala Colonial y Republicana*. Imagen tomada por el estudiante a cargo de la investigación.

Entrevista al Pastor Johnfrey Pabón Serrano

Además de realizar entrevistas a algunos conocedores claves sobre temas religiosos y coloniales, se acudió al Pastor Johnfrey Pabón^(*), el cual realizó sus estudios en Ocaña, Norte de Santander como técnico en teología pedagógica y lleva nueve años a cargo de la Iglesia Alianza Sendas de Luz, en donde realiza sus funciones como pastor. De igual manera, como fueron de provechosas las anteriores entrevistas y posturas relacionadas al tema, es muy valiosa la posición que tiene el Pastor en lo concerniente a la interpretación de la Santísima Trinidad y el uso de las representaciones artísticas ligadas a ella.

Es necesario aclarar que en el caso del Pastor Johnfrey se le hicieron cambios a algunas de las preguntas formuladas en las entrevistas llevadas a cabo con él, de esta manera, se presenta la primera cuestión, la cual trata sobre la postura respecto a sus conocimientos de ¿Qué es la Santísima Trinidad y cómo la describiría?; en primera instancia, responde “que es Dios en tres personas, (...) no que tres personas son Dios”, resaltando la idea de que Dios aunque su Santa Trinidad sean seres plurales, no son seres compuestos, ya que cada uno de ellos es simple, entonces “por eso decimos que no son tres personas (...) un Dios, sino un Dios que es tres personas”. En paralelo, en la segunda parte de la primera pregunta, cita un pasaje bíblico el cual es Isaías capítulo 40, verso 25 que dice “¿A qué, pues, me haréis semejante o me comparareis? dice el santo”.

Si bien es cierto que en la antigüedad Dios ordena construir altares en nombre de Él, también prohíbe que estos altares no se podían tallar o intervenir de una u otra manera como tal,

^(*) Se le sugiere al lector, revisar la conversación transcrita de manera literal, titulada *ANEXOS: Estudio Iconográfico e Iconológico de la Trinidad trifacial del artista neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos - Luis David Meza de la Hoz*, la cual se encuentra en el enlace compartido de acceso público, su dirección es: <https://docs.google.com/document/d/1eIQEy6ssM7mJQLX1Kct5C7PUUigKSwC2/edit?usp=sharing&ouid=116872373061625631179&rtpof=true&sd=true>

“porque él no quería que nada de ese altar representara y dijera “Dios es así”, sino que, sencillamente como estuvieran las piedras de cada lugar, se agarraban, se amontonaban y se sacrificaba [sobre ellas] para rendirle honor al Señor, pero nunca ha sido la intención del Señor de que se le represente gráficamente, por eso el Señor lo prohibió”. Por otra parte, el pastor sostiene que a Dios no se le puede hacer semejante a nada ni a nadie, por lo que menciona, que “hablar de ¿A qué lo compararía o cómo lo describiría? no tengo como describirlo, por esa razón”.

En segunda instancia, en relación con la pregunta ¿Qué opina sobre el uso y las representaciones artísticas acerca de la Trinidad?, aterriza su idea primordialmente en el evangelio de Juan capítulo 4 versículo 24 cuando el Señor está hablando con la mujer samaritana y Dios dice esto “Dios es espíritu”, debido a esta idea, se afirma que los espíritus son netamente amorfos y “al no tener forma, pues no podemos hacerle ninguna ilustración”. De esta manera, ejemplifica la idea de espíritu, donde se remite a la imagen mental atribuida a las producciones visuales de Hollywood, en las cuales se ve por ejemplo a *Casper* [película del fantasma amigable] donde se da un “concepto mental de que los demonios o los ángeles o los espíritus son algo así como nubes volando” y como no hay manera de representarlo, “eso inventaron que es como algo medio *transparentoso*, medio visible y que se da [a conocer]”. En este orden de ideas, retomando el concepto de que Dios es espíritu, y no posee forma, “por esa razón, todas las representaciones artísticas van a quedarse cortas y van a ser imprecisas a la hora de representar a Dios”.

En consonancia con la siguiente pregunta respecto a su opinión sobre la figuración que el artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos hace en su obra Santísima Trinidad (1680), resalta la buena intención del pintor por ilustrar este misterio, pero la idea de enmarcar todo este

concepto en formas antropomorfas, queda completamente corta la representación de Gregorio, por el hecho “que no estamos hablando de seres humanos, que estamos hablando del Dios que se declara a sí mismo como espíritu, entonces no va a haber una representación [leal que enmarque toda esta cosmovisión divina]”.

Pero, dentro de la obra de Gregorio, hay algo que llama mucho la atención al pastor, y es el triángulo central, donde “muestra que el Padre no es el Hijo, que el Hijo no es el Padre y viceversa y que el Hijo no es el Espíritu Santo, pero que a la vez apuntan a un círculo anterior donde nos dice que cada uno de los tres es Dios”. Si bien es cierto que el artista realiza con el triángulo una buena interpretación, pero no es correcto asemejar a Dios con algo; de esta y otras maneras, algunas personas tratan de ejemplificar esta idea, al ilustrar “la Trinidad hablando de un huevo, que porque tiene clara, tiene yema y tiene cascarón y que los tres forman una sola cosa, entonces no se puede porque eso es compuesto, Dios es simple; otros quieren representarlo con el agua, que los estados del agua son sólido, líquido, gaseoso, pero que en sí es la misma H₂O, no se puede, porque son estados que si están en líquidos no pueden estar en gaseoso al mismo tiempo y no pueden estar en el otro estado al mismo tiempo, pero con Dios nos damos cuenta que es las tres cosas a la misma vez”. En este orden de ideas, también se podría agregar como mencionó el Presbítero Diego Uribe en la entrevista que se le realizó, a Dios también se le representaba con colores, el amarillo, el rojo y el azul, los cuales al juntarse de manera perfecta se llega al color blanco aludiendo a la pureza divina. Todas las interpretaciones nunca van a llegar a ser precisas y logran quedarse completamente cortas al tratar de ilustrar la idea del misterio divino. Es por esta razón, que el pastor concluye diciendo que, aunque la imagen de Cristo fue la que se presentó ante el mundo, no es recomendable realizar figuraciones que sirvan de manera ilustrativa o que remitan gráficamente a la Santísima Trinidad.

A modo de conclusión, si se recogen todas las posturas respecto a la comprensión de la imagen del Dios Trino, y su interpretación pictórica, se llega a la idea de que la Santísima Trinidad se compone por “el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo” las tres personas de la divinidad; así también, se comprende que las obras religiosas sirven de manera crucial para el estudio, la contemplación y el acercamiento intelectual a la idea del Dios Trino; también, se puede analizar un panorama de significado dentro del contexto católico, en donde la idolatría se asocia con la entrega mundana del hombre carnal a los placeres de la vida, tal como lo menciona el Pbro. Diego Uribe en la entrevista que se incluye en este trabajo monográfico de investigación, el cual identifica como idolatría, elementos como: “la plata, el poder, el placer, el sexo, y todas esas cosas que la gente absolutizó”, y no a la latría de la imagen de Dios; caso contrario ocurre con la postura del Pastor Johnfrey Pabón, donde menciona que se evite realizar o utilizar representaciones de Dios, de tal modo, que desvíen la idea de lo divino, y se caiga en una falsa adoración de Dios, aunque reconoce que Dios mismo se hizo visible, por medio de la intervención de su Hijo, al descender al mundo terrenal, para la salvación de muchos; la Santa Biblia lo dice de manera clara al hacer manifiesto que el “Verbo se hizo carne”, y que se mostró al mundo como ser cien por ciento hombre, y cien por ciento Dios [unión hipostática], al encarnarse en un momento de la historia, el cual nació y vivió en la tierra, se mostró como ser el cual poseía un rostro humano, pero este rostro se usó para velar su gloria ante los ojos del mundo.

Así mismo, se puede entender en este punto de la investigación, que la idolatría se distancia de lo que es el uso de la imagen de Dios; ya que, como tal, la idolatría no la origina la imagen plasmada en sí misma, sino que la causa más bien el ser humano que la adora, desde su intencionalidad y conceptualización errada de la imagen; es allí donde se debe tener cuidado de

evitar caer en el reemplazo de la imagen de Dios, como si fuera el mismo Dios, y en la idea de comparar a su ser divino, con animales o formas antropomorfas y/o geométricas, como lo enseñan la iconografía e iconología como ramas del campo de la historia del arte, en las cuales se asocia a Dios con muchas teo-semióticas, pero nunca llega a ser del todo precisa la interpretación visual del misterio celestial del ser de Dios, ya que siempre quedan cortas dichas interpretaciones.

