

**DESFIGURACIÓN Y MISTERIO EN EL ROSTRO DE CRISTO  
TRIFACIAL**

**OBRAS TRIFACIALES EN EL ARTE COLONIAL AMERICANO DE LOS  
SIGLOS XVII – XVIII**

**Autor:**

Diego Alejandro Perilla Méndez

**Tutor:**

Felipe Beltrán Vega

Maestría en Estética e Historia del Arte

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad Jorge Tadeo Lozano

2025



## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, por ofrecer el programa Maestría en Estética e Historia del Arte; al director Elkin Rubiano, y a cada uno de los docentes, por su dedicación y pasión al enseñar, y, sobre todo, por la calidad humana que los distingue.

Al maestro Felipe Beltrán Vega, quien creyó desde el primer momento en esta reflexión e hipótesis, y me acompañó con entusiasmo en el descubrimiento de lo que se oculta detrás de los rostros del Cristo trifacial.

Con especial afecto, a la Dra. Ana María Carreira, cuya guía fue esencial para el desarrollo de este proyecto de investigación. Valoro profundamente su paciencia, sus comentarios y su acompañamiento.

A mi madre, porque sin su amor incondicional nada de esto habría sido posible; a ella le dedico este logro.

A Tatiana Perilla Méndez, cuya inspiración me ha guiado por caminos a veces escabrosos, pero siempre gratificantes.

A Daniel Perilla Méndez, en quien reconozco una profunda influencia que orientó mi interés hacia temas como este.

A Alejandra, cuyo aprecio, cariño y compañía han sido para mí un apoyo invaluable para seguir adelante.

A mis amigos y a mis compañeros, que de una u otra forma han contribuido a este logro.

Finalmente, me agradezco a mí mismo, porque a pesar de las dificultades y contradicciones que me habitan, he perseverado para cumplir uno más de mis sueños.

Bogotá, 2025

## RESUMEN

Este proyecto propone una lectura estética de la morfología trifacial en el arte colonial americano de los siglos XVII y XVIII, entendiendo la desfiguración del rostro de Cristo como una estrategia visual orientada a evocar el misterio trinitario. El estudio se estructura en varios ejes articulados. En primer lugar, se examinan los principales desarrollos en torno a la iconografía trifacial. En segundo lugar, se aborda el dogma de la Santísima Trinidad, subrayando su carácter teológicamente inefable y su consecuente imposibilidad representativa. Posteriormente, se analiza la evolución de la iconografía trinitaria, su recepción en el contexto colonial y las posibilidades que ofrece para una aproximación estética al misterio trinitario. Finalmente, se propone un desplazamiento hermenéutico que reconsidera la desfiguración del rostro de Cristo como un recurso simbólico destinado a sugerir lo inefable del Dios uno y trino, integrando una lectura teratológica y teológica en la que la anomalía visual, expresada en la monstruosidad y la trifacialidad, aparece como un medio para evocar aquello que excede los límites de la razón.

**PALABRAS CLAVE:** Desfiguración; Trinidad trifacial; misterio trinitario; estética teológica; arte colonial; teratología; iconografía sagrada.

## ABSTRACT

This project proposes an aesthetic reading of trifacial morphology in colonial American art of the seventeenth and eighteenth centuries, understanding the disfiguration of Christ's face as a visual strategy aimed at evoking the Trinitarian mystery. The study is structured around several articulated axes. First, it examines the main developments surrounding trifacial iconography. Second, it addresses the dogma of the Holy Trinity, emphasizing its theologically ineffable nature and the consequent impossibility of its representation. Subsequently, it analyzes the evolution of Trinitarian iconography, its reception in the colonial context, and the possibilities it offers for an aesthetic approach to the Trinitarian mystery. Finally, the project proposes a hermeneutical shift that reconsiders the disfiguration of Christ's face as a symbolic device intended to suggest the ineffable nature of the one and triune God, integrating a teratological and theological reading in which visual anomaly, expressed through monstrosity and trifaciality, emerges as a means to reveal what lies beyond the limits of reason.

**KEYWORDS:** Disfiguration; Trifacial Trinity; Trinitarian mystery; theological aesthetics; colonial art; teratology; sacred iconography.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>1. LAS HUELLAS DEL MONSTRUO TRIFACIAL</b> .....	<b>13</b>
1. 1. SU ORIGEN HISTÓRICO Y DESARROLLO .....	13
1. 2. SU TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN EN LA PINTURA DE AMÉRICA COLONIAL.....	14
1. 3. SU CENSURA Y CONDENA .....	17
1. 4. EL NECESARIO <i>GIRO ESTÉTICO</i> PARA EL ESTUDIO DE LA TRINIDAD TRIFACIAL: APORTE DEL PRESENTE ESTUDIO .....	18
<b>2. LA FISONOMÍA SAGRADA</b> .....	<b>20</b>
2. 1. LA <i>FIGURA CERO</i> DEL ROSTRO DE CRISTO .....	20
2. 1. 1. LAS IMÁGENES <i>ACHEIROPOIETAI</i> .....	21
2. 1. 2. LAS IMÁGENES <i>CHEIROPOIETAI</i> .....	24
2. 2. LA IMPOSIBILIDAD DE UNA <i>FIGURA CERO</i> DEL ROSTRO DE CRISTO.....	25
<b>3. LA LUZ INACCESIBLE Y LA FIGURA VISIBLE</b> .....	<b>28</b>
3. 1. EL NÚCLEO TRINITARIO: UNIDAD Y COMUNIÓN .....	28
3. 2. EL ESTATUTO DEL <i>MISTERIO</i> : RAZÓN, REVELACIÓN Y <i>DOCTA IGNORANCIA</i> .....	29
3. 3. DEL MISTERIO AL SÍMBOLO: HACÍA UNA IMAGEN DE LO INEFABLE .....	31
3. 4. EL MISTERIO DE LA ENCARNACIÓN Y LA LEGITIMIDAD DE LA IMAGEN .....	33
<b>4. EL DIOS DE MÚLTIPLES ROSTROS</b> .....	<b>40</b>
4. 1. HISTORIA DE LA ICONOGRAFÍA TRINITARIA: FORMULACIONES OCCIDENTALES .....	40
4. 2. LA IMAGEN QUE DESBORDA: LA IRUPCIÓN DE LA FIGURA TRIFACIAL .....	47
4. 3. <i>RESEMANTIZACIÓN</i> : LA IMAGEN TRIFACIAL EN AMÉRICA COLONIAL .....	50
4. 4. TRES VÍAS ICONOGRÁFICAS: TIPOLOGÍAS DE LA TRINIDAD TRIFACIAL EN AMÉRICA COLONIAL .....	52
4. 4. 1. GRUPO I: TRINIDAD TRIFACIAL CON <i>SCUTUM FIDEI</i> .....	52
4. 4. 2. GRUPO II: TRINIDAD TRIFACIAL GLORIFICADA SIN <i>SCUTUM FIDEI</i> .....	57
4. 4. 3. GRUPO III: TRINIDAD TRIFACIAL COMO <i>SANTA FAZ</i> .....	59

4. 5. BALANCE EN TORNO A LAS TIPOLOGÍAS DE LOS TRIFACIALES .....	60
<b>5. LA TRIPROSOPÍA DEL MOSTRUO TRIFACIAL .....</b>	<b>62</b>
5. 1. ABERRANCIA, FEALDAD Y MONSTRUOSIDAD .....	62
5. 2. HACÍA UNA ESTÉTICA DE LA DESFIGURACIÓN .....	65
5. 3. <i>TRIPROSOPUS</i> DE CRISTO: DIAGNÓSTICO DE UNA TERATOLOGÍA SAGRADA.....	71
5. 4. TIPOS DE DESFIGURACIÓN EN EL <i>CORPUS</i> COLONIAL.....	75
5. 5. <i>DISSIMILIA SIGNA</i> : LA DESFIGURACIÓN COMO UMBRAL HACIA UNA ESTÉTICA APOFÁTICA .....	80
<b>6. CONCLUSIÓN .....</b>	<b>83</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>86</b>

## INTRODUCCIÓN

Proveniente del judaísmo, la religión cristiana fue universalizada por san Pablo o el apóstol de los gentiles, extendiéndose a múltiples culturas y superando el ámbito de sus raíces judías. En principio es una creencia estrictamente monoteísta, pues el Dios de Israel es un Dios «receloso» que no tolera compartir en modo alguno el trono celestial, por ello se opone firmemente al paganismo politeísta. No obstante, este monoteísmo está lejos de ser tan riguroso como lo proclamaban los Doctores de la Iglesia. El dogma de la Trinidad, que consiste en la afirmación de un Dios en tres personas y auténtica tríada divina, se presenta disimuladamente como una concesión al politeísmo infatigablemente denunciado, revelando que, en el trasfondo de esta doctrina parece latir un instinto religioso reprimido, siempre dispuesto a resurgir, como lo evidencia, por ejemplo, el culto católico a la Virgen y a los santos intercesores (Réau, 1996, p. 25).

La Santísima Trinidad es uno de los dogmas centrales de la fe cristiana, este sugiere que Dios es uno y tres personas al mismo tiempo: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo<sup>1</sup> (Fries, 1979, p. 824). Dogma que está cubierto por un velo de misterio, pues es la unidad de tres entidades divinas, con cualidades diferentes e independientes, que no son distintas entre sí. Esta doctrina se presenta al entendimiento como enigmática e, incluso, incoherente, porque *parece* desbordar las leyes de la lógica clásica<sup>2</sup>. En este sentido, sería difícil tratar de analizar esta fórmula mediante la razón, pues desafía la comprensión humana, la desborda, la *supera*. Este misterio fundamental se convirtió así en objeto de profundas reflexiones teológicas y filosóficas que se verían reflejadas en el mundo del arte, pues encontró en él una vía para su expresión. Por lo tanto, ante la imposibilidad de explicar y hacer comprender con palabras

---

<sup>1</sup> No confundir con la Trinidad Terrestre o Santísima Familia, que representa la encarnación de Dios en la persona de Jesús, y la relación que tiene con María y José. Esta representación es una forma de conectar la fe cristiana con la realidad humana, mostrando a Dios en una familia terrenal.

<sup>2</sup> La lógica clásica es el sistema formal basado en los principios fundamentales que establecen las reglas para determinar la validez de los razonamientos: el principio de identidad, que establece que una cosa es idéntica a sí misma ( $A = A$ ); el principio de no contradicción, el cual señala que una proposición y su negación no pueden ser ambas verdaderas al mismo tiempo ( $\neg(p \wedge \neg p)$ ); y el principio del tercero excluido, en el que una proposición o es verdadera o es falsa, no existe una tercera posibilidad ( $p \vee \neg p$ ).

que en la unidad de Dios existe una trinidad, se convocó a los artistas para expresar plásticamente esta compleja noción teológica mediante representaciones visuales (Réau, 1996, p. 36-39).

Sin embargo, al constituir una alegoría de enorme complejidad teológica, la Trinidad supuso un reto constante para los artistas cristianos. A lo largo de la historia de la iconografía cristiana, se exploraron múltiples soluciones visuales con el propósito de hacer visible este misterio de fe, inefable por naturaleza (Cruz de Amenábar, 2022, p. 2) La primera estrategia representativa se orientó hacia la síntesis simbólica, recurriendo a formas geométricas, como el triángulo o el círculo, y a signos alfabéticos, como la letra del alfabeto griego, delta  $\Delta$ , o el Crismón (Réau, 1996, p. 40-41). A pesar de eso, este tipo de recursos simbólicos, de lectura abstracta y conceptual, estaban dirigidos a un público culto y teológicamente formado. En consecuencia, resultaban poco eficaces como instrumentos mistagógicos o catequéticos dentro de los procesos de evangelización y formación de la fe (Grabar, 1985, p. 18).

La representación que alcanzó mayor aceptación a lo largo del curso de la historia, hasta cierto punto, fue la denominada Trinidad clásica. Esta consistía en figurar a las tres personas divinas de manera diferenciada: Dios Padre, representado como un anciano majestuoso y entronizado; Dios Hijo, identificado con la imagen tradicional de Cristo adulto, de cabellos largos, sentado a su derecha; y el Espíritu Santo, simbolizado por una paloma ubicada entre ambos o suspendida sobre ellos. Si bien esta iconografía resultaba visualmente armónica y canónicamente bella, en el fondo no lograba expresar con exactitud la unidad consustancial ( $\text{ὁμοούσιος}$ , *homouísios*) de las tres personas divinas y, en algunos casos, podía inducir a una comprensión triteísta del misterio (Réau, 1996, p. 47).

A partir del siglo XII aproximadamente, los artistas cristianos comenzaron a ensayar composiciones iconográficas más audaces, entre las cuales destacan las representaciones *tricorporales*, *tricéfalas* y *trifaciales* de la Trinidad. Las primeras, denominadas bajo la categoría de *Trinidad antropomorfa isomorfa*, muestran a tres figuras humanas idénticas, dispuestas de manera simétrica, pero claramente diferenciadas entre sí, lo que permitía

subrayar la pluralidad de personas, pero rompía la unidad esencial de la divinidad. En cambio, las representaciones tricéfalas proponían un solo cuerpo de Cristo portando tres cabezas idénticas, como intento de visualizar la comunión indivisible de las tres personas en una sola naturaleza (Cruz de Amenábar, 2023, p. 16). Empero, ese esfuerzo fue insuficiente porque del hecho de que las cabezas estén unidas a un solo cuerpo no se sigue que estén en comunión. Por su parte, las imágenes trifaciales recurren a una solución más radical y arriesgada: el rostro de Cristo aparece transformado mediante una intervención visual que da lugar a una única cabeza de la que emergen tres rostros entrelazados. En esta cabeza se multiplican y comparten órganos como los ojos, la nariz y la boca, configurando así una imagen deliberadamente deformada o desfigurada que busca transmitir el misterio trinitario en su inseparabilidad e identidad compartida.

Además de la dificultad que tuvo el artista para expresar fielmente el dogma de la Santísima Trinidad en la dimensión plástica, este tuvo que enfrentar la validación o no de los recursos formales y compositivos de sus obras, por parte de los miembros de la iglesia y sus feligreses. Desde las formulaciones iconográficas iniciales, las imágenes trinitarias suscitaron ciertas críticas y reservas por parte del clero, conscientes del riesgo permanente de caer en errores doctrinales o de fomentar interpretaciones heréticas, como el ya mencionado triteísmo o el subordinacionismo. Ante ello, los artistas se esforzaron por conciliar la fidelidad dogmática con la inteligibilidad visual, procurando soluciones que respetaran las disposiciones eclesiásticas y, al mismo tiempo, permitieran al espectador aproximarse al misterio. De todas las representaciones, las *trifaciales* fueron, en una época, las que generaron las más agudas controversias y una alta censura, ya que algunos teólogos las consideraron excesivamente herejes (Réau, 1996, p. 44-45). Sin embargo, para los artistas que las elaboraron, la desfiguración se convertiría en una vía *necesaria* para evocar lo arcano del misterio y hacerlo —hasta cierto punto— inteligible (Maquívar, 2006, p. 291). Teniendo en cuenta lo anterior, el núcleo del problema, así como la pregunta que origina esta tesis, radica precisamente en comprender ¿cómo la vía de la *desfiguración* evoca el misterio trinitario en las representaciones pictóricas de Cristo trifacial del arte colonial americano de los siglos XVII y XVIII? La respuesta a la presente cuestión se origina a partir de una lectura propia de carácter exploratorio, que tiene como destino sostener la siguiente sospecha o hipótesis: los artistas, al desfigurar el rostro de Cristo —esto es, una zona específica de un

cuerpo figurado—, generan un símbolo capaz de evocar en el espectador el misterio trinitario, esto es, la unidad y pluralidad simultáneas de Dios. En este marco interpretativo, la desfiguración no implica la negación de la figura, sino que constituye un modo particular de *figuración límite*, donde la forma no desaparece, sino que se desborda para abrir un espacio de visibilidad al misterio.

En este sentido, la presente investigación tiene como propósito central indagar de qué manera se evoca el misterio trinitario a través de la estrategia plástica de la desfiguración del rostro de Cristo, particularmente en las representaciones trifaciales del arte colonial americano de los siglos XVII y XVIII. Bajo este horizonte, se busca también explorar los conceptos de «figura», «forma», «desfiguración» y «deformación» a partir de diversos referentes teóricos que permitan comprender su proyección en las obras que tematizan el misterio de la Trinidad. Asimismo, se realizará una taxonomía de las obras trifaciales del arte colonial americano de los siglos ya mencionados. Y, finalmente, se propone identificar los distintos tipos de desfiguración facial empleados en estas imágenes, con el fin de analizar cómo tales recursos conforman una vía de construcción simbólica.

Antes de abordar el desarrollo de los capítulos que conforman esta tesis, resulta pertinente exponer ciertas aclaraciones y precisiones que permitan definir con mayor exactitud el enfoque y los límites de la investigación. De este modo, se busca prevenir posibles interpretaciones erróneas acerca de la naturaleza del estudio y de su aporte al campo disciplinar.

- i) Sobre la naturaleza de la investigación. Aunque esta investigación recurre a innumerables elementos históricos, en particular aquellos vinculados con el surgimiento, la difusión y la censura de las representaciones trifaciales en el arte colonial americano, *su propósito no es de naturaleza historiográfica, sino estética*. La referencia a dichas imágenes y datos históricos no busca reconstruir un proceso cronológico ni documentar una tradición iconográfica, sino servir como punto de partida para una reflexión más amplia sobre un fenómeno fundamental del hacer y de la comprensión del arte: la desfiguración. En este sentido, este documento busca *pensar filosóficamente* el modo en que la

«desfiguración» se constituye como una categoría estética que desvela, en el seno mismo del arte, la tensión entre aquello que se puede representar y no al mismo tiempo. Las imágenes trifaciales son, si se quiere, una excusa hermenéutica para explorar dicha categoría.

- ii) Sobre el aporte de esta investigación. La *orientación estética* en la construcción de este documento no surge de una elección arbitraria, sino como respuesta a una carencia evidente en el campo de estudio (estas consideraciones serán abordadas con mayor detalle en el primer capítulo). De cara a la abundancia de trabajos centrados en los aspectos históricos, teológicos o normativos de la Trinidad trifacial, persiste un vacío en la comprensión de la Trinidad trifacial como fenómeno visual y en el análisis de sus componentes formales. En consecuencia, la presente investigación propone una relectura que asuma la trifacialidad como una decisión estética mediante la cual el artista intenta expresar el misterio divino.
- iii) Sobre la metodología de investigación. Aunque líneas arriba dejamos establecido que este ejercicio es filosófico, la metodología no se restringe a ese único enfoque disciplinar, sino que se configura de manera transversal y multidisciplinar, en correspondencia con la complejidad del problema que se está estudiando. Se parte de la convicción de que las obras trifaciales solo pueden comprenderse en toda su densidad simbólica y estética mediante la articulación de distintos métodos que dialogan entre sí. En un primer momento, se recurre al análisis conceptual de las nociones de «forma» y «figura», y más adelante, a las de «desfiguración» y «deformación». Este paso delimita el marco teórico desde el cual se argumenta la legitimidad estética y teológica de la desfiguración como vía evocativa del misterio trinitario. A partir de fuentes filosóficas, estéticas y teológicas, se construyen las categorías que orientan posteriormente la lectura de las obras en contraste con la imagen canónica del rostro de Cristo. En segundo lugar, se aborda el dogma trinitario como clave hermenéutica, no desde un propósito doctrinal, sino como horizonte de comprensión de lo que se busca representar: la incomprendibilidad del misterio divino. Desde esta perspectiva, la investigación interroga la función mediadora de la imagen sagrada y su capacidad para evocar

la fe y la experiencia mística. De forma complementaria, se incluye un recorrido histórico-iconográfico que, sin pretender exhaustividad, permite contextualizar la evolución de las representaciones trinitarias y sus variantes heterodoxas, constituyendo la base para la posterior especulación estética. El tercer nivel metodológico corresponde al comparativo tipológico de las obras pictóricas coloniales del siglo XVII y XVIII que recurren a la morfología trifacial. Este análisis busca establecer semejanzas, recurrencias y variaciones, con el fin de proponer una taxonomía de las representaciones. Dicha tipologización se nutre, además, de categorías procedentes de la teratología, disciplina dedicada al estudio de las *anomalías* físicas y fisiológicas, lo cual enriquece la lectura de la alteración del rostro como recurso estético. De esta manera, la metodología articula los niveles analítico conceptual, hermenéutico y comparativo tipológico.

Esta investigación y exploración atraviesa diversos momentos que se corresponden con los siguientes capítulos:

El primer capítulo ofrece un panorama sobre los estudios de la iconografía de la Trinidad trifacial, articulado en tres ejes: su origen y desarrollo histórico, los procesos de censura eclesiástica y su transmisión al arte colonial americano que llevaron a su desaparición. A través de esta revisión historiográfica se establecen las bases teóricas y metodológicas del proyecto, orientadas a comprender el motivo trifacial como una forma estética y teológica de representar el misterio trinitario. El segundo capítulo busca reconstruir una imagen originaria o «figura cero» del rostro de Cristo, concebida como la matriz simbólica de la iconografía trifacial. Al rastrear las fuentes visuales más antiguas —tanto *acheiropoietai* como *cheiropoietai*—, se examina cómo el rostro de Cristo se erige en modelo legitimador de toda representación cristológica. Esta indagación permite comprender cómo la iconografía trifacial, pese a su transformación formal, conserva una semejanza esencial con el modelo original. El tercer capítulo explora cómo la teología cristiana trató de resolver la tensión entre la incognoscibilidad divina y su manifestación en la imagen. Desde las formulaciones patrísticas hasta la teología de los concilios, el pensamiento cristiano ha oscilado entre la prohibición de representar lo divino y la afirmación del icono como mediación legítima. Este marco teológico prepara la irrupción de la imagen trifacial como

tentativa extrema de hacer visible el misterio. El cuarto capítulo reconstruye la evolución de la iconografía trinitaria en el arte occidental, desde las formas simbólicas y abstractas hasta las figurativas del «*Trono de Gracia*». Se examina la llegada de la imagen trifacial a América y su resignificación en el contexto colonial, mostrando cómo fue reinterpretada en los lenguajes catequéticos y artísticos de la evangelización. El estudio del corpus pictórico evidencia un proceso de apropiación y adaptación que traduce el misterio trinitario al imaginario visual americano. El capítulo final aborda la dimensión teratológica de la Trinidad trifacial, explorando su ambigua condición entre lo sagrado y lo monstruoso. A partir de las nociones de forma, figura, deformación y desfiguración, se propone entender la alteración del rostro de Cristo como una «teratología sagrada»: una estética del exceso que revela el misterio mediante la ruptura del canon. En diálogo con Rosenkranz, Pseudo-Dionisio y Amador Vega, se plantea que la desfiguración trifacial no niega lo divino, sino que lo hace visible en su límite, convirtiendo la desfiguración en una vía hacia lo inefable.

## 1. LAS HUELLAS DEL MONSTRUO TRIFACIAL

La pregunta que orienta la presente investigación surge del interés estético sobre las representaciones pictóricas trifaciales del dogma trinitario en el arte colonial americano de los siglos XVII y XVIII. Si bien esta iconografía ha suscitado un campo de análisis amplio por su compleja morfología y su controvertido estatus dentro del cristianismo, la investigación existente ha tendido a concentrarse en tres líneas interrelacionadas: i) el origen histórico y el desarrollo de la iconografía de la Trinidad trifacial; ii) la transmisión y recepción de este motivo en la pintura colonial americana; y iii) los procesos de censura y condena eclesiástica que motivaron su posterior desaparición. A partir de estas tres dimensiones, el estado de la cuestión que se propone a continuación ofrece una visión panorámica y crítica de los estudios más relevantes en torno al tema, organizados según los criterios de su enfoque historiográfico: el primero, de carácter histórico-iconográfico; el segundo, centrado en la circulación, apropiación y reinterpretación de la imagen en América colonial; y el tercero, relativo a los debates teológicos y disciplinarios que condujeron a su condena. De manera que, podemos establecer un marco de referencia coherente desde el cual situar la contribución del presente proyecto.

### 1. 1. Su origen histórico y desarrollo

Mario Sartor, siguiendo las investigaciones del antropólogo Raffaele Petazzoni, rastrea los orígenes del motivo trifacial hasta las configuraciones paganas y arcaicas difundidas desde la Europa balcánica hasta la Francia celtorromana. Estas tipologías, ligadas a cultos precristianos, pervivieron en la devoción popular hasta el siglo XIX. Pese a las críticas, la imagen persistió —como muestra Jean Fouquet en su *Livre d'Heures de Étienne Chevalier* (1452–1460)— y se documenta en diversos lugares como Serbia, España, Francia, Italia y Alemania, donde su presencia provocó reacciones reformistas y su eventual erradicación conciliar (2015, p. 9-43). Por su parte, Pedro Ortega Ventureira ubica la expansión del modelo trifacial en Europa a partir del siglo XIII. Reconoce antecedentes en figuras como Hécate, Jano o Triglav, cuyas formas tricefálicas fueron resignificadas por los artistas medievales para expresar simultáneamente la unidad divina y la pluralidad de

personas en la Trinidad. Para Ortega, esta resignificación dotó al *vultus trifrons* de un simbolismo cristológico original, aunque terminó siendo denunciado por teólogos como Jean Gerson y San Antonino de Florencia, quienes lo calificaron de sacrílego y monstruoso (2018, p. 33-47). El estudio de Luis M. Usero Liso, Joaquín Pérez García y José Luis González Llamas sobre el *vultus trifrons* de la iglesia de Santa María la Mayor en Fuentepelayo (Segovia) documenta la difusión de esta tipología entre los siglos XIII y XVI y su posterior traslado a América. Los autores destacan la particular delicadeza formal del relieve, donde la trifacialidad se sugiere sin barba ni cabello, lo que revela la variedad estilística del motivo incluso dentro de sus versiones heréticas (2019, p. 41-53). Paola Petri Ortiz, en su trabajo académico, amplía esta genealogía al analizar las diferentes tipologías iconográficas empleadas para representar la Santísima Trinidad. Señala que la versión trifacial, por su apariencia «monstruosa» y las condenas teológicas que suscitó, tuvo una expansión restringida, aunque su raíz puede rastrearse en las representaciones trifrontes indoeuropeas, griegas y romanas, y en manuscritos medievales que influyeron en artistas renacentistas. Entre los ejemplos más relevantes menciona el fresco de Andrea del Sarto en San Salvi (1511–1517) y la *Visión de San Agustín* de Filippo Lippi (1438, Galería Uffizi) (s.f., p. 1-21).

