

LA CULTURA SIMBÓLICA EN EL BARROCO

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ
Universidad de Zaragoza

La nature est un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles; l'homme y passe à travers des forêts de symboles qui l'observent avec des regards familiers.

(CHARLES BAUDELAIRE, primera estrofa de *Correspondances*, soneto incluido en *Les fleurs du mal*, 1857)

CHARLES BAUDELAIRE, en su poema *Correspondances*, considerado obra fundacional de su poética y del movimiento simbolista, plantea –evocando a Platón y su teoría de las ideas– la existencia de dos mundos paralelos: *l'azur* o celeste, que corresponde a *l'idéal*, y el *humain* o terrestre, hecho de sensaciones, y analiza el modo como el poeta, poniendo en acción sinérgica todos sus sentidos, ha de atravesar *forêts de symboles* para poder acceder a ese mundo superior, espiritual.

Poco más de dos siglos antes y desde una óptica cristiana, el jesuita Juan Eusebio Nieremberg, en su *Curiosa, y oculta Filosofía* [fig. 1]¹, lucrándose de Plotino, quien había descrito el mundo como *Poesía de Dios*, le completó añadiendo que «[...] ese Poema es como un laberinto, que por todas partes se lee, y hace sentido, y dicta a su Autor»; laberinto formado por semejanzas, símbolos, jeroglíficos y cifras a través de los cuales Dios nos habla y nos comunica lo extraordinario a partir de objetos de sencilla identificación, transformados así en claves de interpretación del Universo; Universo que al compendiar «[...] a todas las imágenes de los atributos, y partes del que es impartible, venía a representarnos un Dios entero, y ser una estatua cabal de la Divinidad, un

¹ NIEREMBERG, J. E., *Curiosa, y oculta Filosofía*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006 (ed. facsímil de la de Alcalá, 1649).

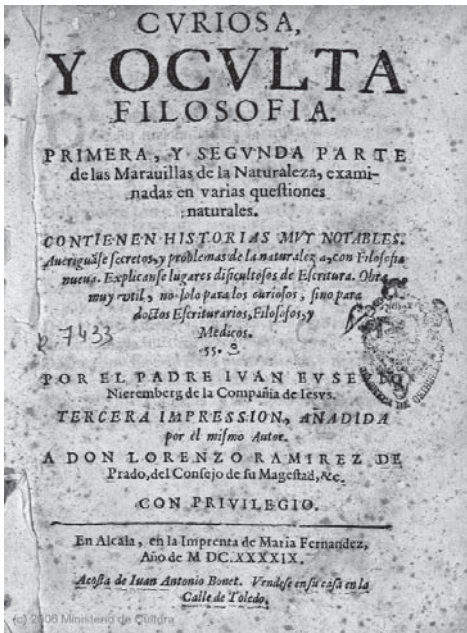


Fig. 1. Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa, y oculta Filosofía (portada)*.

Dios pintado, un Colosso divino». Nieremberg parte de la idea de que la Naturaleza toda ella es artificiosa, y por tanto resulta lógico que tras ella se adivine la mano de su autor.

A ese papel mediador e instrumental desempeñado por los símbolos al que se referían, desde épocas y enfoques bien alejados, Baudelaire y el P. Nieremberg, alude también Juan Eduardo Cirlot, destacado estudioso del tema que nos convoca en este simposio, cuando dice que el mundo simbólico es un reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos².

Si aplicamos esas ideas a la teoría de la comunicación, los símbolos formarían parte del código necesario para la correcta transmisión de un mensaje. Código que puede ser más o menos complejo o cerrado, lo que lo convierte en mecanismo selectivo y discriminador de los destinatarios del mensaje —el *target* de la mercadotecnia publicitaria—, y por tanto en parte del mismo —«el medio es el mensaje», decía MacLuhan³—, y al mismo tiempo en resorte que busca

² CIRLOT, J. E., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1985, p. 11 (prólogo a la primera edición).

³ MCLUHAN, H. M., *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962.

provocar una reacción del receptor en una dirección predeterminada. Su complejidad, a veces próxima a lo críptico, impele e implica al espectador en su capacidad de desciframiento, en su habilidad para sortear las dificultades planteadas en ese juego de adivinación, jeroglífico o laberinto intelectual, hasta llegar a una meta vedada para muchos. El símbolo, como código encriptado, tiene también algo de desfamiliarización o extrañamiento (la *ostranenie* de los formalistas rusos), mecanismo ampliamente aprovechado por los medios de masas para atraer y captar al espectador de manera dirigida y controlada. En ese sentido, el símbolo ha sido —seguramente lo siga siendo en el presente— un medio inteligente, sutil y discreto de manipulación y control social.

