

# En torno a la imagen simbólica en el Barroco hispánico: entre la manipulación persuasiva y la libertad lectora<sup>1</sup>

Julia D'Onofrio

UBA – UNGS – CONICET

*juliadonofrio@gmail.com*

## Resumen

La imagen simbólica tiene en la cultura del Barroco hispánico un lugar central que merece ser estudiado partiendo de sus fundamentos ideológicos o bien filosóficos, religiosos y pedagógicos. El presente trabajo propone un recorrido que busca dar cuenta de la formación, transformación y uso de las imágenes como agentes de persuasión y transmisión de conceptos complejos, mediante su notable apelación a la colaboración del receptor que debe decodificar sus significados.

## Palabras clave

Barroco; imágenes; simbolismo; cultura; Siglo de Oro; Jesuitas; representación

## Abstract

Symbolic image has a central place that deserves to be studied on the basis of their ideological or philosophical, religious, and educational basis in the Hispanic Baroque culture. The present work proposes a path that seeks to give account of the formation, transformation and use of the images as agents that persuade and transmit complex concepts, through the considerable appeal to the collaboration of the receiver that must decode their meanings.

## Keywords

Baroque; images; symbolism; culture; Golden Century; Jesuits; representation

La idea fundante del simbolismo del Siglo de Oro se erige sobre la concepción teológica de un mundo que manifiesta los rastros de su Creador: Dios dejó huellas de sí mismo en la creación y por lo tanto el mundo habla de Dios. Tal concepción es la que motoriza y actúa como garante de todo el simbolismo de la época, encuadrado en una estructura de pensamiento analógico que caracteriza a la Edad Media pero que no perdió su vigencia

---

1. Este trabajo es un extracto de parte de mi tesis de doctorado defendida en la FFyL en marzo de 2013, titulada “Cervantes frente a la cultura simbólica de su época. El testimonio de las *Novelas ejemplares*”. Una primera versión fue presentada en el II Coloquio Barrocos Contrapuntos (Buenos Aires, 13 de noviembre de 2012) organizado por el Grupo de Estudios Barrocos Americanos del Instituto de Literatura Hispanoamericana.

en el Renacimiento y el Barroco, en especial porque cobró nuevos ímpetus justamente en el particular fenómeno simbólico de este período.<sup>2</sup>

Aceptar la idea de que el mundo habla de Dios exige considerar que todo cuanto existe tiene un significado profundo que trasciende la superficialidad y es esto lo que, según hace ver Rodríguez de la Flor, abre el camino para que la interpretación –leer más allá de lo literal– se instituya como práctica fundante del conocimiento. Así concebido, el mundo es un enigma constituido por metáforas y jeroglíficos cuya clave se develará sólo al “final de los tiempos”; de todas formas, la labor del hombre es esforzarse por descubrir los sentidos velados, porque la oscuridad y el sinsentido del mundo confirman la necesidad de interrogar cada cosa para hallar la conexión con el plan divino y avanzar en el camino de aprendizaje y progreso espiritual.<sup>3</sup> Lo cierto es que tal pensamiento teológico, analógico y simbólico siguió suando el sostén de todo el sistema político y social de la España barroca, que apostaba a ese orden trascendente para legitimarse y mantenerse frente a las fuerzas desestabilizadoras de la Europa reformada.<sup>4</sup>

Es posible afirmar que la España del Siglo de Oro asiste a un momento especial de la historia del simbolismo que puede considerarse como una bisagra donde el pensamiento medieval, menos confiado en las capacidades cognoscitivas del hombre, se une con la extrema valoración del intelecto y capacidades humanas conquistadas en el Renacimiento, seguridad que luego (o por los mismos años en otros países de Europa) permitirá abandonar el pensamiento analógico y simbólico para volcarse por entero a la racionalidad experimental y “científica”. Como dice también Rodríguez de la Flor en su estudio “*Mundus est fabula. La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica*”:

Antes de que la ciencia moderna de un Hume, asiente las nociones de caos, de azar de explosión originaria (y, en definitiva, de “ilegibilidad” del mundo en términos morales y mucho más en los políticos) y, sobre todo, antes de que la naturaleza se deje leer exclusivamente bajo los parámetros matemáticos que utiliza la ciencia moderna, esa misma naturaleza entera es representada al modo de un ordenado documento textual, lección de política, incluso antes de que la política y la historia existieran, y por lo tanto *volumen creaturarum*, susceptible de ser interrogado en una práctica de la exégesis, y de encontrarse en él con que, como escribe el editor de Plinio a finales del siglo XVI,

---

2. Es conocida la formulación de Foucault en *Las palabras y las cosas*: “En una *episteme* en la que signos y similitudes se enroscan recíprocamente en una voluta que carece de fin, era necesario que se pensara en la relación entre microcosmos y macrocosmos como garantía de este saber y término de su efusión” (1996: 40). En efecto, sostenemos que la relación más poderosa que descubrimos para justificar el simbolismo en la época está dada por esta idea trascendente de las huellas o indicios dejados en el mundo por la divinidad creadora, que en los términos utilizados por Foucault podrían designarse como “signaturas”. En el ámbito de los estudios literarios, es ineludible el capítulo donde Curtius trata el tópico del mundo como libro: “El libro como símbolo” (1955 [1948]: 423-489). Véase Foucault (1996) y Blumenberg (2000).

3. Véase de Rodríguez de la Flor su estudio “Simbolismo y teurgia. La alegoría en el espacio de la Contrarreforma española” (1999: 387-406).