En conjunto, estos estudios coinciden en situar el origen del motivo trifacial en un entramado simbólico precristiano que fue progresivamente resignificado por el arte medieval para expresar visualmente el misterio de la Trinidad. Las principales diferencias, entre los estudios, radican en el énfasis de cada autor: mientras Sartor y Petazzoni privilegian la continuidad con cultos paganos, Ortega Ventureira subraya la reinterpretación cristológica del símbolo, y Liso, Pérez García y González Llamas destacan la formalización y difusión del motivo; Petri Ortiz, por su parte, amplía el panorama al rastrear la persistencia estilística y doctrinal de las tipologías trinitarias.

## **1. 2. Su transmisión y recepción en la pintura de América colonial**

El estudio de María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido y lo prohibido: iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, constituye un referente

fundamental. La autora distingue tres categorías: «lo permitido», correspondiente a las figuraciones ortodoxas; «lo confuso», relativo a las representaciones antropomorfas ambiguas; y «lo prohibido», dedicado a las imágenes trifaciales censuradas. Maquívar señala a Fra Bartolomeo y Andrea del Sarto como posibles precursores del modelo trifacial y registra algunas de las obras coloniales del siglo XVIII que sobrevivieron a las prohibiciones inquisitoriales (2006, p. 9-14). Sartor complementa esta visión al sugerir que la representación trifacial en América fue la prolongación de una tradición europea en decadencia. Su presencia, limitada en España desde el románico tardío, habría sido transmitida al Nuevo Mundo mediante grabados y materiales litúrgicos transportados por el clero regular. La Trinidad trifacial sobrevivió sobre todo en las zonas periféricas, donde el poder eclesial no lograba llegar de lleno a estos territorios y la población era conservadora y desarrollaba afecto por este tipo de representaciones (2015, p. 9-43).

El artista plástico José Gabriel Alegría Sabogal denuncia en su artículo, *Trinidad trifacial: fuentes grabadas y problemas historiográficos*, la persistencia de interpretaciones erróneas que califican la imagen como puramente medieval, herética o derivada de contenidos precolombinos. Su revisión propone una lectura más contextualizada a partir de fuentes gráficas y sus condiciones de circulación, con el fin de corregir estas distorsiones (2019, p. 78-85). Por su parte, el historiador Jaime H. Borja Gómez, en *Los ingenios del pincel*, examina las múltiples y complejas manifestaciones visuales de la Trinidad, incluidas aquellas desarrolladas en la pintura colonial americana. Señala que, al tratarse de un dogma de gran dificultad teológica, su representación dio lugar a una notable diversidad formal y visual. La mayor concentración de estas obras se produjo durante la primera mitad del siglo XVII, mientras que en el siglo XVIII la producción disminuyó de manera considerable. En el ámbito colonial se identifican al menos siete modelos iconográficos, entre los cuales la Trinidad trifacial destaca como una forma singular —y posteriormente censurada a partir del siglo XVIII—, representada mediante un solo cuerpo con una cabeza de tres rostros, se reprodujo con relativa frecuencia, posiblemente debido a la falta de información de los pintores y comitentes, sobre las prohibiciones de la Iglesia Católica (2022, p. 42-53). En la investigación de Luis David Meza de la Hoz, quien aborda la Trinidad trifacial en la pintura colonial neogranadina mediante un análisis iconográfico e iconológico centrado en la obra *Símbolo de la Trinidad*, atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en el siglo XVII,

se nos permite comprender tanto la función teológica como la dimensión artística de esta imagen en el contexto cultural y religioso de la Nueva Granada (2022, p. 7-13). La doctora en Filosofía, Isabel Cruz Ovalle, explica que las formas ortodoxas de la Trinidad llegaron a América mediante pinturas, esculturas y grabados europeos, usados como herramientas catequéticas en una cultura de fuerte tradición visual y oral. Desde el siglo XVI se consolidaron representaciones ajustadas a los modelos europeos, mientras que hacia finales del XVII y el XVIII ingresaron formas heterodoxas —en ocasiones a través del contrabando de estampas o libros prohibidos— que plantearon nuevos desafíos para los artistas virreinales. Aunque estas imágenes a veces contravenían las normas tridentinas, no siempre fueron sancionadas por la Inquisición, lo que muestra cierta flexibilidad en su recepción (2023, p. 1-47). Por su parte, Janeth Rodríguez Nóbrega se enfoca en la censura y difusión del arte religioso en Venezuela, especialmente en el siglo XVIII. Destaca que la Trinidad trifacial fue una de las representaciones más controvertidas, condenada por su ambigüedad, pero ampliamente utilizada en los siglos XVI y XVII con fines catequéticos<sup>3</sup>. En contextos virreinales, la variante conocida como la «Trinidad trilliza» —tres figuras con idéntico rostro— facilitaron la enseñanza del dogma, especialmente porque evitaban el riesgo de idolatría que implicaba representar al Espíritu Santo en forma de paloma, ya que podía asociarse a deidades zoomorfas precolombinas. Algunas de estas imágenes incorporaban el *Scutum Fidei*, diagrama teológico que reforzaba la ortodoxia doctrinal. Para Nóbrega, lo que prevaleció fue la eficacia simbólica y pedagógica de estas imágenes en poblaciones mayoritariamente analfabetas, lo que explica su persistencia a pesar de la censura (2008, p. 11-15).

En términos generales, las investigaciones coinciden en que la iconografía trifacial en el arte colonial americano no fue una simple copia de los modelos europeos, fue el resultado de un proceso de adaptación y reinterpretación en el que se mezclaron tradiciones culturales, teológicas y pedagógicas. Todas coinciden en destacar en el objetivo catequético dentro de la evangelización colonial para expresar el misterio trinitario en un lenguaje

---

<sup>3</sup> Cabe aclarar que Nóbrega no distingue tajantemente entre la Trinidad tricefálica y la Trinidad trifacial, pues afirma lo siguiente: «Otro tipo de iconografía trinitaria con cierta popularidad en el continente europeo fue la denominada *Trifacial*. Esta consiste en la representación de tres rostros unidos, formando un extraño personaje de cuatro ojos, tres narices y tres bocas. O bien un personaje con tres cabezas unidas en un mismo cuello.»

accesible a los fieles. Ahora, estos estudios difieren con distintos matices: mientras Maquívar y Sartor resaltan la transmisión de una tradición en decadencia y su posterior censura, Alegría Sabogal explora su resignificación local y persistencia en el arte virreinal; Borja y Cruz Ovalle amplían la perspectiva hacia la diversidad formal y las condiciones de recepción, y Nóbrega enfatiza su ambigüedad doctrinal y su función pedagógica. En pocas palabras, la Trinidad trifacial se configura en estos estudios como una imagen liminal, suspendida entre el catecismo ortodoxo y la creatividad visual otorgada en el Nuevo Mundo.

### **1. 3. Su censura y condena**

El debate en torno a la Trinidad trifacial alcanzó su punto más álgido tras el Concilio de Trento en 1563, cuando se reforzaron las disposiciones contra toda representación que confundiera la distinción de las personas divinas. Emanuele Amodio recuerda que el papa Urbano VIII emitió en 1628 una condena definitiva ordenando la destrucción de estas imágenes, calificadas por los reformadores como el «Cérbero católico». Décadas después, Benedicto XIV reafirmó la prohibición, asociando el motivo con desviaciones heréticas y símbolos demoníacos como el Baphomet. La mayoría de los tratadistas coincidieron en condenar la figura por su carácter confuso y potencialmente engañoso: San Antonio de Florencia, Molanus, Martín de Roa e Interián de Ayala la describieron como monstruosa, absurda y motivo de burla entre protestantes, reforzando su exclusión oficial del repertorio católico (2005, p. 91-103). Por su parte, Janeth Rodríguez Nóbrega observa que, aunque estas imágenes fueron relativamente frecuentes en los siglos XVI y XVII, su producción disminuyó drásticamente tras las disposiciones conciliares. Subraya que la iconografía trifacial fue mal vista por algunos teólogos, al considerar, por ejemplo, que la divinidad no debería expresarse en una imagen deforme, pero a pesar de estas consideraciones la imagen logro burlar las prohibiciones (2008, p. 118-121). Desde otro panorama es posible destacar el análisis e investigación de José Enrique Finol y Massimo Leone, quienes, desde una perspectiva semiótica y en el marco de la denominada *corposfera*, examinan las representaciones trifaciales y tricorporales de la Trinidad cristiana, especialmente las realizadas en la Escuela Pictórica Cuzqueña. Su estudio se ocupa de los dispositivos visuales desarrollados para resolver las contradicciones lógicas que supone la representación del

misterio trinitario, identificando lo que denominan el «vacío semiótico». A partir de este análisis, los autores proponen los lineamientos de una posible teosemiótica, entendida como una disciplina capaz de dar cuenta de las múltiples formas en que lo divino se manifiesta, de sus discursos, mitologías, ritualizaciones, actores, espacios y tiempos (2020, p. 1).

Las investigaciones coinciden en que las prohibiciones sobre las representaciones trifaciales surgieron con el propósito de preservar la claridad dogmática del misterio trinitario. No obstante, la aplicación de dichas sanciones fue desigual: mientras que en Europa la erradicación de estas imágenes fue casi total, en América colonial encontraron espacios de persistencia y resignificación, favorecidos por su valor pedagógico dentro del proceso evangelizador, por la mayor flexibilidad del control eclesiástico y al hecho de que en ciertas regiones estas obras fueron aceptadas, veneradas y defendidas por los fieles. Gracias a ello se ha conservado un corpus iconográfico notablemente rico, que hoy permite realizar un análisis profundo de esta tipología como un intento de figurar el misterio trinitario.

#### **1. 4. El necesario *giro estético* para el estudio de la Trinidad trifacial: aporte del presente estudio**

A partir de estos y otros estudios, se observa que la investigación sobre la Trinidad trifacial ha transitado por distintas líneas: desde la indagación de sus posibles orígenes, hasta su desarrollo en el arte cristiano —nos interesa en especial la atención en América—; desde las razones y mecanismos de su condena y prohibición eclesiástica, hasta el análisis de las fuentes que permitieron su difusión; pasando por la reflexión teológica de su significado y función, su valor como recurso didáctico en la enseñanza del dogma, y los conflictos que suscitó frente a la ortodoxia y las nociones de «correcto o permitido» en el arte religioso. El panorama general de la investigación revela un campo caracterizado por la atención a los aspectos históricos, teológicos y normativos de la Trinidad trifacial, pero *con escasa indagación sobre su dimensión estética*. Esta carencia motiva la presente investigación, puesto que, es evidente la *ausencia de una reflexión centrada en el carácter de la alteración que introduce la trifacialidad en el rostro de Cristo*. Por ello, este estudio propone abordar la Trinidad trifacial no como una desviación herética, sino como una decisión estética que

introduce una alteración significativa de la —si se quiere— fisonomía divina. Es precisamente en este terreno donde se ubica la contribución de este documento: ofrecer una lectura que no reduzca las obras de la Trinidad trifacial a un episodio de la historia del arte, sino que las valore desde una reflexión filosófico-estética a partir del concepto de desfiguración, analizando sus tipologías y funciones. Se busca rescatar la trifacialidad de interpretaciones reductivas y examinarla como un dispositivo visual que, en su transgresión visual, abre una vía singular hacia la contemplación del misterio trinitario. El proyecto también aporta a la recopilación, análisis y categorización de las obras trifaciales registradas en bases de datos como ARCA, PESSCA y Thoma Foundation, construyendo así un corpus de referencia para futuros estudios.

## 2. LA FISONOMÍA SAGRADA

Este capítulo tiene como objetivo reconstruir una imagen originaria o modelo iconográfico, si se puede, una «figura cero» del rostro de Cristo, que sirva como punto de referencia para comparar dicha figura con las representaciones trifaciales. Esta comparación busca identificar las alteraciones y evaluar el grado de fidelidad o transgresión presentes en las imágenes trifaciales de la Trinidad, considerando que es el rostro de Cristo, y no otro, el que se ve transformado en la morfología trifacial. En este sentido, indagar en las fuentes visuales más antiguas, tanto las *acheiropoietai* como las *cheiropoietai*, equivale a rastrear el origen del imaginario cristológico y su legitimación dentro de la tradición devocional. Solo a partir de esta búsqueda es posible situar el rostro de Cristo en una figura cero, una matriz simbólica desde la cual se despliegan las múltiples configuraciones plásticas, en particular la iconografía trifacial, que desfigura sin anular la identidad del modelo. Así, siguiendo el pensamiento de Evdokimov, incluso en medio de la alteración formal, las imágenes de Cristo conservan una semejanza fundamental: se le reconoce inmediatamente como Cristo, por una semejanza fundamental y no por su fidelidad retratística (Evdokimov, 1991, p. 213).

### 2. 1. La *figura cero* del rostro de Cristo

La apariencia física de Cristo, su fisonomía, constituye un eje significativo de este trabajo, en tanto permita delimitar los contornos de una figura, a partir de la cual analizar las transformaciones plásticas introducidas por los artistas en las representaciones trifaciales. En este sentido, nos proponemos a identificar cuál ha sido históricamente concebido como el *rostro* de Cristo, con el objetivo de establecer una base iconográfica que funcione como punto de referencia comparativo. Esto implica reconstruir una *figura cero* —una imagen originaria, histórica u «oficial»— que posibilite reconocer alteraciones, evaluar grados de fidelidad o transgresión, y comprender el alcance teológico de la multiplicación facial en la morfología trifacial.

## 2. 1. 1. Las imágenes *acheiropoietai*

El iconógrafo e historiador francés Louis Réau (1881-1961), subraya la importancia histórica y teológica de las imágenes cristológicas, llegando a considerar que, en cierto modo, podrían constituir una prueba indirecta de la existencia histórica de Jesús. En su clasificación, distingue entre dos grandes tipos de imágenes: las *acheiropoietai* o *aquerópitas*, es decir, imágenes no hechas por mano humana, y las *cheiropoietai* o *querópitas*, elaboradas por artistas<sup>4</sup>. Las primeras poseen un origen milagroso y son consideradas huellas directas del rostro o del cuerpo de Cristo. Las segundas, por el contrario, son el resultado del esfuerzo devocional y artístico del ser humano. Entre las imágenes *acheiropoietai*, tres casos destacan por su relevancia y persistencia en la tradición cristiana: i) El *Mandylion de Edesa*, también llamado el «lienzo del rey Abgar», considerado la primera imagen milagrosa de Cristo, impresa sobre un paño. ii) El *Velo de Santa Verónica*, que habría captado la impresión del rostro de Cristo durante su camino al Calvario. iii) La *Sábana Santa de Turín*, que contiene, según la tradición, la impronta del cuerpo completo de Cristo tras la crucifixión. Los dos primeros casos i) y ii) ofrecen representaciones del Cristo vivo y se limitan a su rostro, mientras que la *Sábana Santa* remite a una imagen de su cuerpo muerto, esto es, a una imagen de carácter funerario (Réau, 1999, p. 23). En todos ellos, sin embargo, se destaca la convicción de que no son productos de la creatividad humana, sino que son manifestaciones materiales de origen divino o milagroso. Joseph Ratzinger o Benedicto XVI subraya el impacto de estas imágenes en la historia de la fe visual, señalando que,

Un cambio de gran alcance en la historia de las imágenes de la fe se produjo en el momento en que apareció, por primera vez, un llamado *aqueropoietai*: una imagen que se consideraba no hecha por mano de hombre, y que representaba la misma faz de Cristo (Cafferata, 2012, p. 7).

De entre todas las imágenes *acheiropoietai*, el *Mandylion de Edesa* ocupa un lugar

---

<sup>4</sup> Con el tiempo, la categoría de *acheiropoietai* se amplió para incluir representaciones atribuidas a figuras cercanas a Cristo, como san Lucas o Nicodemo, a quienes la tradición confirió la capacidad de plasmar su imagen con particular fidelidad (Labarga, 2016, p. 279). Estas imágenes pasaron a ser entendidas como una suerte de segunda teofanía: manifestaciones visuales del Verbo encarnado, legitimadas por su proximidad espiritual o física al modelo original (Cafferata, 2012, p. 9-10).

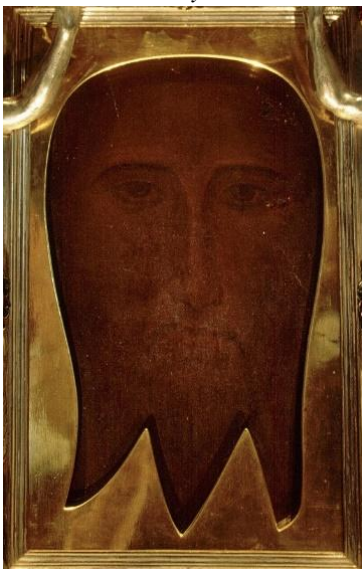
privilegiado como uno de los más antiguos testimonios de la iconografía cristológica no elaborada por mano humana (Fig. 1). Según la tradición, documentada por fuentes sirias y bizantinas, el rey Abgar V de Edesa, aquejado de una enfermedad incurable, envió una carta a Jesús pidiéndole su sanación. Como no obtuvo respuesta directa, mandó a un emisario acompañado de un pintor con la intención de obtener un retrato del Nazareno. La intensidad luminosa del rostro de Cristo impidió al artista captar sus rasgos, por lo que, según la leyenda, Jesús presionó un paño contra su rostro y dejó impresa su imagen. Este lienzo fue llevado a Edesa, donde se convirtió en objeto de veneración por los milagros que habría obrado. Réau, por su parte, advierte que la primera mención documental del Mandyllion no aparece antes del siglo VI, lo cual indica que su historia se configuró de manera progresiva en el imaginario cristiano tardo antiguo y medieval (1999, p. 24).

*El velo de Santa Verónica, Santo Rostro o Santa Faz constituye el segundo gran ejemplo de imagen acheiropieta del Cristo vivo (Fig. 2).* Según la tradición, su origen se sitúa en el camino hacia el Calvario, durante la Pasión. En un gesto de compasión, una mujer piadosa —identificada como Verónica— se acercó a limpiar el rostro de Cristo con un paño, como recompensa por su acto, los rasgos de Jesucristo quedaron milagrosamente impresos sobre la tela. La figura de Verónica, cuyo nombre ha sido interpretado como imagen verdadera o *vera icon*, no aparece en los evangelios canónicos, sino que surge en la tradición apócrifa y hagiográfica hacia el siglo XIII. Su primera mención literaria se encuentra en la Biblia de Roger de Argenteuil, y su culto adquirió gran relevancia devocional durante la Edad Media, particularmente en el ámbito occidental, donde el velo comenzó a venerarse en la Basílica de San Pedro en Roma (Réau, 1999, p. 25). A pesar de sus diferencias iconográficas, tanto el Mandyllion como el Velo de Verónica, comparten el estatuto simbólico de «imágenes verdaderas», es decir, de manifestaciones directas del Verbo Encarnado sin mediación artística humana. En este sentido, ambas funcionan como intermediarias visuales entre lo humano y lo divino, lo histórico y lo eterno, otorgando a la imagen de Cristo un carácter tanto representacional como sacramental.

En contraste con estas imágenes faciales del Cristo vivo, *la Sábana Santa de Turín* (Figura 3) —también denominada *Santa Mortaja*, para distinguirla de las anteriores— constituye una representación íntegra del cuerpo de Cristo tras la crucifixión (Fig. 3). Este

lienzo reproduce con notable detalle anatómico los signos de la *Pasión*: las marcas de los clavos en manos y pies, la herida del costado, los rastros de la corona de espinas y las laceraciones provocadas por la flagelación. La primera mención documentada del Sudario data de 1356, cuando fue expuesto públicamente en la colegiata de Lirey, Francia, región de la Champaña, por el caballero Geoffroy de Charny (Réau, 1999, p. 26). La ausencia de registros anteriores, sumada a la precisión formal de la imagen, ha suscitado dudas acerca de su autenticidad milagrosa. En este sentido, Réau sostiene que el lienzo no puede ser considerado realmente una imagen *acheiropoieta* en sentido estricto. Desde su perspectiva, se trataría más bien de una creación artística del siglo XIV, posiblemente elaborada mediante técnicas pictóricas o métodos rudimentarios de impresión, en un contexto de creciente demanda de reliquias y objetos sacros destinados al culto popular (1999, p. 28).

**Fig. 1**  
*Mandyllion*



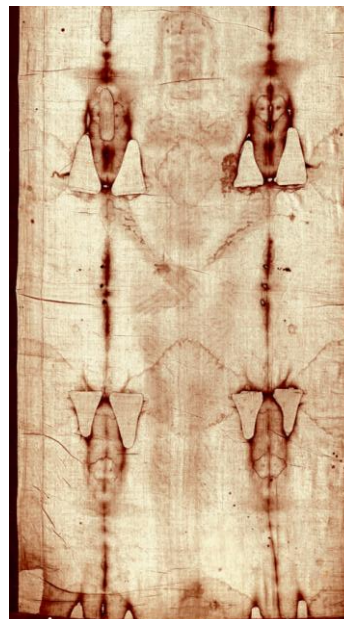
*Nota.* Expuesto en la capilla privada del papa en el Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano. Fotografía tomada en el pabellón de la Santa Sede de la EXPO 2000 de Hannover, Alemania.  
Recuperado de:  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Mandyllion>

**Fig. 2**  
*Santo Rostro de Manoppello*



*Nota.* La Santa Faz o Volto Santo de Manoppello.  
Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Santa\\_Faz\\_de\\_Manoppello](https://es.wikipedia.org/wiki/Santa_Faz_de_Manoppello)

**Fig. 3**  
Detalle del sudario



*Nota.* La Sábana Santa se ha custodiado durante varios siglos en la capilla homónima. Después del incendio de 1997, se encuentra bajo la Tribuna Reale, siempre en la catedral de Turín.  
Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Sudario\\_de\\_Tur](https://es.wikipedia.org/wiki/Sudario_de_Tur)

## 2. 1. 2. Las imágenes *cheiropoietai*

A diferencia de las imágenes *acheiropoietas*, las *cheiropoietas* comprenden representaciones pictóricas o escultóricas de Cristo elaboradas por artistas, ya sea a partir de la observación directa, la memoria o la devoción inspirada. Estas imágenes no aspiran únicamente a una mimesis histórica, sino también a fijar un modelo icónico que exprese la fe cristológica. Entre las más relevantes se encuentran el *Santo Rostro de Lucca*, *El exvoto de la hemorroísa en Paneas* y el *Retrato atribuido a san Lucas*. El Santo Rostro de Lucca o *Volto Santo*, conservado en la catedral de San Martín en Lucca (Italia), es un crucifijo de madera que, según la tradición, fue tallado por Nicodemo, discípulo de Jesús, después de la resurrección (Fig. 4). Este habría iniciado la obra basándose en su memoria del Cristo crucificado, pero, incapaz de terminar el rostro, cayó en un profundo sueño, al despertar lo encontró milagrosamente concluido (Réau, 1999, p. 30). Esta leyenda sitúa la imagen en una categoría intermedia entre la *cheiropoiesis* y la *acheiropoiesis*, pues conjuga la intención artística humana con una supuesta intervención divina. Otro ejemplo notable es El exvoto de la hemorroísa en Paneas, mencionado por Eusebio de Cesarea. Se trataba, según el relato, de un grupo escultórico en bronce erigido por la mujer sanada por Jesús —Verónica—, que representaba a El Salvador de pie y a la mujer arrodillada. En la inscripción decía: «A Jesús Cristo, Salvador, dador de salud», y, además, se llegó a creer que bajo los pies de la figura crecían plantas con supuestas propiedades curativas. Réau subraya que no hay evidencia arqueológica concluyente sobre su existencia o su identificación con Cristo, ya que fue destruido por orden del emperador Juliano el Apóstata. Adicional a ello, sugiere que podría haber sido una escultura pagana reinterpretada posteriormente desde claves cristianas. Por último, Lucas el Evangelista, a quien la tradición medieval atribuyó los oficios de médico, escritor y patrono de los pintores, fue también conocido como el primer artista en pintar a la Virgen María. Se le adjudicó además un retrato de Cristo que, fue considerado por algunos, una imagen *semi-acheiropoietai*, pues se creía que era una pintura iniciada por la mano Lucas y completada milagrosamente por los ángeles. No obstante, ninguna de las obras que se le atribuye ha sido reconocida como el original, y las más antiguas datan apenas del siglo XII, lo que descarta cualquier vínculo directo con el rostro histórico de Jesús (Réau, 1999, p. 31-32).