Interpretación De La Santísima Trinidad De Gregorio Vásquez De Arce Y Ceballos A La Luz De Un Análisis Iconológico

En este último apartado teórico de la investigación se realizará un estudio pre-iconográfico, iconográfico e iconológico, usando el método de análisis de obras de arte o imágenes, desarrollado por el historiador del arte alemán Erwin Panofsky en su libro *El Significado de la Artes Visuales* (1980), donde se le aplicará el método a la obra pictórica colonial del colombiano y santafereño Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos titulada *La Santísima Trinidad* (1680) o también conocida por el nombre de *El símbolo de la Trinidad*, realizada en el siglo XVII, la cual se encuentra actualmente expuesta en el *Museo Colonial* de Bogotá, Colombia (Ver Figura 1).

A través del tiempo, y en el contexto teórico del análisis de la imagen artística, la iconografía ha llegado a ser “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma” (Panofsky, 1980, p. 45). De esta manera, se ha convertido en uno de los métodos más utilizados en la historia de las artes para lograr comprender los significados que posee una pieza artística, ya sean pinturas, esculturas, grabados, entre otros; así mismo, el método se origina a mediados del siglo XVI, pero es en el siglo XVIII donde cuenta con su más amplio desarrollo debido a los estudios en torno a las grandes colecciones de orígenes sacros y religiosos, dando lugar a amplios repertorios y manuales (González, 2018). Marta Fajardo de Rueda cita en su libro *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del Estudio Iconográfico e Iconológico* (1999) en la página 24, al historiador francés Louis Bréhier, en la introducción de su libro *Arte Cristiano*, donde, señala de manera muy general que:

La iconografía es “el estudio histórico de diversos temas plásticos” incluyendo a Dios, la Virgen, los Santos, la historia del mundo, las alegorías, los símbolos, los animales y hasta el fin del mundo. Y concluyó para señalar la amplitud del tema: “es un campo inmenso, cuya realización demanda toda la vida de un benedictino” (Brehier, 1920).

Panofsky plantea tres niveles de significación de la obra de arte: entre ellos se encuentran: la *significación primaria o natural*, la *significación secundaria o convencional* (esta significación corresponde a la parte de la fenomenología, que refiere a la percepción de los elementos que se tienen a través de los sentidos) y la tercera es la *significación intrínseca o de contenido* (esta es la significación más profunda de la obra de arte).

La *significación primaria o natural* se deriva en dos etapas, la primera consta de la *significación fáctica* y la segunda en la *significación expresiva*, esta se *aprehende* con el análisis de las formas más puras que componen la obra a estudiar (estas formas puras pueden llegar a ser las configuraciones de las líneas y los colores, insertos en la imagen), también representaciones como lo serían objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc. “identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmosfera doméstica y tranquila de un interior” (Panofsky, 1980, p. 48), este universo que compone las formas puras Panofsky lo denomina como “los motivos artísticos”, estos motivos constituyen la descripción pre-iconográfica esencial para la comprensión de la obra de arte.

La *significación secundaria o convencional* la cual consiste en la comprensión de los temas, conceptos y alegorías (un ejemplo puede ser: la crucifixión, la pascua, la Santa Cena, etc.), en las cuales, se utilizan símbolos en relación con ese evento que se quiere expresar, para la significación y la interpretación correcta de las convenciones sociales e históricas. Marta Fajardo

de Rueda en su libro *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del Estudio Iconográfico e Iconológico* (1999), cita y define de una manera clara el método iconológico desglosado en sus tres niveles según lo plantea Panofsky en su libro titulado *El Significado de las Artes Visuales* (1980):

los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*, nosotros nos acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente se denominada “iconografía” (Panofsky, 1980, p. 47 - 51).

La *significación intrínseca o de contenido*, esta se aprehende o se determina a partir de la investigación de la mentalidad de una época, nación, clase social, religión, filosofía, la cual se materializa en una personificación y condensación en la obra. En el descubrimiento e interpretación de estos valores simbólicos, se constituye lo que se puede llamar *iconología* a diferencia de la *iconografía*. Para una correcta interpretación y/o lectura de una obra de arte, es recomendable recurrir primeramente a lo que es la comprensión de lo que son las formas puras de la iconografía (la cual da los primeros datos de la obra) para poder dar paso a la iconología (que por medio del pensamiento y la razón, facilita la interpretación de la imagen), y como resultado de esta comprensión, después que el investigador y el lector hayan entablado una relación y así mismo, se encuentren familiarizados con los temas principales que el artista quiso plasmar en la obra de arte, abarquen y direccionen de forma adecuada los conceptos tratados en

la pieza estudiada (en esta fase última, de la iconología, la herramienta interpretativa es la *intuición sintética*).

Significación Primaria O Natural De La Obra Santísima Trinidad (Pre-iconografía)

La obra del artista santafereño Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos está llena de riquezas simbólicas y conceptuales; ésta se describiría de la siguiente manera: en primer lugar, se encuentra en un plano central un personaje masculino joven (la representación física antropológica de la Santísima Trinidad) el cual cubre todo el lienzo tanto en el sentido vertical, como en el sentido horizontal, luego, se muestra con una pierna extendida y la otra recogida; junto a esta postura, sus brazos extendidos con una dirección horizontal, con sus muñecas reposando sobre unas circunferencias; ciertamente, todo su cuerpo a excepción de su rostro, se muestra cubierto por un vestido blanco y encima, una tela color dorado y rojo vivo, la cual está decorada con adornos, adicional a esto, la capa que cubre sus hombros se sostiene por una alhaja (joya); a su vez, el personaje, hierático y sedente, tiene un rostro central y principal que está en una posición frontal, como si mirase al espectador que está ante el cuadro, a su vez, sobresalen de los lados de su rostro, dos caras adicionales en posición tres cuartos, a pesar de estar unidos los rostros, cada uno de ellos toma una dirección visual diferente, las dos manos al final de los dos brazos extendidos, a la altura del pecho, sostienen individualmente, es decir, cada una de ellas, una esfera dorada en las dos esquinas superiores del triángulo principal; además, detrás del rostro trifacial (del Dios Trino), se halla un pequeño triángulo isósceles, con una tonalidad amarilla más clara que la del amarillo del fondo; además, este triángulo a pesar de ser transparente, se llega a notar o destacar en el lienzo, porque en esta figura triangular se inscribe el rostro de Dios; adicional a este triángulo de la parte superior en la composición, se observa un triángulo central o principal en la pintura (dado que es más grande, y en posición invertida), el

cual ocupa en su totalidad gran parte de la obra, y se traslapa (cubre o superpone) a las vestiduras de *Dios*; también, esta forma geométrica tiene sus tres esquinas en distintas partes del cuerpo de del ser retratado, un vértice bajo su mano derecha, el otro bajo su mano izquierda, y adicional un último vértice confluye en la mitad de sus dos pies, y bajo sus pies, se haya contiguo un pequeño grupo de ángeles. Estos últimos, en su totalidad forman un grupo de siete (ángeles), estos sólo dejan ver sus pequeñas cabezas, y algunos muestran sus alas, como de paloma, cada uno tiene una actitud distinta, uno adorando, otro contemplando, otro meditando, otro está alabando, otro se encuentra dormido, y, por último, los que están ocultos se ven concentrados; fungen como especie de peana sobre la que descansan o se asientan los pies de Dios, y hacen parte de las nubes cual atlantes o pequeños custodios, como en la obra de pintores barrocos españoles tales como Bartolomé Esteban Murillo (siglo XVII). Adicionalmente, la escena que relaciona al Dios Trino junto a sus ángeles es de una atmosfera celestial cubierta de nubes grisáceas cargadas, y un brillo como de sol que sobresale debajo de la cabeza trifacial de *Dios*.

Significación Secundaria O Convencional De La Obra Santísima Trinidad (Iconografía)

En este segundo apartado, se pretende realizar un análisis iconográfico de la pintura de Gregorio, en donde se dispuso de distintos referentes bibliográficos para recabar la información necesaria, y realizar una interpretación acorde al sentido y contenidos estéticos y simbólicos de la imagen, en donde se dialogue con las diferentes posiciones de cada autor referencial pertinente, en relación con la simbología que se encuentra ya plasmada en el marco general de la pieza.