4. García Gibert resalta que en el pensamiento barroco español, a diferencia del cambio de régimen epistemológico postulado por Foucault en *Las palabras y las cosas*, seguía vigente la relación analógica tradicional entre palabra, mundo y verdad: “Es bien conocido que el sistema político español del Siglo de Oro pretendía ser la aplicación secularizada de un modelo cuya legitimación estaba en los conceptos de la jerarquía celestial y el cuerpo místico” (2004: 486).

Jerónimo de la Huerta, los elementos de la naturaleza: “Letras son que con *mudas lenguas* nos exortan a lo que devemos guardar, y con *parlero silencio* nos amonestan lo que devemos seguir” (1999: 80, las itálicas son mías).

Se aprecia con claridad, entonces, cómo se legitima y se pone en funcionamiento aquí el pensamiento simbólico que tiñe amplios ámbitos del conocimiento y de la vida del hombre. Un hombre para el cual todo silencio es un misterio que llama a la interpretación; pues estas “mudas lenguas” y “parlero silencio”, que reclaman su atención, se nos presentan como la paradoja esencial en la *forma mentis* de la época donde el vacío de discurso, aquello cuya razón se desconoce o que no ha sido dilucidado, es llenado, completado y en definitiva explicado mediante los discursos conocidos, las estructuras de la propia sociedad y la metafísica que sostiene esa cultura. Claro está que todas las sociedades y culturas han actuado de manera semejante cuando se enfrentaban a la explicación de su mundo, pero la época que nos ocupa se distingue por llevar a un nivel muy alto la conciencia y teorización sobre este modo de accionar, así como también por hallarse en un momento de inflexión en la historia de nuestra cultura occidental que pronto viraría casi por completo hacia el abandono del símbolo como forma de conocimiento. Y, en especial, esto último con frecuencia hace olvidar a los estudiosos del período la pervivencia e importancia esencial de tal pensamiento simbólico como un rasgo constitutivo de la cultura de los siglos XVI y XVII. Al hablar Jerónimo de la Huerta de los seres naturales como letras mudas que con parlero silencio exhortan al buen obrar, asemeja la naturaleza a la función que no se dudaba atribuir a la imagen, la cual –sin palabras– conmueve y transmite ideas.

En el Renacimiento y en especial en el Barroco, la atracción por las imágenes alcanzó su clímax, gracias a la conjunción de unos modelos de conocimiento que provenían de la tradición platónica y una necesidad de certidumbre sobre aquello que los sentidos le ofrecían al hombre, con una notable preeminencia del sentido de la vista, de raigambre aristotélica.

La importancia de las imágenes materiales o discursivas como modo de transmisión de ideas y saberes ha sido puesta de relieve en la retórica clásica desde sus comienzos. Aristóteles, de acuerdo con su seguridad de que todo conocimiento comienza por los sentidos, hace especial hincapié en la capacidad de convertir ideas abstractas en figuras concretas y es así que presta tanta atención a la metáfora como procedimiento persuasivo e instructivo, especialmente útil para producir aquella conversión (*Retórica*, III, 10 y 11; *Poética*, 22). Tanto en el *De oratore* ciceroniano como en el anónimo tratado *Ad Herenium* y en las *Instituciones* de Quintiliano el uso de imágenes, y lo visual en general, es destacado por su capacidad de influir en los ánimos de los oyentes y también por las enormes posibilidades para permanecer en la memoria.<sup>5</sup> Se afirma, entonces, que las imágenes penetran en la mente del lector u oyente de manera más inmediata y efectiva que cualquier desarrollo intelectual, de ahí que una larga tradición pedagógica certifique la *demonstratio ad oculos* como una herramienta esencial y como la manera más eficaz de transmisión, pues le da vida a las ideas poniéndolas frente a los ojos de quienes las reciben.<sup>6</sup> Asimismo, se comprueba que las ideas que se han atado a

5. Véase Mortara Garabelli (1991), Rodríguez de la Flor (1996) y Rossi (1984).

6. Son un lugar común al respecto los famosos versos de Horacio: *segnius animos demissa per aures / Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus* [Lo que entra por el oído conmueve el espíritu

una representación visual resultan más fáciles de recordar para reconstruir con ellas un razonamiento o argumento más complejo; de aquí surgen todas las técnicas mnemónicas basadas en las *imagines y loci*, propias del “arte de la memoria”.<sup>7</sup>

Otro aspecto del asunto, esencial para entender el valor que las imágenes y lo visual cobran en la tradición occidental, es la determinante concepción platónica de las Ideas Universales y el consiguiente hermetismo neoplatónico que surge de ella. Por tal vía de pensamiento, las imágenes visuales pueden alcanzar la jerarquía de indicios que conectan al hombre con el mundo superior del que su alma ha sido desplazada. Este carácter trascendente de lo visual difiere del valor instrumental y artificial que tiene la imagen en las retóricas de raigambre aristotélica. En la estela platónica, dirá Gombrich: “el ver se convierte, en virtud de su velocidad e inmediatez, en símbolo predilecto del conocimiento superior” (1994: 235). Semejantes ideas serán fundamentales para el simbolismo medieval y para la profunda reflexión en torno a las imágenes que lleva a cabo, puesto que marcan el camino –señalado por el neoplatonismo– del modo en que de los indicios visibles se asciende a lo inteligible y se alcanza la unión con la divinidad. Las imágenes de carácter simbólico pueden ser, en este sentido, las mediadoras para la aprehensión de realidades más altas, como escalones concretos que permiten a la baja jerarquía humana vislumbrar las celestiales.<sup>8</sup>