**Fig. 4**

*La Santa Faz o Volto Santo*



*Nota.* Crucifijo de madera colocado en la nave izquierda de la catedral de San Martín en Lucca.

Recuperado de:

<https://www.venecisima.com/post/campielo-volto-santo-la-verdadera-faz-de-jesucristo>

**Fig. 5**

*San Lucas Evangelista retratando a Cristo*



*Nota.* Por Desconocido [Taller vallisoletano], 1626-1650, pintura, óleo sobre lienzo, localizado en Museo Nacional de Escultura, Madrid, España.

Recuperado de:

<https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMus eo=MNEV&Ninv=CE1421>

## 2. 2. La imposibilidad de una *figura cero* del rostro de Cristo

Las imágenes *cheiropoietas* y las *acheiropoietas* deben ser comprendidas mejor como construcciones devocionales y no como documentos históricos. Su propósito no fue retratar con fidelidad los rasgos físicos de Jesús, sino configurar una forma visual que respondiera a exigencias teológicas y culturales específicas, en cuyo caso, resalta el carácter simbólico e interpretativo de toda representación cristológica del rostro de Cristo. Ahora, desde el arte paleocristiano se refleja el impulso por las construcciones de tipo devocional mediante la representación de episodios seleccionados de la vida de Jesús, centrados especialmente en sus milagros —la curación del ciego de nacimiento, la sanación del parálítico, la resurrección de Lázaro, entre otros— (Plazaola, 2001, p. 12). Estas escenas expresaban, en su conjunto, la fe en Cristo como fuente de salvación. Si bien las primeras imágenes mantenían una cierta ambigüedad formal y teológica, su función principal *no era retratar los rasgos físicos de Jesús*, sino comunicar visualmente su papel como guía espiritual y redentor (Cafferata, 2012,

p. 6). Esta representación funcional, además, facilitaba la enseñanza de los dogmas y promovía la devoción entre los fieles. En este contexto, las primeras imágenes de Cristo *no abordaban directamente su identidad ontológica ni desarrollaban una cristología visual explícita*; más bien, presentaban su misión salvífica a través de una iconografía pedagógica y simbólica (Plazaola, 2001, p. 14) Frecuentemente, estas composiciones se complementaban con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, configurando un entramado tipológico en el que Cristo aparecía como cumplimiento de las promesas bíblicas (Plazaola, 2001, p. 23). Esto se debió, en parte, porque los evangelios canónicos no ofrecen descripciones físicas de Cristo, aunque sí transmiten rasgos de su carácter y comportamiento, lo que permitió a las primeras comunidades construir una imagen idealizada de su figura (Labarga, 2016, p. 265). Esta ausencia de una referencia fisonómica concreta fue suplida por evangelios apócrifos y tradiciones orales, que recurrieron a relatos de apariciones y retratos milagrosos —como las imágenes *acheiropoietas*— para satisfacer el deseo de su presencia. Paradójicamente, esta carencia resultó fecunda desde el punto de vista artístico, puesto que, la inexistencia de un retrato «auténtico» u «originario» otorgó a los artistas una amplia libertad para imaginar y reinterpretar la figura de Cristo según sus contextos culturales y convicciones espirituales.

Así, «representar» al Dios encarnado se convirtió en uno de los mayores y creativos desafíos del arte occidental (Labarga, 2016, p. 266). Desde una perspectiva, tanto estética como teológica, la imagen del rostro de Cristo constituye una *figura límite*, en la medida en que debe articular lo humano con lo divino, lo visible con lo trascendente, lo reconocible con lo inefable. Dando como resultado, el origen a diversas tradiciones iconográficas en el cristianismo primitivo. La escuela alejandrina representó a un Cristo joven y luminoso, influido por los ideales apolíneos del mundo clásico, mientras que la tradición siríaca propuso un rostro más austero y solemne: adulto, con cabellos largos y partida central, barba espesa, expresión grave y mirada penetrante (Labarga, 2016, p. 282). El modelo más influyente de esta corriente se plasmó en el *Velo de la Verónica*, donde Cristo aparece frontal, simétrico y sereno. Durante la Edad Media, esta imagen se consolidó como arquetipo cristológico y *canon* iconográfico del arte occidental, adquiriendo además un carácter sagrado por su

asociación con las imágenes<sup>5 6</sup>.

En conclusión, parece que no podemos hablar de una imagen que recoja fielmente los rasgos fisonómicos de Cristo, pero la afirmación cristológica «el Verbo se hizo carne» (Juan 1,14) nos asegura que dicha Encarnación tuvo lugar en la figura de un ser humano —figura no deformada o no desfigurada—<sup>7</sup>. Aunque su apariencia física se mantenga en un misterio, es razonable suponer que Jesús poseía una fisonomía común; un solo rostro con los rasgos propios de la condición humana<sup>8</sup>. En este sentido, la imagen del *El Velo de la Verónica* recoge precisamente esta condición, además de ser, la figura paradigmática del rostro de Cristo es la referencia visual y teológica para la representación del Dios encarnado. No obstante, cabe preguntarse si esta imagen, más allá de su valor devocional, podría también evocar el misterio trinitario.

---

<sup>5</sup> Se puede inferir, que el concepto de *acheiropoieta*, retomado en torno a la *Verónica*, encierra una carga filosófica que remite a la metafísica platónica. En Platón, la verdadera realidad reside en el mundo inteligible de las Ideas, no en el ámbito sensible. Desde esta perspectiva, la noción *acheiropoieta* remite a lo eterno e inmutable —a la *forma*— aquello que manifiesta una verdad esencial más allá de la apariencia fenoménica y sin intervención del artista que imita la apariencia, recreando una copia imperfecta de la Idea.

<sup>6</sup> Esta noción no es exclusiva del cristianismo, en la Grecia clásica ya existía la creencia en objetos sagrados de origen divino, como el Palladium de Troya o de Atenas, enviados por Zeus. En Roma, esta noción se profundizó en el concepto de *imago efficiens*: una imagen dotada no solo de capacidad representacional, sino de eficacia simbólica y performativa, es decir, se trataba de una presencia activa del poder sagrado (Labarga, 2016, p. 279).

<sup>7</sup> Afirmación muy parecida a la inferencia a la que llega San Agustín al hablar del apóstol San Pablo: «Ignoramos en absoluto si su rostro es como nosotros lo imaginamos, pero al menos sabemos qué es un hombre. Y para no ir más lejos, nosotros lo somos y es manifiesto que él también lo fue, y que su alma, unida a su cuerpo, vivió esta vida mortal. Creemos que existió en el Apóstol cuanto en nosotros encontramos, según la especie y el género, dentro de cuyo ámbito se contiene la naturaleza humana» (1956, p. 515).

<sup>8</sup> Este dato elemental, no agota todas las tensiones que rodean la representación del rostro de Cristo. Por ejemplo, el profeta Isaías (53:2) afirma: «No hay en él parecer, no hay hermosura para que le miremos, ni hermosura para que en él nos complazcamos», lo que sugiere una figura desprovista de atractivo físico. En contraste, los cristianos helenizados —influenciados por la estética platónica y la tradición clásica— no podían concebir la divinidad sin belleza, por lo que sustituyeron la figura del *Christus infirmus et indecorus* por la del *Christus formosus et speciosus*, es decir, por una imagen bella y gloriosa (Labarga, 2016, p. 274).

### 3. LA LUZ INACCESIBLE Y LA FIGURA VISIBLE

Este capítulo aborda la articulación entre el misterio teológico de lo divino y su manifestación visible en la figura de Cristo, explorando el modo en que la luz inaccesible de Dios se traduce en imagen. Desde las formulaciones patrísticas hasta la teología de los concilios, el pensamiento cristiano ha oscilado entre la prohibición de representar lo divino y la afirmación del icono como mediación legítima. En ese contexto, el rostro de Cristo se erige como epifanía visible de la invisible divinidad, lugar donde la luz se hace carne. A partir del estudio del canon de la imagen cristológica, el capítulo examina cómo la *Vera Icon* deviene en soporte teológico, portadora de la presencia y del misterio, configurando así las condiciones que harán posible la posterior irrupción de la figura trifacial.

#### 3. 1. El núcleo trinitario: unidad y comunión

La doctrina de la Santísima Trinidad constituye el dogma central del cristianismo, puesto que estructura tanto la comprensión teológica como la *praxis* creyente (Amodio, 2011, p. 91). A partir de ella se articulan los grandes ejes del pensamiento cristiano: la creación, la redención, la vida eclesial y la experiencia de la gracia. Sin embargo, este núcleo doctrinal se presenta como un misterio que trasciende las categorías racionales al afirmar que la unicidad divina se manifiesta en una trinidad de personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Esta afirmación se condensa en la fórmula clásica griega μία οὐσία, τρεῖς ὑποστάσεις: una sola esencia (*ousía*), tres personas distintas (*hypostáseis*) (Fries, 1979, p. 833). La doctrina trinitaria sostiene que las tres personas divinas poseen atributos propios y funciones diferenciadas, sin que ello implique división o multiplicación del ser divino. Cada persona es plenamente Dios, pero no existe una pluralidad de dioses (Cruz de Amenábar, 2023, p. 6). Esta unidad en la distinción constituye el núcleo de la teología cristiana: no se trata de un monoteísmo rígido, sino de un monoteísmo trinitario, donde la comunión relacional funda la identidad divina. Aun así, este dogma ha suscitado históricamente numerosas dificultades<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> Entre estas dificultades, Fries señala dos: i) El primer problema fue el modalismo, que negaba la distinción real entre las tres personas divinas al considerarlas simples manifestaciones o modos del único Dios en la

pues su formulación parece rozar con una concesión al politeísmo, constantemente denunciado por la Iglesia, atravesando una tensión continua entre la unicidad y la pluralidad en Dios (Réau, 1996, p. 25).

### **3. 2. El estatuto del *misterio*: razón, revelación y *docta ignorantia***

La dificultad fundamental de la doctrina trinitaria radica en su resistencia a ser comprendida plenamente por la razón natural. Afirmar simultáneamente la absoluta unidad de Dios y la distinción real de las tres personas divinas, sin incurrir en triteísmo, desafía los principios básicos del pensamiento lógico. Es justamente esta paradoja la que confiere al dogma su carácter inefable: no puede ser inferido racionalmente, sino acogido en la fe. Como afirma, el teólogo Heinrich Fries, «[...] la existencia de tres personas en → Dios», expresión que condensa el núcleo de la doctrina (1979, p. 821-822). El término persona remite a distinciones relacionales en el seno mismo de la divinidad —paternidad, filiación y espiración—, mientras que la existencia refiere a la esencia divina común e indivisible. La unidad trinitaria no es meramente numérica, sino relacional, fundada en una comunión que permite una distinción formal sin separación ontológica. Desde esta perspectiva, la confesión del Dios, uno, no puede separarse de su carácter trinitario: el misterio de la Trinidad es, en última instancia, el misterio de Dios en sí mismo (Seco, 1998, p. 35). Esta dimensión *misteriosa* no es un accidente de nuestra ignorancia, sino la expresión del desajuste ontológico entre la infinitud divina y la finitud humana. Pero, ¿qué significa en este contexto hablar de «misterio»? En la teología cristiana, el término no posee una definición unívoca. Procedente del griego *mystērion* o *μυστήριον*, designaba originalmente un secreto reservado a los iniciados. Fue asumido por el judaísmo apocalíptico para referirse a las realidades divinas reveladas escatológicamente, y en su integración al cristianismo, el misterio se puede entender como una verdad revelada por Dios que, aun siendo accesible parcialmente a la

---

historia de la salvación. Esta postura, aunque buscaba defender la unidad divina, disolvía la Trinidad en una única persona. ii) El segundo problema fue el triteísmo, que afirmaba la existencia de tres dioses semejantes entre sí, como si el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo fueran tres seres independientes. Una forma particular de este error fue el subordinacionismo arriano, que establecía jerarquías entre las personas divinas, negando su igualdad esencial (1979, p. 832).

razón, excede su capacidad de comprensión plena (Dupré, 1999, p. 78). Así, el misterio se presenta como un límite constitutivo de la racionalidad, no como su negación, sino como su plenitud. Dios, por tanto, es misterio porque habita en una «luz inaccesible» (1 Tim 6,16), esta expresión articula tanto la tradición bíblica como la filosofía helenística. En la primera, Dios es misterio porque es libertad absoluta que se manifiesta en la historia. En la segunda, lo es por ser plenitud del ser, inabarcable por la razón finita. El misterio divino no es simplemente un límite negativo, es, además, el núcleo mismo de la experiencia de fe: una revelación que conjuga cercanía y retraimiento (Fries, 1979, p. 71).

Según Gregorio de Nisa, «el verdadero conocimiento de Dios consiste en comprender que es incomprensible, estando envuelto por todas partes, como por *tinieblas*, por su incomprensibilidad» (Cirlot, 2018, p. 856). De esta manera, el conocimiento de Dios transita por una vía ascendente que conduce de la luz a la nube del no-saber y finalmente a la oscuridad divina. Esta progresión, que el monje inglés del siglo XIV retoma en *La nube del no-saber*, expresa el movimiento interior del alma que, al abandonar toda pretensión racional y discursiva, se abre al misterio inefable de Dios y que culmina en la *docta ignorantia*<sup>10</sup>, donde el saber humano se reconoce insuficiente ante lo divino (Anónimo inglés del siglo XIV, 1973, p. 2-19). Así, el misterio no se disuelve ni siquiera en la escatología, sino que se integra en la plenitud de la vida eterna. San Pablo lo sugiere al afirmar que la fe permanece incluso en la bienaventuranza (1 Cor 13,13), subrayando que la relación con Dios no se transforma en un saber absoluto, sino que continúa como entrega amorosa al misterio (Fries, 1979, p. 73). En este sentido, Dios es misterio, incluso para sí mismo; no solo porque haya algo de su ser que le sea ajeno, además porque su conocimiento y amor no son posesión ni dominio, sino manifestación perpetua de una plenitud que nunca se reduce a objeto (Clément, 2018, p. 58).

---

<sup>10</sup> En Encyclopaedia Herder, el pensamiento de Nicolás de Cusa sostiene que, en la teología negativa, Dios sólo puede ser concebido como infinitud, inaccesible a todo conocimiento humano. Las negaciones expresan con mayor verdad su ser que las afirmaciones, pues toda descripción positiva resulta insuficiente ante lo divino. En este límite del saber surge la *docta ignorantia*: la conciencia de que la verdadera sabiduría consiste en reconocer que Dios sólo puede conocerse desde la ignorancia iluminada por el misterio (2013, párr. 1).

### 3. 3. Del misterio al símbolo: hacía una imagen de lo inefable

El misterio, lejos de ser un obstáculo, se convierte en el ámbito donde se revela la verdad profunda de la existencia. Es el centro de la relación entre Dios y el ser humano, iluminada por la revelación y sostenida por la gracia. Como afirma Fries (1979, p. 74-75), la revelación no es un acto meramente informativo, sino la autocomunicación amorosa de Dios, cuyo culmen es la Encarnación. En Cristo, Dios no solo habla: se hace palabra, se da a conocer. Por ello, el misterio cristiano no es un enigma a resolver, es una realidad a habitar, una apertura permanente que solo puede ser acogida en la fe y la experiencia mística (Fries, 1979, p. 72). Surge entonces la pregunta: si el misterio es inaccesible a la razón discursiva, ¿puede el arte —y particularmente la imagen— constituirse en vía de acceso simbólico al misterio?

Lancaster (2011, p. 56) sugiere que la imagen puede evocar la fe y convertirse en un lugar teológico, haciendo del arte una mediación hacia lo sagrado. Reconociendo que, el ser humano necesita dar forma visible a lo invisible, y que el símbolo emerge como un medio privilegiado para expresar lo inefable. En contextos religiosos, la simbolización se convierte en una respuesta natural ante lo desconocido (López, 2009, p. 85). Costa lo expresa afirmando que «la simbolización a través de la imagen facilita espontáneamente una respuesta ante las fuerzas hostiles de la naturaleza, frente a los misterios del cosmos, la vida y la muerte» (1971, p. 41). El símbolo —del griego σύμβολον, «lanzar conjuntamente y reunir»— designa una realidad compuesta de dos partes que se corresponden. Así, mediante imágenes u objetos, el ser humano expresa lo abstracto y lo trascendente, activando una dimensión psíquica tan elemental como la memoria o el lenguaje (De Prada, 2008, p. 167). En este marco de ideas, la imagen se configura como un lenguaje visual con su propia gramática, nacida del cruce entre la interioridad humana y las formas culturales heredadas. Convirtiéndose en un lenguaje simbólico y universal que conecta lo sensible con lo espiritual, y comunica realidades que exceden la literalidad del discurso, como señala Carl Gustav Jung, las imágenes arquetípicas activan estructuras profundas del inconsciente colectivo (Butnaru, 2016, p. 140) Ver, entonces, no es un acto neutro, lo percibido se inscribe en una red simbólica que proyecta sentido. Frente a la razón discursiva, la imagen no explica el misterio: *lo evoca*. No lo domina: lo señala. Se convierte así en un medio ontológico y epistemológico

que permite al ser humano vincularse con lo que lo trasciende<sup>11</sup> (Arnheim, 1999, p. 166-167).

Para el filósofo y teólogo, Francisco Pérez Gutiérrez (1929-2017), el arte sagrado, que recoge las imágenes vinculadas al dogma cristiano, se constituye desde una tensión fundacional entre dos polos: el misterio y el espectáculo. El primero, remite al ámbito de lo trascendente, invisible e inefable; el segundo, a la necesidad de visibilizarlo mediante formas sensibles, rituales e imágenes. Esta tensión irresoluble define estructuralmente al arte sagrado: lo religioso se manifiesta como espectáculo sin dejar de ser misterio. A través de la simbolización, el misterio se articula en un sistema de signos y objetos —espacios sagrados, figuras sobrenaturales, acciones rituales, elementos litúrgicos— que adquieren forma visible, accesible y compartible dentro de una comunidad de fe. Lo sagrado no nace como forma ya definida, sino que emerge en el marco de un proceso simbólico progresivo: los gestos, los espacios y las figuras visuales comienzan en un estado de indeterminación y adquieren densidad simbólica en la medida en que son integrados en la *praxis* litúrgica y en la conciencia comunitaria (1961, p. 40). Por ello, las primeras imágenes cristianas aparecidas en las catacumbas son más que decoraciones, son como el inicio de un «espacio sagrado» determinado no por la arquitectura, sino por la acción ritual que lo consagra y por la comunidad que lo experimenta. Este origen inaugura una dinámica histórica en la que el arte sacro se despliega como un proceso dialéctico: del misterio al símbolo, y del símbolo al espectáculo (Gutiérrez, 1961, p. 35-36). En esta tríada, el misterio conserva un carácter objetivo y formal, termina siendo una verdad revelada, un fundamento ontológico de la fe. No obstante, su comprensión y su representación están sujetas a la evolución doctrinal y a la sensibilidad histórica de la comunidad. Así, mientras el contenido teológico permanece, las maneras de su expresión varían según las necesidades espirituales de cada época (Gutiérrez, 1961, p. 40-41). El arte sacro, por tanto, no solo traduce el misterio en imágenes, sino que, como veremos más adelante, lo reinterpreta. Juan Pablo II afirma que «la expresión de la

---

<sup>11</sup> En este contexto, resultan especialmente significativas las reflexiones del franciscano Fra Michele de Carcano (1427–1484), recogidas en un sermón publicado en 1492. Carcano justifica el uso de imágenes religiosas por tres razones fundamentales: primero, para que el pueblo iletrado pudiera aprender visualmente los misterios de la fe y los sacramentos de la salvación; segundo, para orientar la devoción sin caer en idolatría, distinguiendo entre adorar una imagen y aprender por medio de ella lo que es digno de adoración; y tercero, por la fragilidad de la memoria humana, que muchas veces retiene mejor lo que ve que lo que oye. (Baxandall, 1988, p. 40–41).

verdad puede ser multiforme y la renovación de las formas de expresión se hace necesaria...» continuamente a partir de la contemplación y deseo propio de cada contexto cultural (Plazaola, 2001, p. 309). De ahí su fuerza simbólica, que permite la experiencia del misterio a través de la visibilidad.

El teólogo ruso Paul Eudokimov (1901-1970) enfatiza en esta dimensión simbólica al señalar el paralelismo entre la experiencia estética y la religiosa: ambas implican una actitud contemplativa, quizá incluso orante o suplicante (1991, p. 25). Lo que las distingue no es tanto su objeto como el modo en que este se posee —o más bien, en que se es poseído por él—. A través del culto, la materia es elevada a una verdadera dignidad, pues deja de ser sustancia autónoma para convertirse en función del espíritu y vehículo de lo espiritual (Evdokimov, 1991, p. 34). Sin embargo, esta función no fue reconocida de inmediato. En los primeros siglos del cristianismo, la iconografía cristiana estuvo marcada por una fuerte resistencia por parte de los líderes eclesiásticos, quienes adoptaron una postura reticente, cuando no abiertamente hostil hacia toda forma de representación visual. Este canon *iconofóbico* dio lugar a un *aniconismo* estricto que se mantuvo, aunque de forma intermitente, durante las primeras etapas del arte cristiano. (Plazaola, 2001, p. 10). Señala, el sacerdote e historiador francés Henri Leclercq (1869-1945), que el arte sacro fue poco a poco introduciéndose de manera tan discreta, tan restrictiva, que su presencia pasó inicialmente desapercibida. No obstante, con el tiempo, estas manifestaciones visuales comenzaron a consolidarse y a adquirir un lugar legítimo dentro de la vida litúrgica y teológica de la Iglesia. Para cuando los sectores más conservadores intentaron frenarlas y combatirlos, ya era demasiado tarde: el arte sacro había echado raíces, expresando un deseo profundo de perdurar y de ser reconocido como una vía auténtica para mediar con lo sagrado (Plazaola, 2001, p. 10).

### **3. 4. El misterio de la Encarnación y la legitimidad de la imagen**

Dado que la experiencia del misterio puede ser evocada mediante la visibilidad y, por tanto, a través de la imagen, resulta necesario interrogarse: ¿por medio de qué imagen se hace perceptible lo inefable? Para responder a dicha cuestiones es preciso señalar que con el

desarrollo de los primeros concilios ecuménicos —Nicea (325), Éfeso (431) y Calcedonia (451)— se precisó la doctrina cristológica que sostiene que Jesucristo es verdadero Dios y verdadero hombre, y que ambas naturalezas coexisten en una única persona sin confusión, sin cambio, sin división y sin separación. Esta definición dogmática otorgó legitimidad teológica a la representación visual de Cristo, al reconocer que la encarnación confiere a lo divino una forma visible y, por tanto, susceptible de ser figurada en el arte (Labarga, 2016, p. 269). Como proclama el Credo Niceno<sup>12</sup>:

Creemos en un solo Dios Padre omnipotente, creador de todas las cosas, de las visibles y de las invisibles; y en un solo Señor Jesucristo Hijo de Dios, nacido unigénito del Padre, es decir, de la sustancia del Padre, Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no hecho, consustancial al Padre, por quien todas las cosas fueron hechas, las que hay en el cielo y las que hay en la tierra, que por nosotros los hombres y por nuestra salvación descendió y se encarnó, se hizo hombre, padeció, y resucitó al tercer día, subió a los cielos, y ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos. Y en el Espíritu Santo. (Denzinger, 1958, p. 23).

Esta afirmación dogmática impulsó un creciente interés por la representación figurativa de Cristo y por conocer, o al menos imaginar, su aspecto físico. De esta manera, la iconografía comenzó a distanciarse progresivamente de los símbolos crípticos o abstractos. Un punto de inflexión decisivo en esta evolución iconográfica se produjo con el Concilio Quinisexto o Trullano<sup>13</sup> (Constantinopla, 692), que decretó el reemplazo símbolos inmemoriales, cósmicos o vegetales: el pez, el cordero, la viña, la cruz desnuda en pleno cielo estrellado, como símbolos de Cristo, por la figura humana de El Salvador (Clément, 2018, p. 46). La disposición conciliar establecía que el Hijo debía ser representado en su *figura* humana, tal como vivió entre nosotros, en consonancia con el misterio de la Encarnación. Esta resolución marcó el fin de las representaciones meramente simbólicas o narrativas —

---

<sup>12</sup> O también llamado Credo Niceno-Constantinopolitano, es resultado de los Concilios de Nicea en 325 d.C. y Constantinopla en 381 d.C. que resume y unifica las creencias y verdades cristianas fundamentales de su fe. Fue creado principalmente para rechazar la herejía de Arrio, pues negaba la divinidad de Jesús.

<sup>13</sup> Fue una extensión de los concilios quinto y sexto, aunque no fue reconocido oficialmente como tal por la Iglesia Católica (Labarga, 2016, p. 272).

como el cordero sobre el montículo, símbolo del Calvario, acompañado del nimbo crucífero— y consagró la legitimidad de una iconografía realista de Cristo, adecuada tanto a la sensibilidad devocional como a la ortodoxia teológica (Labarga, 2016, p. 273).