Por todo ello, nos ha parecido estimulante enfocar algunos aspectos de esta ponencia desde ese punto de vista, el de la comunicación, pues el Arte producido en los siglos del Barroco, más que a una actividad estética autónoma, responde en su mayor parte a un encargo previo con una intencionalidad por parte del cliente o promotor; intención a la que el artista añade o superpone la suya propia y busca ser correspondida en una dirección determinada provocando una respuesta o *feedback*. Desde esa óptica, el arte barroco, y en particular la pintura y el grabado, obedecerían *avant la lettre* a la definición moderna del diseño gráfico: una forma de comunicación, fundamentalmente visual, intencionada y singular; singular pues está dotada de su propio lenguaje, que deberá contener la mayor cantidad de atributos eficaces para la adecuada transmisión del mensaje, utilizando para ello imágenes, textos, signos... mínimamente convencionales, es decir, sometidos a códigos compartidos por emisor y receptor/espectador. Bien es cierto que el diseñador elabora un original gráfico o modelo singular reproducible, lo que lo dota de una dimensión pública y colectiva que constituye su esencia, pero no lo es menos que en los siglos XVII-XVIII el desarrollo de los mecanismos de multiplicación y difusión masiva permitían ya que una determinada información (icónica, textual o mixta) llegase a un espectro muy amplio de destinatarios, bajo distintos medios o canales (entre ellos, de forma privilegiada aunque no exclusiva, los libros y los grabados) y con una cierta homogeneidad formal, y que muchas manifestaciones artísticas tuvieran, aun siendo concebidas en origen como obras únicas, un carácter marcadamente colectivo. No es extraño, por ello, que tanto el poder civil como la Iglesia hicieran uso de distintos mecanismos de control social entre los que estaba el fomento de una cultura masiva y dirigida, del mismo modo que recurrían a la fiesta como muestra aparente y ostentosa de grandeza y poder, pero también como divertimento anestesiador y persuasivo.



Fig. 2. Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus*.
El alma del hombre.

El desarrollo de esa cultura masiva y el éxito que alcanzó el lenguaje simbólico en el Barroco no se explican, no obstante, sin la existencia de ciertos rasgos que caracterizan a este como concepto de época,⁴ entre los que podemos señalar: la teatralidad, la apariencia y el juego, el engaño, el *simulacro* y el *artificio* (entendidos como simulación o sustitución de la realidad),⁵ ideas estas asociadas a ciertos tópicos como «la locura del mundo», «el mundo al revés», «el mundo como confuso laberinto» o «el mundo como teatro»; la extremosidad (exageración, desmesura, dramatismo, gesticulación) asociada a lo sorprendente, a lo conmovedor y epatante, y por tanto al mundo de las emociones y las pasiones, consideradas como accidentes del alma, como algo que altera de forma pasajera su estado natural, que es la quietud;⁶ el gusto por lo inacabado —que no imperfecto—, por lo oscuro y difícil, como mecanismos para producir suspensión (embelesamiento o paralización pasajera), estrategias y recursos todos ellos que apelan a la participación activa del contemplador para que, en la medida de sus capacidades, com-

⁴ Véase: LOZANO LÓPEZ, J. C., «Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca», en ARCE, E., CASTÁN, A., LOMBA, C., y LOZANO, J. C. (eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 30-32.

⁵ Véase: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.

⁶ Véase: TAUSIET, M., y AMELANG, J., *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada, 2009. Todo ello tuvo también reflejo en otras manifestaciones artísticas, como la música, con la teoría de los *affetti*.

plete y recomponga lo que falta, o descifre lo que a simple vista se presenta encriptado; la importancia de la imagen sensible, de lo inmediato visual, como complemento o sustitución del lenguaje oral y escrito; o el papel destacado que adquieren la novedad, la invención, la rareza o el exotismo, la extravagancia o bizarría, lo absurdo, la ruptura de las normas... como resortes eficaces que pretenden mover el ánimo y rendir las voluntades. De todo ello podemos encontrar múltiples reflejos en el arte barroco, entre ellos el uso de la perspectiva (entendida en la época como «engaño a los ojos»)⁷ o el uso de efectismos que producen un cierto grado de indeterminación acerca de dónde acaba lo real y dónde empieza la convención representativa, como igualmente sucede en el teatro.

Se ha insistido mucho en el carácter visual de la cultura barroca, aunque más bien se debería hablar del carácter sensorial, pues el hombre barroco busca siempre y por sistema la certidumbre que le proporcionan los sentidos como una primera forma de aproximación al conocimiento de la realidad [fig. 2]⁸, y apela también a lo sensitivo para captar la atención de sus congéneres y provocarles una emoción que, de acuerdo al origen etimológico del término (*motio*, *-onis* = movimiento) actúa como un resorte que impulsa en una dirección determinada (como lo pretende la publicidad). Cuando aquella certidumbre no se da, el ser humano busca auxilio y refugio en lo sobrenatural, soltando las riendas de su propio destino y abandonándose en manos de la superstición, o acudiendo a la Fe y a la providencia divina, pero aun en esta coyuntura intenta hacer tangible la experiencia religiosa, buscando representar lo irrepresentable (piénsese, por ejemplo, en las pinturas visionarias o de experiencias místicas)⁹. Lo sensorial está muy presente tanto en la Retórica de la época como en las realizaciones artísticas, y en la pugna entre la vista y el oído, aquella parece salir victoriosa¹⁰, poniendo así en valor la vieja máxima del *Arte poética* de Horacio:

⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, J. M., «De la metáfora al concepto: emblemas políticos en el Barroco», *Res publica*, 3, 1999, pp. 97-98.

⁸ Idea esta que constituye la base del empirismo filosófico, con origen en Aristóteles, que en el siglo XVII aprovecharon J. A. Comenius (aplicándola a la Didáctica, con su *Orbis Sensualium Pictus*, 1658) y John Locke en la Psicología, y que se resume en la célebre frase: «No hay nada en el entendimiento que no haya pasado previamente por los sentidos». Véanse también, a modo de ejemplo, el capítulo LXXIV de la *Curiosa, y oculta Filosofía* del P. Nieremberg: «Como por señas sensibles se pueden rastrear las virtudes ocultas de las cosas», así como los siguientes, dedicados a cada sentido.