Simbología del rostro de la obra Santísima Trinidad

El estudio de los rostros dentro de la iconografía del arte lleva consigo muchas connotaciones de las cuales derivan diversos significados, y debido a esto se han escrito varios estudios. Así pues, el tamaño de los rostros, el color de piel en cada uno de ellos, o la posición del rostro dentro del cuadro (en el centro, en los laterales, arriba y abajo), son elementos que implican o devienen una gran cantidad de lecturas, en las cuales se puede conocer la intencionalidad y poética de la imagen, así como todo aquello que el artista le quiso dar a cada personaje, representando elementos diversos (valores semánticos y visuales, sentidos, significados, elementos o atributos simbólicos, o alegóricos, idealización de la imagen, emotividad, *pathos*, sentimientos y movimientos interiores, captación psicológica de los individuos, etc.); así mismo, con el tamaño de la cabeza de cada uno de ellos, los artistas pueden insinuar las jerarquías, subordinaciones y posicionamientos de los personajes ya retratados en el espacio, con una dramaturgia compositiva determinada. Dentro de la obra *Santísima Trinidad* de Gregorio Vásquez, la jerarquía toma un papel equitativo, esto debido a que cada personaje de la Trinidad se desprende del mismo rostro; pero, dentro de la representación de los rostros, el artista (Gregorio) insinúa, uno de los atributos los cuales caracterizan a Dios (Ver Figura 9).

Figura 9

Plano detalle (Rostro) de la obra *Santísima Trinidad*, s. XVII.



La comprensión de una obra de arte, en donde un rostro se encuentra plenamente frontal lleva consigo una significación dentro de los análisis iconográficos, así mismo sucede con los rostros los cuales se encuentran realizados de manera lateral; en este caso de la obra de Gregorio, hay una combinación de ambas posturas del rostro, en la cual se puede ver la imagen de Dios Trino de manera frontal y de manera lateral, haciendo una combinación de ellas, causando también una mirada en una posición plenamente de tres cuartos. El historiador del arte lituano-estadounidense Meyer Schapiro (1904-1996), experto en arte cristiano primitivo y medieval, así como en arte moderno, en su libro *Palabras, escritos e imágenes, semiótica del lenguaje*, en el capítulo 4: “Frontal y perfil como formas simbólicas”, texto escrito en el año 1998, expone que desde finales de la Edad Antigua y a lo largo de toda la Edad Media, se empiezan a utilizar este tipo de rostros esquematizados en tres cuartos, heredado esto del “vestigio de un avanzado modelo naturalista (...) del arte clásico” (p. 61), el cual posee cierto movimiento, dando “el valor de lo único o lo opuesto” (*Ibidem*).

También, los cuatro ojos de la Trinidad tienen la característica de que cuando el espectador se mueve de derecha a izquierda, estos aún actúan de manera en la cual se tiene un contacto fijo entre el observador y el Dios representado por Gregorio; esta idea la expone Schapiro en 1998, como una imagen tipo “observador milagroso que se dirige al espectador o que la toma como modelo de Dios Omnipresente que todo lo ve” (p. 63).

En otro aspecto, las Sagradas Escrituras, mencionan sobre cómo Dios todo poderoso, no deja de ver y cuidar a sus hijos, en el pasaje del libro de los Salmos en el capítulo 11 verso 4, citada en la versión *Biblia de Jerusalén*, dice “(...) Yahveh, su trono está en los cielos; ven sus ojos el mundo, sus párpados exploran a los hijos de Adán”, o en la versión RV de 1960 “Jehová está en su santo templo; Jehová tiene en el cielo su trono; Sus ojos ven, sus párpados examinan a

los hijos de los hombres”, estas citas bíblicas de los salmos, en versiones distintas, siguen teniendo el mismo contenido y riqueza teológica, donde se presenta la esencia del Dios que todo lo ve.

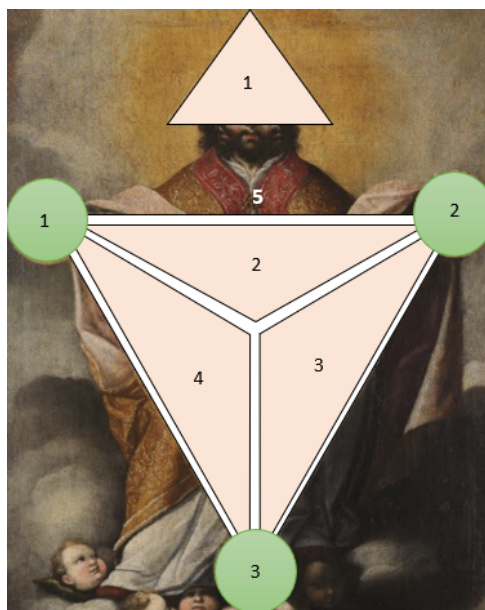
Simbología de la forma en la obra Santísima Trinidad

Resulta beneficioso comprender que las formas en general poseen y suscitan una comunicación muy estrecha entre el pensamiento y las ideas, como en el mundo físico, material e inmaterial; la psicología de la forma, el isomorfismo (igualdad de formas) y la morfología, se asocian con el mundo de los símbolos, haciendo uso del paralelismo, en el cual se relacionan el mundo de las formas junto con el mundo psicológico; un ejemplo de ello, es: “lo circular es igual al círculo y a lo cíclico” (Cirlot, 1992, p. 206), aunado a esto último, también se puede decir que lo circular traza un enlace con el biomorfismo. Igualmente, lo circular puede referir a lo que se conoce en Occidente como el *Eterno Retorno*, presentado por primera vez por el estoicismo griego; el cual, consiste en el pensamiento filosófico del tiempo y la historia, donde no se perciben éstos como lineales, sino cíclicos. Probablemente Gregorio asoció también este concepto para enmarcar la idea del eterno presente de Dios.

En efecto, dentro de la obra de Gregorio la *Santísima Trinidad* (Ver Figura 10), hay diferentes composiciones geométricas, dado que en ella, se hayan tres círculos, al igual, que cinco triángulos; y, por último, y no menos importante, está el formato rectangular que compone la obra en general, y donde se inscriben todas las figuras; estas figuras psicológicamente simbolizan un elemento en la comunicación, Cirlot lo define en su *Diccionario de los Símbolos* (1992), de la siguiente manera: “pero, objetivamente, estas tres figuras simbolizan la relación (triángulo) de la tierra (cuadrado) [recordar sobre el isomorfismo] y del cielo (círculo, rueda, rosetón)” (p. 208).

Figura 10

Plano general (morfología) de la obra *Santísima Trinidad*, s. XVII.



Esta relación morfológica tal vez el artista la haya implementado con toda la intención de generar esta comunicación simbólica donde el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, se relacionan los tres tanto en la tierra como en el cielo, demostrando en su lectura, la omnipresencia de los tres seres como un solo Dios, que sigue siendo el mismo, tanto en la tierra como en el cielo.

En consecuencia, el significado del *Triángulo* Cirlot lo define, como la equivalencia del número tres y “su más alta significación como el emblema de la Trinidad” (p. 248), al igual que Cirlot, Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* escrito en 1986, define el triángulo equilátero como “la divinidad. la armonía y la proporción” (p. 1020), así mismo, los vértices del triángulo que se encuentran truncados (triángulos tres y cuatro, en la figura diez) hacen memoria del *símbolo alquímico del aire*, y con el vértice hacia abajo (triángulo dos, en la figura diez) simboliza el agua; también, si se analiza el triángulo número uno y número cinco de la figura diez, si se interpenetran conformarían una estrella de seis puntas, y esta estrella da lugar a lo que

se llama el *Sello de Salomón* y que significa en totalidad como “el alma humana” (Cirlot, 1993, p. 448).

En otro aspecto, los círculos que engloban cada nombre de la Trinidad *PATER, FILIVS* y *SPIRITUI SANCTO*, tienen un significado muy profundo y esto lo define Cirlot en su diccionario como “una implicación psicológica profunda (...) del círculo como perfección” (1993, p. 130); Chevalier relaciona la significación del círculo con el tiempo, ya que el círculo al ser perfecto no cuenta con sus movimientos un comienzo y un final, el cual se define como “una sucesión continua e invariable de instantes, todos idénticos unos a otros” (Chevalier, 1986, p. 301).