Asimismo, importa sobremanera considerar el papel que se le ha dado a las imágenes en la devoción religiosa, dado que en su utilización se ponen en juego todos los mecanismos de la persuasión y la creación de estímulos que son de especial interés para la cultura del Barroco.<sup>9</sup> La preocupación por el uso de imágenes en el cristianismo se remonta a los primeros días de la Iglesia, pero dos momentos de la historia se pueden señalar como los más relevantes en cuanto al reconocimiento institucional de las imágenes. El siglo de la escolástica, cuando la justificación de las imágenes devocionales alcanza su formulación más acabada, y la época de la Contrarreforma, que renueva el vigor combativo en defensa de las representaciones visuales.<sup>10</sup>

Las formulaciones hechas hacia la mitad del siglo XIII sobre cuál era la mejor justificación para el empleo de imágenes se convirtieron en la base de todo el pensamiento posterior sobre el tema. En ese momento, se cristalizan preocupaciones y debates que habían durado más de un milenio acerca de las imágenes y el valor o no de su uso litúrgico y doctrinario. Las tres razones que da Santo Tomás reflejan la posición escolástica y han sido las más influyentes.<sup>11</sup> La tríada de razones tomistas están en

---

con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno] (*Ad Pisones*, vv. 180-181).

7. Estudiado por Yates (1974) y Rossi (1989), de origen clásico y gran desarrollo posterior, y cuyo procedimiento central consiste en poblar la memoria de imágenes artificiales creadas para ser vehículo de aquello que se quiere recordar y en componer lugares mentales que sirvan para ordenar y clasificar gran cantidad de imágenes/recuerdos.

8. Véase Freedberg, quien cita al Pseudo-Dionisio (1992: 199-200).

9. Además, claro está, de la innegable influencia que el arte religioso ha tenido en las diversas manifestaciones artísticas occidentales.

10. Véase Freedberg (1992: 198 y ss.) sobre la utilización de las imágenes en la devoción, (1992: 242-250) sobre las primeras imágenes cristianas.

11. Según él había “tres razones para la existencia institucionalizada de imágenes en la Iglesia: primera, la instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros; segunda, el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria viéndolos representados ante nosotros a diario; y tercera, las emociones se estimulan más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas” (*Commentarium*

deuda con los postulados de la retórica clásica y los principios aristotélicos sobre el conocimiento. En primer lugar, las imágenes sirven para la instrucción (vivifican un concepto que puede ser entonces entendido aun por los iletrados); en segundo lugar, las imágenes sirven para el recuerdo de las ideas que representan (fijan la memoria); en tercer lugar, despiertan los ánimos (son más persuasivas que las palabras) y por lo tanto resultan especialmente útiles para alentar la devoción.

De esta forma, los templos cristianos se constituirán de manera cada vez más consciente en libros ilustrados para instruir y llamar a la piedad a través de sus imágenes. Como lo plantea Rodríguez de la Flor, las iglesias serán en sí mismas compendio de doctrina y manual de meditación para los fieles (1996: 66). El camino que comienza a trazarse, con el establecimiento sistemático por parte de la Iglesia del poder que se le reconoce a las imágenes de devoción, se dirigirá hacia un uso cada vez más pronunciado del carácter persuasivo de la imagen como estímulo emocional de los fieles. Es de vital importancia en este sentido el carácter central que desde la segunda mitad del siglo XIII adquieren los procesos de meditación y rezo basados en imágenes –concretas o creadas en la imaginación– que se generalizaron a partir de entonces (Freedberg, 1992: 203 y ss.). Procedimientos persuasivos y de meditación sobre la imagen que encontrarán su mayor despliegue en el Barroco.

Pero antes de llegar a ese punto y para comprender mejor el desarrollo de la imagen simbólica en el Barroco hispánico, debemos prestar atención a un fenómeno ligado en principio a imágenes simbólicas de carácter profano (que tendrá una influencia destacadísima en el simbolismo posterior): la recuperación de los jeroglíficos egipcios en los círculos neoplatónicos del Renacimiento.

Desde la antigüedad tardía se comenzaron a tejer entramados de sentidos para leer los jeroglíficos egipcios como una escritura sagrada en ideogramas que atesoraba recónditos significados morales y religiosos, fundándose en la concepción neoplatónica que atribuía a una imagen, un ente concreto o cualquier ser del mundo sublunar, la posibilidad de ser comprendido como un símbolo, un recuerdo o una llamada hacia otra realidad más verdadera.

A partir del interés de los autores griegos por las relaciones entre signo y significado, los jeroglíficos egipcios –ya misteriosos para la Grecia clásica– fueron entendidos como un código secreto que cifraba la sabiduría divina que les había sido revelada a los antiguos sacerdotes. Los jeroglíficos permiten, además, un proceso de conocimiento opuesto al discursivo, ya que cada signo presenta un concepto que se logra conocer intuitivamente y de inmediato, no por razonamiento. Como explica García Arranz:

Los jeroglíficos se transforman, pues, en adecuadas ilustraciones de una concepción neoplatónica de la naturaleza alegórica de las cosas: el verdadero conocimiento consiste en la contemplación de las ideas platónicas de una forma visual y ello fue posible mediante estos viejos signos egipcios. El jeroglífico no expresa tan sólo una idea, sino su esencia, su forma platónica, perfecta y completa en sí misma: es un modelo filosófico de perfección no verbal (2002: 232).

---

*super libros sententiarum: Commentum in libri III*, dist. 9, art. 2, qu. 2, *apud* Freedberg, 1992: 197). En 1611, Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, al hablar de “Imagen”, refiere el mismo transitado pasaje de Santo Tomás.