⁹ Véase, sobre el particular: STOICHITA, V. I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

¹⁰ Existe amplia bibliografía sobre este desplazamiento de lo auditivo a lo visual en el siglo XVII y sus causas, así como sobre ciertos temas recurrentes en la Literatura como

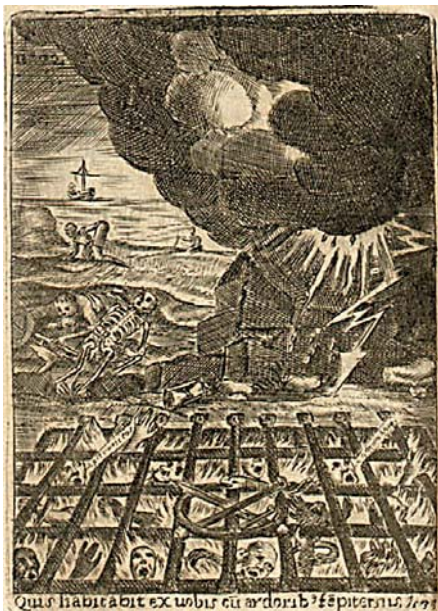


Fig. 3. Sebastián Izquierdo, Práctica de los Ejercicios Espirituales de Nuestro Padre San Ignacio. *El infierno*.

«Lo que entra por el oído conmueve al espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno». Las relaciones entre la realidad, su representación y la palabra pronunciada o escrita, entre la pintura y la poesía —es aquí casi obligada la cita del recurrente pero por otra parte mal interpretado lema horaciano *ut pictura poesis*, basado en el que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos: *poema pictura loquens, pictura poema silens*—, sobre el Arte y la elocuencia, son una constante en la literatura artística, al igual que lo son las reflexiones sobre la percepción, la mimesis o sobre los fenómenos ópticos y especulares.

Los símbolos cumplen en todos estos procesos una función fundamental: la de hacer tangibles, accesibles y comprensibles ideas y conceptos abstractos, representar lo irrepresentable y expresar lo inefable. Por tanto, ponen a disposición del creador y del espectador una herramienta comunicativa, cognitiva e informativa de primer orden, un lenguaje con el que la sociedad barroca se encuentra muy familiarizada pues, en distintos niveles de dificultad, se encuentra incardinado en la vida cotidiana (en los sermones religiosos, en las fiestas, en el teatro y la literatura, en el arte público...) y constituye también, en su

el del «engaño a los oídos» (la seducción por la elocuencia). Véase a modo de ejemplo: EGIDO, A., «La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro», *Rivista di filología e letterature ispaniche*, III, 2000, pp. 9-32.

adecuada interpretación, una demostración de erudición, *agudeza e ingenio*¹¹, cualidades estas que habían de adornar a toda persona virtuosa, cuando no eran una poderosa arma para la competición en certámenes poéticos, un divertimento culto o un motivo para la conversación amena en tertulias, cenáculos, veladas y academias que reunían a creadores, intelectuales, entendidos y diletantes. El hombre barroco recurre a la imagen como una fuente de conocimiento, como una forma de comprender el mundo haciendo tangibles los conceptos¹², como una muleta del intelecto, la «memoria artificiosa» a la que Diego de Saavedra Fajardo se refería en el prólogo de su *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas* (Munich, 1640):

Serenísimo señor:

Propongo a V. A. la Idea de un Príncipe Político Cristiano, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V. A. en la sciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa.

Y por supuesto como un instrumento para la educación; incluso para algo tan íntimo y espiritual como la meditación, la contemplación y la oración se busca el apoyo de los sentidos, con el fin de ayudar a la imaginación a representarse en distintas situaciones, materializando lo sobrenatural, y así lo ejemplifican las «composiciones de lugar» de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola¹³, que pronto generaron su propia apoyatura gráfica a través de una literatura emblemática propia, uno de cuyos mejores exponentes fue el jesuita Sebastián Izquierdo, autor de varios títulos como *Práctica de los Ejercicios Espirituales de Nuestro Padre San Ignacio* (Roma, 1675). A modo de ejemplo, sobre el infierno [fig. 3], dice san Ignacio en sus *Ejercicios*:

¹¹ Recuérdese, en este sentido, la obra más compleja y poliédrica del jesuita Baltasar Gracián, que tuvo dos redacciones y títulos: *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza. En que se explican todos los modos y diferencias de conceptos* (Madrid, Juan Sánchez, 1642) y *Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos, y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro como humano...* (Huesca, Juan Nogués, 1648). Un magnífico estudio introductorio de esta obra, en PÉREZ LASHERAS, J. A., «Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio», en EGIDO, A., y MARÍN, M. C. (coords.), *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, IFC-Gobierno de Aragón, 2001, pp. 71-88, esp. 80-84.

¹² Según Gracián (*Agudeza...*), el concepto es «un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos».

¹³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 147 y ss.

1.º preámbulo. El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno. 2.º preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padescen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a los menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado.

[66] 1.º punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.

[67] 2.º El 2.º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos.

[68] 3.º El 3.º: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas.

[69] 4.º El 4.º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.

[70] 5.º El 5.º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas¹⁴.

En la parte negativa, esas convenciones representativas estuvieron sometidas a rígido control por parte de los poderes civiles y religiosos, convirtiendo con frecuencia el *decoro* (la adecuación entre fondo y forma, entre lo representado y la manera de representarlo, sobre todo en los asuntos religiosos) en el primer mandamiento del artista, poniendo así el Arte al servicio de intereses extraartísticos.

