

## LA TRINIDAD EN UN ABRAZO

**Gabriela Braccio**

Licenciada en Historia

Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”

[gabrielabraccio@gmail.com](mailto:gabrielabraccio@gmail.com)

**Palabras claves:** Santísima Trinidad, Iconografía, Escultura, Correlato.

### Introducción

Este trabajo intenta conocer el posible origen de una particular iconografía de la Santísima Trinidad, la cual representa las figuras del Padre y el Hijo abrazados y mirándose, surgiendo de ese abrazo la figura del Espíritu Santo como paloma. Representación que encontramos en una talla que integra el retablo dedicado a la Santísima Trinidad en la iglesia de La Merced en Buenos Aires, Argentina, y ha sido atribuida por el Maestro Héctor Schenone a Bartolomé Ferrer, tallista activo en Buenos Aires en 1780, quien había declarado ser originario de Ibiza. También fue el maestro Schenone quien subrayó la rareza de esta representación, debido a que no tenía noticia de otra similar. Considerando que la imagen opera como correlato, buscamos hallar los posibles relatos que hayan dado origen a esta particular iconografía.



Figura 1: Santísima Trinidad, iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Buenos Aires, Argentina.



Figura 2: Santísima Trinidad (detalle), iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Buenos Aires, Argentina.

Nos hallamos frente a una singular representación de la Santísima Trinidad, la que se encuentra en el nicho central de un retablo en la iglesia de La Merced de Buenos Aires (FIG.1). Es un altorrelieve en el que vemos al Espíritu Santo como paloma emergiendo de entre las cabezas de Jesucristo y Dios Padre, quienes se encuentran abrazados (FIG. 2). Esta obra fue atribuida por el maestro Schenone a Bartolomé Ferrer, considerando que se trata de una rara representación.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> SCHENONE Héctor H. en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES y FONDO NACIONAL DE LAS ARTES, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes inmuebles. Ciudad de Buenos Aires I*, Bs.As. 1998, pp. 228.

Si bien era sumamente escaso lo que se conocía respecto de Ferrer al inicio de nuestra pesquisa y hacia allí apuntó originariamente la investigación, fue la rareza de la representación aludida por Schenone lo que se convirtió en el indicio para llevar a cabo este trabajo. Rareza que nos hizo recordar a Daniel Arasse cuando se refiere a los iconógrafos como bomberos de la historia del arte por ser quienes apagan el fuego que podría encender una anomalía, mientras que ella nos obligaría a mirarla con mayor detenimiento, a constatar que no todo es tan simple y evidente como deseáramos.<sup>2</sup>

Arasse nos dice que nada vemos hasta que vemos, mientras que Burucúa nos advierte acerca del peligro de caer en la trampa encantada de lo que representan las imágenes.<sup>3</sup> Por su parte, Gombrich sostiene que jamás debe construirse una interpretación si no se es capaz de referirla a un texto y a otros ejemplos bien documentados.<sup>4</sup> Considerando que la relación entre imagen y relato opera como una cinta de Moebius, en este trabajo nos proponemos hallar los posibles relatos que hayan dado origen a esta particular iconografía.



Figura 3: Santísima Trinidad (detalle), iglesia de la Trinidad, Asunción, Paraguay.

114

### Imágenes y palabras.

La atribución obedeció a que en la iglesia de la Trinidad en Asunción, Paraguay, existe un relieve igual y, dado que quien trabajó en dicha región fue Bartolomé Ferrer, Schenone le adjudicó la obra (FIG.3).<sup>5</sup> Indiscutiblemente, decidimos consultar al maestro, quien amplió su argumento subrayando lo raro de la representación, en tanto excepcional, pues nunca había visto otra Trinidad en la que Jesucristo y Dios Padre se encontrasen abrazados.<sup>6</sup>

La rareza se impuso como la cuestión a resolver y por ello investigamos acerca de las representaciones de la Santísima Trinidad. Búsqueda que nos llevó a tres lienzos del siglo XIX de la ciudad de Puebla, México, en los que también, aunque con una leve diferencia, Jesucristo y Dios Padre se funden en un abrazo. Es Consuelo Maquívar quien refiere a ellos y, considerando que son los únicos que halló de un total de 500 representaciones de la Trinidad en México, aventura que el modelo surgió en Puebla.<sup>7</sup> Indiscutiblemente, la inferencia de Maquívar, más allá de hacernos pensar en los bomberos de Daniel Arasse, operó como un acicate para nuestro propósito porque reforzó la singularidad de nuestra representación.