De tal modo fueron comprendidos y valorados los jeroglíficos por el humanismo florentino a principios del siglo XV; y si bien se trata de una lectura errada sobre el verdadero funcionamiento de esta escritura egipcia, pero su pervivencia tuvo una influencia enorme en el pensamiento simbólico hasta el final del Barroco, tal vez porque daba justa respuesta a los interrogantes de su época sobre los modos de adquirir y expresar saberes sobre el mundo de manera enigmáticamente atractiva, valiéndose del poder de lo visual.<sup>12</sup> Una teoría ampliamente aceptada afirma que la manera de entender los jeroglíficos egipcios resultó definitoria para fomentar el auge de la cultura visual en la época Barroca.<sup>13</sup>

En el recorrido realizado, hemos señalado diferencias en torno a la filiación aristotélica y neoplatónica de ciertas formulaciones y prácticas sobre las imágenes simbólicas. Sin embargo, estas dos vertientes, que estructuran la consideración de la imagen, deberían ser vistas ante todo como distinciones analíticas o, a lo sumo, como tonalidades que en diferentes casos se hacen más perceptibles por su concentración, pues de hecho ambas confluyen para conformar el amplio cauce por el cual transita el uso, teoría y reflexión sobre lo visual y sus funciones hasta la época barroca. Es innegable que ambas escuelas filosóficas se cruzan y entrelazan especialmente en el pensamiento del Renacimiento y el Barroco hispánicos, y que es una doble corriente la que sostiene el simbolismo de la época: el misticismo neoplatónico (donde se halla una lectura mística y analógica de las relaciones entre símbolo y significado que no hacen sino expresar una verdad encubierta) y la corriente racional y lógica fomentada por el neoaristotelismo (en la que se concibe que las relaciones entre signo y significado son arbitrarias y se explican por la metáfora).<sup>14</sup> En tal sentido, Ledda afirma que una particularidad determinante de la cultura barroca de España es la vigencia con que en ella se mantienen las ideas neoplatónicas sobre el símbolo:

Si en Italia [...] se reafirmaban las poéticas aristotélicas, en España en la “península metafísica”, la concepción del símbolo = intuición y revelación, seguía conviviendo con la de tipo aristotélico = metáfora ilustrada de un concepto. La interrogación del mundo, el afán de leer las letras del gran libro de la naturaleza, la búsqueda de un sentido sagrado en todo lo visible, que seguía afirmándose en textos didácticos y espirituales, igual que en el teatro Calderón, no contrastaba, sino que tal vez implementaba el empleo utilitario de emblemas, signos, etc. (2000: 373-374).

Ahora sí conviene considerar cómo se formaron y difundieron los procedimientos persuasivos y de meditación sobre la imagen que encuentran en el Barroco hispánico un

---

12. Fue determinante la llegada a Florencia en 1422 de la *Hieroglyphica* de Horapolo, un manuscrito escrito en griego tardío, pero que dice ser traducción de un original egipcio, que aparecía como el único tratado conservado de la antigüedad clásica sobre los jeroglíficos. El estudio de López Poza sobre sabiduría cifrada en el Siglo de Oro ofrece una completa síntesis sobre las características de la obra de Horapolo y su influencia: “La difusión por la imprenta de los *Hieroglyphica* de Horapolo y la *Hypnerotomachia Poliphilii* puso de moda a comienzos del siglo XVI la creación de nuevos símbolos jeroglíficos para expresar ideas y conceptos que no aparecían en Horapolo, como máximas morales o filosóficas, sentencias, etc.” (2008: 187).

13. Sobre esta cuestión y el jeroglífico renacentista véase Praz (1989: 24 y ss.), Daly (1998: 16-27), García Arranz (2002), González de Zárate (1991) y López Poza (2008).

14. Véase García Gibert (2004), Daly (1998: 71-72) con referencias a Michael Bath *Speaking Pictures*.

despliegue singular. Se debe tener en cuenta que, en la España del Siglo de Oro, la política hegemónica de la Iglesia Contrarreformista –signada por la labor de los jesuitas– construye un eficaz mecanismo de persuasión que tiene como centro la imagen simbólica.<sup>15</sup> Unido a la confluencia de las tradiciones y prácticas previas, la teoría sobre la imagen se constituye además en este momento como un instrumento que hace frente a la espiritualidad descarnada y alejada de lo sensorial de la Reforma.<sup>16</sup>

Los modos de reivindicación de la imagen frente a los ataques iconoclastas de la Reforma, serán en esencia los mismos que sostuvo la Iglesia en sus siglos de existencia, tal como explicitamos en las primeras páginas de este trabajo, fundamentadas por la teoría tomista sobre la imagen (Martínez-Burgos, 1990: 39). El uso de imágenes de devoción no es idolatría (si está bien encaminada), sino que ayuda a la instrucción de los iletrados, afirma los principios de la fe y aviva la emoción. De todas maneras, existe una particularidad en la defensa de la imagen dentro del movimiento contrarreformista, que resultará innegable si seguimos su desarrollo hasta el Barroco. Más que nunca antes, las políticas sobre la imagen de ese momento hacen hincapié en el despertar las emociones, en *mover* a la devoción, en buscar la colaboración de los sentidos y los sentimientos para incorporar los principios de la religión.<sup>17</sup> Lo visual, por tanto, alcanza una preeminencia extraordinaria, rodeado, en consecuencia, por un destacado interés regulatorio de sus usos y manifestaciones.