No obstante, conviene andar con cuidado para evitar lecturas forzadas, pues si bien el realismo predominante en la plástica barroca es solo aparente en muchos casos (recuérdese por ejemplo la discusión –aún no resuelta de forma satisfactoria– sobre el significado de la pintura española de bodegones y flores), no es menos cierto que tras un porcentaje considerable de la ingente producción artística de ese periodo no hay sino un deseo de satisfacer necesidades devocionales o meramente ornamentales, sin que quepa buscar en estas obras, independientemente de su calidad, ningún propósito –al menos intencionado– de trascender la mera representación. Es lógico pensar que ni todos los artistas estaban en disposición, por formación y bagaje intelectual– de ofrecer resultados originales en el uso del lenguaje simbólico, ni todo el mundo disponía de la preparación adecuada para entenderlo, de tal modo que, en sus distintos niveles de lectura, lleva implícita una cierta discriminación o jerarquización social:

¹⁴ Primera semana, 5.º ejercicio: el infierno: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/Ejercicios_espirituales.pdf> (consultada el 25/04/2013).

Hubo para todo género de gentes muy competente entretenimiento; pues ni al más entendido le faltaba el pensamiento, ni a los demás variedad de cosas, que por sí y sin más averiguación de Arte daban gusto¹⁵.

Esta ambivalencia queda bien de manifiesto, por ejemplo, en el uso de los emblemas, donde encontramos dos tendencias opuestas pero compatibles: la que los considera un lenguaje esotérico y minoritario, y la que los convierte en un medio para hacer accesible a todos ciertas verdades éticas y religiosas a través del aliciente de las imágenes, pues no hay que olvidar que, además de útiles y didácticos, podían ser también objetos deleitables y placenteros¹⁶.

Con cierta frecuencia, sin embargo, nos encontramos con obras que se limitan a copiar o reinterpretar de manera superficial soluciones preexistentes, sin que exista una asimilación real e interiorizada de lo creado por otros. En muchos otros casos, los códigos utilizados responden a tradiciones representativas arraigadas en el imaginario colectivo que se adoptan y se adaptan según necesidades concretas, sin que pueda evitarse que los cambios introducidos y las copias mecanizadas incorporen errores iconográficos, incluso resultados grotescos o, en el caso de la pintura religiosa, soluciones heréticas que escapaban al control de los censores o que fueron extinguidas. Hablamos de usos abusivos e indebidos de modelos, que se modifican o transmutan sin el rigor y el conocimiento debidos al *decoro*.

I. LA CULTURA SIMBÓLICA DEL BARROCO

Bajo esa denominación englobamos una serie de conceptos que, aun compartiendo un mismo espíritu y presentándose en ocasiones entremezclados –o confundidos, según la fuente–, ofrecen elementos y rasgos sutiles que los singularizan¹⁷. Nos referimos a los símbolos, los signos de reconocimiento (o insignias), las alegorías, los atributos, los emblemas, las empresas, las divisas, los enigmas, los jeroglíficos y la heráldica.

¹⁵ CHIRINO DE SALAZAR, F., *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial... en Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, Madrid, 1622. Sobre este particular, véase: PORTÚS, J., «La imagen barroca», en AULLÓN DE HARO, P. (dir.), *El Barroco*, Madrid, Editorial Verbum, 2004, pp. 299-348 (esp. 316-320).

¹⁶ PRAZ, M., *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Ed. Siruela, 1989, cap. IV: «Lo agradable y lo útil», pp. 195 y ss.

¹⁷ Una buena aproximación a esta problemática terminológica, en GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Aguilar, 1972, pp. 17 y ss.

De pasatiempo humanista y paganizante, o expresión de sabiduría escondida reservada a una élite, y por tanto pensados para un uso privado y minoritario, como eran considerados con anterioridad, todos esos conceptos devienen en el siglo XVII patrimonio colectivo como herramienta de comunicación, expresión y conocimiento de ideas y saberes generales (caso de los emblemas) o particulares (como ocurre con blasones y empresas), con distinto grado de codificación y también de dificultad para su adecuada interpretación, y por tanto son susceptibles de ser utilizados como instrumentos de publicidad y propaganda.

Lo cierto es que gran parte de esa cultura simbólica era preexistente y formaba parte de un sustrato civilizador que hunde sus raíces en la Antigüedad, con interesantes mutaciones e intercambios –cuando no confusión– entre lo profano y lo sagrado, enriquecido por aportaciones de la cultura medieval –con su correspondiente reflejo en la Literatura–, aunque su nomenclatura y definición correspondan a la edad Moderna. Sometidas al ir y venir de las modas, muchas de esas manifestaciones simbólicas cayeron en desuso, otras se transformaron y finalmente otras nuevas se fueron incorporando al bagaje de mentores y artistas; entre estas últimas, sin duda, merecen destacarse las surgidas por efecto de la reacción contrarreformista de la Iglesia Católica tras el Concilio de Trento (*v. gr.* la iconografía surgida para dar respuesta a las nuevas y numerosas beatificaciones y canonizaciones, o la rica simbología asociada a los sacramentos, y en particular a la Eucaristía), o las promovidas por las órdenes religiosas en su afán por singularizar su función y ensalzar sus logros en dura competencia con las demás –es decir, buscando lo que hoy llamaríamos, utilizando la jerga publicitaria, su *imagen de marca*–. El caso de la Compañía de Jesús es, en este sentido, paradigmático, como expresa perfectamente Mario Praz:

Y los jesuitas se convirtieron en productores teatrales, ingenieros y artífices especializados en espectáculos clásicos, colocaron al lado de los triunfos de los soberanos los triunfos de los santos y los mártires, de los emblemas de amor humano hicieron emblemas de amor divino, dieron a Jesús el arco, las alas de Cupido, de las empresas heroicas sacaron empresas piadosas para la educación de los príncipes. Hicieron instrumentos de propaganda religiosa de todos los entretenimientos del humanismo pagano y de todas las delicias de un alejandrino revivido¹⁸.