Dado que la imagen de Cristo no podía reducirse a una abstracción simbólica ni a convenciones estilísticas heredadas, surgió inevitablemente la pregunta por la manera concreta que debía adoptar la figura humanada de Dios (Clément, 2018, p. 28). Esta cuestión evidenciaba la complejidad del encargo artístico en un contexto donde las representaciones previas de lo divino no expresaban adecuadamente la singularidad del Verbo Encarnado. Representar a Cristo implicaba representar un rostro histórico y único, no una idea genérica de lo sagrado. Tal exigencia se fundamentaba en el acontecimiento mismo de la Encarnación: al asumir una naturaleza humana específica, la imagen del Hijo debía reflejar esa concreción para transparentar la relación singular entre el Padre y el Hijo (Cafferata, 2012, p. 7). En consecuencia, la representación de Cristo no se entendía como una construcción imaginativa, sino como una *respuesta visual al misterio de la Encarnación*. Si Cristo es, como afirma san Pablo, «la imagen del Dios invisible» (Col 1,15), su representación no podía ser fruto de la invención humana, sino que debía concebirse como una manifestación otorgada, un don, en continuidad con la lógica de la Encarnación misma. Esta concepción iconográfica se funda en una convicción teológica fundamental: la imagen de Cristo debía asemejarse al Hijo de Dios hecho carne, pues en Él se revela visiblemente el rostro del Padre<sup>14</sup>. En este contexto, se reafirmó la posibilidad de representar a Cristo en virtud de su humanidad real y concreta, haciendo visible aquello que, por naturaleza, permanecía oculto. En palabras de uno de los testimonios recogidos en el marco de dicho concilio:

Del Dios invisible no hagas ninguna imagen; pero, desde el momento en que ves al Incorpóreo hecho hombre, representa la imagen de su forma humana. [...] Cuando el Invisible se vuelve visible en la carne, plasma en la materia la semejanza de aquel que no podía ser visto. [...] Entonces dibújalo sobre la madera y ofrece a la contemplación a aquel que ha aceptado ser visto. Expresa, en la imagen, su indecible condescendencia (Cafferata, 2012, p. 10).

---

<sup>14</sup> El Concilio de Nicea II en el 787 d.C. estableció el marco doctrinal que legitimó esta postura al distinguir entre la adoración debida exclusivamente a Dios —latría (latría, λατρεία)— y la veneración de las imágenes sagradas —dulía (dulía, δουλεία)— (Nóbrega, 2008, p. 20).

Este texto conciliar expresa con claridad la legitimidad de la imagen de Cristo como consecuencia directa de la Encarnación. La materia deja entonces de ser un obstáculo para volverse un medio de revelación, pues el rostro humano de Cristo se convierte en el lugar donde lo eterno se hace sensible. En esta línea, la Encarnación se presenta como el fundamento teológico de toda imagen, ya que, al asumir la condición material del ser humano, Dios se hace susceptible de representación, en otros términos, lo divino, al hacerse carne, adquiere un aspecto tangible que puede ser figurado. Toda imagen de Cristo no busca abarcar la infinitud divina; tan solo aspira a mostrar un mínimo visible de Dios, lo cual es posible gracias a su Encarnación.

En la teología de Juan Damasceno es fundamental comprender que la legitimidad de la representación y la defensa de las imágenes sagradas en el cristianismo depende de la distinción entre *imagen* e *icono*. La *imagen* deja de concebirse como una copia degradada — según la interpretación platónica— y pasa a entenderse como una relación simbólica con un prototipo, en la que la semejanza creada remite más allá de lo visible y encuentra su sentido pleno en el marco de la historia de la salvación. El Damasceno vincula este estatuto ontológico de la imagen con el acontecimiento de la Encarnación, afirmando que solo cuando el Dios invisible asumió carne en Cristo, fue posible reconocer la legitimidad de la representación, ya que la materia se convierte en vehículo de la revelación y en transparencia de lo divino (Aguirre, 2025, p. 10-11). El *icono*, en este horizonte de pensamiento, es una forma cualificada de imagen que remite al prototipo y participa de él, constituyéndose en un espacio *epifánico* donde lo visible se vuelve transparente a lo espiritual. No es un mero instrumento pedagógico, al contrario, es una mediación mistagógica y litúrgica que conduce a la veneración no por su materialidad, sino en cuanto acceso al misterio representado. En este sentido, el icono cristiano se comprende como *Imago Dei*, lugar de divinización en el que la materia se abre a la gracia y se convierte en presencia viva de Dios (Méndez, 2017, p. 22, 29). Como señala Federico Aguirre, la teología bizantina de la imagen en Damasceno se apoya en un trasfondo *apofático* heredado de Pseudo-Dionisio Areopagita, según el cual lo divino excede toda representación conceptual y, sin embargo, se hace accesible a través de la Encarnación de la Palabra. Así, «toda la economía de la salvación está mediada por el elemento material» (2025, p. 6), de modo que la legitimidad del icono no contradice el

apofatismo, sino que lo expresa en su plenitud, esto es, lo indecible se manifiesta sensiblemente en la figura de Cristo. En otras palabras, Juan Damasceno defendió el uso de las imágenes sagradas diciendo que no eran simples copias, sino algo mucho más profundo. Para él, había una diferencia importante entre una «imagen» y un «icono». Una imagen puede mostrar algo visible, pero un icono permite ver lo espiritual que hay detrás. Damasceno pensaba que antes de que Dios se hiciera hombre en Jesús no podía representarse, porque era invisible y no tenía figura. Pero, como ya lo señalamos, cuando Dios se encarnó, lo divino se volvió visible en el rostro humano de Cristo, y desde entonces fue posible representarlo (Aguirre, 2025, p. 16-17). Por eso, los cristianos no *veneran* las pinturas o esculturas por su madera o sus colores, lo hacen porque revelan la presencia de Dios (sin ser Dios mismo).

Por último, el historiador de arte Hans Belting (1935-2023) observa que la tradición occidental prolongó y transformó estas intuiciones. En la evolución del arte sacro, el icono —particularmente a través de la Verónica— representó la aspiración de mostrar el «verdadero rostro» de Cristo: «la Verónica se convirtió en la imagen paradigmática del rostro divino, testimonio tangible de la Encarnación y modelo de autenticidad para los pintores» (Belting, 2017, p. 119). A partir de ella, la evolución del arte sacro transitó del icono a formas naturalistas, configurando un rostro más definido y solemne que se distanciaba de modelos paganos como el joven Apolo imberbe, como el *buen pastor* (Fig. 6) (Cafferata, 2012, p. 6). Este cambio respondió a la necesidad de conferir veracidad histórica y teológica a la imagen cristológica, distinguiéndola de las representaciones mitológicas y afirmando su condición de mediación encarnacionista. Desde esta perspectiva, el cristianismo se revela como una religión *intrínsecamente icónica*: si el Hijo es «imagen perfecta del Padre» (Col 1,15; Heb 1,3), la materia misma queda transfigurada y abierta a convertirse en signo del misterio. La función del icono trasciende la mera *mímesis*, no es la simple representación visual, es la *presencialización* material de lo divino, dotada de *virtus*<sup>15</sup>, una potencia sagrada que lo hace participar de lo sacramental. Por ejemplo, la tradición litúrgica oriental lo expresa con

---

<sup>15</sup> Se puede distinguir entre la *virtus sancta*, que procede de un prototipo sagrado y manifiesta un poder milagroso auténtico, y la *virtus magica*, que proviene de entidades paganas o demoníacas, produciendo efectos ilusorios o engañosos. Por lo tanto, la *virtus sancta* se asocia con la veneración legítima, mientras que la *virtus magica* se vincula con la idolatría (Sanes, 2015, p. 333).

claridad: el icono no solo es contemplado, sino que contempla; no solo señala, sino que está presente (Evdokimov, 1991, p. 27; Labarga, 2016, p. 280)

Fig. 6  
*Buen pastor*



*Nota.* Representación del «buen pastor» en las catacumbas de san Calixto. Ejemplificación de la concepción de un Cristo joven y radiante, influido por las representaciones apolíneas del mundo clásico grecorromano.

Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Buen\\_Pastor](https://es.wikipedia.org/wiki/Buen_Pastor)

Por lo tanto, como ya vimos, *la imagen canónica e icónica del rostro de Cristo se consolidó como medio de representación de Dios en la iconografía occidental, particularmente bajo la influencia del modelo del «Velo de la Verónica»*. Esta figura, aunque simbólica, remitía inequívocamente a la humanidad de Cristo, estableciendo así un arquetipo visual que mantenía una referencia antropomórfica usual, al tiempo que sugería su dimensión divina. En este ámbito, la aparición de representaciones trifaciales del rostro de Cristo introducen varios interrogantes estéticos. Al modificar plásticamente el rostro y alterar radicalmente la fisonomía humana de Cristo —dotándolo de la presencia de dos pares de ojos, tres narices, tres bocas, tres mentones, una frente prominente y cuatro mejillas—, desbordando los límites de la imagen canónica, nos preguntamos: ¿la imagen trifacial abandona su condición de icono, y a la vez su *virtus*, al no ceñirse el arquetipo canónico

establecido del rostro humano de Cristo? O, por el contrario, ¿esta transformación plástica crea un nuevo tipo de icono con su propia *virtus* y, con ello, evoca en el espectador el misterio, en este caso, no el de la Encarnación, sino el de la Trinidad?<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Del misterio de la Encarnación se sigue la constitución del arquetipo canónico. Mientras que, al parecer del misterio de la Trinidad se sigue la constitución de los trifaciales.

## 4. EL DIOS DE MÚLTIPLES ROSTROS

El objetivo de este capítulo es reconstruir la genealogía de la iconografía trinitaria en el pensamiento y el arte occidentales, en el punto donde confluyen la herencia iconográfica europea y las estrategias visuales de la evangelización. Se busca analizar cómo la necesidad de figurar el misterio de un Dios uno y trino dio lugar, a lo largo de la historia, a diversas soluciones visuales. Asimismo, se examina la llegada y resignificación de la imagen trifacial de la Trinidad en el contexto del arte colonial americano de los siglos XVII y XVIII. Desde las expresiones abstractas y simbólicas hasta el *Trono de Gracia*, veremos que la imagen trinitaria se configuró como un campo de tensiones entre la ortodoxia teológica y la invención artística. Estas representaciones, al intentar conciliar unidad y pluralidad, dieron origen a una compleja tipología iconográfica en la que el rostro divino se multiplicó sin perder su identidad. En este recorrido se revelan los fundamentos históricos y simbólicos que preparan la aparición de la Trinidad trifacial, expresión extrema del deseo humano de hacer visible lo que excede toda mirada. Para abordar su particular manifestación en la América colonial, se parte del análisis del corpus registrado en las bases ARCA, PESSCA y Thoma Foundation, donde se identifican diecisiete obras que evidencian la difusión y adaptación de esta iconografía en los virreinos de México, Perú, Bolivia y Colombia.

### 4. 1. Historia de la iconografía trinitaria: formulaciones occidentales

El origen de la iconografía cristiana suele situarse en las catacumbas romanas, donde, a partir del siglo III d.C., comenzó a configurarse un lenguaje visual propio. Según André Grabar, estas primeras manifestaciones tuvieron un carácter primordialmente ornamental y simbólico, más que doctrinal. Se trataba de imágenes alegóricas destinadas a una comunidad capaz de descifrar su sentido mediante claves hermenéuticas compartidas, cuyo propósito principal era ofrecer consuelo frente a la muerte y evocar serenidad y esperanza en un contexto de persecución y martirio (1985, p. 15-17). Este simbolismo se mantuvo con mayor persistencia en el cristianismo oriental, profundamente influido por la tradición judía *anicónica*, mientras que, en el ámbito occidental, bajo la impronta helenística, se produjo una transición más temprana hacia la figuración (Plazaola, 2001, p. 11; Amodio, 2011, p. 92).

Así, antes de la consolidación dogmática en el siglo IV, las primeras representaciones de la Trinidad permanecieron en el ámbito de la *abstracción simbólica*, utilizando emblemas como el triángulo equilátero —símbolo de igualdad y coeternidad— o la triquetra, de origen celta, que evocaba la coherencia del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Es posible que la falta de claridad de estas imágenes, dirigidas a fieles ya instruidos en la doctrina, haya contribuido a su escasa proliferación. (Cruz de Amenábar, 2023, p. 13; Grabar 1985, p. 110).

Con la oficialización del cristianismo tras el Edicto de Milán (313 d.C.), el arte cristiano entró en una nueva fase. Las necesidades pastorales, especialmente la catequesis de comunidades iletradas y la inserción del cristianismo en un entorno helenizado y fuertemente visual, *impulsaron una apertura hacia la representación figurativa* (Labarga, 2016, p. 268). Sin abandonar por completo el repertorio simbólico, surgieron imágenes narrativas y antropomórficas que traducían visualmente los contenidos bíblicos y teológicos. Entre ellas destacan el *Buen Pastor* (Fig. 6), símbolo de Cristo como guía y redentor, y la figura del *Filósofo*, heredera de modelos paganos, que presentaba a Cristo como maestro y sabio (Labarga, 2016, p. 270; Plazaola, 2001, p. 12). Estas imágenes respondían a un doble propósito: por un lado, articular la experiencia de fe de las primeras comunidades cristianas; y, por el otro, preservar la ortodoxia doctrinal en un momento de definiciones teológicas aún inestables. De este modo, el arte cristiano se configuró como un lenguaje teológico en imágenes, llamado a conjugar símbolo y figura, en un esfuerzo constante por «visualizar lo invisible» sin traicionar el misterio que buscaba evocar (Cruz de Amenábar, 2023, p. 11). En este horizonte, la representación trinitaria se reveló como un campo particularmente problemático. Desde muy temprano se introdujeron motivos alusivos —la paloma, el fuego o el agua— para evocar, por ejemplo, al Espíritu Santo y, con él, la dinámica relacional de la Trinidad en su conjunto. Empero, persistía el temor teológico de reducir el misterio a esquemas sensibles inadecuados, de comprometer la trascendencia divina o de inducir a malentendidos doctrinales que pudieran derivar en formas de herejía (Réau, 1999, p. 34, 40).

A la par del desarrollo general de la iconografía cristiana, surgieron variantes regionales que revelan distintas aproximaciones teológicas al misterio trinitario. En el ámbito oriental, la Trinidad antropomorfa, en la que el Espíritu Santo adopta forma humana, alcanzó una profunda resonancia a través de la interpretación de la teofanía de Mambré (Cruz de

Amenábar, 2023, p. 14). Este motivo, heredero de la exégesis patristica del pasaje del Génesis (18, 1-15), encontró su culminación en el célebre icono de Andrei Rublev del siglo XV, donde tres ángeles idénticos, dispuestos en forma triangular, simbolizan la igualdad, coeternidad y comunión de las tres personas divinas (Ortiz, s.f., p. 7). En contraste, el arte occidental, más proclive a la *diferenciación figurativa*, desarrolló composiciones en las que cada persona divina aparecía con atributos y rasgos propios, como puede observarse en el retablo de la Cartuja de Miraflores, obra de Gil de Siloé, donde el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo conservan una identidad plásticamente distinguible (Fig. 7). Ambas modalidades, sin embargo, fueron objeto de un debate teológico tras el Concilio de Trento. Las representaciones orientales, por su marcado isomorfismo, fueron criticadas por subrayar excesivamente la unidad, mientras que las occidentales se consideraron problemáticas por acentuar en demasía la distinción, exponiéndose así al riesgo de una lectura triteísta (Ortiz, s.f., p. 9).

**Fig. 7**

*Retablo mayor de la Cartuja de Miraflores*



*Nota.* Detalle retablo de la Cartuja de Miraflores, obra de Gil de Siloé.

Recuperado de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Cartuja\\_de\\_Miraflores](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Cartuja_de_Miraflores)

Durante el tránsito de la Baja Edad Media al Renacimiento, una tipología alcanzó especial perdurabilidad: el *Trono de Gracia* (*Thronum Gratiae*). Su disposición vertical, el Padre entronizado sosteniendo la cruz con el Hijo crucificado, mientras el Espíritu Santo, en forma de paloma, desciende entre ambos, condensaba en una sola imagen la economía trinitaria de la salvación, evocando simultáneamente el bautismo de Cristo y el sacrificio redentor proyectado en la liturgia eucarística (Fig. 8). Recomendado expresamente por el Concilio de Trento y reafirmado por Benedicto XIV en el siglo XVIII, este modelo se consolidó como el paradigma de la representación trinitaria<sup>17</sup> (Cruz de Amenábar, 2023, p. 15; Ortiz, s.f., p. 10; Muzj, 2002, p. 422; Réau, 1999, p. 42). Una variante más dramática, conocida como *Compassio Patris*, introdujo un giro emocional y devocional, pues el Padre sostiene el cuerpo inerte y muerto del Hijo, evocando la *pietà* mariana y acentuando la dimensión compasiva del *pathos* divino (Fig. 9). Su difusión en Borgoña, Alemania y los Países Bajos entre los siglos XIV y XVI, y su posterior reelaboración por El Greco en España, evidencian la profundización afectiva de la espiritualidad bajomedieval (Cruz de Amenábar, 2023, p. 16; Ortiz, s.f., p. 11). Junto a estas fórmulas, emergieron otras variantes iconográficas, como la *Paternitas*, en la que el Padre aparece entronizado con el Niño Jesús en sus rodillas, siguiendo el modelo bizantino de la *Theotokos* (Θεοτόκος) con el Niño. Aunque de menor difusión, esta tipología destacaba por su énfasis en la intimidad filial de la relación divina (Ortiz, s.f., p. 12; Muzj, 2002, p. 404). En el Barroco, la sensibilidad afectiva y pedagógica del período propició la creación de la llamada *Trinidad terrenal*, que vinculaba el misterio trinitario con la Sagrada Familia (Fig. 10): el Niño era presentado simultáneamente como Hijo eterno y como hijo de María y José, mientras el Espíritu Santo actuaba como mediador visual entre el cielo y la tierra (Cruz de Amenábar, 2023, p. 17).

---

<sup>17</sup> Sobre esta tipología Pierre Dumoulin, que escribía en su *Escudo de la fe*, señala: «Los templos de la Iglesia Romana están llenos de imágenes de la Trinidad. Se pinta un anciano sentado en una cátedra, vestido de papa con la triple corona y la capa papal con el objeto de que al menos sea respetado por sus ropas. Se le pinta también un pichón colgado de la barba y un crucifijo entre los brazos». (Réau, 1999, p. 50)

**Fig. 8**

*Miniatura del Misal de Cambrai*



*Nota.* Trono de gracia o *Thronum Gratiae*. Miniatura del Misal de Cambrai, ca. 1120.

Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Thronum\\_Gratiae](https://es.wikipedia.org/wiki/Thronum_Gratiae)

**Fig. 9**

*Holy Trinity*



*Nota.* Trinidad con Cristo muerto o *Compassio Patris*. Tabla izquierda del Díptico de San Petersburgo.

Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Trinidad\\_con\\_Cristo\\_muerto](https://es.wikipedia.org/wiki/Trinidad_con_Cristo_muerto)

**Fig. 10**

*The Heavenly and Earthly Trinities*



*Nota.* Por Bartolomé Esteban Murillo, 1675-1682, pintura, óleo sobre lienzo, localizado en Galería Nacional, Londres, Reino Unido.

Recuperado de:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Heavenly\\_and\\_Earthly\\_Trinities](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Heavenly_and_Earthly_Trinities)

La figuración explícita de las tres personas —y, en especial, la antropomorfización de Dios Padre— suscitó desde sus orígenes intensos cuestionamientos teológicos. Desde la perspectiva ortodoxa oriental, atribuir rasgos humanos al Padre, quien no se ha encarnado, suponía una confusión inadmisibles entre lo creado y lo increado (Grabar, 1985, p. 108; Labarga, 2016, p. 270). Conceder corporeidad a la primera persona de la Trinidad implicaba no solo una transgresión de la trascendencia divina, sino también una reducción de lo espiritual a lo sensible, impropia de la naturaleza inefable divina (Grabar, 1985, p. 110). Esta reserva se enraíza en la tradición bíblica, en el Antiguo Testamento se declara con énfasis la *imposibilidad* de contemplar a Dios sin morir: «No podrás ver mi rostro, porque no me verá hombre y vivirá» (Ex 33:20). Incluso a Moisés, a quien se concede una experiencia excepcional de la gloria divina, solo le es permitido contemplar las espaldas de Dios, nunca su rostro (Ex 33:23). La manifestación divina aparece siempre mediada por signos de

*inaccesibilidad* —por ejemplo, la zarza ardiente (Ex 3:2), o, la nube, el trueno y el relámpago en el Sinaí (Ex 19:16)—, que subrayan la distancia absoluta entre el Creador y la criatura. La prohibición se institucionaliza en la legislación mosaica, el Deuteronomio, verbigracia, condena expresamente la fabricación de imágenes divinas, declarando «maldito el hombre que haga escultura o imagen de fundición...» (Dt 27:15). Incluso la representación del Espíritu Santo estuvo marcada por tensiones. Si bien la paloma se consolidó como su símbolo tradicional, especialmente en escenas como la Anunciación o el Bautismo de Cristo, los relatos neotestamentarios ofrecen una pluralidad de manifestaciones que resisten toda codificación visual unívoca. En Pentecostés aparece como lenguas de fuego (Hch 2:3); en la Transfiguración, como nube luminosa (Mt 17:5); en el Bautismo del Señor, como luz o «forma corporal semejante a una paloma» (Lc 3:22); mientras que en Marcos (1:10) se indica que descendió «como una paloma», expresión que puede interpretarse más como metáfora teofánica que como descripción literal (Amodio, 2011, p. 92). Esta ambigüedad refleja la dificultad de fijar iconográficamente a una persona divina cuya naturaleza espiritual y dinámica se sustrae a toda forma establecida. De igual manera, la iconografía que finalmente se impuso en la tradición occidental fue la denominada *Trinidad clásica*, caracterizada por la doble entronización del Padre y del Hijo, con el Espíritu Santo representado como paloma entre ambos (Fig. 11). Inspirada en los modelos imperiales y bizantinos de doble majestad, esta tipología alcanzó una amplia difusión en miniaturas, retablos y pinturas. No obstante, su formulación no estuvo exenta de controversias: la yuxtaposición de figuras humanas podía ser interpretada como una suerte de triteísmo visual, debilitando así la percepción de la unidad consustancial entre las tres personas divinas (Labarga, 2016, p. 273). En este sentido, tanto el Padre como el Espíritu Santo presentan dificultades para la legitimación de su figuración, a diferencia del Hijo, cuya encarnación ofrece un sustento visual y teológico más estable. Según Grabar (1985, p. 110), las representaciones trinitarias deben entenderse únicamente como imágenes de las manifestaciones teofánicas de la divinidad, pues su esencia no puede reproducirse pictóricamente de manera adecuada. De modo semejante, Réau (1999, p. 50) señala que, aunque la historia del arte cristiano ha ensayado una notable diversidad de soluciones para abordar el problema de la representación plástica de la Trinidad, la mayoría de ellas han resultado más ingeniosas que verdaderamente satisfactorias

**Fig. 11**  
*The Holy Trinity*



Nota. Por Antonio de Pereda, s.f., pintura, óleo sobre lienzo, localizado en Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Recuperado de: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Recordemos que *la única figura trinitaria* cuya representación fue plenamente aceptada por la Iglesia es la del Hijo, en virtud del misterio de la Encarnación (Labarga, 2016, p. 268). Como señaló san Juan Damasceno, la imagen solo es legítima cuando lo representado se ha hecho visible: «Del Dios incorpóreo, invisible, no puede hacerse imagen alguna. Pero del Verbo de Dios hecho carne, sí puede hacerse imagen, y debe hacerse» (Cafferata, 2012, p. 10). No obstante, aunque la figura de Cristo ofrecía una legitimación plena de la representación, no basta por sí sola para expresar el misterio trinitario en su totalidad. La Trinidad no se agota en la manifestación histórica del Hijo, sino que comporta la confesión de tres personas coeternas, consustanciales y distintas entre sí, aunque inseparables. La sola imagen de Cristo, por tanto, no podía agotar la complejidad de esta confesión dogmática (y expresarla para su enseñanza). Sin embargo, su figura encarnada proporcionó un punto de partida privilegiado: a través del rostro visible del Hijo se abría la posibilidad de una aproximación estética al misterio trinitario, aun con las inevitables limitaciones que ello conlleva.