Con lo anterior, si se juntasen las diferentes significaciones que los autores relacionan a la idea del círculo, se reconoce uno de los atributos que caracterizan al Dios Trino todo poderoso, el cual posee la capacidad de ser *Omnipresente* y al tener este atributo, está en todos los lugares al mismo tiempo, sin límites temporales ni espaciales, ya que es el dueño del tiempo, tanto del pasado, como del presente y del futuro, o como lo mencionan las Sagradas Escrituras en el libro de Apocalipsis capítulo 1 versículo 8, versión RV de 1960, en donde, el pasaje bíblico ilustra sobre la grandeza y la eternidad de Dios, este fragmento del libro sagrado dice de la siguiente manera: “Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin, dice el Señor, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso”, con esto se puede explicar que antes de Dios no existe nada, y después de Dios tampoco existe nada, es tanto así, que el matemático ruso Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor²¹ le atribuye la significación más grande del infinito (infinito absoluto) a

²¹ Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor (San Petersburgo, 3 de marzo de 1845, 6 de enero de 1918) fue la primera persona que pudo formalizar la noción de infinito y en mencionar que hay diferentes tipos de infinito, el mayor de todos es el infinito absoluto, el cual se le atribuye a Dios. Es uno de los momentos más emocionantes en la historia de las matemáticas. Información obtenida por BBC/NEW en el siguiente enlace: (<https://www.bbc.com/mundo/noticias-45300219>).

Dios; junto a este atributo, se le agrega el de ser *Omnipotente*, el cual significa tener un poder absoluto sobre todas las cosas que existen, entre ellas el tiempo y el espacio.

Simbología de los colores en la obra Santísima Trinidad

Así como la morfología, la psicología de las formas y el isomorfismo, se adhieren a representaciones mentales y de las ideas, los colores también poseen una carga simbólica y psicológica en donde juegan un papel muy crucial a la hora de contemplar una obra artística y/o composición o configuración visual. En las obras de arte religioso normalmente hay colores que representan diversos estados espirituales como lo son la santidad, la pureza, lo celestial, el perdón, la esperanza, entre otros. En la pintura de Gregorio Vásquez, priman los colores amarillos, el dorado, el ocre, el marrón, el blanco, el rojo, el gris y algunas tonalidades cafés. A continuación, se describirá el significado que poseen los colores de la obra de este pintor colonial, y qué posibles lecturas se pueden inferir de todos ellos.

En primer lugar se observan los colores rojos dispersos en la vestidura de la imagen central y principal, la imagen de Dios trino y uno; este color rojo es diferente respecto a los otros, esto debido a que tiene un brillo resonante, utilizado eclesiásticamente en las vestiduras u ornamentos de personajes de alto rango, Georgina Ortiz en su libro *El Significado de los Colores*, en el *mundo del color y la psicología de los colores*, escrito en el año 2011, refiere que el color rojo es asociado a muchos contextos o tópicos, entre estos, “la sangre, la guerra, el peligro y la conquista” (p. 109), pero, dice que el rojo es usado en las vestimentas eclesiales, básicamente es asociado a una persona que tiene poder (*Ibidem*), pero añade que pintar el vestido rojo cardenal con el negro, en la unión de estos colores, se rompe la idea de perfección y de armonía (la unión de estos colores es utilizada para representar demonios); del mismo modo, Eva Heller (1948-2008) psicóloga del color, es citada en el libro de Georgina Ortiz antes

mencionado, donde señala cómo el “color rojo es el representante del amor” (p. 111), y es bello comprender y entablar una relación entre las dos definiciones simbólicas que hacen Georgina Ortiz y Eva Heller, en las cuales, se asocia el color rojo como el Poder y el Amor, características del Dios Trino, el Dios *Omnipotente* lleno de poder, también está lleno de amor, dado que Dios es amor; en la primera carta de san Juan: 1 Juan, capítulo 4 versículo 16, versión *Biblia de Jerusalén*, dice: “Y nosotros hemos conocido el amor que Dios nos tiene, y hemos creído en él. Dios es Amor y quien permanece en el amor permanece en Dios y Dios en él”.

En segundo lugar, el color amarillo y sus derivados son gamas cromáticas cruciales en la obra de Gregorio, este color se insinúa tanto detrás del rostro de la representación de la figura de la Trinidad, como en la vestimenta que tiene *Dios*. El color amarillo siempre se ha asociado dentro de la cultura occidental con la felicidad, y es que en sí es un color que irradia este sentimiento, pero la significación hacia este color va mucho más allá, para empezar, el amarillo *luz de día* según el escritor y poeta inglés Alfred Douglas simboliza el camino, en el cual se debe avanzar (1976, p. 137). Así mismo, el amarillo color oro o dorado, para Goethe es el “color que representa el honor y el placer” (Georgina, 2011, p. 113), también, es asociado a la riqueza, la gloria, el poder y el esplendor.

En tercer lugar, el color blanco es de igual forma uno de los colores que también son usados dentro del marco de lo celestial y angelical, en la obra de Gregorio, la vestimenta que utiliza el Dios Trino en el cuadro es de color blanco. Aunque el blanco no sea un color, ciertamente posee una característica muy bella, en la correcta combinación de todos los colores, el resultado de ello sería este color acromático. A pesar de que el color blanco no posea un color propiamente, no se ha dejado atrás dentro del mundo de las significaciones. El color blanco fuera del contexto sacro posee unas connotaciones de debilidad, de delicadeza, feminidad, entre otras;

pero, en el contexto religioso cambia totalmente el panorama, Georgina en su libro ya mencionado algunos párrafos atrás, lo define de la siguiente manera:

La vestimenta blanca en Jesús y la Virgen María es símbolo de resurrección y ascunción, en los sacerdotes significa paz y pureza. Debido a su eminente luminosidad o su relativa brillantez, el blanco se usa para vivificar el aspecto de lo sin vida. El blanco es sinónimo de lo no adulterado y sus atributos son lo opuesto al negro (Georgina, 2011, p. 125).

Así mismo, el color gris hace parte del espacio y la atmósfera que rodea y reposa detrás y a los pies de la representación de *Dios* en forma de nubes, cargadas de gran ímpetu, esto tal vez el artista Gregorio lo toma a partir del pasaje bíblico en el libro de los Salmos capítulo 97 verso 2 en la versión Biblia de Jerusalén “Nube y Bruma densa en torno a él, Justicia y Derecho, la base de su trono”. El color gris que poseen las nubes en la pintura, Cirlot lo cataloga como el color de las cenizas, mientras que la escritora Georgina lo relaciona de manera distinta por su particularidad de ser un color mitad negro y mitad blanco, lo asocia más bien a los días nublados, y, por ende, con la tristeza, la vejez, la resignación, el cansancio y la inconformidad.

Y, en último lugar, las tonalidades cafés son las que más prevalecen en toda la paleta de color de la obra, aplicadas en diversas partes del cuadro, en las que se genera un ambiente y una atmósfera única en la pieza, lamentablemente son muy pocas las significaciones que se atribuyen a este color porque se le considera un poco “perezoso” o quizás inexpresivo, sin embargo, Georgina lo asemeja con “la dignidad, la madurez y la fuerza” (p. 130).

En este mismo orden de ideas, así como los colores poseen en términos generales significaciones, la materialidad y el pigmento de los que el artista hizo uso, brindan una inmensa información contextual de la obra a estudiar, en la cual se puede incluir y sacar conclusiones, por

ejemplo, en la pintura del artista colonial Gregorio Vásquez la transparencia y la delicadeza en los trazos, el color, las tonalidades que llegan a alcanzar los colores naturales, son todo un arte; estos pintores de la colonia tenían muchos retos, adicionales a las composiciones iconográficas que debían solucionar en la ejecución de sus obras, pues, además de conocer del oficio en el arte de la pintura, debían tener saberes de manejo de materiales, entre ellos las telas, los pigmentos y los aceites. En Santafé de Bogotá, las *boticas* eran espacios destinados a la venta de medicamentos y productos farmacéuticos, en ellas se vendían aceites para el uso cotidiano, así como fármacos y medicinas, pero muchos artistas concurrían a estos lugares para la adquisición de materiales y pigmentos propios del oficio de la pintura; estos materiales, para convertirse en pigmentos aptos para la pintura, debían ser elaborados por el artista, y muchos de ellos no contaban con las máquinas para llevar a cabo el proceso de extracción de colores y de aceites. En el *Catálogo del Museo Colonial Volumen 1: Pintura*, realizado por tres expertos, entre ellos, María Constanza Toquica Clavijo, Jaime Humberto Borja Gómez y Laura Liliana Vargas Murcia, en el capítulo escrito por María Constanza titulado *El ejercicio del arte de la pintura en Santafé durante el siglo XVII*, menciona que uno de los aceites más utilizados en esa época fue el aceite de linaza, la autora menciona que en “el taller del pintor Baltazar de Figueroa, por ejemplo, se registró entre sus bienes una prensa de madera de sacar aceite... más dos botijuelas de aceite de linaza” (p. 59). A partir de estos aceites y los colores molidos sobre piedras, se hacían las pastas para el color al óleo que luego era utilizado en sus pinturas sobre lienzos de lino.