Frente al predominio de la temática religiosa –más evidente en lo conservado que en lo producido– y al crecimiento que experimentan otros géneros,

¹⁸ PRAZ, M., *op. cit.*, p. 198.

como el retrato o las naturalezas muertas (bodegones y floreros), no deja de sorprender, como ya ha sido señalado por otros autores, la escasez en el Arte barroco español de obras de asunto mitológico, habida cuenta el éxito y abundancia de estos temas, entremezclados con los bucólico-pastoriles –y tratados a veces de forma trivial o satírica–, en la Literatura y el Teatro del Siglo de Oro hispanos y en el resto de países europeos, así como su limitación predominante al ámbito real y cortesano; fenómeno para el que se podrían apuntar tanto causas económicas como religiosas y morales, estas últimas centradas sobre todo en lo que podríamos llamar el *nudus horrore*, es decir, el recelo –cuando no proscripción– hacia la representación de la figura humana desnuda, problema para el que se buscó solución recurriendo a la alegoría como fórmula para dotar a esos cuerpos –lascivos o no– de un significado simbólico que los hiciese aceptables, ejemplarizantes e incluso aprovechables desde una óptica cristiana; discusiones que en la tratadística hispana seiscentista tuvieron amplio reflejo.

Disponer de las fuentes gráficas y literarias que contenían los repertorios iconográficos, utilizarlas y manejarlas con soltura, resultaba fundamental para un artista culto y para cualquier erudito o diletante de la época, y desde luego lo era para los mentores que definían los programas iconográficos o daban las pautas para la representación de los temas, del mismo modo que conocerlas resulta imprescindible hoy en día a cualquier estudioso del arte del periodo, con la diferencia de que para el hombre actual ese lenguaje simbólico resulta en buena medida ajeno, con la dificultad añadida que suponen la polisemia o el cambio de significación que con el tiempo han experimentado algunos símbolos. De esa biblioteca ideal¹⁹ formarían parte, desde luego, libros de emblemas, con el *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531) de Andrea Alciati a la cabeza, seguido de las *Diverse imprese...* (Lyon, 1551) de Paolo Giovio y con notables ejemplos hispanos como los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (1591) y Sebastián de Covarrubias (1610) o la *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas* (1640) de Diego Saavedra Fajardo [fig. 4], la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499) de Francesco Colonna, repertorios como los *Hieroglyphica* Venecia, 1505) de Horapolo o la obra del mismo título (Basilea, 1556) de Pierio Valeriano, las *Symbolicarum Quaestionum* de Achille Bocchii (Bolonía, 1555), los *Commentaria Symbolica* (1591) de Antonio Ricciardo, el *Electorum symbolorum et parabolarum historicarum syntagmata* (París, 1618) del jesuita Nicolao Caussino, el más tardío *Mondo simbolico*

¹⁹ GÁLLEGO, J., *op. cit.*, pp. 26 y ss.



Fig. 4. Diego Saavedra Fajardo, Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas. Empresa «Más que en la tierra nocivo».

(Milán, 1653) del agustino Filippo Picinelli, y desde luego la *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (Roma, 1593; la 1.^a ed. con ilustraciones de 1603) de Cesare Ripa, pensada como guía o enciclopedia visual para la representación alegórica de las virtudes, los vicios, los sentimientos y las pasiones humanas, además de otros textos clásicos como las *Metamorfosis* (Amberes, 1551, 1.^a ed. en castellano) de Ovidio y de algunas fuentes autóctonas como las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla (escritas en el siglo VII y con múltiples ediciones a partir de 1470), verdadero compendio del saber humano, los escritos de los Padres de la Iglesia o textos hagiográficos como la *Legenda sanctorum* o *Legenda aurea* de Jacopo della Voragine (escrita en el siglo XIII) o el *Flos Sanctorum* (1599 y 1601) del jesuita Pedro de Rivadeneira.

Todas estas obras, publicadas en su mayoría durante el siglo XVI y dotadas de extensos y completos índices cuya utilidad podríamos comparar a cualquier librería de imágenes o buscador de la web actuales, constituyen un magnífico ejemplo de ese sustrato codificado, ampliamente divulgado en ediciones sucesivas, en copias e imitaciones más o menos acertadas, a través de libros y grabados sueltos, o replicados hasta la saciedad en pinturas y esculturas, que nutrió el Arte de los siglos XVII y XVIII.

II. LOS EMBLEMAS²⁰

Uno de los ejemplos más genuinos de la cultura simbólica del Barroco, género puente entre la Literatura y el Arte, donde se ponen en juego todos los mecanismos de elaboración e interpretación de un mensaje mediante la combinación de palabras e imágenes, del lenguaje verbal y el icónico, son los emblemas. Nacidos en el siglo XVI como un ejercicio propio de humanistas, la obra fundacional del género fue el citado *Emblematum liber* de Alciato, quien compuso 99 epigramas latinos a los que asignó un título y, para hacer más atractiva y comercial su publicación, se asoció una ilustración. La obra, que daba respuesta al afán de los círculos humanistas europeos por crear un lenguaje universal, equivalente moderno de los jeroglíficos, que contuviera saberes, pautas de conducta o preceptos morales útiles para el ser humano, tuvo numerosas ediciones y comentarios, y su éxito hizo que fuera imitada por otros muchos autores.