## 4. 2. La imagen que desborda: la irrupción de la figura trifacial

Entre los siglos XII y XIII<sup>18</sup> emergió una tipología iconográfica destinada a condensar visualmente la complejidad del dogma trinitario: la Trinidad trifacial o *vultus trifrons*. Esta imagen presenta a Cristo con un solo cuerpo, pero con tres rostros, compartiendo la misma cabeza, como intento de articular plásticamente la unidad de esencia y la distinción de personas (Réau, 1999, p. 44; Maquívar, 2006, p. 291-292). La innovación, sin embargo, generó intensas tensiones teológicas, filosóficas y artísticas, al situarse en la frontera entre la legitimidad dogmática y la transgresión visual, cuestionando los límites mismos de la representación sagrada. Aunque su formulación cristiana es medieval, el *vultus trifrons* hunde sus raíces en una tradición religiosa mucho más antigua, en la que la pluralidad de rostros funcionaba como símbolo de omnisciencia, omnipresencia y poder divino. Diversos estudios de historia del arte y de la religión han mostrado que las imágenes de dioses tricéfalos o triformes fueron comunes en culturas preindoeuropeas del ámbito mediterráneo, extendiéndose desde la Galia hasta Asia Menor. En el valle del Indo, John Marshall interpretó el célebre *Pashupati seal* de Mohenjo-Daro (3000 a. C.) como una posible forma *proto-Śiva*; algunos autores han visto en la figura un carácter tricefálico, aunque esta lectura permanece discutida (Troescher, 1955, párr. 2). El motivo, no obstante, prefigura la posterior concepción hindú de la *trimūrti*, en la que la divinidad se manifiesta en sus tres aspectos de creador, preservador y destructor, revelando así la persistencia simbólica de la triple manifestación divina. De modo análogo, la antigüedad clásica conoció múltiples formas de trinidad divina. Hermann Usener, filólogo y mitógrafo alemán, analizó la centralidad de las tríadas sagradas en las religiones grecolatinas, tanto en las fórmulas rituales como en las representaciones plásticas. En la mitología griega, Hécate, diosa de los espíritus y de las encrucijadas, aparece

---

<sup>18</sup> Nóbrega, en su libro *las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*, señala: «Otro tipo de iconografía trinitaria con cierta popularidad en el continente europeo fue la denominada Trifacial. Esta consiste en la representación de tres rostros unidos, formando un extraño personaje de cuatro ojos, tres narices y tres bocas. O bien un personaje con tres cabezas unidas en un mismo cuello. Se trata de una imagen muy antigua, ya que se han hallado ejemplares en los “sarcófagos de las catacumbas de San Calixto, San Sebastián, Santa Priscilla y Santa Domitila (todas en Roma, excavadas entre los años 150 y 450), [...] ubicadas en las esquinas a modo de ornamento.”» pese a los esfuerzos, no se encontraron registros visuales de esta afirmación.

frecuentemente representada con tres cuerpos o tres rostros, símbolo de su dominio sobre los tres ámbitos del cosmos. Hermes, por su parte, fue erigido en las *hermai apotropaicas* de las encrucijadas áticas, sin que ello implicara necesariamente una tricefalia, sino la función de mediador entre los mundos (Troescher, 1955, párr. 3). En el ámbito itálico, el dios Jano bifronte expresaba la doble mirada hacia el pasado y el porvenir, mientras que en Cerdeña y otras regiones mediterráneas se documentan bronceos arcaicos con figuras triformes. En las culturas celtas y galorromanas, se observó que el ser supremo, posiblemente Esus o Teutates, era representado en formas múltiples, frecuentemente tricéfalas, como signo de su soberanía sobre los tres órdenes del mundo: cielo, tierra e inframundo (Troescher, 1955, párr. 3). En monumentos de Reims, Beaune y París se conservan ejemplos de relieves donde una única cabeza despliega tres rostros dispuestos radialmente, a veces con cuatro ojos o tres narices, evocando una percepción simultánea de todas las direcciones del espacio. Estos motivos, documentados en el *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine* de Émile Espérandieu, testimonian un imaginario sagrado precristiano que traduce la totalidad cósmica del poder divino. En contraste, el mundo germánico apenas ofrece vestigios de este tipo de imágenes, y en el ámbito iranio los testimonios son escasos y tempranos, lo que refuerza la hipótesis de un origen mediterráneo común de las formas tricefálicas. Bruno Meißner y H. Th. Bossert documentaron además ejemplos de ídolos de tres cabezas en Kültepe (Asia Menor, ca. II milenio a. C.), lo que confirma la amplia difusión del motivo como expresión arcaica de la plenitud divina<sup>19</sup> (Troescher, 1955, párr. 2).

**Fig. 12**  
*Lugus*



*Nota.* Altar que representa a un dios tricefálico identificado como *Lugus*.

Recuperado de:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Antitrinitarismo>

<sup>19</sup> La traducción del artículo, *Dreikopfgottheit (und Dreigesicht)*. En *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, de Georg Troesche es propia.

El cristianismo medieval heredó, de modo consciente o inconsciente, esta memoria iconográfica del triple rostro, reinterpretándola bajo la luz del dogma trinitario. Como señala De Pamplona, los artistas resignificaron estas formas paganas en clave cristológica, de modo que el *vultus trifrons* adquirió un valor simbólico renovado: condensar en una sola fisonomía la unidad divina y la pluralidad hipostática (Ortega, 2018, p. 35). En Francia, particularmente, la imagen alcanzó su configuración más estable, un rostro frontal acompañado de dos de perfil, antes de suscitar las primeras condenas teológicas. Raffaele Petazzoni advirtió que esta forma no era un fenómeno marginal, sino la actualización cristiana de un arquetipo ancestral profundamente arraigado en el imaginario religioso de la humanidad (Sartor, 2015, p. 12). Sin embargo, la audacia formal y su ambigüedad teológica de los primeros trifrontis suscitaron críticas «tempranas». Pese a ello, el motivo persistió en la producción artística europea: un ejemplo célebre es la miniatura de Jean Fouquet en el *Livre d'Heures de Étienne Chevalier* (1452–1460), donde la Trinidad se manifiesta en una visión a san Pablo. También se documentan casos en Serbia, España, Italia —en especial en la escuela toscana— y Alemania, donde la virulencia de las condenas reformistas testimonia su amplia difusión. Las disposiciones conciliares posteriores promovieron su erradicación, aunque muchas imágenes integradas en frescos, retablos o relieves sobrevivieron por su difícil eliminación. Petazzoni señala que la iconografía subsistió en ámbitos populares hasta el siglo XIX, como lo demuestra un óleo conservado en el Museo de Etnografía de Colle Isarco. En regiones periféricas, alejadas del control eclesiástico directo, estas representaciones encontraron condiciones propicias para su preservación, sostenidas por la religiosidad tradicional y la resistencia cultural de sus comunidades (Sartor, 2015, p. 12-13). Como ya ha quedado en evidencia, la iconografía de la Trinidad Trifacial ha sido, a lo largo de la historia del arte cristiano, uno de los motivos más debatidos y polémicos. Sus detractores la han considerado una representación de carácter monstruoso y herético, en la que la figura divina se ve envuelta en una ambigüedad inquietante. Esta iconografía ha sido acusada de transgredir los límites de la ortodoxia, al evocar divinidades paganas de triple rostro e incluso al sugerir asociaciones demoníacas. Las críticas se sustentan, principalmente, en la tensión que la morfología trifacial introduce respecto a los principios teológicos de unidad y pluralidad divina: al triplicar los rasgos y el rostro de Cristo, la imagen parece poner en riesgo la inteligibilidad del dogma.

#### 4. 3. *Resemantización: la imagen trifacial en América colonial*

En el contexto del arte colonial americano, la representación de la Trinidad alcanzó una complejidad singular al conjugar las tradiciones iconográficas europeas con las dinámicas culturales y espirituales del Nuevo Mundo. La tensión entre ortodoxia doctrinal y eficacia pedagógica se hizo especialmente evidente: el arte sacro debía mantener fidelidad teológica, pero a la vez resultar comprensible y persuasivo para una población diversa, en su mayoría recién evangelizada (Borja, 2021, párr. 2-3). Como advierte María del Consuelo Maquívar, los artistas novohispanos se movían constantemente «entre lo permitido y lo prohibido», buscando imágenes que, sin transgredir la doctrina, fueran lo suficientemente expresivas para comunicar los misterios de la fe a los fieles (1990, p. 137). En ese marco, la iconografía trinitaria, y en particular la trifacial, emergió como un dispositivo visual capaz de *condensar el misterio teológico en una imagen inmediata*, aunque no exenta de ambigüedad. La iconografía trifacial representó uno de los intentos más audaces por dar forma visible a la unidad y pluralidad divinas. Su presencia en América no fue un fenómeno aislado ni marginal, sino el resultado de una transferencia cultural compleja desde Europa, donde, a pesar de las reiteradas condenas eclesiásticas, la imagen había circulado ampliamente entre los siglos XVII y XVIII. Janeth Nóbrega ha mostrado cómo las estampas, las ilustraciones en libros y en general los grabados españoles, funcionaron como vehículos de transmisión visual, sirviendo de modelos para los talleres novohispanos que reinterpretaron motivos europeos en clave local<sup>20</sup> (2008, p. 55). Sin embargo, el traslado de esta iconografía a América no significó una mera copia de los modelos europeos, sino una *resemantización* profunda. En el ámbito americano, donde la imagen cumplía una función pedagógica esencial en la transmisión de la fe,

Así al dirigir nuestra atención hacia la iconografía trifacial en el contexto de la

---

<sup>20</sup> Como advierte Clara Bargellini, analizar la pintura colonial desde una perspectiva unitaria resulta problemático, puesto que cada región —andina, mesoamericana o caribeña— desarrolló sus propios lenguajes visuales, configurando un campo artístico marcado por el sincretismo cultural y la reelaboración de cánones importados. Por tanto, resulta reductivo concebir la pintura colonial como una mera imitación de modelos europeos. En realidad, se trató de una reelaboración estética autónoma, en la que convergieron elementos indígenas y el canon iconográfico occidental (2006, p. 324).

América colonial, dado que en este ámbito encontramos una riqueza iconográfica notable tanto en términos de cantidad como de variabilidad estilística. Gracias a fuentes y bases de datos especializadas, como PESSCA «Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art» y ARCA «Archivo de Arte Colonial Americano», es posible identificar distintas manifestaciones de esta peculiar representación de la Trinidad. Actualmente, la base de datos del proyecto ARCA registra un total de once obras con iconografía trifacial, datadas entre los siglos XVII y XVIII. De estas, cinco se encuentran en México, tres en Perú, dos en Colombia y una en Bolivia. Cabe destacar que siete de estas piezas incluyen en su título oficial la denominación «Trinidad Trifacial», mientras que las restantes son identificadas, como, «Trinidad Tricéfala» o «Trinidad Tricefálica», lo cual refleja una relativa flexibilidad terminológica en la categorización del motivo. Es importante subrayar que una de estas obras, localizada en la colección del Museo Colonial (Bogotá, Colombia), en el archivo de ARCA se encuentra bajo el título «Trinidad Tricéfala», aunque en el registro museológico local aparece con el título de Símbolo de la Trinidad, lo que da cuenta de las variaciones en la nomenclatura adoptada por distintas instituciones. Por su parte, en la base de datos de PESSCA, se consignan once obras, igualmente fechadas entre los siglos XVII y XVIII. De estas, cuatro no se encuentran en el repositorio de ARCA, lo que representa un aporte complementario significativo. Dentro de este subconjunto destaca una talla en piedra de origen mexicano, que constituye un caso singular por tratarse de una obra tridimensional, a diferencia del resto, que son en su mayoría pinturas. Las otras tres obras exclusivas en el archivo de PESSCA son pinturas de procedencia peruana, y una más boliviana, lo cual nos permite identificar la relevancia de estos centros artísticos virreinales andinos en la circulación de esta iconografía. Adicionalmente, en la colección de la Thoma Foundation, se conserva un ejemplar más con iconografía trifacial, lo que eleva el número total de obras identificadas hasta el momento en el ámbito americano a dieciséis representaciones trifaciales, y una obra adicional, mencionada por Teresa Gisbert en su texto *El cielo y el infierno en el mundo virreinal del Sur Andino*, constituyendo así un total de diecisiete obras con morfología trifacial en el arte colonial americano de los siglos XVII y XVIII. Este corpus evidencia tanto la persistencia como la difusión del motivo trifacial en el arte virreinal, así como su capacidad de adaptación a diferentes contextos regionales y materiales artísticos en América.

#### 4. 4. Tres vías iconográficas: tipologías de la Trinidad trifacial en América colonial

A fin de ofrecer una visión más clara del *corpus* visual colonial, se presenta a continuación una tabla de catalogación provisional, donde se recopilan estas diecisiete obras. Cabe señalar que, en algunos casos, el título original de la pieza es genérico, por ejemplo, *Holy Trinity* o simplemente *Trinidad*—, por ello, se han añadido descripciones complementarias entre paréntesis para facilitar la identificación de cada obra. Estas aclaraciones las fui incorporando con el fin de establecer distinciones precisas entre piezas de denominación similar o idéntica en los registros de ARCA, PESSCA o Thoma Foundation. Para facilitar el estudio y análisis de las diecisiete obras<sup>21</sup> se ha optado por agruparlas en tres grandes conjuntos tipológicos según sus características visuales y simbólicas predominantes:

##### 4. 4. 1. Grupo I: Trinidad Trifacial con *Scutum Fidei*

Fig. 13



Título: Símbolo de la Trinidad.  
Autor: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.  
Cronología: 1657 – 1710.  
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Fig. 14



Título: Trinidad como un Cristo Trifacial.  
Autor: Desconocido.  
Cronología: 1770.  
Técnica: Óleo sobre lienzo.  
Ubicación actual: Museo de

Fig. 15



Título: Trinidad trifacial con la Virgen.  
Autor: Desconocido.  
Cronología: Siglo XVII.  
Técnica: Óleo sobre lienzo.  
Ubicación actual: Museo colonial

<sup>21</sup> En *De lo permitido a lo prohibido: Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, María del Consuelo Maquívar, enuncia algunas obras trifaciales en el arte Novohispano, sin embargo, tres de ellas me fue imposible rastrear: Figura 163. Trinidad. Óleo sobre tela. Autor anónimo, s. XVIII. Catedral de México. Figura 165. Trinidad Pintura sobre tabla, s. XVIII. Col, particular (LID) y Figura 166. Cristo de la pasión. Óleo sobre tela. Autor anónimo, s. XVIII. Iglesia de San Juan Tilapa, Mex. (CM).

Ubicación actual: Museo Colonial, Bogotá, Colombia.  
Base de datos: [ARCA](#) y [PESSCA](#).

Arte de Lima, MALI. Lima, Perú.  
Base de datos: [ARCA](#) y [PESSCA](#).

Charcas. Sucre, Bolivia.  
Base de datos: [ARCA](#) y [PESSCA](#).

**Fig. 16**



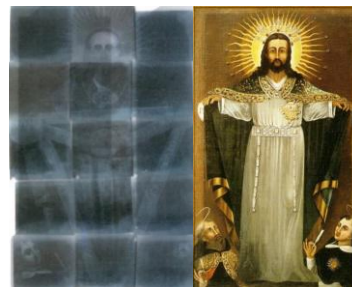
Título: Trinitad trifacial (Scutum fidei incompleto).  
Autor: Desconocido.  
Cronología: Siglo XVIII.  
Técnica: Óleo sobre lienzo.  
Ubicación actual: Colección Barbosa-Stern. Lima, Perú.  
Base de datos: [ARCA](#) y [PESSCA](#).

**Fig. 17**



Título: Trinitad tricéfala.  
Autor: Desconocido.  
Cronología: Siglo XVII.  
Técnica: Óleo sobre lienzo.  
Ubicación actual: Museo de Antioquia. Medellín, Colombia. Base de datos: [ARCA](#) y [PESSCA](#).

**Fig. 18**



Título: Holy trinity (Señor Jesús del Gran Poder).  
Autor: Desconocido.  
Cronología: Siglo XVIII.  
Técnica: Óleo sobre lienzo.  
Material complementario: Radiografía de la pintura original.  
Ubicación actual: Santuario del Señor Jesús del Gran Poder. La Paz, Bolivia<sup>22</sup>.  
Base de datos: [PESSCA](#).

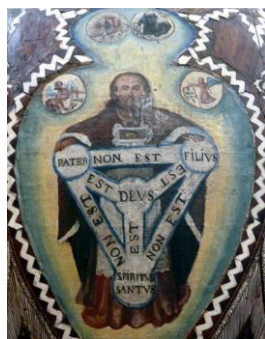
<sup>22</sup> Al lado izquierdo se observa la radiografía de la obra Señor Jesús del Gran Poder, en la cual se reveló que originalmente pertenecía a la iconografía trifacial. Bajo la pintura actual, los rayos X mostraron una figura con tres rostros —cuatro ojos, tres narices y tres bocas—. Para concluir el proceso técnico de restauración sin cometer una intervención irreversible, se consultó la opinión de feligreses, religiosos y folkloristas en una reunión realizada el 21 de marzo de 2002 en la Parroquia del Gran Poder. En dicha reunión se decidió conservar la imagen actual, que cubre la trifacial, la cual fue ocultada en 1930 por orden del obispo Augusto Schieffer debido a las supersticiones populares de la época. Se decía, por ejemplo, que los devotos pedían al rostro derecho por otra persona, al del centro por sí mismos y al de la izquierda por venganza. Ante esto, el Centro de Restauración optó por solo realizar un proceso de conservación y estabilización de la obra, que incluyó limpieza, refuerzo del lienzo y montaje en un nuevo bastidor con cuñas, que se encuentra al lado derecho (ANDES ACD, s. f., p. 16-17).}

Fig. 19



Título: The Holy Trinity  
 Autor: Desconocido (Artista andino colonial)  
 Cronología: Siglo XVIII.  
 Técnica: Óleo sobre lienzo  
 Ubicación actual:  
 Javier Alvarado Layme  
 Collection, Lima, Perú. Base de datos: [PESSCA](#).

Fig. 20



Título: Trinidad Tricefálica, detalle de la mesa con alegoría del corazón agustino  
 Autor: Desconocido  
 Cronología: Siglo XVIII  
 Técnica: Pintura sobre madera  
 Ubicación actual:  
 Iglesia y convento agustino san Juan de Sahagún.  
 Salamanca, México.  
 Base de datos: [ARCA](#) y [PESSCA](#).

Fig. 21



Título: Augustinian Contemplation of the Trinity.  
 Autor: Desconocido (Escuela Cuzqueña).  
 Cronología: Siglo XVIII.  
 Técnica: Óleo sobre lienzo.  
 Ubicación actual: Convento de Santa Teresa, Arequipa, Perú.  
 Base de datos: [PESSCA](#).

Este grupo iconográfico está asociado e influenciado explícitamente por la composición del *Christus Maiestas Domini* (Cristo en Majestad) y el *Christus Magister* (Cristo Maestro)<sup>23</sup>, como podemos ver, en ellas predomina la figura central y frontal de un Cristo, salvo que en este caso es un Cristo trifacial. Se caracteriza por la presencia del *Scutum Fidei* o Escudo de la Fe, emblema heráldico de origen medieval que sintetiza visualmente la teología trinitaria (Alegría, 2019, p. 79). Desde el punto de vista iconográfico, las

<sup>23</sup> La representación del *Cristo Maestro* o *Christus Magister* surge como una transposición cristiana de los modelos escultóricos de filósofos y pedagogos de la tradición grecorromana. Esta influencia se manifiesta, por ejemplo, en la adopción de la barba, atributo que en la antigüedad clásica denotaba sabiduría filosófica. En esta tipología, Cristo, adopta una posición frontal, aparece vestido con una larga túnica, de pie o sentado, y realiza con su mano derecha el gesto de bendición —*benedictio latina*—, mientras que en su mano izquierda sostiene el libro de los Evangelios, símbolo del Logos encarnado y de la autoridad doctrinal. No es infrecuente que sus pies estén representados pisoteando criaturas demoníacas; un león, un dragón, un áspid o un basilisco, en alusión al Salmo 91, donde se celebra la victoria de Dios sobre el mal (Réau, 1996, p. 46-49).

composiciones de este grupo presentan una disposición simétrica y ordenada hacia el centro. La figura del Cristo trifacial ocupa el medio de la escena, sosteniendo el triángulo que refuerza la estructura axial y la organización formal del conjunto. Dicho esquema enfatiza la armonía entre los elementos visuales y textuales, en particular el rostro de Cristo trifacial y las inscripciones en el *Scutum Fidei*. Las inscripciones en latín, dispuestas sobre cintas, rayos o bandas, cumplen una función; estructurar y articular visualmente el mensaje teológico de la Trinidad. En cuanto a su dimensión iconológica, estas imágenes podrían obedecer a una lógica escolástica que buscaba exponer, como ya se indicó, el misterio trinitario adaptado a fines catequéticos del contexto colonial. Funcionaban, así, como instrumentos pedagógicos de evangelización, especialmente eficaces en comunidades indígenas o mestizas, donde el dogma exigía una traducción visual comprensible (Sartor, 2015, p. 14).

El *Scutum Fidei* articula gráficamente la unidad y distinción de las tres personas divinas mediante inscripciones conectadas que permiten formular doce proposiciones: «*Pater est Deus, Filius est Deus, Spiritus Sanctus est Deus; Pater non est Filius, Filius non est Spiritus Sanctus, etc*» (Ortega, 2018, p. 38). Estas pueden dividirse en tres tipos:

- i) Propositiones de afirmación ontológica: *Pater est Deus* (el Padre es Dios), *Filius est Deus* (el Hijo es Dios) y *Spiritus Sanctus est Deus* (el Espíritu Santo es Dios). En ellas se expresa que cada persona divina participa plenamente de la misma naturaleza divina (*homoousios*).
- ii) Propositiones de identidad participada: *Deus est Pater* (Dios es el Padre), *Deus est Filius* (Dios es el Hijo) y *Deus est Spiritus Sanctus* (Dios es el Espíritu Santo). Estas manifiestan la correspondencia recíproca entre la divinidad una y las tres hipóstasis, afirmando que Dios es íntegramente o es inmanente en cada persona sin dividirse.
- iii) Propositiones de distinción personal: *Pater non est Filius* (el Padre no es el Hijo), *Pater non est Spiritus Sanctus* (el Padre no es el Espíritu Santo), *Filius non est Pater* (el Hijo no es el Padre), *Filius non est Spiritus Sanctus* (el Hijo no es el Espíritu Santo), *Spiritus Sanctus non est Pater* (el Espíritu Santo no es el Padre) y *Spiritus Sanctus non est Filius* (el Espíritu Santo no es el Hijo). Todas ellas

preservan la diferencia relacional entre las tres personas divinas, evitando tanto la confusión de las hipóstasis como su separación.

Ahora bien, como podemos observar en las distintas representaciones de este grupo, el triángulo invertido del *Scutum Fidei* no solo sintetiza de manera diagramática la unidad y distinción de las tres personas divinas a través de las proposiciones inscritas en él, sino que adquiere una potencia simbólica particular al integrarse en la figura del Cristo trifacial. Este triángulo, sostenido por el propio Cristo, sugiere la dirección descendente de lo divino hacia lo humano: una emanación del misterio trinitario hacia el mundo, que alude directamente a la Encarnación del Verbo y a la presencia activa de Dios en la historia del hombre. La orientación invertida del símbolo indica la posibilidad de ascenso espiritual del creyente, quien, al contemplar la imagen, participa del misterio. Además, recordemos que es precisamente la Encarnación la que hace posible que lo invisible se vuelva visible, que lo divino pueda ser figurado en forma humana. Gracias a ese acontecimiento, este conjunto tipológico encuentra legitimidad en la imagen, puesto que, representar el rostro de Cristo es, en cierto modo, participar de su misterio. Así, el triángulo invertido y el rostro triplicado se articulan en un mismo gesto de revelación visual. La geometría del símbolo, las proposiciones lógicas y la potencia significativa del rostro trifacial confluyen en una teología de la imagen, que busca evocar la complejidad de la unidad y la distinción de las tres personas divinas.

Entre las obras coloniales dedicadas al tema, destaca la *Trinidad trifacial (Scutum fidei incompleto)* (Fig. 16), un caso excepcional dentro de este conjunto, pues el diagrama trinitario aparece «inconcluso»: las cintas laterales que deberían vincular los círculos superiores —correspondientes al *Pater* y al *Filius*— con el inferior —*Spiritus Sanctus*— están ausentes. Esta omisión visual impide la articulación completa de las doce proposiciones del *Scutum Fidei*, limitando la lectura a aquellas que afirman la divinidad común de las tres personas (*Pater est Deus, Filius est Deus, Spiritus Sanctus est Deus*), pero dejando sin expresar las proposiciones negativas que aseguran su distinción (*Pater non est Filius, Filius non est Spiritus Sanctus*, etc.). En términos teológicos, esta incompletitud introduce un vacío simbólico que altera el equilibrio visual y doctrinal del diagrama: la Trinidad queda afirmada en su unidad de esencia, pero no en la diversidad personal que la constituye.

#### 4. 4. 2. Grupo II: Trinidad Trifacial Glorificada sin *Scutum Fidei*

Fig. 22



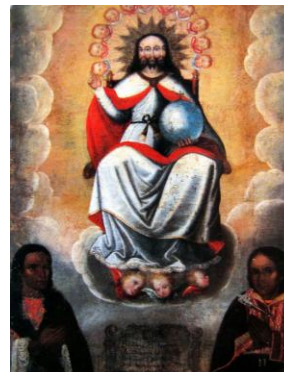
Título: Trinidad Trifacial (con globo terráqueo).  
Autor: Desconocido.  
Cronología: Siglo XVIII.  
Técnica: Óleo sobre lienzo.  
Ubicación actual: Colección particular (CdMx). Ciudad de México, México.  
Base de datos: [ARCA](#) y PESSCA.

Fig. 23



Título: Trinidad trifacial (Three-Faced Trinity)  
Autor: Desconocido  
Cronología: Siglo XVIII  
Técnica: Óleo sobre lienzo  
Formato: Pintura triangular (posiblemente parte de un retablo o frontón)  
Ubicación actual: Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Estados Unidos.  
Base de datos: [ARCA](#).

Fig. 24



Título: Trinidad trifacial con donantes.  
Autor: Desconocido.  
Cronología: Siglo XVIII.  
Técnica: Óleo sobre lienzo.  
Ubicación actual: Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.  
Base de datos: [ARCA](#).