La formulación más institucional de la Iglesia Contrarreformista sobre las imágenes se puede encontrar en la última sesión del Concilio de Trento. El documento que surge de esa sesión se dedica a tres cuestiones: el purgatorio, la intermediación de los santos y la validez de las imágenes en la vida religiosa, para cuya redacción tuvo una importante participación el español Diego Laínez, general de los Jesuitas. En la sección dedicada a las imágenes, leemos:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos,

15. Así dirá Ledda:

Era el momento en que, superada la fase más crítica de la lucha contrarreformista, se advertía en el área católica la exigencia de acallar cualquier duda, de reanimar y propagandar los principios sobre los que fundaba su antigua autoridad: la naturaleza como parte de la infinita inmensidad del Universo, signo y prueba de la bondad y misericordia divina, la presencia de lo divino en lo humano. Una campaña de esta naturaleza requería medios de comunicación eficaces que hicieran visible y tangible lo invisible, aprehensible y creíble el dogma, promoviendo así un proceso de secularización de lo trascendente y una revalorización de la experiencia sensorial. Contra las actitudes iconoclastas de la Reforma y su retórica racionalista y abstracta se consolidaba la retórica iconófila de la Contrarreforma, que apelaba a las emociones y a los sentidos –a la vista en particular–. En este proceso, que la crítica ha identificado como una de las razones del auge de la cultura visual o el “signo del barroco”, jeroglíficos y emblemas ocupaban un lugar central como medios de plasmación de lo invisible” (1998: 46-47).

16. Véase Martínez-Burgos (1990: 36 y ss.).

17. El estudio de Civil sobre *Norte de Ydiotas* ofrece un completo panorama de la cuestión (1995).

con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.<sup>18</sup>

Estas disposiciones no son cuestiones aisladas ni tendrán incidencia únicamente en la vida religiosa, sino que son tanto el producto como la causa de una predisposición especial que caracteriza a la cultura de la época. Así, Orozco llama la atención sobre cuánto interpelan al artista estas recomendaciones de Trento:

He aquí la esencial misión que confía al artista Trento [...]: quiere que por medio de las imágenes y pinturas no sólo se *instruya y confirme* al pueblo, *recordándole los artículos de la fe*, sino, además, moverle a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofrecerle el ejemplo a seguir y, sobre todo, *excitarle a adorar y aun amar a Dios*. Esta aspiración había de forzar al artista en todos sus recursos expresivos: con su obra tiene que hablar al intelecto, herir al sentimiento, mover la voluntad y hasta sugerir lo sobrenatural (1970: 74, n. 15).

Lo que no hay que pasar por alto es que la determinante influencia de la Compañía de Jesús está por detrás (o muy por delante) de este creciente interés en los poderes de la emoción avivada por la sensualidad de los estímulos. Sabido es que San Ignacio de Loyola funda su programa espiritual apoyándose en las posibilidades persuasivas que permite la imagen. La representación mental de escenas vívidas de la pasión de Cristo o de la historia bíblica es un punto central de su método de meditación, que pretende que la comprensión racional esté acompañada y reforzada por la adhesión emocional y sensible, y por eso busca colocar al sujeto, como si dijéramos, “en el lugar de los hechos”.<sup>19</sup> Si bien los *Ejercicios espirituales*<sup>20</sup> continúan una tradición de meditación a través de imágenes comenzada por los dominicos en siglo XIII, el cambio que introduce el pensamiento y práctica ignaciana radica en transformar el modo mismo de la comunicación religiosa basada en el poder persuasivo de los sentidos para purificar el alma y guiar la conducta.<sup>21</sup>

En un movimiento doble, el jesuitismo aprovecha al mismo tiempo las dificultades y el poder creador de lo sensual. La mente se puede ver perdida en la abundancia de representaciones que la imaginación es capaz de albergar; la mejor estrategia es, entonces, valerse de ese poder visual para construir imágenes tan persuasivas como

---

18. En *Documentos del Concilio de Trento* (sesión XXV, 3-4 de diciembre 1563), Biblioteca electrónica cristiana <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.14.1>

19. Ver las citas de Rodríguez de la Flor (1996: 84) sobre los modos de disciplinar la sensibilidad.

20. Compuestos entre 1522 y 1524; impresos por primera vez en 1548, luego de la aprobación papal, que ocho años antes había reconocido la orden fundada por San Ignacio.

21. Como dice Rodríguez de la Flor:

El tipo de meditación propuesto por el Fundador en sus *Ejercicios* [...] no es, desde luego, original de su pensamiento. Lo que podemos llamar “composición de lugar”, tiene sus antecedentes concretos en la ‘devotio moderna’ y en las obras atribuidas a San Buenaventura; no obstante, es San Ignacio el que eleva lo que era un procedimiento más de oración mental a la categoría de todo un sistema de comunicación religiosa (1996: 160; ver también 74-76).

aquellas que tironean el espíritu; y que sean éstas las que pueblen la imaginación, dirigiendo el pensamiento hacia donde se lo quiere llevar. De tal modo, la síntesis que alcanza en el manejo de la sensualidad el pensamiento jesuita es una de sus influencias más determinantes para la cultura y el arte de la época. Gállego lo deja bien en claro cuando habla de la influencia de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio en el arte de su época y destaca este aprovechamiento de la sensualidad: “Su rasgo más genial es no desdeñar los sentidos, sino tenerlos en cuenta, emplearlos a mayor gloria de Dios, ya que tan decisiva es su influencia en el alma” (1987: 180).