El emblema se plantea al espectador como un acertijo o reto intelectual, pues se trata de averiguar el sentido de la figura (*pictura, icon, imago* o *symbolon*), que constituye el cuerpo del emblema —y es el elemento clave para que, una vez descifrado el sentido global, el mensaje quede en la memoria—, con la ayuda del título (*inscriptio, titulus, motto, lemma*), que se presenta bajo la forma de una sentencia o frase corta, casi siempre en latín, no exenta de cierto tono críptico, y constituye el alma del emblema. La lectura posterior del texto explicativo (*subscriptio, epigrama, declaratio*), normalmente en verso, ya en latín o en lengua vernácula, que relaciona las dos partes anteriores, confirma el acierto o desacierto en la interpretación y, en último término y en la medida que el mensaje haya calado en el receptor, este lo retendrá mentalmente gracias a la imagen y al concepto expresado en el mote. Proceso comunicativo que, con distintos códigos y estrategias, y un mayor grado de superficialidad/inmediatez, es empleado también hoy en día como estrategia publicitaria.

²⁰ Para la redacción de este apartado son obras de obligada consulta, además del trabajo de Mario Praz ya citado: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Emblemas: lecturas...*, *op. cit.*; ZAFRA, R., y AZANZA, J. J. (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Akal, 2000; o los numerosos trabajos de la profesora Aurora Egido, como *De la mano de Artemia Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnía y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Olañeta, 2004. Un buen repertorio de libros de emblemas digitalizados, en <<http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/>>. Y una recopilación de libros de emblemas españoles, en <<http://www.emblematica.com>> (consultadas el 25/04/2013).

Los emblemas encontraron en el grabado –suelto o como ilustración en libros– su medio ideal de difusión, si bien en un primer momento, y debido a las dificultades económicas y a la escasez de grabadores, la emblemática en España tuvo en las obras de arte efímero creadas para las celebraciones públicas (exequias, entradas de reyes, fiestas religiosas...) su escaparate privilegiado. De esas «obras para el caso», por su naturaleza provisional, el único testimonio conservado son las descripciones –impresas o no– donde se daba cuenta de los programas iconográficos elaborados para la ocasión²¹. También algunas órdenes religiosas, como los jesuitas, quisieron aprovechar el potencial didáctico y propagandístico de la emblemática, y la incluyeron en su *Ratio Studiorum* como un ejercicio de inventiva recomendado para los estudiantes de Letras y, en especial, para los de Retórica.

El Siglo de las Luces dejó de considerar la Naturaleza como un jeroglífico, como un arcano, para convertirla en fuente de conocimientos que podemos alcanzar por medios más racionales, objetivos y científicos, como la observación y la experimentación, y en consecuencia fue arrinconando la cultura simbólica –y con ella los emblemas– en beneficio de otros instrumentos más directos para el conocimiento del mundo y en pro de la prosperidad y bienestar de la sociedad y del género humano; a pesar de ello, la emblemática todavía tuvo un renacimiento –más que su canto de cisne– en una obra excepcional como son los ochenta grabados que componen la serie de los *Caprichos* de Francisco de Goya²², herederos *sui generis* tanto de la apariencia como de la filosofía del emblema canónico, al presentar las tres partes de su forma más característica (el llamado *emblema triplex*): las figuras, los títulos y los textos explicativos (los famosos «comentarios», algunos de ellos autógrafos) y ser concebidos como transmisores de pautas de conducta y preceptos morales. Su aproximación al género, enriquecido por influencias diversas (entre ellas la caricatura inglesa, géneros literarios como la fábula –tan próximo al género emblemático como *exemplum in natura*–, ciertos espectáculos callejeros como los títeres o las sombras chinescas...), es sin embargo profundamente moderna tanto en la técnica como en el estilo y en el fondo, pues a través de un *Ydioma universal* de imágenes y palabras hace compatible la «censura de los errores y

²¹ Para el caso aragonés, véase SERRANO MARTÍN, E. (dir.), *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995.

²² ESTEBAN LORENTE, J. F., «De la alegoría tradicional a la personal», *Artigrama*, 25, 2010, pp. 111-112.

vicios humanos» en clave satírica con una conciencia social típicamente ilustrada, atenta a lo inmediato y nada ajena a lo popular, que no encontramos en el emblema tradicional, y de ahí su novedad.

III. SERMONES Y PINTURAS, PALABRAS E IMÁGENES, OÍDO Y VISTA, METÁFORAS Y SÍMBOLOS

El mecanismo comunicador empleado en los sermones, una de las mejores manifestaciones, junto con los espectáculos teatrales, de la oralidad barroca, no resulta muy distinto del utilizado en los emblemas. De hecho, en muchos casos, el texto explicativo de estos se ampliaba mediante una glosa o declaración en prosa que, casi a modo de sermón, ampliaba la explicación, poniendo en juego la erudición del emblemista. Y, por otro lado, en la oratoria sagrada se produce un fenómeno de emblematización de los textos evangélicos a través de imágenes que buscan facilitar su comprensión y adaptarlos a un código accesible; de esta forma, aunque el uso de la literatura emblemática fue desigual entre los predicadores (algunos lo limitaron y otros incluso lo rechazaron, ciñéndose a valores seguros como las Sagradas Escrituras o los escritos de los Santos Padres), no es extraño encontrar en los *marginalia* o notas al pie de los sermones impresos, junto a otras fuentes eruditas que evidenciaban la cultura literaria de sus autores, referencias a libros de emblemas y jeroglíficos que, además de añadir lustre intelectual al producto final, aportaban una enseñanza didáctico-moral muy apropiada para el adoctrinamiento religioso²³.