Desconocemos quién encargó la obra y si bien no tenemos certeza plena de su autoría, la atribución de Schenone es altamente factible porque existe constancia de la labor de Ferrer tanto en la iglesia de La

<sup>2</sup> ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, París, Denoël, 2000, pp. 34.

<sup>3</sup> BURUCUA José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Bs.As., FCE, 2002, pp. 138.

<sup>4</sup> Cfr. GOMBRICH Ernst y DIDIER Eribon, *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Bogotá, Norma, 1993.

<sup>5</sup> SCHENONE Héctor H. en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES y FONDO NACIONAL DE LAS ARTES, *Patrimonio . . . op.cit.*, pp. 228.

<sup>6</sup> Comunicación con el maestro Héctor Schenone.

<sup>7</sup> MAQUIVAR Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, Conaculta, 2006, pp. 87 y 88.



Figura 4: Santísima Trinidad, iglesia de la Trinidad, Asunción, Paraguay.

Merced como en los Pueblos Guaraníes.<sup>8</sup> Actualmente, el relieve de la iglesia en Asunción no integra un retablo, se encuentra colgado en una pared (FIG.4), situación que nos permitió comprender a qué refería un recibo otorgado en 1774 por “esculpir y pintar un cuadro”.<sup>9</sup> Lo que vemos es exactamente un cuadro esculpido y pintado, estamos viendo lo que leemos.

Así como al leer un texto, de manera inmediata vemos imágenes, al contemplar una imagen leemos palabras. Una imagen está construida por palabras, podemos decir entonces que los referentes están ligados a la lectura, por ello consideramos que la relación entre iconografía y hagiografía es como una cinta de Moebius.<sup>10</sup> Dado que los misterios de la fe son un enunciado, la relación de estos con su iconografía puede ser pensada del mismo modo. No en vano Vicente Carducho definió a la pintura como “muda historia, relatadora fiel e instantánea, que nos dice las cosas”.<sup>11</sup>

115

### Un infinito mar

Se cuenta que San Agustín, mientras caminaba por la playa pensando en lo que sería su *De Trinitate*, vio a un niño con un caracol intentando volcar el océano dentro un hoyo y así vaciar el mar, el santo le dijo que su tarea era imposible, pero el niño replicó que era más fácil que explicar la Trinidad. Quizá no exista imagen más clara para advertir lo insondable de este misterio, no obstante resulta necesario considerar algunas cuestiones. Fundamentalmente, que la Trinidad no aparece como tal en las Sagradas Escrituras, que fue nodal en la controversia filioque, y que su enunciación fue influenciada por el arrianismo, así como la separación de la iglesia de Oriente.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> En carta del 8-6-1781 a su esposa, Ferrer dice estar por dejar Bs.As., que acabó un retablo y tiene encargados otros, Cfr. MACIAS Isabelo y otro, *Castas desde América 1700-1800*, Andalucía, Junta de Andalucía, 1991. En septiembre de 1781 Ferrer comenzó el retablo del pueblo de San Miguel, AGN IX 17-7-1. En carta del 3-12-1782, firmada en San Juan de Misiones, dice que recibió cartas de Bs.As. solicitándole el retablo mayor de la Merced y otro en la Catedral, Cfr. *Anales del Instituto de Arte Latinoamericano e Investigaciones Estéticas*, Bs.As., Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, 1957, N° 10. El 29-11-1800 Ferrer firmó un documento en el pueblo de Santa María la Mayor, AGN IX 23-5-6, Expte 323.

<sup>9</sup> RIBERA Luis y SCHENONE Héctor, *El arte de la imaginaria en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Bs.As., 1948, pp.88.

<sup>10</sup> Cfr. BRACCIO Gabriela, “Entre la devoción y la exhibición. Las Catalinas de Córdoba en el siglo XVIII”, ponencia presentada en el 53° Congreso Internacional de Americanistas, México, 2009.

<sup>11</sup> CARDUCHO Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, impreso por Francisco Martínez, 1633, pp. 116.