El gran incremento de lo visual en la época, la espectacularidad propia de la contrarreforma con una presencia constante de figuraciones que acompañan los más variados discursos, se apoya y justifica, entonces, por las prácticas jesuíticas, en cuyas teorizaciones sobre la meditación descubrimos la explicitación más contundente del poder efectista y adoctrinante de las imágenes y de lo visual en general.<sup>22</sup> Freedberg encuentra un inmejorable ejemplo de esto en la obra del jesuita Sucquet quien construye una teoría sobre las relaciones entre forma y función, que conjuga imágenes naturales con imágenes construidas y en la cual se aprecia de qué modo la función artística se introduce subordinada a la función didáctica, pues se entiende que las imágenes piadosas permiten refrenar la mente vagarosa y perdida entre miles de pensamientos o estímulos y fijarla en ideas devotas.<sup>23</sup> Se destaca la importancia que tuvieron estas ideas para fundamentar el papel de los sentidos en el conocimiento y la novedad que se produce en este momento de la cultura occidental con respecto a la forma de manipular los estímulos que surgen de las imágenes: “Si la imaginación es inconstante y tiende a vagar, debemos apoyarnos entonces en las seducciones de la forma para solicitar su atención y detener su libre flujo” (Freedberg, 1992: 222).

Con todo, es preciso recordar aquí que en el Renacimiento la vista alcanza una mayor jerarquía frente al oído como fuente y origen del conocimiento, sostenida por la idea de que la vista alienta la autonomía y el pensamiento individual,<sup>24</sup> tal como claramente lo expone Pedro Mexía en su *Silva de varia lección* publicada en 1540:

Y aunque el sentido del oír (el cuál sólo podría competir con el de la vista) sea llamado sentido de disciplina y, oyendo, se hagan sabios y dotos los hombres, esto primeramente se debe a la vista, como a descubridor y guía de lo que se dize y se oye, y como vía y camino por donde el entendimiento del hombre hizo investigación y noticia de las cosas para sí propio y para poderlas comunicar y enseñar a los otros. De modo que, aunque por el oír podemos ser enseñados de grandes cosas, el primer inventor y maestro fue la vista. Y por el oído no puede entrar cosa que no sea dada por otro, y la vista propia gana y adquiere. *El oír hace discípulos; la vista, maestros*: pues por la vista, como digo, puede el hombre alcançar y conocer muchas cosas sin ayuda de otro; por el oído, ninguna si no se la enseña (412-413, las itálicas son mías).

22. Sobre el espectacular incremento del uso de los medios visuales que se registra en el Barroco véase Maravall (1990 y 1980: 500-524).

23. Freedberg (1992: 222-223) cita y traduce un pasaje de su obra *De meditando methodo qua anima a terrenis elevatur in Deum*, 1630 libro 2, parte 2, cap. 35.

24. Resulta muy esclarecedor el trabajo de Maravall sobre “La concepción del saber en una sociedad tradicional” (1973: 215-272).

De esta manera, se aprecia cómo la vista –y por lo tanto las imágenes– fomentan una recepción más autónoma e independiente.

El programa desarrollado por el jesuitismo en sus largos años como garantes y formadores del pensamiento contrarreformista es afín al postulado que da mayor validez a la vista que al oído para alcanzar el conocimiento en general. Pero, sin embargo, es lícito pensar que, por más que corra por los mismos carriles, al usufructuar estas ideas para sus propios fines produce un quiebre determinante que limita el optimismo autonomista y casi libertario sobre la capacidad de conocer que se percibe en las palabras de Mexía. Así pues, partiendo de la concepción de la vista como el medio más apropiado para el conocimiento, se sigue que no hay que desaprovechar las posibilidades que ofrece como estímulo al pensamiento. Será recomendable, entonces, que el hombre maneje las imágenes mentales que puede crear para gobernar su espíritu, así como será un deber de los “conductores de almas” valerse del recurso de la imaginación, la figuración y la creación de imágenes –ya sean mentales o corpóreas– para moldear los pensamientos y, en lo posible, las vidas de su rebaño.

Obviamente estas técnicas de manipulación o conducción, una vez despertadas y agilizadas en el ámbito religioso, no permanecieron únicamente allí, sino que se convirtieron en moneda corriente del dominio político y social. Pero también del artístico, y así es que comprobamos que en el Barroco un indicador fundamental de la calidad artística es su capacidad de conmover y de atraer emocionalmente al público. Como nunca antes la labor del artista se liga a la manipulación y se discute el adecuado equilibrio que debe existir entre engaño y verdad, verosimilitud y fantasía, apariencia y realidad. Así es también que las ideas de artificio, ficción, mentira están constantemente al acecho del creador que juega con ellas pero que no debe perder su adecuada gradación.

Uno de los fines perseguidos al conmover es al fin y al cabo la persuasión que se nos presenta como un rasgo definitorio de la cultura de la época. Buena síntesis de ello da R. de la Flor cuando habla de una “búsqueda constante del prodigio y de la admiración – esa capacidad para ‘mover los ánimos’ (Gracián)– que constituye el centro nuclear de los procesos de comunicación y cultura en el seno de la sociedad barroca”. Y lo define incluso como una “superior necesidad”, que es “la sentida en general por la cultura barroca española: la de construir un sistema que, presidido por la novedad y el artificio suspenda los ánimos” (Rodríguez de la Flor, 1996: 25-26).

Siguiendo las recomendaciones de la retórica desde sus albores, los hombres del Siglo de Oro reconocían la importancia y las bondades comunicativas de convertir lo abstracto en concreto y, por lo tanto, fueron numerosas las voces que teorizaron sobre el uso de imágenes y sus capacidades como medio para inculcar ideas e influir sobre las conductas. El recorrido que hace Maravall sobre los autores de la época pone de manifiesto la utilización de esos principios de la retórica clásica al servicio del didactismo y la persuasión:

Según piensa el hombre del XVII, la incorporación de un elemento plástico a un contenido didáctico refuerza grandemente las posibilidades de asimilación de este último. Ya hemos hecho referencia a su fuerza para patentizar lo inmaterial. Pero además su eficacia adoctrinante deriva de que lo sensible se queda impreso en la memoria, se retiene mayor tiempo y puede, consiguientemente, influir más hondamente

(1990: 110).