Simbología De Los Ángeles En La Obra Santísima Trinidad

A lo largo de toda la historiografía bíblica, tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo Testamento, se ha hablado de diferentes tipos de ángeles los cuales fueron creados con

diversas funciones, unos para adorar a Dios eternamente (un ejemplo son los Serafines, mencionados en el libro de Isaías), otros son los ángeles mensajeros por parte de Dios (como el Ángel Gabriel, de la Anunciación), también, están los Querubines, los cuales defienden las obras de Dios, sus templos y sus caminos, como, por ejemplo, el Arcángel Miguel,²² entre otros. Ahora bien, en el ámbito de la iconografía angélica, los ángeles representan aspectos teológicos y espirituales propios de la simbología tradicional en la religión católica, un ejemplo claro, lo describe Mariano Monterrosa Prado en su libro *Manual de Símbolos Cristianos* escrito en el año 1979, donde hace un listado de significaciones de los diferentes tipos de ángeles y, esto, en relación con su aspecto o función en la escena de su representación, dado que simbolice, represente, o acompañe a un santo o a una deidad.

En la pieza estudiada en este trabajo monográfico, debajo de los pies de Dios hay un grupo de ángeles conformado por siete de ellos (Ver Figura 11); aludiendo a lo que dicen las Sagradas Escrituras en el libro de los Salmos, capítulo 99 verso 1, donde se habla de la posición de los querubines en el trono de Dios, y dice: “Reina Yahveh, los pueblos tiemblan; se sienta en querubines, la tierra se estremece”, versión *Biblia de Jerusalén* y hay otra versión de la cita mencionada anteriormente en la Reina Valera de 1960, la cual dice “Jehová reina; temblarán los pueblos. Él está sentado sobre los querubines, se conmovió la tierra”. Junto a la cita, se muestra la precisión y el deseo del pintor Gregorio Vásquez por aproximarse de una manera correcta a la manifestación o presencia del Dios Trino en su eterna gloria, y asemejar la imagen a la escena celestial. De esta manera, en la obra se perciben los ángeles en diferentes posturas, los cuales no se deben pasar por alto, esto debido a que los ángeles siempre en cualquier obra plástica se deben

²² Para ampliar la información revisar: Arte, H. (2021, 14 noviembre). Capítulo 4 - ICONOGRAFIA DE LOS ANGELES. Arte_Historia_Estudios (<http://artehistoriaestudios.blogspot.com/2017/03/capitulo-4-iconografia-de-los-angeles.html>).

analizar, puesto que cada uno de ellos puede hacer o representar cosas diferentes, y refleja diversos significados a los que muy pocas personas prestan atención. Es preciso recordar que estos ángeles no sólo se retratan para adornar una obra, sino también para generar diversos significados en los estudios iconográficos e iconológicos, o también, para demostrar aspectos de la vida religiosa o conceptos espirituales, los cuales se deben seguir, comprender, aprender o imitar.

Los gestos, y las posturas que tiene cada uno de los ángeles ubicados en la parte inferior del cuadro son muy especiales, el ángel número uno (Ver Figura 11), toma la actitud o disposición de adoración hacia su Creador, el número dos contempla, dado que adquiere una espiritualidad muy alta y elevada, el número tres que reposa y descansa es debido a que ya interiorizó el gran misterio de Dios, el número cuatro tiene el temor de Dios por lo que trata de ocultarse de la luz resplandeciente de su gloria, el número cinco está alabando, de igual manera, los ángeles número seis y siete los cuales están ocultos se concentran plenamente en la adoración. (*)

Figura 11

Plano detalle (ángeles) de la obra *Santísima Trinidad*, s. XVII.



(*) Algunas de las actitudes antes descritas, son basadas en la entrevista realizada al Presbítero Diego Uribe.

Significación Intrínseca O De Contenido De La Obra Santísima Trinidad (Iconología)

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Bogotá, 1638-1711), de ascendencia sevillana, es el pintor más representativo del periodo colonial colombiano, dado que sus pinturas cuentan con una estética y estilo propios del barroco. Sus obras se encuentran ligadas a temas religiosos, propios de la Iglesia católica, en su pintura destacan asuntos tales como la vida de Cristo y de la Virgen María. Gregorio realizó sus estudios en el *Colegio de San Bartolomé* de la orden jesuita, y después en el Colegio Gaspar Núñez de los dominicos. Así mismo afianzó sus conocimientos artísticos en el taller de los Figueroa, con quienes tuvo diferencias y discordias plásticas; y, como resultado de esto, en 1658 fue expulsado del taller por envidia de parte de su maestro, al pintar Gregorio los ojos de la imagen de San Roque la cual venía trabajando Baltasar de Vargas Figueroa. Su talento era innegable, su habilidad con el dibujo y la pintura también, rostros adustos, y a la vez serenos, formas suavizadas y ambientes apacibles caracterizaron su obra pictórica; combinó un claroscuro renacentista con un tenebrismo barroco, que remiten a Murillo, Velásquez y Zurbarán. El historiador y crítico de arte Francisco Gil Tovar (Granada, España, 1923 - Bogotá, Colombia, 2017), en su libro *Arte colombiano* (1976), lo consideró un “pintor fecundo aún entre todos los de América en su tiempo. Dibujante fácil, seguro, y de línea firme y blanda a la vez, que subraya graciosamente las curvas anatómicas, su obra expresa sentimientos dulces y simpáticos, a modo de un resumen criollo de Rafael, Murillo, y otros romanos y andaluces que tuvieron de los asuntos religiosos un concepto tierno y familiar, sin drama [...] en las más destacadas de sus composiciones muestra conocimientos técnicos y recursos de claroscuro notablemente superiores a sus contemporáneos neogranadinos” (Tovar, 1976, p. 35 – 37). De igual modo, se destaca mucho la lucidez del pintor, debido a que su formación como artista plástico estuvo llena de muchos desafíos, dado que en su época había una escasez de

talleres y pocos materiales artísticos disponibles. Gregorio fue condenado a prisión en 1701, debido a su participación en el rapto de María Teresa de Orgaz, recluida en el convento de Santa Clara por mandato del arzobispo de Santa Fe. Antes de ser atrapado, decidió huir solo, vestido de monje franciscano, dejando a su esposa e hijos, y para ello tomó el camino real hacia el Norte y su parada final fue el monasterio de Monguí, allá lo esperaba un amigo religioso el cual le daría posada mientras resolviera su situación; tiempo después Gregorio vuelve a Santafé, para entregarse él mismo a las autoridades con la esperanza de ser perdonado, pero lo que no sabía era que iba a morir lentamente en un espacio destinado sólo para él, lugar donde finalmente se manifiesta su demencia, y no sólo pierde la cordura sino que muere prematuramente, olvidado por muchos y en un estado deplorable de pobreza.

El Contexto Circunscrito En La Obra Santísima Trinidad

La obra de Gregorio Vásquez se circunscribe a un contexto claramente colonial, en Santafé de Bogotá, en la segunda mitad del siglo XVII (1657 – 1710 aproximadamente), en donde la ciudad (Santafé) se convierte en la capital del Reino, donde la producción artística era de gran provecho y demanda (se sitúa el auge de este arte colonial a mediados del s. XVII y comienzos del s. XVIII), este arte tenía un papel muy importante en función del adoctrinamiento religioso, la propagación de la fe, la devoción, las necesidades del culto, y el afianzamiento del poder eclesiástico de parte de la colonia, apoyando el poder político español junto a la iglesia.²³ Ahora bien, Yobenj Aucardo Chicangana en su publicación llamada *La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez 1657 – 1710* (1997), expone las obras que en la época colonial se

²³ “El concilio de Trento en 1563 instauró el uso de las imágenes para efectos de adoctrinamiento y propaganda, y asentó algunos principios cardinales del barroco: El hecho de que el arte dejara de ser para unos pocos conocedores y pasara a convertirse en un mecanismo de comunicación con las masas, mediante códigos de imágenes plásticas para prestigiar dogmas religiosos, sistemas políticos, instituciones sociales y planteamientos científicos, religiosos y filosóficos, como los que la contrarreforma venía promoviendo” (Chicangana, 1997 , p. 9)

destinaron para lo que sería el culto, el adoctrinamiento y la evangelización como “medios de dominación colonial”, con las siguientes obras de Gregorio: “El juicio Final”, “San Agustín” o “Los desposorios místicos de la Virgen y San José” (p. 8). Los misioneros recurrían generalmente a la obra del pintor santafereño, como un medio que servía para la divulgación de la apologética^(*) católica, ante el desafío que representó la evangelización de los indígenas.