<sup>12</sup> Cfr. PERE XAMENA Francesc Riera, *Historia de l'Església a Mallorca*, Mallorca, Ed. Moll, 1986.



La Iglesia de Occidente confiesa una doble procesión del Espíritu Santo: del Padre y del Hijo, situación definida en el siglo VI. Hacia fines del siglo XIII, Tomás de Aquino consolidó la idea enunciando que lo que la fe revela no es imposible.<sup>13</sup> Sin embargo, antes fue Ricardo de San Víctor (1110-1173) quien dejó un sello indeleble en la cuestión pues, partiendo de que Dios es amor, planteó que había de tener alguien a quien amar, alguien divino, y que la reciprocidad de ese amor debía compartirse con una tercera persona, el *condilectus*. De allí que el amor de dos se funde en una llama de amor hacia el tercero, concluyendo que “si ves el amor, ves la Trinidad”.<sup>14</sup> La cuestión a resolver entonces es cómo puede ser visto el amor.

### **Modelos a seguir**

En el breve pontificio *Sollicitudini Nostrae*, Benedicto XIV refiere a los modos de representar la Trinidad.<sup>15</sup> Así, en 1745, establece que las imágenes permitidas son las que muestran a Dios Padre como anciano teniendo en su seno a Jesucristo y, entre ambos, al Espíritu Santo como paloma; también las que representan a dos personas separadas por un breve espacio y la paloma entre ambos. Además, aprueba la figura de Jesucristo muerto en el seno del Padre y señala que el uso de representar a las tres personas semejantes es canónico.<sup>16</sup>

Pocos antes, en 1730, Juan Ilerián de Ayala escribió su tratado sobre las imágenes, impreso en español en 1782. Respecto de la Trinidad estableció que debía representarse al Padre como un respetable viejo, el Hijo en figura de hombre y con sus cinco llagas, y el Espíritu Santo entre ambos en forma de paloma, pudiéndose incluir el cetro y la cruz. Señaló como errores intolerables representarla como un rostro que encierra tres caras iguales, también pintarla o esculpirla en el vientre de la Virgen. Además, refirió a la imagen en la que Dios padre, como anciano, sostiene el cuerpo muerto de Jesucristo y sobre ambos está la paloma. Por último, manifestó su desacuerdo con las tres figuras iguales por carecer del carácter distintivo de cada persona.<sup>17</sup>

Siguiendo la estructura de Maquívar, podemos decir que la representación trifacial, la cual para Iterián es un error intolerable, constituye lo prohibido, mientras que la representación antropomorfa de las tres personas, la cual no convence a Iterián, constituye lo confuso. No hemos encontrado normativa ni obra a la que pueda adscribirse nuestra representación y aunque en los lienzos de Puebla está presente el abrazo, ambas figuras se funden en él. La diferencia de la nuestra reside en que los cuerpos se encuentran levemente separados y cada figura apoya una de sus manos en el hombro de la otra.

116

### **Ibiza y Mallorca**

Como sostiene Ginzburg, “la propensión a borrar los rasgos individuales de un objeto se halla en relación directamente proporcional con la distancia emotiva del observador”.<sup>18</sup> Nuestra búsqueda entonces se orientó hacia lo que Bartolomé Ferrer habría podido observar y, considerando que declaró haber nacido en Ibiza, hacia allí miramos.<sup>19</sup> Es una región que sufrió múltiples ocupaciones, siendo la ciudad fundada por cartagineses en el siglo VII y convertida en un centro comercial. Romanos, vándalos y bizantinos llegaron después y, en el siglo IX, se instalaron los árabes durante casi quinientos años. En 1235 fue conquistada por el reino de Aragón e incorporada al reino de Mallorca, logrando su propio obispado en 1782.<sup>20</sup> Quizá debido a esto Ferrer, al presentarse en 1780 para la confección del padrón de tallistas y escultores de Buenos Aires, declaró ser natural de Ibiza “en Mallorca”.<sup>21</sup>

---

<sup>13</sup> Existe un grabado del mismo en un obra de J.B. Sollerio impresa en Amberes en 1708, Cfr. SEBASTIAN Santiago, “La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV y XV” en: *Mayurca*, Departamento de Ciències Històriques i Teoria de las Arts, N° 1, 1968, pp. 25-62.