Fig. 25



Título: La Virgen del Carmen.  
Autor: Desconocido<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Sobre la obra *La Virgen del Carmen* no se halló información adicional en las bases de datos consultadas para este proyecto, ni en otras bases relevantes. La principal referencia identificada proviene de Teresa Gisbert, quien describe: «La Virgen del Carmen, precedida por la Trinidad, saca almas del purgatorio; aquellas que fueron salvadas, vestidas de blanco y con luminarias, la rodean» (2004, p. 40), en *El cielo y el infierno en el mundo virreinal del Sur Andino*. Por su parte, Amodio, basado en la referencia de Gisbert, menciona esta obra en *El*

Este conjunto reúne representaciones de la Trinidad trifacial que, por otro lado, prescinden del *Scutum Fidei*, privilegiando una expresión eminentemente visual del misterio trinitario. Iconográficamente, la figura trifacial aparece entronizada o en actitud de bendición, rodeada por nubes, serafines, ángeles y, en uno de los casos, por donantes. El simbolismo de este grupo está centrado en la glorificación de la Trinidad como fuente de poder celestial. Entre los atributos recurrentes se encuentran el orbe coronado por la cruz, la aureola radiante y el trono de nubes, todos ellos asociados a la autoridad divina y al dominio universal de Cristo. En esta tipología, el propósito no radica en la exposición proposicional del dogma, sino en su exaltación visual, orientada a la experiencia devocional y contemplativa antes que a la función pedagógica. Las cuatro obras del grupo se inspiran en la iconografía del *Salvator Mundi* o Cristo Salvador del Mundo y, principalmente, en la iconografía del Cristo en Majestad o *Maiestas Domini*<sup>25</sup>. Dentro de este grupo hay dos obras particularmente extrañas: La primera es la *Trinidad trifacial (Three-Faced Trinity)* (Fig. 23), en ella Cristo no aparece con el cuerpo completo, solo se representan los hombros y la cabeza trifronte, enfatizando su aspecto simbólico. Y la segunda es la *Virgen del Carmen* (Fig. 25) que, al igual que *Three-Faced Trinity*, Cristo no está con el cuerpo completo. Además de ello, no aparece sosteniendo el orbe ni adoptando la clásica disposición de bendición con la mano derecha, aquí la Trinidad

---

*monstruo divino: representaciones heterodoxas de la Trinidad en el barroco latinoamericano*, donde señala que se trata de «una representación de la Virgen del Carmen sobre los tres mundos cristianos, que incluye, en la parte inferior, a los condenados en las llamas del infierno, y en la superior, la Trinidad trifacial barbuda suspendida entre las nubes con su manto pluvial» (2005, p. 98).

<sup>25</sup> el *Cristo en Majestad o Maiestas Domini* constituye una imagen de la soberanía divina, asociada a su papel escatológico como Rey y Juez. En esta iconografía, el rostro de Cristo adopta una actitud severamente frontal, que refuerza su carácter trascendente e inmutable. Suele aparecer coronado con la tiara o la corona real, gesto que remite a su reinado celestial. Con la mano derecha bendice al espectador, mientras que con la izquierda sostiene el libro sagrado, generalmente dispuesto en posición vertical sobre su rodilla, subrayando su condición de fuente de la ley y del juicio final. Una característica distintiva de esta representación es la inscripción de la figura de Cristo en una mandorla, forma ovalada que simboliza la luz divina y la intersección entre lo humano y lo eterno. La mandorla está, a su vez, rodeada por las figuras zoomorfas del Tetramorfos —el león (Marcos), el toro (Lucas), el águila (Juan) y el hombre alado (Mateo)—, cada uno de los cuales representa a los evangelistas y testimonia la totalidad del mensaje cristiano. Esta imagen, derivada de las visiones apocalípticas de Ezequiel y del Apocalipsis de Juan, otorga al Cristo en Majestad un carácter cósmico, universal y atemporal.

se representa suspendida en la zona superior del lienzo, presidiendo la coronación de la Virgen, como principio trascendente que legitima y consagra la mediación mariana. La tríasis divina se diluye en una estructura jerárquica ascendente, ángeles, Virgen y Trinidad, que refuerza la idea de intercesión, situando a María como vínculo entre la humanidad y el misterio trinitario.

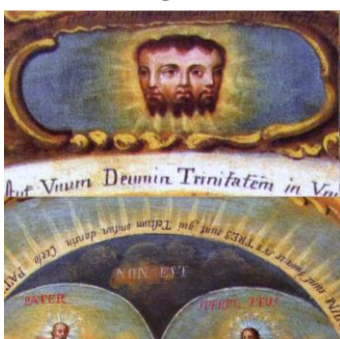
#### 4. 4. 3. Grupo III: Trinidad Trifacial como *Santa Faz*

**Fig. 26**



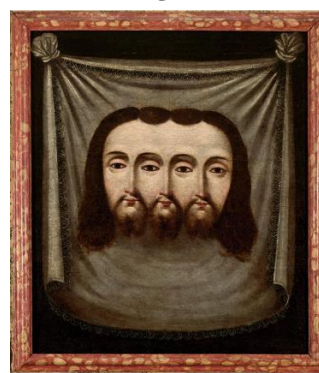
Título: Santa Faz Trifacial.  
 Autor: Desconocido.  
 Cronología: Siglo XVIII.  
 Técnica: Óleo sobre tela.  
 Ubicación actual: Museo Nacional del Virreinato.  
 Tepotzotlán, México.  
 Base de datos: [ARCA](#).

**Fig. 27**



Título: Trinidad (Detalle).  
 Autor: Desconocido.  
 Cronología: Siglo XVIII.  
 Técnica: Óleo sobre tela.  
 Ubicación actual:  
 Colección particular (CdMx).  
 Ciudad de México, México.  
 Base de datos: [ARCA](#).

**Fig. 28**



Título: Veil of Veronica.  
 Autor: Desconocido.  
 Cronología: Siglo XVII.  
 Técnica: Óleo sobre lienzo.  
 Ubicación actual: The Carl & Marilyn Thoma Foundation collection. Dallas, United States.  
 Base de datos: [Thoma Foundation](#).

**Fig. 29**



Título: The Holy Trinity (en piedra tallada)  
 Autor: Desconocido (Artista novohispano)  
 Cronología: Siglo XVII  
 Técnica: Escultura en piedra tallada

Soporte: Relieve pétreo en arquitectura religiosa  
Ubicación actual: Iglesia de El Señor de la Expiración. Capacho, Michoacán, México  
Base de datos: [PESSCA](#).

Este grupo reúne representaciones de la Trinidad mediante una triple faz de Cristo sin cuerpo, inscrita sobre un paño suspendido, evocando el motivo del *Velo de la Verónica*. Iconográficamente, estas imágenes se caracterizan por su frontalidad, su simetría expresiva y la ausencia de textos explicativos. En el caso particular de *Santa Faz Trifacial* (Fig. 26), la corona de espinas, las gotas de sangre y la mirada solemne asocian la imagen trinitaria con el Cristo de la *Pasión*, articulando una fusión entre el misterio trinitario y el sufrimiento redentor. En *Trinidad (Detalle)* (Fig. 27), en cambio, la cabeza trifacial aparece suspendida en un haz de luz sobre un fondo azul que remite a lo celestial, sin indicios claros de estar impresa sobre un paño, lo que la distingue dentro del conjunto. El relieve pétreo de *The Holy Trinity* (Fig. 29), por su parte, ocupa un lugar singular por su condición escultórica y su inserción arquitectónica. A diferencia de las versiones pictóricas, donde el color y la luz permiten sugerir la simultaneidad de los tres rostros, la piedra impone una sintaxis de líneas duras y volúmenes delimitados que otorgan al motivo un carácter monumental. La —casi— tridimensionalidad del relieve introduce además una dimensión táctil, en la que la coexistencia de los tres rostros, en una sola masa pétreo, podría reforzar la idea de consustancialidad. Así, este Cristo trifacial tallado en piedra representa la Trinidad, encarnándola simbólicamente en la permanencia de la materia y en la corporeidad del espacio sacro. Ahora, desde una perspectiva iconológica, estas obras se distancian de una teología mistagógica centrada en la doctrina para acercarse a una espiritualidad afectiva y contemplativa. El misterio trinitario se comunica aquí a través de la mirada directa y del rostro compartido, en una imagen que interpela emocionalmente al espectador.

#### **4. 5. Balance en torno a las tipologías de los trifaciales**

En conclusión, a partir del análisis de la morfología trifacial es posible advertir que la diferencia esencial entre el grupo I frente al II y III no radica tanto en el grado de desfiguración presente en el rostro de Cristo, sino en el uso del *Scutum Fidei*. Este diagrama teológico, mediante su estructura simbólica y las inscripciones en latín, articula visualmente

el misterio trinitario y cumple una función catequética fundamental en el contexto de la América colonial. Su presencia buscaba facilitar la comprensión del dogma para los fieles, lo que explicaría la mayor cantidad de ejemplos pertenecientes al grupo I. En contraste, las obras del grupo II, al carecer del Escudo de la Trinidad, parecen orientarse hacia otros fines, donde el componente simbólico y teológico está destinado a un público más erudito o conocedor, antes que a la instrucción popular. El grupo III, por su parte, representa una variación significativa, ya que, en él, la desfiguración adquiere un papel central y se manifiesta bajo una influencia iconográfica distinta, lo que permite concluir que no existe un único modo de representar el misterio trinitario en la iconografía trifacial. Cada caso responde a una intención visual y teológica específica, revelando esta pluralidad de estrategias mediante las cuales el artista exploró, *desfiguró* y transfiguró el rostro de Cristo para hacer visible dicho misterio.

## 5. LA *TRIPROSOPÍA* DEL MOSTRUO TRIFACIAL

Este último capítulo aborda la dimensión más radical de la representación trifacial, su vínculo entre lo monstruoso y lo sagrado. El propósito es establecer una conceptualización rigurosa de las categorías desde las cuales se ha calificado esta iconografía, y determinar si la alteración que sufre el rostro pictórico de Cristo debe entenderse como una deformación o una desfiguración. Solo así es posible comprender con mayor precisión los juicios históricos que la han tildado de monstruosa, pagana o demoníaca. Para alcanzar este objetivo, es necesario examinar primero los fundamentos conceptuales de *forma* y *figura*, con el fin de discernir si la intervención pictórica se produce en el nivel estructural o en el nivel sensible. Una vez esclarecidas estas distinciones, se propone interpretar la desfiguración del rostro de Cristo como una manifestación de la teratología sagrada a partir de la noción de *triprosopus* o triplicación craneofacial, un lenguaje visual liminar que lejos de negar el misterio divino, lo convoca y lo hace visible mediante la alteración deliberada de la figura. En diálogo con la estética de lo feo de Rosenkranz, de la teología apofática de Pseudo-Dionisio Aeropagita y de Amador Vega se examina cómo el monstruo trinitario se convierte en una *figura teológica del exceso*, para comprender si la imagen trifacial, al fracturar el canon del rostro de Cristo, revela el límite mismo de la representación y abre, en su desfiguración, una vía estética hacia el misterio de lo divino.

### 5. 1. Aberrancia, fealdad y monstruosidad

Para abordar con rigor la morfología trifacial en la iconografía trinitaria es necesario recoger los juicios críticos que se le han formulado, pues solo así puede precisarse bajo qué categorías se la encuadra y cuál es el punto de inflexión que motivó la prohibición y cuáles fueron las dimensiones que la convirtió en objeto de rechazo. Maquívar identifica un primer antecedente en la condena formulada por el teólogo Juan de Molano (1533–1585), quien calificó la figura trifacial como un «simulacro diabólico». Según relata, este juicio se basaba en la visión de un monje del siglo XIII a quien el demonio se le habría aparecido con tres cabezas, pretendiendo hacerse pasar por la Trinidad. Tal episodio sirvió como argumento para reforzar la desconfianza hacia esta iconografía, considerada ambigua y potencialmente

engañososa por su semejanza con las imágenes demoníacas (2006, p. 298; Cruz, 2023, p. 29). Por otro lado, el padre y teólogo Martín de Roa (1560-1637) advertía que tales representaciones «escandalizaban a la gente cuerda y ocasionaban las calumnias de los herejes», pues transgredían los límites de la estética sagrada e ingresaban en la esfera de lo monstruoso, ámbito siempre temible y a la vez fascinante por su poder de *atracción* (Amodio, 2011, p. 102; Nóbrega, 2008, p. 117). Posteriormente, Interián de Ayala (1657-1730) la describió con los adjetivos más severos, tachándola de «absurdísima» y de un «monstruo horrible, disforme y digno de las mayores execraciones», reafirmando así la identificación entre deformidad física y corrupción teológica (Ortega, 2018, p. 40; Ortiz, s.f. p. 14). En el ámbito teológico, el teólogo y filósofo, Jean Gerson (1363–1429) también condenó esta morfología trifacial, argumentando que la belleza de la divinidad no podía expresarse en una imagen «deforme», pues siendo Dios «vida, plenitud y belleza eternas», toda desproporción o incongruencia visual se asociaba con «la muerte, la noche y las tinieblas», es decir, con los dominios del diablo (Ortega, 2018, p. 39). Por eso, la imagen trifacial resultaba doctrinalmente inaceptable y estéticamente contraria al ideal de belleza divina, cuya perfección debía reflejarse en la armonía formal del arte sacro (Nóbrega, 2008, p. 118; Evdokimov, 1991, p. 26). Durante el siglo XV, esta iconografía reaparece vinculada al tema del Santo Grial, donde se conserva una representación de Satanás con tres rostros entronizado, rodeado de demonios, como un reverso infernal de la Trinidad. Esta asociación consolidó la equivalencia simbólica entre la deformidad trifacial y la figura demoníaca (Ortega, 2018, p. 43-44). Del mismo modo, las críticas protestantes de la época contribuyeron a reforzar la condena. Los luteranos ridiculizaron esta representación denominándola el «Cérbero católico», en alusión al monstruo de tres cabezas de la mitología clásica (Amodio, 2011, p. 102). Un ejemplo emblemático de esta crítica visual es el dibujo de Matthias Grünewald (1523–1524) conocido como *La Antitrinidad* (Fig. 30), donde tres cabezas grotescas unidas por la parte posterior forman una caricatura satánica del dogma católico, contraponiéndose a la Trinidad divina con su reverso monstruoso y herético, para denunciar explícitamente el poder papal y la autoridad de la Iglesia de Roma (Ortega, 2018, p. 45-46). En conjunto, todas estas voces coinciden en que la Trinidad trifacial fue una imagen doctrinalmente equívoca y ambigua, además, visualmente aberrante, cuya *fealdad* atentaba contra el decoro artístico y ponía en riesgo la pureza teológica del misterio trinitario.

La exclusión de la Trinidad trifacial del repertorio iconográfico cristiano respondió, en gran medida, a una transformación del gusto y de la sensibilidad estética, más que a una decisión de orden estrictamente dogmático. Las críticas formuladas por tratadistas entre los siglos XVI y XVII —Molano, Interián de Ayala, Pacheco, entre otros— revelan una mirada marcada por la conciencia *estética clásica*, que asocia la alteración del rostro de Cristo con el error, la desmesura y lo maligno. En este sentido, el rechazo hacia la imagen trifacial se inserta en un proceso histórico en el que la norma estética del orden, la medida y la simetría se impone como criterio de verdad visual y, por ende, como medida de lo representable en el ámbito sagrado. El predominio del ideal clásico de belleza, reforzado por el pensamiento renacentista y las directrices tridentinas, *desplazó la antigua concepción simbólica de la imagen*, que podría haber entendido la alteración no como herejía, sino como un recurso para figurar lo inefable. De esta manera, una imagen que excedía la armonía del canon o la lógica naturalista pasó a ser considerada monstruosa y escandalosa por contradecir el ideal visual de proporción que comenzaba a regir el arte sacro, y no propiamente por comprometer la doctrina trinitaria. Esta transformación explica por qué las censuras aparecen posteriormente a la difusión de la iconografía trifacial, y no en su momento de gestación. En efecto, las primeras representaciones trifaciales —documentadas desde los siglos XII y XIII<sup>26</sup>— surgen en un contexto aún dominado por la estética románica y gótica, en la cual la función didáctica y teofánica de la imagen prevalece sobre la búsqueda de la belleza naturalista. La frontalidad, la rigidez y el *horror vacui* característicos de estos periodos no obedecen a una incapacidad técnica, sino a una concepción simbólica del arte. En ese contexto, la multiplicidad de

**Fig. 30**

*Trias Romana (Antitrinidad)*



*Nota.* Por Matthias Grünewald, 1525, dibujo, tiza sobre papel, localizado en Kupferstichkabinett,

Berlín, Alemania.

Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Trias\\_Romana](https://es.wikipedia.org/wiki/Trias_Romana)

---

<sup>26</sup> Incluso muchísimo antes, si se tiene en cuenta la afirmación de Nóbrega. Ver nota al pie No. 18 de este documento.

rostros podía expresar, sin malestar, la unidad en la diversidad del misterio trinitario, sin pretensión de literalidad ni de verosimilitud anatómica. Mirándolo así, la condena posterior de la Trinidad trifacial puede interpretarse como el resultado de una depuración estética de lo sagrado en el arte cristiano que se somete progresivamente a los cánones del humanismo visual<sup>27</sup>. La deformidad o desfiguración que en la Edad Media podría llegar a ser signo de trascendencia o de exceso divino, se convierte en el Renacimiento en índice de desviación o de fealdad. Por lo tanto, la crítica a dicha iconografía se orienta principalmente hacia su imagen, la cual contraviene el nuevo régimen de belleza instaurado. El rostro de Cristo trifacial se convierte así en el punto focal de dicha censura, al ser percibido como la *encarnación* de la aberración, la fealdad y lo monstruoso, precisamente por presentarse *deformado o desfigurado*.

## 5. 2. Hacia una estética de la desfiguración

Pese a la aparente contravía visual que la imagen trifacial presenta frente al dogma, en ella aún puede reconocerse el rostro canónico de Cristo. La alteración, por tanto, no alcanza un grado tal que anule por completo su sentido, incluso la multiplicación de los rostros conserva la intención simbólica de señalar lo triple. Si la modificación no es absoluta, cabe entonces hablar de grados de alteración, por ello se plantea la necesidad de determinar hasta qué punto el rostro de Cristo ha sido transformado. En este marco, la iconografía de la Trinidad trifacial nos confronta con un interrogante esencial: ¿la alteración de las imágenes de Cristo con tres rostros es o una deformación o una desfiguración? Responder a esta cuestión exige precisar previamente qué entendemos por «forma» y qué por «figura». Este

---

<sup>27</sup> Los cánones del humanismo visual surgen de los principios estéticos elaborados en la Grecia clásica, donde en Platón y Aristóteles se encuentra su formulación más sistemática. Ambos filósofos conciben la belleza como una manifestación del orden, la proporción y la racionalidad, inseparable del ideal de medida que rige toda realidad bien constituida. En el pensamiento platónico, la belleza se funda en la adecuada relación entre las partes y el todo, de modo que la armonía y la medida determinan la perfección formal de los entes. La belleza, por tanto, no reside en la apariencia sensible, sino en la proporción interna que otorga inteligibilidad y coherencia. Aristóteles, por su parte, profundiza en esta idea al sostener que lo bello se identifica con la presencia de magnitud y orden, ya que un objeto solo puede considerarse bello si posee una disposición regular y un tamaño conveniente. La desmesura o la carencia de proporción, en cambio, rompen la unidad que hace posible la contemplación estética. En conjunto, esta concepción clásica configura una comprensión de la belleza como equilibrio formal y límite, en la que la perfección se alcanza mediante la medida y la correspondencia entre forma, orden y totalidad. Ver de Platón el diálogo *Filebo* 64d-65a, 51c-52d; y de Aristóteles la *Poética* 1450b34-1451a2.

apartado propone, por tanto, delimitar y definir ambas categorías a partir de los aportes de Władysław Tatarkiewicz (1886-1980) y Karl Rosenkranz (1805-1879), con el propósito de establecer un marco conceptual que permita interpretar la deformación o la desfiguración en la morfología trifacial.

El filósofo polaco, Władysław Tatarkiewicz (1886-1980), en su célebre obra *Historia de seis ideas*, subraya la profunda ambigüedad semántica del concepto de «forma», que, pese a su persistencia histórica y a su uso en diversas lenguas modernas, nunca ha alcanzado una definición unívoca. Para él, este concepto posee múltiples acepciones que han sido utilizadas indistintamente a lo largo del tiempo o reservadas para contextos específicos (1987, p. 253). Por lo tanto, lejos de ser un término con una definición definitiva, su análisis revela un campo semántico plural, donde «forma» se dice de múltiples maneras, identificando al menos cinco acepciones principales del término:

- i) Forma A: se refiere a la disposición de las partes de un todo. En este sentido estructural, la forma equivale al orden de los elementos que componen un objeto; por ejemplo, la forma de una melodía sería el orden específico de sus sonidos. Sin embargo, este orden al sostenerse en la medida, la proporcionalidad y la simetría, debe fundamentarse *a priori*, esto es, dicha disposición de las partes en relación con el todo parte, en principio, de un modelo inteligible (Tatarkiewicz, 1987, p. 255-262).
- ii) Forma B: se refiere a aquello que se da directamente a los sentidos, es decir, a la manifestación sensible. Así, en la poesía, el sonido de las palabras corresponde a la forma, mientras que su significado sería el contenido (Tatarkiewicz, 1987, p. 262-266).
- iii) Forma C: alude al límite o contorno de un objeto, el trazo que delimita su exterioridad (Tatarkiewicz, 1987, p. 266-268).
- iv) Forma D: se refiere a la esencia conceptual de un objeto, aquella que define su naturaleza más allá de lo sensible (Tatarkiewicz, 1987, p. 268-270).
- v) Forma E: expresa la contribución de la mente al objeto percibido, una noción afín a las teorías idealistas o constructivistas de la percepción (Tatarkiewicz, 1987, p. 270-272).

Estas distintas acepciones del término «forma» pueden agruparse en dos grandes familias: una orientada hacia el *plano inteligible, ideal o conceptual* y la otra hacia el *plano sensible o material*. La primera está constituida por las acepciones A, D y E, pues conciben la forma como un principio de la inteligibilidad, ya sea en la realidad misma (A y D) o en la mente que la conoce (E), mientras que, en la segunda están la B y C que entienden la forma como fenómeno visible, manifestación perceptiva o límite exterior. De este modo, la noción de forma abarca un abanico de posibilidades de comprensión del término que va desde la idea hasta la figura, desde la estructura conceptual hasta su revelación material. En el plano inteligible, la forma se manifiesta como orden y estructura. La forma A, aunque en apariencia refiera al ámbito de lo sensible, implica un principio racional previo, pues el orden y la proporción no son cualidades empíricas, sino configuraciones ideales que organizan la materia. La forma D representa la esencia conceptual del objeto, aquello que define su naturaleza más allá de la experiencia; en cambio, la forma E introduce la contribución del sujeto cognoscente, expresando que la forma no solo está en las cosas, sino también en la mente de quien las percibe. Por su parte, las formas B y C corresponden al plano sensible. La forma B designa aquello que se da directamente a los sentidos —el color, el sonido, la textura—, mientras que la forma C alude al límite o contorno visible que delimita al objeto. Ambas remiten al modo en que la forma se presenta ante la percepción, no como idea sino como fenómeno concreto. Si las formas inteligibles describen la organización del mundo desde el pensamiento, las sensibles lo hacen desde la apariencia, como la expresión visible de un orden interior. Entre ambos planos o familias se establecen diversas relaciones posibles. La primera es de *continuidad*: la forma D (esencia) se traduce en la forma A (estructura) y esta, a su vez, se realiza en las formas B y C (apariencia). Aquí, por ejemplo, aparece el movimiento clásico del pensamiento platónico y aristotélico, donde el *eídos* (εἶδος) se objetiva o materializa en la *morphé* (μορφή)<sup>28</sup>. La segunda es de *mediación*, representada por la forma E, que reconoce la participación activa de la mente en la constitución de la experiencia sensible, en este caso, el sujeto no percibe pasivamente, sino que organiza la

---

<sup>28</sup> En relación a Platón ver *Timeo* 28a–29a y *República*, VI, 509b–511e. Y con respecto a Aristóteles ver *Metafísica* VII (Z) 1032b1–1033b6 y *Metafísica*, VIII (Θ) 1041b11–1042a5. Es importante aclarar que, aquí la teoría platónica y aristotélica aparece agrupada como un movimiento unitario, pero en cada uno existen sus matices.

forma de lo que percibe<sup>29</sup>. Y la tercera es de *tensión*, pues entre la forma D (lo inteligible) y la forma B (lo visible) se mantiene una especie de hiato: lo visible nunca agota lo inteligible, aunque lo revela parcialmente. Esa tensión entre la idea y la imagen, entre lo que se comprende y lo que se ve, define un amplio espacio en la estética. Pese a que podemos formar familias entre cada una de las categorías que definen «forma» y establecer relaciones entre ellas, Tatarkiewicz afirma con claridad que no hay esperanza de eliminar la ambigüedad o polisemia que acompaña el término. Y, aunque este trabajo no pretende resolver definitivamente el problema conceptual, es posible y necesario apropiarnos de una de estas acepciones para definir y hacer una distinción pertinente entre forma y figura.