Es así como, el arte, durante el periodo hispánico en el ámbito colonial, estuvo al servicio de la cristianización; las imágenes, los símbolos y los signos, tenían un fin netamente evangelizador, en la medida que era más urgente la necesidad de producir obras numerosas que dedicarse detenidamente a las interpretaciones estéticas y/o iconográficas de las mismas; por esta razón, la escasez de talleres artísticos en la época era muy limitante, tanto así que Gregorio Vásquez va a uno de los pocos talleres (el taller de los Figueroa) para poder aprender un poco sobre su quehacer, ya después, según aumentaba la clientela, se empezaban a abrir nuevos talleres; como dato curioso, vale la pena mencionar que era tanto el afán de crear piezas, que algunas de las obras que se han estudiado actualmente, y a las cuales se le han hecho restauraciones, revelan que la tela en la cual se comenzaban a realizar las pinturas, eran telas sobrantes de lino, provenientes de las embarcaciones españolas.

Orígenes En La Representación De La Trinidad

El origen al cual se circunscribe el inicio de las representaciones trifrontales, se da en la Europa balcánica hasta la Francia celto-romana. Pero, así mismo, hay varios ejemplares de trinitades con tres caras (una frontal y las otras dos laterales) muy numerosas a partir del medioevo hasta los inicios del Renacimiento; por otro lado, en Italia fue muy llamativo este tipo de representaciones iconográficas, tanto así que Julio von Schlosser en su libro *La Literatura*

^(*) La apologética consiste básicamente en la defensa de la fe.

Artística la categoriza como “toscana” (1994, p. 618), esto debido a que la figuración de este tipo hacía que se generaran muchas polémicas con los protestantes y también con los iconoclastas. En la actualidad se conservan piezas de artistas muy talentosos y reconocidos, que hicieron este tipo de representaciones y que sobrevivieron la época conflictiva de destrucción de imágenes. El historiador del arte italiano Mario Sartor (Padova, Italia, 1946) en su artículo titulado *La Trinidad Heterodoxa en América Latina* (2007), menciona algunos artistas que abordaron la temática en Alemania y en otros lugares de Europa, entre ellos están:

Andrea del Sarto (fresco en el refectorio de San Salvi, en Florencia, 1526), Pollaiuolo, Donatello y otros. Tiziano, por su parte, pinta en Venecia en la iglesia de Santo Spirito in Isola, un Pentecostés “figurando in essa la venuta dello Spirito Santo sopra gli Apostoli, con uno Dio finto di fuoco e lo Spirito in Colomba”, tal como relató Vasari (p. 13).

La realización de este tipo de representaciones era netamente prohibida, muchas de estas obras como se ha dicho con anterioridad las ocultaban o las destruían debido a la prohibición. Es así como, la iglesia católica sólo aprueba las realizaciones del “Padre como un anciano, del Hijo como el Cristo maduro, y al Espíritu Santo en forma de paloma” (Sartor, 2007, p. 14). Esta clase de iconografía que avalan pone entre la espada y la pared a los artistas, debido a que realizar este tipo de figuraciones hace que no haya una igualdad jerárquica entre los tres personajes de la Trinidad, por lo que se trataba de resolver la idea con las representaciones trifrontales de Dios, de modo que todos fuesen las tres personas en una sola. En el paleocristianismo hubo unas representaciones valoradas por Réau y Kirschbaum^(*) que apoya las representaciones *isocéfalas*, en donde las tres personas de la divinidad son iguales; así mismo, Réau en su definición plástica como “forma bizantina”, representa tres ángeles iguales, los cuales aluden a la alegoría de la

(*) Para ampliar esta postura revisar las anotaciones de Mario Sartor en su artículo *La Trinidad Heterodoxa en América Latina*. En: *Revista Ecuatoriana de Historia*. Quito. 2007.

Santísima Trinidad (Ver Figura 12). De manera que las tres personas aladas comparten la misma jerarquía, así también abren un espacio en la mesa para aquel que decida sentarse a comer y ser partícipe de ese sacrificio del Hijo en la cruz con la Eucaristía. Este tipo de figuraciones sirvió como un modelo de uniformidad en Europa, pero en la América Colonial, se realizaron numerosas variantes respecto la Trinidad; muchas de las representaciones son muy diversas, esto debido a que algunos artífices realizaron las imágenes con su capacidad inventiva y considerando además el contexto histórico, religioso, espiritual, e ideológico que rodeaba la obra.

Figura 12

Icono de la Trinidad, s. XIV



Nota. La obra pictórica es de un autor Anónimo. Realizada a partir de tela sobre madera, actualmente ubicada en Moscú, Museo Hermitage. Imagen extraída del siguiente enlace web: (<https://www.parroquiakorpuschristi.org/2020/05/16/vi-domingo-de-pascua-glorificad-a-dios-en-vuestros-corazones-por-d-angel-garcia-rayo-luengo/>)

La Restauración De La Obra Santísima Trinidad

Algunas de las obras de arte, pertenecientes al periodo colonial, escasamente se han estudiado y valorado, y esto es debido a que su actual deterioro impide el reconocimiento y valoración de éstas. La restauración tiene como objetivo principal la conservación de una obra (o su conservación preventiva), implica la intervención de la misma, estabilizando el deterioro ya existente, la estabilización estructural y química de la pieza, e involucra acciones como la

liberación de las superficies y capas pictóricas de ácidos grasos, de suciedad, oxidación, contaminación, o decoloración por ciclos de envejecimiento; esto se hace en la idea de evitar y retrasar el avance de su degradación a través del tiempo, y así, salvaguardar la pieza mediante el restablecimiento de sus atributos plásticos y cualidades iconográficas en la materia prima de la obra. En muchas ocasiones, en el ejercicio de la restauración y a partir de los conocimientos científicos actuales y de avances tecnológicos disponibles, se logra realizar hallazgos dentro de los lienzos en los cuales los artistas ocultaron fechas, firmas, objetos, gestos, personajes completos o fragmentados, vestuarios, traslpos, entre otros. Un ejemplo de ello es la obra *Nuestra Señora de Monserrate* en la cual se hace el hallazgo de la firma del autor de la pieza y esta se le atribuye al pintor Antonio Acero de la Cruz, y es interesante, dado que anteriormente la pieza se consideró de un pintor anónimo, entonces, a partir de la restauración, se descubre o devela el pintor y adicionalmente, se confirma la fecha precisa de ejecución de la pieza.²⁴ Del mismo modo, en la pintura del santafereño Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, tanto en la obra *Santísima Trinidad*, como en muchas otras piezas del pintor, se han hecho estudios radiológicos con el fin de ayudar a determinar “las superposiciones, el dibujo en las pinturas, las pinceladas del artista y la densidad de los estratos, entre otros aspectos” (Weishner, 1989, p. 45).

En la obra *Santísima Trinidad*, la apariencia del Padre, antes de la restauración de la pieza, era con el aspecto de un rostro *único* en la representación de la Trinidad, y la cabellera abundante del retratado cubría los otros dos rostros laterales de la representación, esto debido a algunas prohibiciones con las que el artista tuvo que lidiar en esa época, para evitar contravenir con todo aquello que en relación con ese tipo de imágenes, se determinó en el Concilio de Trento

²⁴ Información recabada a partir de los escritos de Helena Weisner en su capítulo llamado *La restauración - Un instrumento para la historia*, en el libro *Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Museo de Arte Religioso, Bogotá, Colombia. 1989.

en 1545; esto lo afirma la autora Weisner, en su artículo titulado *La restauración - Un instrumento para la historia* (1989), quien menciona en su texto que “este repinte obedeció a la prohibición según la cual el misterio de la Trinidad no podía ser representado solo con figuras humanas y menos de la misma edad e iguales” (p. 45). Como se mencionó en párrafos anteriores de este trabajo monográfico e investigativo, en el periodo colonial se produjeron obras artísticas religiosas que desacataban o transgredían los lineamientos del Concilio de Trento, pero sólo algunos artistas fueron amonestados, ya sea quemando sus obras, enterrándolas en los atrios de las iglesias o desapareciéndolas, con el fin de escarmentar o advertir a los otros artistas de la época.