<sup>14</sup> Tomás de Aquino, en el Tratado de la Santísima Trinidad, incluido en el tomo II de la Suma Teológica, establece la relación entre semejanza e imagen.

<sup>15</sup> Cfr. PIKAZA Xabier, *Enchiridion Trinitatis*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2005.

<sup>16</sup> Reproducido en el apéndice I de MAQUIVAR Consuelo, *De lo permitido ...* op.cit.

<sup>17</sup> Cfr. IÑIGUEZ HERRERO José Antonio, “La iconografía del Espíritu Santo en la Iglesia latina” en: *Scripta theologica*, Navarra, Studiorum Navarrensium Universitas, 1998, Vol. 30 N°2, pp 559-586.

<sup>18</sup> GINZBURG Carlo, *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp.152.

<sup>19</sup> AGN, IX, 35-2-3 Expte. 15

<sup>20</sup> Cfr. MACABICH Isidor, *Historia de Ibiza*, Palma, Daedalus, 1966-67, 4 Vol.

<sup>21</sup> Idem nota 24.

Mallorca fue un espacio de contacto con Oriente y, en el siglo XIII, una encrucijada de las culturas cristiana, islámica y judía, un foco cultural histórico y, por ello, escenario propicio para rastrear la cuestión. Si bien resulta difícil pensarla dentro del marco en que pensamos las devociones, la Trinidad es una de ellas y, también, se halla vinculada con una orden religiosa: la Orden Trinitaria, fundada a fines del siglo XII por san Juan de Mata. Dicho siglo fue el siglo de los debates trinitarios, en los que se inscriben figuras como la de Ricardo de San Víctor y, fundamentalmente, la de Bernardo de Claraval (1091-1153), lo cual refuerza el sentido de la fundación de San Juan de Mata. Desde comienzos del siglo XIII, esta orden tuvo su propio convento en Mallorca.<sup>22</sup>

Si bien es escasa la información sobre las representaciones de la Trinidad en Mallorca, Gabriel Llopart nos brinda algunos indicios. Así sabemos que en la catedral de Palma existe una capilla dedicada a ella, en la que hay una tabla del siglo XVI en la cual la Trinidad está representada por las tres figuras semejantes.<sup>23</sup> Según Llopart, la única tabla gótica dedicada a la Trinidad que se conserva es la del gremio de los alfareros en la iglesia de San Felipe Neri, antiguamente de los trinitarios. En dicha tabla, el Padre y el Hijo se encuentran en un trono sobre el que vuela el Espíritu Santo y, en primer plano, la creación de Adán del barro.<sup>24</sup> Llopart también da cuenta de un retablo de San Bernardo, realizado en el siglo XIII y hallado en la capilla de los templarios, orden que se había establecido en Mallorca en 1230.<sup>25</sup>

### La mística del abrazo

Evidentemente, la figura de Bernardo de Claraval es un hito clave en nuestra cuestión, tanto es así que se cree que fue a él a quien Ricardo de San Víctor dedicó uno de sus escritos sobre la Trinidad.<sup>26</sup> La búsqueda sobre San Bernardo nos llevó a un interesante indicio iconográfico: el *amplexus Bernardi*, cuya representación más antigua se halla en la región del Rin y data de mediados del siglo XIV.<sup>27</sup> Representación que alude a una visión del santo en la que Cristo se desclava de la cruz para abrazarlo, imagen de lo que se denomina *unitas spiritus* en la mística cisterciense, y que fue pintada en el siglo XVII por Francisco Ribalta para la Cartuja de Porta Coeli, en Valencia.<sup>28</sup>

117

Indiscutiblemente, nuestra Trinidad está representada en un *amplexus*, idea que el dominico Juan González Arintero enuncia al decir que el Espíritu Santo es “el estrecho abrazo que eternamente une”.<sup>29</sup> Dado que Arintero es considerado el restaurador de la mística en España,<sup>30</sup> orientamos nuestra búsqueda en ese sentido y así encontramos que Angelus Silesius (1624-1677) se refirió al Espíritu Santo como “ósculo y abrazo”.<sup>31</sup> Antes, Jerónimo de Gracián (1545-1614), fraile carmelita y discípulo de Santa Teresa, hacia fines del siglo XVI enunció que el Espíritu Santo es el abrazo de las personas del Padre y del Hijo.<sup>32</sup> El *amplexus* es, claramente, un término que corresponde a la mística, empleado especialmente por San Buenaventura

<sup>22</sup> Cfr. PERE XAMENA Francesc Riera, *Historia de l'Església a Mallorca*, Mallorca, Ed. Moll, 1986.