En *Estética de lo feo*, del filósofo Karl Rosenkranz (1805-1879), la «forma» constituye la condición fundamental de lo bello, pues expresa la unidad diferenciada del objeto, es decir, la totalidad armónica en la que las partes diversas encuentran una proporción y coherencia interna. Si nos percatamos, dicha definición es muy similar con la acepción A de forma en Tatarkiewicz. Por su parte, la «figura» remite a la configuración concreta y visible de la forma, en la medida en que se objetiva en un ente singular y se hace reconocible en su manifestación física que expresa fielmente un contenido esencial, es decir, la figura es la exteriorización de algo que tiene un sentido interno, ya sea natural —propio de la naturaleza— o histórico —propio de la cultura o de los acontecimientos humanos— (Rosenkranz, 2015, p. 69). De este modo, forma y figura se encuentran íntimamente relacionadas: mientras la forma responde al principio ideal de unidad y belleza, la figura es su realización empírica, el modo en que esa unidad se materializa y manifiesta en el mundo sensible (Rosenkranz, 2015, p. 7, 9, 14, 31, 69). En otras palabras, la forma constituye el modelo ideal o conceptual, y la figura, su materialización. Sugiriendo que la forma es el principio ideal que organiza lo real, y la figura su proyección en el mundo material, ambas son inseparables, pues toda figura implica una forma subyacente y toda forma busca manifestarse en una figura. Así, en el arte, la figura se vincula al objeto representado —una figura humana, un motivo geométrico o un símbolo—, mientras que la forma designa el principio interno que organiza y da coherencia a dicha representación. De manera que, la distinción forma/figura no implica una separación tajante, sino una relación de *continuidad*

---

<sup>29</sup> Ver, por ejemplo, la *Crítica de la razón pura* de Kant.

semejante a la analizada a partir de las categorías de Tatarkiewicz.

A partir de la clasificación propuesta por Tatarkiewicz y las definiciones expuestas por Rosenkranz, se entiende la «forma» como una abstracción estructural e inteligible que organiza los elementos constitutivos de un objeto o representación, y la figura como la manifestación perceptible de esa estructura, su concreción o exterioridad sensible. Con respecto al primer autor, a partir de las relaciones señaladas, y aunque todas ellas participen de la definición de *forma*, podemos distinguir dos planos: el de la «forma» propiamente dicha, vinculada al plano inteligible, y el de la «figura», asociada al ámbito sensible. Esta elección no es arbitraria, pues en la creación artística, particularmente en la creación de las obras trinitarias, la *forma* representa el concepto o idea que guía la producción de la obra, esto es, el misterio de la Santísima Trinidad, mientras que la *figura* constituye el esfuerzo por hacer visible ese concepto en la materia. Por ello, resulta necesario para esta investigación diferenciar entre forma y figura dentro del proceso de creación artística de los trifaciales. En Rosenkranz esta distinción aparece con mayor claridad, mientras que en Tatarkiewicz permanece más difusa. Sin embargo, la *relación de continuidad* entre las distintas acepciones, expuestas por este último autor, nos permite establecer con cierto fundamento esta diferencia operativa entre forma y figura. Aterrizando los mencionados conceptos a este documento la relación entre ambos adquiere especial relevancia en el ámbito estético-teológico, por ejemplo, el teólogo suizo, Hans Urs von Balthasar (1905-1988) otorga a la figura un sentido decisivo al afirmar que Dios se revela plenamente en la figura de Jesucristo, al presentarse como epifanía concreta de la gloria divina y expresión visible. En este sentido, la figura no oculta, por el contrario, manifiesta y la trasluce a través de la obra la personalidad divina (Fajardo, 2011, p. 29).

Ahora bien, por tanto, resulta necesario abordar los conceptos de «deformación» y «desfiguración» para comprender la naturaleza y el alcance de la alteración presente en el rostro de Cristo trifacial como medio de representación del misterio trinitario. Ambos términos, frecuentemente empleados de manera indistinta, exigen una precisión conceptual análoga a la que se ha establecido entre «forma» y «figura», si se busca esclarecer con rigor en qué consiste exactamente la modificación que sufre el rostro de Cristo en estas representaciones. Etimológicamente hablando, «deforme» proviene del latín *deformāre*,

compuesto por el prefijo *de-* «privación o alteración» y *forma*, entendida ya como principio organizador e inteligible (Anders, s.f., párr. 1). En este sentido, la deformación no es la privación absoluta de la forma, esto es, lo amorfo, sino que es su modificación conceptual, en otras palabras, la alteración de la forma en el plano estructural e inteligible que afecta el principio mismo que organiza previamente la manifestación sensible<sup>30</sup>. Por su parte, el término «desfiguración» deriva del latín *desfigurare*, formado por *des-* «negación, oscurecer o exceso» y *figurare* «representar o modelar» (Bibliatodo, s.f., párr. 1-4). La desfiguración, entendida desde su etimología, es el acto de alterar, oscurecer, negar o exceder la apariencia original de algo, produciendo una figura transformada que rompe con la representación habitual. Cabe aclarar que, la desfiguración no anula la figura, la transforma visualmente hasta poner en tensión su reconocibilidad, sin suprimir del todo su referencia. De ahí que, una figura puede ser desfigurada sin que su forma subyacente se altere o *deforme*, incluso en sus expresiones más radicales, la desfiguración no altera la forma esencial: *la figura desfigurada participa de la forma*<sup>31</sup>, pero no la agota ni la modifica. Pretender que una representación contenga plenamente su forma arquetípica y posea la capacidad de modificarla, desconoce la distancia entre lo inteligible y lo sensible, entre el modelo y su imagen visible. En consecuencia, ambos conceptos implican una desviación respecto de un modelo normativo, pero operan en niveles distintos: la deformación en el plano formal — previo a la visibilidad— y la desfiguración en el plano fenoménico al funcionar como una estrategia expresiva que exagera, distorsiona e interpela, modificando su referencialidad habitual que se muestra. En conclusión, parece ser que la trifacialidad, teniendo en cuenta el objetivo del artista, no trata de deformar la idea de la Trinidad, lo cual implicaría alterar su

---

<sup>30</sup> Sin embargo, desde una perspectiva platónica, si entendemos la «forma» como concepto o idea, en este caso, la idea de la Santísima Trinidad, es imposible que exista una deformación, pues las ideas son inmutables e inalterables.

<sup>31</sup> En el trasfondo conceptual de este estudio, la noción de «forma» se asume desde una perspectiva platónica, es decir, como una realidad inmutable e inteligible. En este sentido, la forma no depende de las variaciones del mundo sensible, sino que permanece constante en su esencia, tal como ocurre con la idea de triángulo, cuya universalidad no se ve afectada por las múltiples figuras triangulares que la representan. De manera análoga, el concepto de la Santísima Trinidad, una vez formulado teológicamente, también adquiere un carácter inmutable, para los apologetas cristianos, esta idea poseía una necesidad ontológica comparable a la de los principios de la idea de triángulo. Acoger el platonismo como subtexto de interpretación no constituye una elección arbitraria, sino una decisión justificada por dos razones fundamentales: i) el contexto histórico de la creación de las imágenes trifaciales, pues es ampliamente reconocido que el cristianismo primitivo y medieval se nutre de las fuentes del pensamiento platónico; y ii) la necesidad de poner en evidencia la tensión entre concepto y forma en el proceso de creación artística, lo cual exige identificar la forma con la idea o esencia, y la figura con su manifestación sensible.

conceptualización teológica, sino, más bien, de *alterar su figura* para hacer sensible la unidad consustancial de las tres personas divinas. En este sentido, si se parte de que el misterio de la Santísima Trinidad constituye una «afantasia teológica», al ser una realidad imposible de imaginar o figurar adecuadamente porque, por su esencia, *desborda* los límites de lo imaginable, el artista se ve en la necesidad de intervenir la imagen canónica de Cristo para alterar la representación única e individual del Dios Hijo y producir un *exceso* visual que permita sugerir la triplicidad divina. En otras palabras, *crear una imagen desfigurada capaz de evocar el misterio Trinitario*.

### **5. 3. *Triprosopus* de Cristo: diagnóstico de una teratología sagrada**

La imagen trifacial introduce un problema crucial en torno a su referencialidad. Si no existe una *figura cero* del rostro de Cristo, y si solo podemos suponer que poseía los rasgos comunes de la fisonomía humana, ¿en qué se fundamenta la decisión del artista de multiplicar su rostro?, ¿qué impulsa al artista a representarlo como si padeciera de una enfermedad desfigurante?, ¿acaso esta alteración encuentra algún sustento en lo fisionómico, que a su vez responda, a una lógica simbólica? Y si se trata de una referencia fisionómica, ¿a qué tipo de enfermedad desfigurante correspondería? Estas preguntas se intensifican al considerar que las estrategias plásticas empleadas por los artistas —superposición de rostros, multiplicación de los rasgos y ruptura del canon— han estado históricamente asociadas a lo monstruoso. En este contexto, la teratología, que proviene del griego antiguo *téras* (τέρας) «monstruo», y *logía* (λογία), «estudio» o «tratado», se ocupa del análisis de las malformaciones congénitas, las anomalías y las monstruosidades, razón por la cual, aunque limitado en su alcance, puede resultar particularmente útil para examinar la morfología trifacial presente en el rostro de Cristo (Adamopoulou, 2012, p. 34).

Al partir de la fisonomía común del ser humano, resulta evidente que un rostro conformado por dos caras laterales yuxtapuestas, con múltiples ojos, tres narices y tres bocas, implicaría una anomalía morfológica severa, resultado de una deformación craneal acompañada de una desfiguración facial. Desde esta perspectiva, en la imagen de Cristo trifacial, el lugar de la alteración, por semejanza con la patología anatómica, se localizaría en

el cráneo, mientras que la anomalía se manifestaría visualmente en el rostro, lugar donde se concentra la identidad canónica del Dios Hijo. Esta alteración en el desarrollo de las estructuras óseas y musculares del rostro y la cabeza de Cristo puede análogamente diagnosticarse como una *dismorfogénesis craneofacial*, de manera que, correspondería entonces a una anomalía craneofacial *extrema*. Sin embargo, la figura canónica establecida a partir del *Mandylion de Edesa* (Fig. 1) y *Velo de la Verónica* (Fig. 2) —considerados arquetipos de la representación del rostro de Cristo— permite inferir que Jesús no padeció ninguna patología de esta índole. De hecho, resulta improbable que estas representaciones se inspiren en una manifestación como caso clínico y lo haya padecido algún ser humano. Los registros médicos de *diprosopus* —duplicación craneofacial parcial o total— y de *craneópagos* —siameses unidos por el cráneo— son escasos y excepcionales; aunque ambos fenómenos desafían los cánones morfológicos establecidos, ninguno de ellos corresponde a la morfología trifacial que aparece en estas obras<sup>32</sup>. Ahora bien, aunque no existen registros clínicos comprobados de *triprosopus* —esto es, la triplicación parcial o total de las estructuras faciales en un solo individuo—, la noción permite establecer un paralelismo con la imagen trifacial de Cristo. Esta puede entenderse como una figura *triprosópica*, una desfiguración que lleva a la representación hasta su límite, pues el exceso de rostros y rasgos la aproxima a lo monstruoso (Ivelic, 1995, p. 21).

El término «monstruo», que proviene del latín *monstrum*, esto es, «aquello que muestra o revela» que, a su vez, deriva del verbo *monere* que significa «advertir» o «avisar», era considerado una advertencia de los dioses, una señal o mensaje de algo fuera de lo común o sobrenatural (Adamopoulou, 2012, p. 35). Si nos atenemos a la definición del término en su cualidad de «revelar», el trifacial revela dos elementos: por un lado, mediante la superposición de tres semblantes en una sola cabeza, el artista genera un efecto de rareza que rompe con la proporción natural y el canon de la figura cristológica. Por ello, lo monstruoso conjuga sospecha y fascinación, al *revelar* lo que se sustrae a la norma y al desestabilizar la

---

<sup>32</sup> En la Trinidad trifacial, el cuerpo permanece inalterado, no se triplica, sino que conserva su unidad corpórea, por lo que su morfología no puede asimilarse a la de un craneópago. Sin embargo, este punto ofrece la oportunidad de precisar, desde la perspectiva teratológica, en qué consiste la tricefalia, con el fin de evitar el uso indistinto de los términos «trifacial» y «tricefalia». Como se ha señalado al inicio de este trabajo, diversos autores tienden a usar indistintamente ambas nociones. En sentido estricto, la tricefalia designa a un ser que posee tres cabezas de rostro idéntico unidas en un solo cuerpo, en analogía con una malformación congénita extrema, hipotéticamente podría hablarse precisamente de una *Tricefalia tricervical unitorácica*.

regularidad morfológica. Desde esta perspectiva, la triprosopia en el trifacial es, por así decirlo, una anomalía que pone en evidencia y *evoca* la imposibilidad de representar lo divino mediante estrategias plásticas *convencionales*. Y por el otro, el trifacial, en virtud de exceder la norma y el canon, advierte, avisa o trae consigo un mensaje que no es de este mundo, esto es, nos *revela* y nos comunica lo sagrado<sup>33</sup>. Siguiendo lo anterior, la desfiguración en la morfología trifacial no debe interpretarse como un error o una desviación, debe ser comprendido como una estrategia visual orientada a hacer tambalear la percepción y a abrir el acceso al misterio.

La figura trifacial obliga a nuestra mirada a entender que el objetivo de la imagen del rostro triplicado no es representar al Cristo histórico o su Encarnación, sino a la Trinidad como misterio divino, donde los criterios fisionómicos deben ceder ante los teológicos, en el que la desfiguración adquiere una dimensión estética propia, determinada por la intervención del artista sobre la rostridad —la estructura simbólica del rostro—, donde la multiplicación no alude a una patología o una malformación divina, más bien constituye un medio para expresar la unidad trinitaria, creando así un *monstruo simbólico*. En este sentido, la monstruosidad simbólica anuncia el dogma de otro modo: como una anomalía plástica que revela, en su desproporción un límite representativo, un intento de representar lo inefable, como *exceso*, como desgarró, como desbordamiento de toda norma visible. La desfiguración del rostro de Cristo no implica la negación del dogma, sino su transfiguración estética. Sin embargo, la relación solo puede ser fecunda entre desfiguración y transfiguración, si se supera la lógica dicotómica que las opone como expresiones antagónicas de lo bello y lo feo. En la cual, tradicionalmente, la transfiguración se ha vinculado con lo sublime y la desfiguración con lo degradado, pero en el contexto del misterio divino, esta oposición resulta reductiva (Ivelic, 1995, p. 21). La dicotomía entre lo bello y lo feo limita la capacidad creadora del espíritu, que participa del bien y la belleza frente a la tentación de lo demoníaco o lo profano. La obra inspirada en lo pagano, caracterizada por la falta de luz, por lo que no puede juzgarse desde la razón ni desde criterios morales. El arte, en lugar de resolverse

---

<sup>33</sup> En clave agustiniana, la *advertencia* puede equipararse a aquella que, según una conocida leyenda, recibió san Agustín mientras meditaba sobre el misterio de la Trinidad. Se cuenta que, al ver a un niño intentando vaciar el mar en un pequeño hoyo de arena, el santo le advirtió que tal empresa era imposible. Entonces el niño, que según la tradición era un ángel o el mismo Cristo, le respondió: «Más imposible es que puedas comprender con tu mente finita el misterio de la Trinidad infinita».

mediante oposiciones entre bien y mal, bello y feo, verdadero y falso, debe entenderse como una vía hacia la salud del alma, donde incluso lo horroroso de la existencia encuentra su consuelo. Finalmente, tales categorías no sirven como métodos de clarificación estética, pues solo arrastran al espectador a un innecesario drama de elección frente a la obra (Vega, 2004, p. 41). Desde la lectura del filósofo Amador Vega, la influencia del lenguaje profano, en este caso en las obras trifaciales, revela precisamente la profundidad del misterio, allí donde la naturaleza caída del ser humano se ofrece a la divinidad antes de ser mancillada por la conciencia dividida, que oscila entre el bien —lo bello— y el mal —lo feo—. El bien o la verdad no habitan en la obra como cualidades objetivas; más bien, la obra de arte «buena» transforma la mirada del espectador, disolviendo los prejuicios morales y abriendo la posibilidad de una experiencia interior. Así, una misma obra puede permanecer invisible para quien carece de disposición espiritual, mientras ilumina el alma de quien se encuentra sumido en la oscuridad, gracias a su poder predicativo y revelador (2004, p. 40-43). Superada la dicotomía, resulta pertinente recuperar en *La estética de lo feo* de Karl Rosenkranz, no para debatir lo moral, sino para comprender la función estética de la incorrección. Rosenkranz define lo deforme como la negación de la forma bella, es decir, como una alteración que interrumpe la unidad y la proporción natural. La desfiguración, por su parte, representa un grado más radical de negatividad, pues rompe la corrección canónica y corroe activamente la figura hasta volverla extraña o incluso monstruosa. Bajo esta óptica, las representaciones triafaciales de la Trinidad plantean una dificultad evidente: el rostro humano, y más aún el de Cristo, está concebido según la convención de una única *faz*, reconocible y natural, mientras que la *triple faz* vulnera esa regla en la dimensión plástica. Sin embargo, el propio Rosenkranz advierte que la incorrección en el arte puede constituirse como un criterio para, a través de la imaginación y la audacia formal, disponer figuras fantásticas o monstruosas que, lejos de ser rechazadas, suscitan asombro, temor o fascinación (Rosenkranz, 1992, p. 76). Por lo tanto, la figura del monstruo desestabiliza los parámetros de lo normal y lo bello, la desfiguración en la triprosopia de Cristo, aunque contradiga la convención natural, adquiere una legitimidad por la fuerza simbólica, una *virtus*, con la que busca transmitir lo arcano del misterio trinitario, imposible de encerrar en los límites de la *mímesis* empírica. De este modo, la incorrección deja de entenderse como un defecto para revelarse como condición de manifestación. La desfiguración se constituye como un lenguaje visual de *exceso* y desbordamiento de la fisonomía común del rostro y de sus rasgos, donde la imagen trifacial

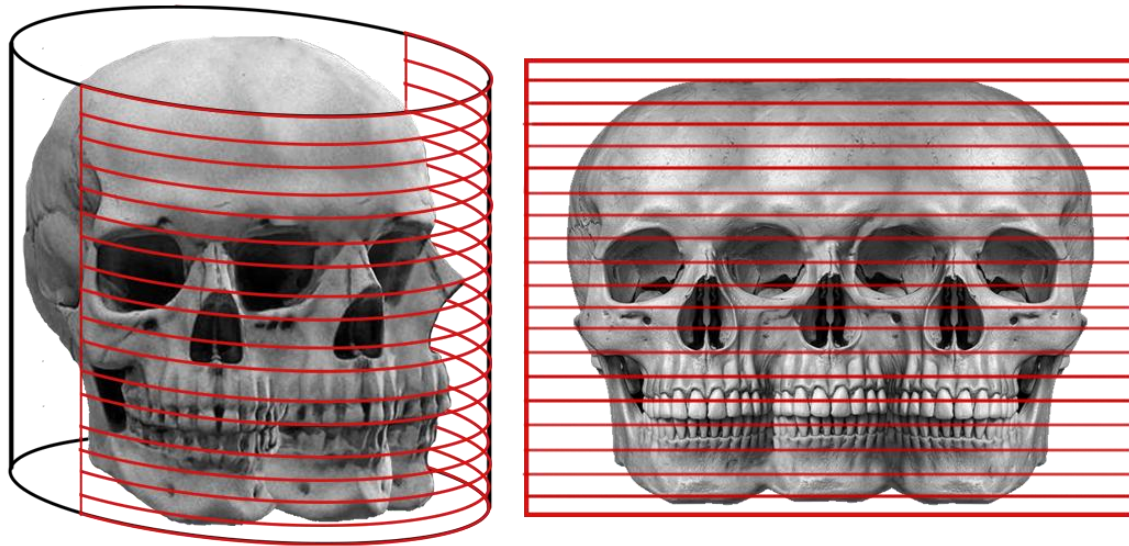
apela —si se quiere— a un *horror vacui* facial.

#### 5. 4. Tipos de desfiguración en el *corpus* colonial

Vale la pena plantear si toda desfiguración se manifiesta en un único modo o si, por el contrario, hay modos de desfiguración en la morfología trifacial. Con el propósito de facilitar el análisis de las desfiguraciones presentes en las diecisiete obras coloniales americanas seleccionadas, propongo establecer una tipología de las estrategias de desfiguración que en ellas se manifiestan. En particular, y como mencionamos antes, las obras clasificadas en el grupo III presentan una característica distintiva con respecto a los grupos I y II, pues ella se inspira directamente en la iconografía de la *Santa Faz* o *Verónica*. En consecuencia, sus composiciones se centran exclusivamente en el rostro de Cristo impreso sobre un manto, omitiendo cualquier referencia corporal adicional. Esta modalidad iconográfica plantea una concepción particular de la imagen, en la que no se trata de un retrato tradicional con profundidad y perspectiva, como es común en las representaciones cónicas, sino de una imagen plana que traduce tridimensionalidad en bidimensionalidad. En estas obras, los tres rostros de Cristo se yuxtaponen, lo que da lugar a lo que denominaré una *desfiguración bidimensional por yuxtaposición* o *tripsosopia coplanar*. Esta forma de representación recuerda, en cierto modo, a las técnicas de proyección cartográfica, especialmente a la proyección cilíndrica, en la que un objeto tridimensional se proyecta sobre una superficie plana. No obstante, en este caso particular no estamos frente a una representación cilíndrica en sentido estricto, dado que la imagen no incluye la parte posterior del cráneo de Cristo. Podríamos, tentativamente, hablar de una proyección semicilíndrica, aunque esta categoría debe entenderse de manera analógica más que técnica. Los artistas en estas obras proyectan sobre una superficie bidimensional y plana la estructura ovalada u ovoide del cráneo de Cristo (Fig. 31).

**Fig. 31**

*Perspectiva semicilíndrica de la Triprosopia coplanar*



*Nota 1.* Elaborada por el autor.

*Nota 2.* Explicación con cráneos *triprosopus* de la perspectiva semicilíndrica y su representación en el plano.

El vínculo de este grupo tipológico con el *Velo de la Verónica* (Fig. 2) confiere a estas imágenes una dimensión sagrada análoga a la de las imágenes *acheiropoietai*, entendidas como testimonios visibles de la presencia divina. A partir del canon del *Vera Icon*, el artista desfigura el rostro único de Cristo y lo triplica, introduciendo una tensión entre la visibilidad de lo encarnado y el exceso de la multiplicidad en lo uno, que desborda toda comprensión racional. Así, mientras el *Velo de la Verónica* testimonia la Encarnación, la desfiguración trifacial se erige como su contrapunto teológico, un *exceso* que señala el umbral de lo incomprensible. En la obra trifacial, el rostro de Cristo deja de ser simple huella o prueba para convertirse en símbolo del misterio trinitario, donde la unidad divina se multiplica sin dividirse. De ahí su diferencia fundamental respecto a las representaciones tricefálicas, pues la triplicidad de rostros no alude a tres cabezas distintas, sino a una manifestación simultánea de las tres personas —Padre, Hijo y Espíritu Santo— que conservan su especificidad relacional dentro de la única sustancia divina. En este sentido, la imagen trifacial se configura como un signo teológico de la *unitas in diversitate*, en la que multiplicación del rostro se configura como metáfora visual del principio Trinitario o de la *ousia* y las tres *hipóstasis*. Pero esta triplicación no es arbitraria, en el fondo se sustenta de una estructura simbólica remota, pues bajo el exceso se puede distinguir una forma esencial de la iconografía cristiana.

Si se abstraen los rasgos fisonómicos y se reducen los elementos del rostro de Cristo, se puede advertir la presencia de tres círculos concéntricos, figura geométrica que condensa de manera adecuada la idea de la Trinidad (Réau, 1999, p. 40-41).

**Fig. 32**

*Radiografía de la Triprosopia coplanar del Veil of Veronica*



*Nota 1.* Elaborada por el autor.