El sermón plantea un interesante juego de ida y vuelta entre los distintos lenguajes que incorpora, pues aunque su canal propio es la «palabra viva» o pronunciada —y en su caso el lenguaje escrito, pues muchas de esas prédicas fueron dadas a la imprenta o se concibieron exclusivamente para ser difundidas por este medio—, cobra su sentido completo cuando se apoya en el lenguaje icónico (nos referimos tanto a las imágenes y objetos que rodean físicamente al

²³ Sobre la presencia de emblemas y jeroglíficos en la oratoria sagrada en el caso aragonés (con referencias bibliográficas más generales), véase: AZANZA LÓPEZ, J. J., «Imágenes para una emblematización del Evangelio en la oratoria sagrada aragonesa», *Boletín del Museo Instituto «Camón Aznar»*, 109, 2012, pp. 59-142. Sobre las relaciones entre los sermones y el Arte, son de referencia obligada OROZCO, E., *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa, 1977, y DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.

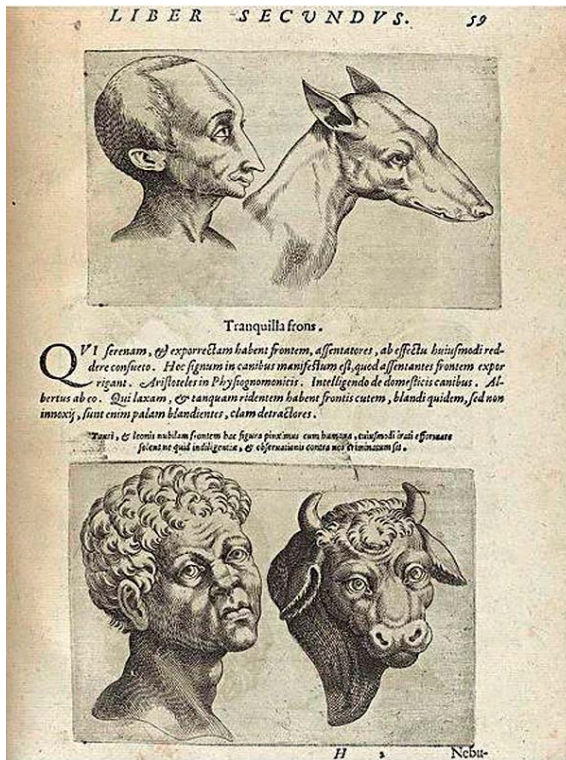


Fig. 5. Giambattista della Porta,
La vera fisionomia.

orador o son mostradas por él —calaveras, crucifijos...—, como a las que son cita-
das en el discurso o a las imágenes mentales que todo ello produce), pero tambié-
n en el lenguaje gestual —como veremos— y en el lenguaje litúrgico-ritual²⁴.

En los sermones encontramos numerosas interferencias entre las palabras, la
música, las imágenes y los objetos, entre el oído y la vista, y en ellas las mencio-
nes a las obras de arte, y al Arte en sí, a la elocuencia de las cosas inanimadas, son
recurrentes y sirven a los oradores para conducir su discurso retórico desde lo
más tangible a lo más elevado, de lo sensible a lo espiritual, incorporando analo-
gías y metáforas susceptibles de convertirse a su vez, por obra de otros artífices,
en nuevas imágenes simbólicas, o de quedar solo en el reino de las palabras.

²⁴ ABASCAL, M. D., «Oralidad y Retórica en el Barroco», en AULLÓN DE HARO, P. (dir.),
op. cit., pp. 349-375. La autora señala que no existe concordancia entre los sermones publi-
cados, que responden a una tradición literaria perfectamente codificada, y los verdadera-
mente predicados o pronunciados, sobre los que solo nos cabe hacer conjeturas acerca de su
puesta en escena.

IV. LOS GESTOS COMO SÍMBOLOS

El lenguaje de los gestos constituye, dentro de la cultura simbólica, uno de los aspectos más interesantes de la plástica barroca, pues conectan de lleno con uno de sus rasgos inherentes, la extremosidad, y por ende con el mundo de las emociones, las pasiones y los estados del alma. De esta forma, encontramos gestos de origen antiguo que por su uso reiterado formaban ya parte de la convención plástica, otros que cayeron en desuso por efecto de gustos y modas pasajeros, y finalmente otros que se fueron incorporando a esos repertorios icónicos. Fueron los propios artistas, a través de cartillas o cuadernos de dibujo pensadas como ejercicios académicos o para la formación de otros artistas, los encargados de elaborarlos, pero fue el público/espectador quien, en un proceso de decantación lento e invisible, fue sancionando las soluciones exitosas. No fue ajena la cultura gestual a los estudios fisiognómicos, saberes que se remontan a la Antigüedad y que intentaban poner en relación la apariencia externa de los seres vivos con sus características internas o menos visibles (en el caso de los seres humanos, con su temperamento); así se explica el éxito alcanzado por libros como *La vera fisonomía* (s.f.) del filósofo napolitano Giambattista della Porta (1535-1615), que explicaba el carácter de los hombres por su parecido con ciertos animales [fig. 5], o los textos que, en clave cristiana, utilizaban estas relaciones como demostración del artificio, ingenio y método con que había sido creada la Naturaleza:

Y si por el rostro, y composicion exterior se conoce la complexión interior, y por el cuerpo el ingenio, y animo, porque no otras virtudes de las plantas y frutos. Colige Aristoteles el ingenio blando por las cejas derechas; austero si estan caidas azia la nariz; juglar, y engañador si azia las sienes; por las orejas medianas un buen ingenio; por las grandes, y hergidas, necio [...] Todo esto es señal que ay artificio en la naturaleza dispuesta con método, por donde nos pudiésemos guiar para su conocimiento, y aprovecharnos de su uso²⁵.