<sup>23</sup> Recientemente restaurada, en: *Diario de Mallorca* el 2/10/2012.

<sup>24</sup> Existe un grabado del mismo en un obra de J.B. Sollerio impresa en Amberes en 1708, Cfr. SEBASTIAN Santiago, “La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV y XV” en: *Mayurca, Departamento de Ciències Històriques i Teoria de las Arts*, N° 1, 1968, pp. 25-62.

<sup>25</sup> Representa la iconografía conocida más antigua del santo y se exhibe en el Museu de Mallorca.

<sup>26</sup> Apéndice del tratado titulado “De tribus appropriatis personis in Trinitate”

<sup>27</sup> Monasterio cisterciense de Wonnental y la historia figurativa de este tema, entre 1340 y 1550, aparece en dos versiones: en el interior o exterior de una iglesia, Cfr. POSSET Franz, “Amplexus Bernardi the dissemination of a Cistercian motif in the later middle ages” en: *Cteaux commentarii cistercienses*, Francia, Abbaye de Cîteaux, Saint-Nicolas-les-Cîteaux, 2003, Vol. 54 N° 3-4 pp. 251-400.

<sup>28</sup> En el Museo del Prado.

<sup>29</sup> GONZALEZ ARINTERO Juan, *Evolución Mística*, Salamanca, San Esteban, 1988, pp. 118. La obra fue publicada por primera vez en 1908.

<sup>30</sup> Cfr. MARTINEZ JUAN Miguel Angel, “P. Juan González Arintero: “restaurador de la mística en España”, en: *Celebraciones vivas de los “santos y santas dominicos”*, Burgos, Ricardo Cuadrado Tapia, 2007, N° 65.

<sup>31</sup> ANGELUS SILESIUS, *El peregrino querúbico*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 57.

<sup>32</sup> Cfr. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Obras*, Burgos, BMC, 1932-33, 3 vol.

(1218-1274), quien así denominó a uno de los grados de ascensión del alma.<sup>33</sup> A mediados del siglo XIII, la *Leyenda Dorada* también afirma que el Espíritu Santo es como un nudo y abrazo suavísimo e inexplicable del Padre y el Hijo.<sup>34</sup>

De todo ello se desprende que la imagen del amplexus cobra forma en la Edad Media pero, en lo que hace particularmente a la Trinidad, quien la consagra es Guillermo de Saint-Thierry (1075-1148), abad benedictino y luego monje cisterciense, admirador de Bernardo de Claraval, quien elaboró una nueva teología trinitaria.<sup>35</sup> En ella, reflexionando sobre el Cantar de los Cantares, Guillermo dice: “el beso es el Padre y el Hijo, y el abrazo es el Espíritu Santo que procede de ambos, el amor del Padre al Hijo y el amor del Hijo al Padre”.<sup>36</sup>

### Imagen y correlato

Podríamos decir que el amplexus posibilita representar lo que en sí mismo es irrepresentable y, de acuerdo con Arasse, estaríamos frente a una figura resultante de una condensación, una figura *composita*, la cual permite escapar de la censura.<sup>37</sup> Podríamos también decir que nuestro amplexus responde a lo que se denomina mecanismo de figurabilidad, en tanto que permite representar lo que no se puede representar.<sup>38</sup> En cierto modo, lo mismo sucede con el abrazo ante la puerta dorada, representación que da cuenta del relato acerca de la Natividad de María.<sup>39</sup> Nuestro amplexus sería, entonces, aquello que objetiva y hace comunicable un relato que en sí mismo es metafórico y, por ello, en tanto imagen, opera como correlato.<sup>40</sup>

Sabemos que, ya a comienzos del siglo XVII, se hallaban en Buenos Aires las obras de San Bernardo, a más de las del padre Gracián.<sup>41</sup> También sabemos que Ferrer habría hecho primero la Trinidad que se encuentra en Asunción, así como que la biblioteca de los jesuitas allí poseía la *Opera Omnia* de San Bernardo, su *Expositio in Cantica Cantorum*, y también el *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra,<sup>42</sup> obra de tan amplia circulación que fue traducida al guaraní e impresa en 1703.<sup>43</sup> Precisamente, en ella se lee que “Padre e Hijo, mirándose, y complaciéndose el uno en el otro, con inenarrable contento y gozo, se aman infinitamente; de donde resulta un amor recíproco”.<sup>44</sup>