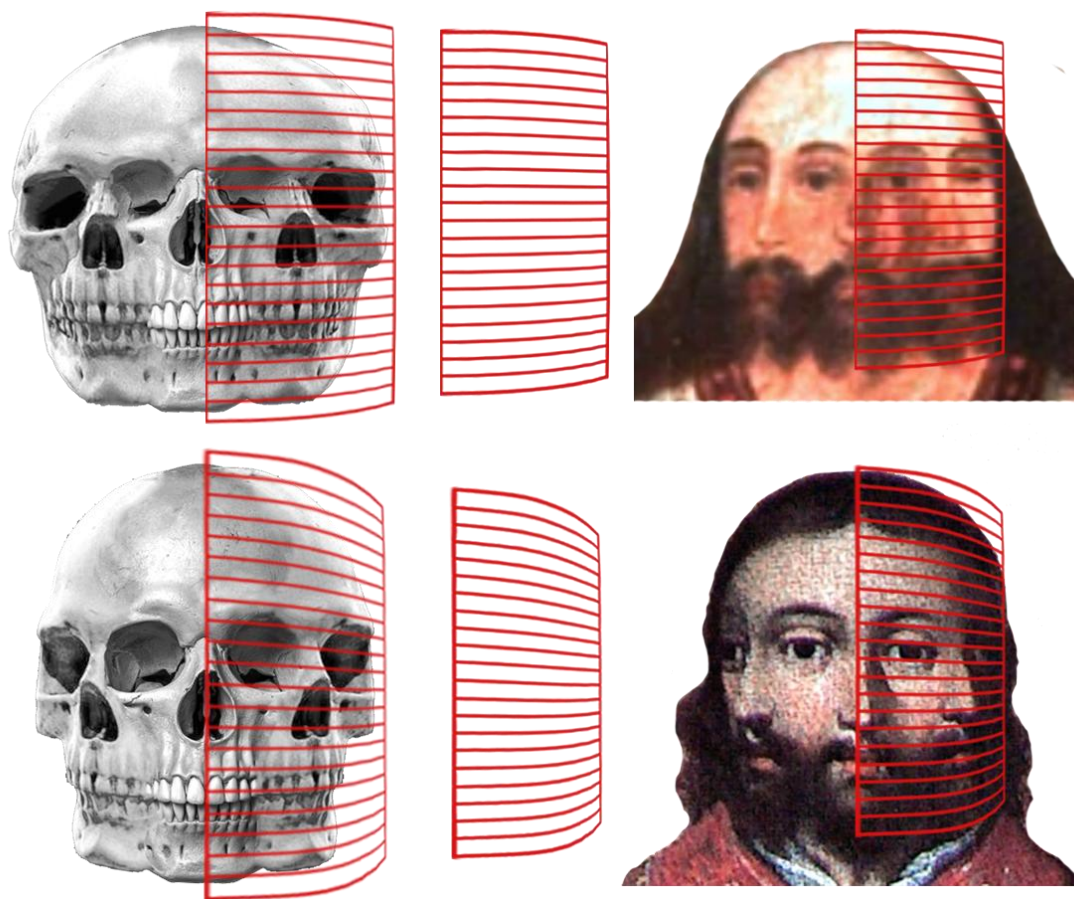
*Nota 2.* Superposición de cráneo *triprosopus* en la obra *Veil of Veronica*.

Los grupos I y II de obras analizadas presentan a Cristo trifacial en actitud de majestad, generalmente representado de cuerpo entero, ya sea sentado o de pie. En estas composiciones el artista recurre a una perspectiva cónica, propia del retrato renacentista, con el fin de dotar de profundidad y volumen a la figura. A diferencia de las imágenes inspiradas en la iconografía de la *Verónica* —grupo III—, estas obras incorporan una estructura espacial más compleja que busca integrar al espectador en un espacio tridimensional simbólicamente cargado. Más allá de las diferencias en la disposición corporal o el contexto narrativo, lo que nos interesa especialmente es el tratamiento del rostro trifacial de Cristo, pues allí se manifiestan con mayor claridad las estrategias de desfiguración. Una de las distinciones más relevantes en este aspecto es el grado de profundidad o volumen que el artista consigue en los rostros laterales. Algunas obras logran generar la ilusión de una continuidad anatómica, como si los rostros emergieran naturalmente de una única estructura craneal ovoidal. Tal es el caso del *Símbolo de la Trinidad* (Fig. 13), donde la integración tridimensional está

cuidadosamente resuelta mediante juegos de sombra y orientación angular. En contraste, otras imágenes tienden a una representación más plana, rozando lo bidimensional, aunque sin abandonar del todo el volumen. Un ejemplo particular de esta tendencia es la *Trinidad Tricéfala* (Fig. 17), en la que el rostro trifacial aparece aplanado, y los rostros laterales se adosan a la cara frontal sin continuidad volumétrica pronunciada. Entre estos dos polos — profundidad y planitud visual— se sitúan el resto de las obras, que oscilan en mayor o menor medida según los recursos plásticos empleados (Fig. 33).

**Fig. 33**

*Grados del volumen y profundidad de las triprosopias volumétricas*



*Nota 1.* Elaborada por el autor.

*Nota 2.* Explicación y comparación con cráneos *triprosopus* de los grados de desfiguración en las obras trifaciales según su profundidad respecto a un plano.

En esta tipología de desfiguración se enfatiza con mayor claridad la humanidad de Cristo que en aquellas representaciones trifaciales donde la desfiguración se produce mediante la yuxtaposición bidimensional de los rostros. En las imágenes trifaciales de

carácter plenamente figurativo el cuerpo de Cristo, aunque presente el cuerpo, no requiere intervención ni acentuación anatómica. Su función es secundaria, pues es el rostro el que concentra la significación teológica y simbólica, convirtiéndose en el verdadero centro de revelación de la figura de Dios<sup>34</sup>. Si bien el cuerpo permanece anatómicamente íntegro, su disposición frontal —ya sea de pie o entronizado, influida por los modelos del *Dominus Christus* o del *Christus Maiestatis*— refuerza su carácter de soberano y juez, atributos que remiten directamente a su autoridad divina. Sin embargo, es precisamente en la desfiguración del rostro donde el artista introduce una tensión visual y teológica que remite simultáneamente a la humanidad cognoscible y a la divinidad incomprensible de Cristo. La variabilidad formal de estas representaciones —que oscilan entre la tridimensionalidad del volumen y la planitud del rostro desfigurado— puede comprenderse a partir de su filiación con el tipo de imagen *cheiropoietas*. En este sentido, el artista explora distintos grados de desfiguración, los cuales no anulan por completo la posibilidad de reconocer el rostro canónico de Cristo ni lo tornan irreconocible, pues de hacerlo, la imagen dejaría de cumplir su función simbólica y teológica. De ahí que la desfiguración no se oriente a multiplicar arbitrariamente los rostros, sino a preservar el número tres como cifra sagrada que remite a la unidad de las tres personas divinas. El artista, por tanto, no se limita a reproducir una figura, sino que explora los límites del lenguaje plástico y simbólico, articulando en su obra la herencia pagana, el simbolismo cristiano y la función devocional. Elementos como los tres círculos concéntricos o el triángulo del *Scutum Fidei*, visibles en las obras del Grupo I, actúan como soportes conceptuales de esta búsqueda. En ellos se advierte un intento por mediar entre el simbolismo abstracto y la necesidad figurativa, propia de la influencia helenística, con el fin de configurar una figura desfigurada que, más que representar, sugiera lo que excede toda razón humana: el misterio trinitario.

---

<sup>34</sup> Dentro del rastreo realizado sobre la iconografía trifacial, se hallaron cuatro obras, que no pertenecen a la iconografía de América colonial, en la que la desfiguración excede el ámbito del rostro y alcanza también el cuerpo de Cristo, produciendo una multiplicación de su anatomía. Entre ellas, la obra, conocida como *Trifacial Six-armed Trinity* (c.1750), presenta una representación excepcional: una sola cabeza con tres rostros —símbolo del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo— y un torso que se desdobra en seis extremidades.

**Fig. 34**

*Comparación de las radiografías de las Triprosopias volumétricas*



*Nota 1.* Elaborada por el autor.

*Nota 2.* Superposición de cráneos *triprosopus* en las obras *Trinidad Tricéfala* y *Símbolo de la Trinidad*.

### **5. 5. *Dissimilia signa*: La desfiguración como umbral hacia una estética apofática**

La desfiguración del rostro, entonces, no debe entenderse como una afección fisiológica del diagnóstico de una triprosopia de Cristo, sino como la configuración de una imagen fronteriza de carácter liminal, cuya representación límite que no pretende ofrecer una verdad material, como la *Santa Faz*, sino señalar la distancia radical entre la experiencia humana y el misterio trinitario. Es precisamente en esa distancia donde la imagen encuentra su sentido al ser apertura del misterio; no propiamente como vía catafática, sino como el umbral hacia una vía visual de lo incomprensible. Según Pseudo-Dionisio Areopagita,

Esas metáforas incongruentes [*dissimiles similitudines*] son mejores para elevar nuestras almas; creo que ningún hombre sensato lo cuestionaría, pues probablemente unas figuras sagradas de naturaleza más preciosa inducirían al hombre a equívocos al ser empujados a creer que en los cielos hay esencias brillantes como el oro, y hombres formados de luz,

brillante y bellamente vestidos, emitiendo inofensivos rayos de fuego; en una palabra, que pueden encontrarse todos esos tipos de formas celestiales que leemos en las Escrituras (Gage, 2001, p. 71-72).

La categoría de *dissimilia signa* propuesta por Pseudo-Dionisio resulta fundamental para comprender esta función de la desfiguración. En la tradición dionisiana, las imágenes incongruentes —seres de múltiples rostros, animales híbridos o troncos de fuego— no son errores ni fantasías desmedidas, son símbolos deliberadamente inadecuados que orientan la mirada más allá de lo visible. Su valor reside en su capacidad de provocar un desplazamiento de la mirada, que conduce al espectador hacia la divinidad que trasciende toda representación. La imposibilidad de representar la Santísima Trinidad, lejos de clausurar la representación, abre un horizonte fecundo para la creación artística una historia iconográfica que, al reconocer los límites de la figuración, habilita la proliferación de imágenes capaces de insinuar lo inefable sin pretender agotarlo. En la libertad creadora, el artista recurre a la desfiguración del rostro de Cristo no como negación ni como silencio, sino como un exceso que sugiere el misterio inaccesible. A través del ruido visual, del desborde del esquema ordinario, la imagen desfigurada se convierte en un medio para significar lo que la figura no puede contener, de esta manera, rompe en apariencia la unidad del rostro para inscribir lo divino en los márgenes de lo visible. La morfología trifacial puede comprenderse como una aproximación a una estética negativa<sup>35</sup>, un lenguaje plástico que no resuelve, sino que preserva y magnifica el misterio, entendiendo que la realidad última es incognoscible mediante métodos racionales. De este modo, la estrategia del triprosopus encarnado se configura como una legitimidad representacional fundada en la paradoja. La desfiguración del rostro se vuelve entonces un signo monstruoso del misterio trinitario: una metáfora del exceso teológico. Así recuerda que el conocimiento de Dios transita por una vía ascendente que conduce de la luz a la nube del no-saber y finalmente a la oscuridad divina, la figura desfigurada emerge de la sombra, del pozo, de lo insólito, como un signo de advertencia y revelación a la procedencia misteriosa de la luz divina. Su triplicación facial actúa, hasta

---

<sup>35</sup> Cabe aclarar que no busco proyectar una estética moderna sobre el pasado, pero las imágenes trifaciales y su historia me han permitido detectar en el gesto de desfiguración en la iconografía de la trinidad trifacial un anticipo visual del pensamiento apofático.

cierto punto, como un signo apofático, pues revela el misterio en la medida en que lo retira. Al desestabilizar el canon de la Encarnación, subvirtiendo las coordenadas de reconocimiento y armonía, la desfiguración actúa como una *teratogénesis sagrada* en la que la morfología triprosopus de Cristo desborda la lógica de la identidad única para insinuar el misterio trinitario. El rostro normativo y ordenador se transforma así en el rostro desfigurado de la Trinidad, que no clausura el sentido, sino que abre un horizonte de indeterminación simbólica y teológica, adquiriendo su propia *virtus*. Donde el exceso visual no es arbitrario, ya que encierra signos que lo convierten en una vía hacia el misterio. Su referente sigue siendo Cristo, cuyos rasgos excesivos conservan una identidad reconocible que sostiene la representación divina de una de las personas. Sin embargo, la necesidad de expresar las otras dos impulsa la multiplicación del rostro, recurso que no responde al capricho del artista, sino a un conocimiento simbólico del número tres como alusión directa a la Trinidad. Esta multiplicación suele manifestarse en rostros de forma circular u ovoide; si se abstraen sus rasgos, se obtienen tres círculos concéntricos que, como afirma Réau, ofrecen «una idea bastante adecuada de la Trinidad» (1999, p. 40). No obstante, la abstracción pura no cumpliría los fines catequéticos de la imagen sagrada, lo que hizo necesaria su figuración. Para evitar equívocos teológicos, esa figuración exigió, a su vez, una desfiguración como estrategia liminal entre el simbolismo abstracto y la figuración catequética, mediante la cual el arte intenta, sin resolver del todo, hacer visible el misterio.

## 6. CONCLUSIÓN

A lo largo de este proyecto de investigación se ha buscado responder a la pregunta: ¿cómo la vía de la *desfiguración* revela el misterio trinitario en las representaciones pictóricas de Cristo trifacial del arte colonial americano de los siglos XVII y XVIII? A través de una reflexión estética, en la que se propuso un desplazamiento hermenéutico, se buscó responderla al reconsiderar la desfiguración del rostro de Cristo en la tipología trifacial como una vía de evocación del misterio trinitario, contraría a la interpretación de los tratadistas y teólogos del siglo XVI y XVII que buscaron condenar y eliminar esta iconografía.

Se partió del reconocimiento de que toda imagen de la Trinidad enfrenta una imposibilidad de poner en imagen la esencia del misterio Trinitario, pues este es incomprendible para el ser humano. Desde esta premisa, se propuso reexaminar la iconografía trinitaria con herramientas interpretativas distintas, bajo la intuición de que la imagen trifacial, más que un error teológico, puede entenderse como un intento ingenioso de evocar el misterio de la Santísima Trinidad. Inicialmente, se planteó que el sustento plástico y representativo fundamental de la iconografía trifacial, es el rostro de Cristo, ya que, pese a la evidente alteración visual, conserva una semejanza que permite reconocer su identidad en la multiplicidad de sus rostros. Sustentado, además, con la idea de que Cristo al ser el Dios Encarnado, se somete a la posibilidad de hacer visible su presencia divina, no obstante, aunque se ha intentado definir una *figura cero* de su rostro, no existe una imagen originaria definitiva. Pero, la necesidad de representar a Dios Encarnado obligó a la creación de un modelo icónico que sustentara este dogma, legitimado por las imágenes *acheiropoietai*, de las cuales el *Velo de la Veronica* se consolidó como el canon del rostro de Cristo. Sin embargo, esta imagen que da cuenta del dogma de la Encarnación resulta insuficiente para representar el dogma de la Trinidad, tanto en términos visuales como catequéticos. Por esta razón, los artistas se vieron forzados a idear estrategias visuales que permitieran aludir al misterio trinitario, con la lamentable noticia que ninguna de ellas es en su totalidad legítima, puesto que el dogma es, en sí mismo, una *afantasia teológica*, de la que no hay una manera de representarse correctamente. El único umbral representativo posible era Cristo, pues es la

única de las tres personas divinas que puede representarse, puesto que del Dios Padre nadie ha visto su rostro, y el Espíritu Santo, cuando se figura en forma animal, corre el riesgo de ser malinterpretado, riesgo especialmente acentuado en el contexto americano. Ante estas dificultades, los artistas en medio de las tensiones teológicas ven en las representaciones de dioses paganos una oportunidad de reinterpretar la multiplicación y desfiguración de la rostridad de estos dioses en clave cristológica. Así nació, entre los siglos XII y XIII, la iconografía trifacial, que en sus inicios gozó de difusión y aceptación notable, pero que más tarde fue censurada, al ir en contra del canon naturalista impuesto por la teología y el arte de los siglos XVI y XVII.

A pesar de los esfuerzos por eliminar el arte trifacial, esta iconografía logró sobrevivir, especialmente en el arte colonial americano, bajo los supuestos de que aquí el control eclesial era más flexible y fue utilizada para enseñar el dogma a una sociedad con una tradición visual distinta, donde los fieles lograron una conexión con este tipo de obras llevándolos defenderlas de sus inquisidores. Gracias a ello, hoy se conservan diecisiete obras trifaciales en América, agrupables en tres tipologías, testimonio de su extraordinaria riqueza. Cabe aclarar que, gracias a la analogía con la teratología, la desfiguración visual puede entenderse como una manifestación artística de la *triprosopia*, una anomalía craneofacial extrema que explica el carácter monstruoso atribuido a la iconografía trifacial. De este modo, se pudo reconocer, además, que la desfiguración no se presenta de un solo modo, en el caso de las obras trifaciales de América colonial pudimos reconocer dos modos: *triprosopia coplanar* y *triprosopia volumétrica*.

Finalmente, la desfiguración evoca el misterio Trinitario en las obras de América colonial en los siglos XVII y XVIII, pues lejos de eliminar la *virtus* de la imagen la potencia al convertir el rostro canónico de Cristo en una matriz transfiguradora, capaz de vehicular lo indecible del misterio trinitario. En este punto, la desfiguración aparece como una solución radical, mediante la cual el artista *monstrua* el rostro canónico de Cristo para convertirlo en signo del misterio. De esta manera, la *triprosopia* no es la representación de una patología divina, sino es la elección simbólica que asume la alteración y el exceso como recursos expresivos del misterio, abriendo así el camino hacia una estética apofática. Esta estrategia visual se nutre tanto de elementos del paganismo como del propio simbolismo cristiano,

especialmente de los círculos concéntricos y del triángulo del *Scutum Fidei*, considerados signos idóneos para expresar el misterio trinitario. Sin embargo, tales símbolos resultaban insuficientes en su función catequética, lo que impulsó la necesidad de figurar el misterio, aun a riesgo de incurrir en errores doctrinales; por ello, se hizo «más» necesario *desfigurar*. En este sentido, la desfiguración aparece como una vía intermedia entre la representación figurativa y la abstracción, en un gesto mistagógico, donde lo monstruoso no implica profanación, sino la exploración de las posibilidades simbólicas del rostro de Cristo como lugar teológico. Así, la *triprosopia* de Cristo deja de remitir únicamente a su humanidad encarnada y se convierte en un umbral visual del misterio trinitario.

Pese a que la investigación consigue responder a la pregunta planteada, no alcanza a clausurar el problema iconográfico ni a agotar la reflexión en torno a la representación trifacial de la Trinidad. Entre los interrogantes que permanecen abiertos, uno surge de la propia investigación, pues, aunque se ha demostrado que las imágenes trifaciales fueron reinterpretadas en el contexto americano, aún es necesario indagar y determinar hasta qué punto la pervivencia de la Trinidad trifacial en el ámbito americano responde a una sensibilidad estética distinta, heredera de las cosmogonías indígenas. ¿Existía en estas comunidades un canon iconográfico que, en lugar de reprimir la multiplicidad, la asumiera como signo de lo divino? ¿Podrían establecerse vínculos simbólicos entre la imagen cristiana de las tres personas en un solo rostro y las representaciones indígenas de deidades de rostro múltiple? De ser así, la supervivencia de esta iconografía no solo se explicaría por la flexibilidad eclesiástica, también podría ser por una afinidad simbólica local, capaz de reconocer en la *desfiguración* una manifestación legítima de lo sagrado.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Adamopoulou, E. (2012) La estética teratológica en la actualidad [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional de la Universidad de Granada.
- Aguirre, F. (2025). Fundamentos apofáticos de la teología bizantina de la imagen. La recepción del Corpus Dionysiacum en Juan Damasceno. *Theologica Xaveriana*, vol. 75, 1-23.
- Alegría, J. (2019). Trinidad trifacial: fuentes grabadas y problemas historiográficos. *Illapa Mana Tukukuq*, No 16, 78-85.
- Amodio, E. (2011). El monstruo divino: Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el barroco latinoamericano. *Manierismo y Transición Al Barroco: Memoria del III Encuentro Internacional Sobre Barroco*. 91-104.
- Anders, V. (s.f.). DEFORME. Etimologías de Chile - Diccionario Que Explica el Origen de las Palabras.
- ANDES ACD. (s. f.). *Señor Jesús del Gran Poder: Lienzo del Señor del Gran Poder, siglo XVII*. ANDES Asociación Civil para el Desarrollo.
- Anónimo inglés del siglo XIV. (1973). *La nube del no-saber* (W. Johnston, Trad.). Universidad de Sophia.

- Arnheim, R. (1988). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bargellini, C. (2006). La pintura colonial en América Latina. *En Historia del arte iberoamericano*, vol. 2, 324–335.
- Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. Oxford University Press.
- Belting, H. (2017). *Faces: A History of the Face*. (T. Hansen; A. Hansen, Trad.) Princeton University Press.
- Bibliatodo. (s. f.). DESFIGURAR – *Qué es, concepto y definición*. Diccionario Bíblico.
- Borja Gómez, J. H. (2021). *La complejidad visual de la Trinidad*. En *Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial (versión digital)*. Universidad de los Andes.
- Butnaru, I. (2016). *Naturaleza y alcance del símbolo*. [Tesis de doctorado, Universidad Rovira i Virgili]. Repositorio Institucional de la Universidad Rovira i Virgili.
- Cafferata, M. S. (2012). *La imagen de cristo en el arte*. Universidad Católica de Argentina.

Camaño, J. C. (2004). La dinámica simbólica en la teología de las imágenes de San Juan Damasceno. *Teología*, vol. 41, 57–78. Universidad Católica de Córdoba.

Cirlot, J. E. (2018). *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela.

Clément, O. (2017). *El rostro interior*. Narcea, S.A. de Ediciones.

Costa, J. (1971), *La imagen y el impacto psico-visual*. Ediciones Zeus.

Cruz, I. (2023). *Misterios de la Santísima Trinidad*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Colección Joaquín Gandarillas Infante.

Maquívar, M. (2006). *De lo permitido a lo prohibido: iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Denzinger, H. J. D. (1958). *El Magisterio de la Iglesia: Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Editorial Herder.

De Prada, M. (2008). *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Editorial Nobuko.

Dupré, L. (1999). *Simbolismo religioso*. Editorial Herder.

Esquivel, J. (2006). El misterio del Dios de Jesucristo. *Veritas*, vol.14(1), 159-182.

Encyclopaedia Herder. (2013). De la docta ignorancia. Recuperado de [https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Recurso:Nicol%C3%A1s\\_de\\_Cusa:\\_la\\_docta\\_ignorancia](https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Recurso:Nicol%C3%A1s_de_Cusa:_la_docta_ignorancia).

Evdokimov, P. (1991). *El arte del Icono: teología de la belleza* (L. García, Trad.). Publicaciones Claretianas.

Fajardo, A. (2011). La teología estética de Hans Urs von Balthasar: Aportes para una reflexión y caracterización de la pedagogía de Jesús en el ser del discípulo-maestro. [Tesis de grado de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Javeriana.

Finol Enrique, J. (2020). La Corposfera divina: la Trinidad trifacial y tricorporal. Contribución a una TeoSemiótica. [Programa de Filosofía Contemporánea y Estudios Clásicos, Universitá de Torino].

Fries, H. (1979). *Conceptos fundamentales de la teología*. Ediciones Cristiandad.

Gage, J. (2001). *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Editorial Siruela.

Gisbert, T. (2004), *El cielo y el infierno en el mundo virreinal del Sur Andino*. Unión Latina.

Grabar, A. (1985). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza Editorial.

- Gutiérrez, F. P. (1961). *La indignidad en el arte sagrado*. Ediciones Guadarrama.
- Ivelic, K., R. (1995). Arte y transfiguración. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, vol. 28, 17-28.
- Labarga, F. (2016). El rostro de Cristo en el arte. *Anuario De Historia De La Iglesia*, vol. 25, 265–316.
- Lancaster, G. (2011). La imagen de Jesús en la historia del arte: Primera parte: La antigüedad y la edad Media. *Espíritu y Vida*, 55-66.
- Liso, L. M. U., García, J. P., & Llamas, J. L. G. (2019). Iconografía herética: El vultus trifrons de la iglesia de Santa María la Mayor de Fuentepelayo (Segovia). *TRIM: Tordesillas, Revista de Investigación Multidisciplinar*, vol. 16, 41-53.
- López, S. S. (2009). *Mensaje simbólico del arte medieval: Arquitectura, liturgia e iconografía*. Ediciones Encuentro, S.A.
- Méndez Gallardo, B. M. (2017). Imago Dei. El lugar de las imágenes en la teología de Juan Damasceno. *Revista Iberoamericana de Teología*, vol. 13(25), 11–35. Universidad Iberoamericana Ciudad de México.
- Meza de la Hoz, L. (2022). Estudio Iconográfico e Iconológico de la Trinidad trifacial del artista neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. [Tesis de grado de

pregrado, Instituto Tecnológico Metropolitano]. Repositorio Institucional del Instituto Tecnológico Metropolitano.

Muzj, M. G. (2002). Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano. Aspectos problemáticos. *Cuadernos Monásticos*, vol. 142, 387-435.

Nóbreaga, J. R. (2008). *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.

Ortega, P. (2018). La Trinidad trifacial: Una iconografía herética. *Herejía y Belleza*, vol. 9, 33- 47.

Ortiz, P. (s.f.). Iconografía de la Trinidad: evolución de las tipologías a través de la historia del arte [Trabajo académico, Universidad San Pablo].

Plazaola, J. (2001). *Historia del arte cristiano*. Biblioteca de autores cristianos.

Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*. Tomo 1/Vol.2. Ediciones Del Serbal, S.A.

Réau, L. (1999). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*. Tomo 1/Vol.1. Ediciones Del Serbal, S.A.

Rosenkranz, K. (2015). *Estética de lo feo*. (M. Salmerón, Trad.). Athenaica Ediciones Universitarias.

Sanes, R. (2015). Imágenes de factura divina: el rostro de Cristo y la Santa Faz de Alicante. *Archivo iberoamericano*, vol. 75(280), 327-358.

Sartor, M. (2015). La Trinidad Heterodoxa en América Latina. *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, vol. 1(25), 9-43.

Seco, L. F. M. (1998). *Dios uno y trino*. Editorial Universidad Navarra S.A.

Tröscher, G. (1955). Dreikopfgottheit (und Dreigesicht). *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Bd. IV, Sp. 501–512).

Vega, A. (2004). *Arte y santidad: cuatro lecciones de estética apofática*. Cátedra Jorge Oteiza.