La oratoria sagrada es un espacio especialmente fructífero para el desarrollo y puesta en práctica de estas estrategias. La función persuasiva es una de sus finalidades explícitas y aun cuando se pretenda la instrucción del público como interés principal, es indudable que un paso previo es la necesaria atracción de la atención. Entre los recursos más recomendados por los predicadores, se encuentra la visualización de las ideas, el convertir lo abstracto en concreto mediante el uso de ejemplos o imágenes persuasivas. Como postula Ledda al comienzo de su estudio “Predicar a los ojos” sobre la función de las imágenes en la oratoria sagrada:

Jesuitas y predicadores han comprendido bien la eficacia de la comunicación y de la cultura visual (lo ha demostrado Maravall perfectamente); lo han entendido hasta el punto de que en el siglo que quiere persuadir a través de las imágenes, aspiran a extender los recursos de los sentidos a “predicar a los ojos” (1989: 129).

Pero no se trata simplemente de revitalizar recursos retóricos conocidos, sino que una marca particular del Barroco está dada por la enorme difusión de este tipo de prácticas en todos los órdenes de la cultura. En este sentido, las funciones que se le reconocen al arte como medio de comunicación tiene un carácter innovador. Desde determinada perspectiva, notamos que el arte en general se valora como medio para un fin que lo trasciende, es decir como instrumento de otro tipo de discursos que obtienen de los recursos artísticos formas de alcanzar sus objetivos. Eso es lo que podemos ver con el ejemplo citado por Maravall:

Es común opinión en el siglo XVII que, con la artística disposición de la verdad, es más fácil atraer la voluntad del hombre hacia ella. “Como con esto –dice Garau– se añade lo deleitable del precepto y lo gustoso del arte, sale fácilmente con el rendimiento de la voluntad, pues cerca está de obedecer quien del precepto se gusta”. El *rendimiento de la voluntad* es, dicho en hermoso castellano, el fin perseguido por todo el amplio movimiento educativo del siglo XVII (1990: 113).

En definitiva, es lícito afirmar que tanto los teorizadores como los artistas de la época reconocían por igual el poder persuasivo de lo visual, así como su amplitud para alcanzar el entendimiento de todos los estratos socio-culturales. La arraigada conciencia de la función social del arte justificaba entonces los usos de la pintura y escultura como medios para transmitir los valores e ideas que sustentaban la sociedad, al punto de que Portús Pérez propone hablar del “valor instrumental de la imagen en el Siglo de Oro” (1999: 20 y ss.). De modo que la presencia constante de imágenes con funciones pedagógicas y persuasivas tiñe el mundo cultural de la España del Siglo de Oro y tiene un papel preponderante en los modos por los cuales el pensamiento simbólico se arraiga en las mentalidades individuales y colectivas.

No hay que olvidar que los descubrimientos técnicos del Renacimiento con respecto a la imprenta y, por consiguiente, la multiplicación industrial no sólo de textos sino también de grabados, produjo cambios notables en el consumo, modos de percepción y recepción de la imagen. La imprenta permitió un crecimiento exponencial del público

receptor y una abundancia antes inusitada de imágenes impresas que alcanzaban a ese público en situaciones más íntimas, cercanas y cotidianas de lo que podía haber sucedido en épocas previas; pero además es esencial tener en cuenta la uniformidad iconográfica que permitía también la reproducción mecánica de imágenes (Freedberg, 1992: 212 y ss.). Así, el público se convierte en un nuevo “sujeto vidente” que interactúa con las imágenes que se le presentan. Resulta importante, además, que de manera creciente en la época, lo habitual y hasta normativo de esas numerosas imágenes que por diversos caminos se le ofrecen al público es que carguen con un importante contenido simbólico. Lo cual implica, entonces, que se trata de imágenes que exigen del público una lectura interpretativa para decodificar sus significados (de acuerdo a sus propias capacidades), es decir, son objetos comunicativos que necesaria y compulsivamente involucran al sujeto vidente y lo hacen mantenerse activo.

Semejante cúmulo de novedades en la relación del público con la imagen produce al decir de R. de la Flor nuevas “tecnologías de la imagen” que son propias del Siglo de Oro.<sup>25</sup> Es así que se va a profundizar en esta época la relación entre las imágenes y el discurso: las imágenes simbólicas utilizadas para variados fines, siempre suponen un discurso que las explique, que las interprete, que las haga hablar y permita que cumplan su función como transmisoras de conocimiento o productoras de ciertos afectos en el espectador. Se llega entonces a la interesante paradoja de la recepción de imágenes en el Barroco hispano: la imagen alcanza mayores jerarquías como instrumento de transmisión y pedagogía, que son aprovechados como nunca antes por los productores y divulgadores del saber, pero al mismo tiempo un público cada vez más amplio se entrena en las sutilezas de la interpretación de lo visual como imagen simbólica. Se produce una cierta lucha entre fuerzas en tensión; los poderes ideológicos que buscan limitar los sentidos y las individualidades que expanden las posibilidades de interpretación.