La restauración de la obra Santísima Trinidad, estuvo bajo el cuidado del *Centro Nacional de Restauración* en el año 1988, este hallazgo abre muchas puertas al contexto epocal de la colonia y a las relecturas iconográficas para la Historia del Arte también. Al ser un tema de bastantes controversias en relación con los aspectos dogmáticos y doctrinales de la Iglesia, o en lo concerniente a algunos elementos teológicos o exegéticos de la Biblia, algunos teólogos rechazan grandemente la interpretación pictórica del artista Gregorio Vásquez, hacia el misterio de la Santísima Trinidad.

Conclusiones

En este trabajo monográfico se abordaron diversas problemáticas alusivas al uso estético y teológico de la iconografía religiosa en la pintura colonial, en la idea de tratar de resolver algunos dilemas teóricos o aspectos epistemológicos propuestos en los objetivos de la investigación. Todo esto, en lo que respecta a la pintura *El Símbolo de la Trinidad* o *La Santísima Trinidad* (1680) del artista colonial santafereño Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, con la intención de comprender el contexto circunscrito a la pieza artística en mención, y, a partir de dicho abordaje, entablar diálogos conceptuales con diferentes teóricos de la imagen y la historia del arte colonial, respecto la amplia variedad de significados que se le atribuyen a la obra del artífice barroco.

En esta monografía se plantearon algunas preguntas, las cuales dieron paso al desarrollo de los objetivos dentro de la misma, entre estas se pueden mencionar las siguientes: ¿Cómo se llega a representar a un ser celestial al cual nadie ha visto? ¿Bajo qué parámetros los artistas resolvían el misterio de la representación de la Santísima Trinidad? ¿Es factible realizar un análisis iconográfico e iconológico sobre el uso de la imagen de la Trinidad trifacial en la pintura colonial neogranadina a partir de una obra del siglo XVII, elaborada por el artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos? ¿Se pueden establecer comparativos conceptuales y formales, en torno a los contextos bíblicos historicistas respecto al uso de la imagen y la representación del Dios Trino visto desde la religión católica y desde la religión cristiana? ¿Se puede realizar un ejercicio epistemológico que permita confrontar y entender el significado del concepto de idolatría, y del concepto de la Santísima Trinidad? ¿Es posible analizar la obra conocida como Santísima Trinidad (1680) del pintor colonial colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos,

a partir del método de análisis iconológico propuesto por Erwin Panofsky desde la interpretación simbólica de la imagen de Dios en la plástica de la época?

La idea es desentrañar y comprender, tanto la configuración, como la formalización, y el programa visual de las imágenes sagradas y sus sistemas de representación, con sus cargas ontológicas y espirituales propias de la religión. Es preciso, a nivel teórico, establecer las condiciones de época e históricas para la consolidación y expresión del discurso (religioso, teológico, estético, político, ideológico o social), implícito en el uso de las imágenes, mismas que fungen como documento histórico, en un momento determinado de la historia; en este caso, la época colonial. Todo lo anterior, en relación con la necesidad que presentaba la Iglesia católica del contexto colonial, de una correcta figuración de la Santísima Trinidad; esto, con el fin de ser un vehículo de adoración y reverencia a Dios, una representación que debe motivar la fe y la devoción.

Sobre la base de las consideraciones anteriores, el motivo que más prevaleció en este estudio fue la idea de combinar los conocimientos teóricos-religiosos con la historia y la plástica del arte. Seguido a esto, junto al planteamiento de las problemáticas conceptuales abordadas en la monografía, se establecieron cuatro objetivos para resolver las disyuntivas y dilemas propios del objeto de estudio. Con el fin de dar respuesta a las elucubraciones y cuestionamientos iniciales; en primer lugar, en lo que respecta al objetivo general de la monografía, se realizó un análisis iconográfico e iconológico sobre el uso de la imagen de la Trinidad trifacial en la pintura colonial neogranadina, a partir de una obra o motivo iconográfico del artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, en la Colombia del siglo XVII.

Además, se cumplió con lo planteado y requerido a partir del primer objetivo específico, dado que se logran explicar los contextos bíblicos historicistas respecto al uso de la imagen y la

representación del Dios Trino visto desde la religión católica y la religión cristiana, mediante una aproximación historiográfica y documental del asunto. También se hizo, en relación con el segundo objetivo específico a resolver, un contraste de las posturas en las diversas comunidades religiosas cristianas y católicas con relación al significado de la idolatría y el entendimiento del concepto de la Santísima Trinidad, desde múltiples aproximaciones y miradas. Y, en lo concerniente al último o tercer objetivo específico, se hizo el estudio de la obra Santísima Trinidad (1680) del pintor colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, mediante la aplicación del método de análisis iconológico de las imágenes, del historiador del arte alemán Erwin Panofsky, para la interpretación simbólica de la imagen de Dios en la plástica neogranadina.

En el desarrollo del primer objetivo específico, en su capítulo titulado *Contextos Bíblicos Historicistas De La Imagen Del Dios Trino En La Religión Católica Y Cristiana Evangélica* se explicaron, mediante argumentos sólidos, los contenidos teológicos dentro de las creencias católica y cristiana evangélica, sobre el porqué el Ser invisible toma su parte visible y la muestra al mundo mediante su Hijo, manifestando su imagen como un ser humano, como Dios que, en un momento de la historia, se hace hombre, verbo encarnado, sin dejar de ser Dios, pero que dentro de Él reposaba y se contenía de todas formas toda su gloria y poder. Así también, se exponen los parámetros propuestos por el Concilio de Trento y las declaraciones por parte del Papa Urbano VIII sobre los lineamientos que se deben tener en cuenta para la representación de la imagen del Dios Trino, y también sobre su postura respecto a que estas representaciones tricéfalas de la Santísima Trinidad se consideraron como imágenes monstruosas y diabólicas. Y, por último, se instauró una aproximación teórica e interpretativa en relación con el misterio que abarca la comprensión de la Santísima Trinidad Bíblica y del porqué de su complejidad epistémica.

De igual modo, en paralelo al primer objetivo, se desarrolla el segundo objetivo específico de la monografía en el capítulo número dos, titulado *Posturas Religiosas Sobre El Significado De Idolatría Y El Concepto Teológico E Iconográfico De La Santísima Trinidad*, en este apartado, y atendiendo premisas o requerimientos de la metodología, se cumple la tarea de entrevistar a diferentes religiosos, donde se pudo establecer comparativos conceptuales y formales, en torno a los contextos bíblicos historicistas respecto al uso de la imagen y la representación del Dios Trino, a partir, de la religión católica y cristiana evangélica. Esto, se hizo con base en las aportaciones de los entrevistados, que muy cordialmente accedieron a compartir sus conocimientos respecto el tema de interés del proyecto; entre ellos están: el Presbítero Diego Uribe, el padre Bernardo Botero, la religiosa Virginia Gil, La guía del museo Lilian Janet y por último el pastor de Jhonfrey Pabón.

Así mismo, junto al desarrollo de los primeros dos objetivos específicos, se pudo realizar a cabalidad en el tercer y último capítulo, con base en lo propuesto por el investigador a cargo de la monografía en el tercer objetivo específico de la misma, pues se llevó a cabo el estudio iconográfico e iconológico de la imagen en cuestión, haciendo uso del método de Erwin Panofsky. A este capítulo se le asignó el título de: *Interpretación De La Santísima Trinidad De Gregorio Vásquez De Arce Y Ceballos A La Luz De Un Análisis Iconológico*, en donde, con ayuda de un buen aparato crítico-teórico, y de soportes conceptuales serios de historiadores y estudiosos del tema, se pretendió dar una mirada novedosa de la obra analizada previamente.