Por todo ello, quizá sea posible que Ferrer nunca hubiese visto una representación de la Trinidad en la que Padre e Hijo se abrazaran, sino que bastó con que supiese lo que decían aquellos textos<sup>45</sup> y, de hecho, su obra tiene la particularidad de que Padre e Hijo, como dice Ribadeneyra, están mirándose. Luego, sólo le faltaba representar el amor, el cual se figuró en un abrazo y fue exactamente eso lo que representó, puso en imagen las palabras. Como dijo Arasse, una vez resuelto el enigma, la sorpresa desaparece.<sup>46</sup>

118

<sup>33</sup> El *amplexus* sigue al *gustus* y antecede a la *quies*(repose), donde culmina la vida espiritual, Cfr. MAGNAVACCA Silvia, *Léxico técnico de filosofía medieval*, Bs.As., Miño y Dávila, 2005.

<sup>34</sup> “Porque amándose eternamente el Padre y el Hijo con un amor perfectísimo e infinito, procede de ellos y es espirado este amor divino (...). Este amor eterno y caridad infinita e inefable dilección, atadura indisoluble, y como nudo y abrazo suavísimo e inexplicable del Padre Eterno y del Verbo: se llama Espíritu Santo” en: *La leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia*, edición revisada por José Palau, Barcelona, 1844, T° I, pp. 40-41

<sup>35</sup> Cfr. RUIZ CAMPOS Mariano, “Ego et PatrisUnumSumus”: El misterio de la Trinidad en Guillermo de Saint-Thierry” en: *Analecta Gregoriana*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2007, V° 302.

<sup>36</sup> “Osculum Patris et Filii, et amplexus, est Spiritus sanctus ab utroque procedens, amor Patris ad Filium, et amor Filii ad Patrem”, en *Brevis Comentario in Cantica*, Ibidem pp.67 y “Amplexus iste circa hominem agitur, sed supra hominem est. Amplexuset enim hic Spiritus sanctus est. Qui enim Patris et Filii Dei communion, qui caritas, qui amicitia, qui amplexus est, ipse in amor sponsa sponsae ipsa Omnia est”, en *Expositio in Cantica canticorum*, Ibidem pp.73.

<sup>37</sup> Cfr. ARASSE Daniel, *Om yvoitrien*, op.cit.

<sup>38</sup> Ibidem

<sup>39</sup> Cfr. FERNANDEZ PEÑA María Rosa, “La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante ‘La Puerta Dorada’”, en: *La Inmaculada Concepción en España*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2005, Vol. 2, pp. 891-907.

<sup>40</sup> T. S. Eliot (1888-1965) elaboró el concepto de correlato objetivo, planteando que el arte debe funcionar a través de símbolos universales.

<sup>41</sup> FURLONG Guillermo, *Bibliotecas argentinas durante la dominación hispánica*, Bs.As., Huarpes, 1944.

<sup>42</sup> Cfr. GORZALCZANY Marisa A. y otro, *La biblioteca jesuítica de Asunción*, Bs.As., ed. del Autor, 2006.

<sup>43</sup> KRÜGER René, “La imprenta misionera jesuítico-guaraní y el primer libro rioplatense, *Martirologio Romano*, de 1700”, en: *Cuadernos de Teología*, Bs.As., ISEDET, 2010, V° XXIX, pp. 1-27.

<sup>44</sup> *Flos Sanctorum*, de las vidas de los santos, escrito por el padre Pedro de Ribadeneyra, de la Compañía de Jesús, natural de Toledo: aumentado de muchas por los P.P. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García, de la misma Compañía de Jesús, Madrid, Joachin Ibarra, 1761, T° I, pp.47.

<sup>45</sup> Cfr. FURLONG Guillermo, “Las bibliotecas jesuíticas en las reducciones del Paraguay del Chaco”, en: *Estudios*, Bs.As., 1925, T° XXVIII y XXIX.

<sup>46</sup> ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 10.