Surge de este recorrido finalmente que la particularidad más interesante de la imagen simbólica en el Barroco es la compleja relación que se establece entre una cierta idea de independencia e individuación –que desde siempre ha tenido la imagen y su método de consumo– en contraste con la imposición patente, persuasiva y dirigista que también indudablemente ostenta la imagen construida con fines específicos en el Barroco.<sup>26</sup> Y

---

25. En su ensayo “Tecnologías de la imagen en el Siglo de Oro” Rodríguez de la Flor dice:

Junto a las innovaciones que se producen en los modos de representación plásticas en áreas tradicionales (como la escultura y la pintura), desde otros dominios (que pueden ser, y lo son singularmente, el de la retórica o la psicología de la percepción) se va a profundizar también en las relaciones complejas de las imágenes con los discursos. [...] Y es que, como escribía Foucault: “Saber es hacer hablar a todo”. Saber, en la conciencia de los hombres del Renacimiento y el Barroco, es hacer hablar sobre todo a las imágenes, devolver la palabra a eso que se denominaban los “lenguajes dormidos” (1995: 181-182).

26. Sin lugar a dudas, la adecuada conjunción de la imaginería religiosa, el jeroglífico renacentista, las técnicas mnemónicas por imágenes y el sensualismo visual de los programas jesuíticos constituyen los pilares de la cultura simbólica dominada por la emblemática en el Barroco. Puesto que la emblemática no sólo resulta característica del especial simbolismo de la época, sino que es da un excelente testimonio de los mecanismos divulgados y puestos en juego en torno a las imágenes y la transmisión de significados. En mi tesis de doctorado analicé con detenimiento la emblemática dentro de la cultura simbólica del Siglo de Oro y postulé sus relaciones con la obra de Cervantes y las tensiones que se manifestaban.

esto es así, especialmente porque la imagen simbólica de la época no suele quedar librada al azar de la interpretación individual; no es un símbolo en el sentido de aquello que irradia múltiples sugerencias y significados que pueden variar según quién lo observe, sino que por el contrario, se trata de una imagen cifrada que tiene significados generalmente unívocos y codificados. En tal sentido, es lícito afirmar que estas imágenes simbólicas son uno de los más vistosos campos de batalla en los que se disputa el conflictivo entramado barroco de la producción y recepción: una constante búsqueda de persuadir e influir que se alcanza –quizás paradójicamente– mediante el llamado a la participación decodificadora del espectador.

## Bibliografía

- BLUMENBERG, Hans. 2000. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós. Trad.: Pedro Madrigal Devesa.
- CIVIL, Pierre. 1995. *Image et devotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité "Norte de Ydiotas" de Francisco de Monzón (1563)*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- CURTIUS, Ernst Robert. 1955 [1948]. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DALY, Peter M. 1998. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto: University of Toronto Press.
- FOUCAULT, Michel. 1996. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- FREEDBERG, David. 1992. *El poder de las imágenes Estudios Sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*. Madrid: Cátedra. Trad.: P. Jiménez y J. G. Bonafé.
- GÁLLEGO, Julián. 1987. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. 2002. "La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones". En Bernat, Antonio y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears & College of the Holy Cross, pp. 229-255.
- GARCÍA GIBERT, Javier. 2004. "Los fundamentos epistemológicos del conceptismo". En Aullón de Haro, P. (ed.), *Barroco*. Madrid: Verbum, pp. 483-520.
- GOMBRICH, E. H. 1994. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. 1991. "Introducción". En González de Zárate, J. M. (ed.), *Hieroglyphica* de Horapolo. Madrid: Akal, pp. 7-37.
- LEDDA, Giuseppina. 1989. "Predicar a los ojos". *Edad de Oro*. Vol. 8, 129-142.
- \_\_\_\_\_. 1998. "Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII". En García de Enterría, María Cruz y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Alcalá: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá de Henares, pp. 45-74.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Proyección emblemática en aparato efímeros y en configuraciones simbólicas festivas". En Mínguez, Víctor (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Castellón-Benicàssim: Universitat Jaume I, pp. 361-375.
- LÓPEZ POZA, Sagrario. 2008. "Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de *Hieroglyphica* y figuraciones alegóricas". *Edad de Oro*. Vol. 27, 167-200.
- MARAVALL, José Antonio. 1973. *Estudios de historia del pensamiento español*. Madrid: Cultura Hispánica. (Serie Primera, Edad Media).
- \_\_\_\_\_. 1980. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- \_\_\_\_\_. 1990. "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca". *Teatro y literatura en la sociedad barroca (edición corregida y aumentada)*. Madrid: Crítica, pp. 92-118.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. 1990. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MEXÍA, Pedro. 1989 y 1990 [1540]. *Silva de Varia lección*. Madrid: Cátedra. Ed.: Antonio Castro. 2 tomos.

- OROZCO DÍAZ, Emilio. 1970. *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Anaya.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. 1999. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia-Guipúzcoa: Editorial Nerea.
- PRAZ, Mario. 1989. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Barcelona: Siruela.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. 1995. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnica española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura.
- \_\_\_\_\_. 1999. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ROSSI, Paolo. 1989. *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YATES, Frances A. 1974. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.

---

### **Julia D'Onofrio**

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Dedicada al estudio del Siglo de Oro español con especial hincapié en la obra de Cervantes y en la cultura simbólica del período. Forma parte de la cátedra Literatura Española II (Siglo de Oro) desde 1998, donde actualmente es JTP. Ha publicado trabajos en revistas especializadas (*Bulletin of the Cervantes Society of América*, *Anuario de Estudios Cervantinos* y *E-Humanista/Cervantes*), colaborado en volúmenes colectivos, editado actas de reuniones científicas y participado como expositora en numerosos congresos.