En síntesis, se puede concluir la gran importancia que tiene el lograr comprender primeramente el contexto epocal, histórico y cultural de una obra y del mismo artista, antes que arriesgarse a hacer interpretaciones sin sustentaciones teóricas válidas bien soportadas, para no forzar la obra a expresar o manifestar otras miradas salidas de contexto, o sobre-interpretarla

desde la mera elucubración o especulación subjetiva. La pieza de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Santísima Trinidad* (1680), y, tal vez muchísimas obras más ya sean del pintor o de cualquier otro artista religioso de su tiempo, debido a que se desconoce con frecuencia su función inicial y también su sentido o propósito dentro del ámbito religioso (conventos, monasterios, parroquias, iglesias, sacristías, capillas, etc.), se subvaloran por completo, y a menudo pasan desapercibidas estas grandes piezas artísticas que forman parte de la historia colombiana en su época colonial, que son un legado patrimonial y un documento histórico y estético. Así mismo, en alguna medida, aunque muchos han escrito sobre él, poco se le reconoce al pintor colonial Gregorio, pues se desconoce la gran cantidad de retos y dificultades que el pintor santafereño tuvo que sortear o superar, para poder llegar a su obra final (*La Santísima Trinidad*); igualmente, con frecuencia en textos históricos se desestima lo complejo que representó hacer obra artística en su época, y también, la falta de espacios destinados al arte, la ausencia de academias de arte formales hasta el final del siglo XIX, la escasez de materiales o el difícil acceso a los mismos, y, por último, y lo más complejo o no menos importante, es la amplia carga conceptual que dispuso en su programa iconográfico, al retratar en un lienzo de 66,5 cm x 47 cm la Divina Trinidad.

Referencias

- Arte_Historia_Estudios. (1 marzo, 2017). *Capítulo 4 - Iconografía De Los ángeles*.
(<http://artehistoriaestudios.blogspot.com/2017/03/capitulo-4-iconografia-de-los-angeles.html>)
- BBC News. (2 septiembre, 2018). *Georg Cantor, el matemático que descubrió que hay muchos infinitos y no todos son del mismo tamaño*. (<https://www.bbc.com/mundo/noticias-45300219>)
- Belting, H. (1990). *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Ediciones Akal, S. A. Madrid, España.
- Benedicto XVI. (1992). *Catecismo De La Iglesia católica* (1. ed.). Montevideo: Lumen.
- Borja, J. (2013). *Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina. Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, pp. 26-38.
(<https://revistaquiroga.andaluciayamerica.com/index.php/quiroga/article/view/37>)
- Brehier, L. (1920). *Arte Cristiano (L'Art Chrétien)*, "Introducción". París.
- Brouwer, D. (1955). *Bible de Jérusalem*. Editorial Desclée de Brouwer (Versión en español). Francia.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario De Los Símbolos*. Editorial Herder. Barcelona.
- Chicangana, Y. (1997). *La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez 1657 – 1710*. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.

- Chicangana, Y. (2008). *El nacimiento del caníbal: Un debate conceptual*. Historia Crítica. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Chicangana, Y. (2013). *El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez*. Bogotá, Colombia.
- Cirlot, E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Novena edición. Editorial Labor, S, A. Colección Labor, Nueva Serie 4. España.
- Clavijo, A., Borja, J. y Vargas, L. (2020). Catálogo del Museo Colonial Volumen 1: Pintura. En: *El ejercicio del arte de la pintura en Santafé durante el siglo XVII*. Catálogo de pintura Museo Colonial. Bogotá, Colombia.
- Corazón de Paúl. (19 de agosto, 2019). *Centenario de la ordenación sacerdotal de Monseñor Bernardo Botero, CM*. (<https://www.corazondepaul.org/2019/08/19/centenario-de-la-ordenacion-sacerdotal-de-monsenor-bernardo-botero-cm/>)
- Debray, R. (1994). *El genio del cristianismo*. En: *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Ediciones Paidós, Barcelona, pp. 65-90.
- Douglas, A. (1976). *I Ching*. Editorial Bruguera, España, p. 137.
- Fajardo, M. (1999). *El Arte Colonial Neogranadino: A la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Convenio Andrés Bello. Santafé de Bogotá, Colombia.
- Finol, E. y Massimo, L. (2021). La Corposfera divina: La Trinidad trifacial y tricorporal - Contribución a una TeoSemiótica. *Lexia. Revista di semiótica*, pp. 585-624. (<https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1782857/743887/Jose%cc%81%20Enrique%20FINOL%20y%20Massimo%20LEONE%202021%20-%20La%20corposfera%20divina.pdf>)

- Fonseca, N. (2020). Apropiación y sentido de las formas estéticas en el arte colonial neogranadino: metáfora e imagen en la obra de Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez (1680 - 1750). Tesis de maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Grajales, D. (2011). La comunión de la Trinidad: Fundamento y meta de la moral cristiana. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia.
- Holman, B. (1960). Santa Biblia. Versión Reina Valera. Editorial Holman. Nashville, Tennessee.
- Karolus, D. (2011). El significado arcano de los símbolos: El triángulo. *Artículo: El Blog Alternativo*. (<https://www.elblogalternativo.com/2011/06/19/el-significado-arcano-de-los-simbolos-el-triangulo-419/>)
- Maquívar, M. (1992). *Arte y Coerción: Prime coloquio del comité mexicano de historia del arte* [Tesis de maestría Universidad Autónoma de México]. México. (https://www.colmich.edu.mx/files/ceh/nelly/publicaciones/pdf/Arte_y_Coercion.pdf).
- Martínez, F. (2013). Trinidad trifacial y milenarismo Joaquinita. *Acta/Artis. Estudios d'Art Modern*, pp. 51-67.
- Montero, D. (2016). La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte. *Revista Pensamiento Actual*, Vol 16. Universidad de Costa Rica. (Dialnet<https://dialnet.unirioja.es>)
- Monterrosa, M. (1979). Manual de Símbolos Cristianos. Primera Edición. Ediciones Instituto Nacional de Antropología e Historia. Distrito Federal de México.
- Montoya, A. y Gutiérrez, A. (2008). Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia. Editorial Universidad de Antioquia.

Ortiz, G. (2011). *El Significado de los Colores, en el mundo del color y la psicología de los colores*. Editorial Trillas. Tercera Edición. México.

Panofsky, E. (1975). *El significado en las artes visuales*. Alianza forma. Versión castellana de Nicanor Ancochea.

Real Academia Española. (s. f.). *Clero y Transfigurar*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 25 de noviembre, 2021 de (<https://dle.rae.es/cultura?m=form>)

Sartor, M. (2007). *La Trinidad Heterodoxa en América Latina*. *Revista Ecuatoriana De Historia. Procesos*. Quito, pp. 9-43. (<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/159>)

Schapiro, M. (1998). *Palabras, escritos e imágenes, semiótica del lenguaje*. En su capítulo 4: *Frontal y perfil como formas simbólicas*. Editores Encuentro. Madrid, España, pp. 59-98.

Schollosser, J. (1964). *La letteratura artistica: Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Editorial la Nuova Italia. Florencia.

Tovar, G. (1976). *Arte Colombiano*. Plaza y Janes. Editores Colombia, Ltda. Bogotá, Colombia.



Weishner, H. (1989). *Revelaciones: Pintores de Santafé en tiempos de la colonia. La restauración - Un instrumento para la historia*. Banco de la República de Bogotá, Colombia.

Wikimedia Commons. (s. f.). *File:Trinidad.jpg*. (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trinidad.jpg>)

Anexos

Consentimiento Informado

El siguiente formato fue el modelo utilizado para el desarrollo de las entrevistas.

	Declaración De Consentimiento Informado Sobre La Participación En Una Entrevista Y Su Posterior Publicación On-Line	
---	--	---

Por la presente, le hago participe de la recopilación de dicho material que se está llevando a cabo a través del alumnado que cursa la citada asignatura de Proyecto Monográfico Final, del programa de Artes Visuales, del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM). En su caso, el proceso de recopilación y tratamiento de la información será desarrollado por Luis David Meza de la Hoz, Para poder alcanzar dichos objetivos es necesario realizar una entrevista que versará sobre distintas sustentaciones relacionadas a la Santísima Trinidad. La transcripción de dichas entrevistas será el contenido susceptible de ser publicado. Toda la información recopilada a lo largo del proceso será tratada con las exigencias requeridas por la legislación vigente en relación con la protección de datos.

Es por ello, que manifiesta que usted:

1. Ha leído y comprendido toda la información señalada en esta declaración.
2. Ha sido informado/a de los objetivos principales de la actividad desarrollada.
3. Ha sido informado/a de que los resultados obtenidos de las entrevistas serán difundidos en una página web a modo de repositorio.
4. Ha sido informado/a de que el interesado puede negar su permiso a la publicación del contenido de la entrevista.

Y, tras su lectura,

autorizo a publicar el contenido transcrito de la entrevista bajo el nombre de *Estudio Iconográfico e Iconológico de la Trinidad trifacial del artista neogranadino*

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.



Nombre:

Cc:

Diego Alberto Uribe Castañón

70 321 884