Existe por supuesto una relación estrecha entre los gestos aplicados a las expresiones de los seres humanos representados en las obras y los empleados por los actores en el teatro, y todos ellos se ponen también al servicio de otras formas de oralidad, como los sermones, constituyendo un complemento comunicativo de la palabra viva o hablada en todos los espectáculos públicos

²⁵ NIEREMBERG, J. E., *op. cit.*, pp. 293-297.

donde esta tenía lugar y que gozaban, pese al imparable avance de la palabra escrita y de la imagen, de una magnífica recepción, convirtiéndose en una costumbre o hábito social²⁶. Además del componente auditivo-sonoro y de otros elementos no menos importantes como la escenografía, el vestuario, la música o la danza, en los espectáculos teatrales y en determinadas fiestas litúrgicas o paralitúrgicas como el Corpus, que requerían de una puesta en escena y del uso de recursos muy diversos (textuales, visuales, auditivos, olfativos, gustativos, táctiles, rituales, lúdicos...), la *actio* (actuación o interpretación) adquiere una importancia fundamental, y aunque su aprendizaje era empírico, existían unas normas que procedían de la tradición retórica y que fueron actualizadas por autores como el humanista español Alonso López, más conocido como el Pinciano, autor de una Poética (*Philosophía Antigua Poética*, Madrid, 1596) donde aborda la relación de los gestos con los afectos y recoge algunas reglas y repertorios consolidados. La gesticulación y el tono declamatorio eran la fórmula eficaz para asegurar la comprensión del texto por un público mayoritariamente poco ilustrado.

En el sermón pronunciado, la *elocutio* o estilo del orador aporta los procedimientos lingüísticos para conmover al espectador y hacerle partícipe del discurso (*exempla*, comparaciones, diálogos fingidos, preguntas retóricas, apóstrofes, prosopopeyas... convirtiéndose casi en un monólogo teatral, pero la *pronuntiatio* o *actio* del discurso sigue siendo la operación más relevante, a la que los predicadores –y también los tratados sobre la predicación y las instrucciones para predicadores, especialmente a partir del Concilio de Trento– prestaron más atención; se trataba de adecuarse a las características del receptor y de convencer, más por lo sensorial o epidérmico que por lo racional: uso de la voz (variaciones tonales), gestos y movimientos corporales, mostrar objetos, señalar imágenes, uso espectacular de la música y de la luz... en suma, «predicar a los ojos»²⁷ para mover los corazones.

Del mismo modo, el artista hace uso, como resorte narrativo, de la retórica gestual-corporal que ayuda a enfatizar las expresiones y a diferenciar de forma clara los sentimientos, emociones y reacciones de los personajes-actores, así como el papel que cada uno desempeña en la historia. Todo ello, como es sabido, aparece formulado ya en la tratadística renacentista italiana (v. gr. León Battista Alberti en *De Pictura* o Leonardo da Vinci en su *Tratado de la Pin-*

²⁶ Para todo lo referido a la oralidad y sus recursos, seguimos a ABASCAL, *op. cit.*

²⁷ LEDDA, G., «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII, 1989, pp. 129-142.



Fig. 6. Charles le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*.

tura), pero recibió un nuevo impulso en el Barroco, como lo demuestran algunas cartillas de dibujos, estampas y tratados donde, a modo de «alfabeto visual», cada gesto tiene su traducción referida a una intención expresiva o a un sentimiento concretos, siempre dentro de los límites marcados por el decoro. Sirvan como ejemplo de esta literatura artística atenta a la teoría de las expresiones y los estados del alma el tomo I del *Trimegistus theologicus* (Vigevano, 1679) del cisterciense español Juan de Caramuel y Lobkowitz, quien abordó la comunicación no verbal y la elocuencia del gesto, otorgando a ese lenguaje una codificación gramatical, léxica, retórica y didáctica; los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (Madrid, 1693) de José García Hidalgo; el famoso *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698) de Charles le Brun, pensando específicamente para el uso de pintores [fig. 6]; o la no menos conocida *Chirologia...* (Londres, 1644) de John Bulwer²⁸, dirigido principalmente a los oradores [fig. 7], donde además

²⁸ BULWER, J., *Chirologia: or the natural language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures ybereof, where unto is added Chironomia: or the art of manual Rhetoricke*, Londres, Thos. Hasper, 1644. Sobre este asunto, véase ROUILLÉ, N., *Peindre et dire les passions, la gestuelle baroque aux XVII et XVIII siècles, l'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2006. Y también, STOICHITA, V. I., *op. cit.*, cap. VII.



Fig. 7. John BULWER, J., Chirologia: or the natural language of the hand.

de relacionar el gesto oratorio y el teatral se sostiene la superioridad del gesto sobre la palabra argumentando que aquel sería innato y universal, habría escapado a la confusión de la torre de Babel y sería el lenguaje privilegiado para la comunicación entre Dios y los hombres. La obra de Bulwer hubo de ser conocida sin duda por William Hogarth, uno de los artistas que con más éxito explotaron las conexiones entre el teatro y la pintura, tanto en los asuntos tratados como en la forma de abordarlos, dotando a sus personajes de carácter para comunicar ideas y sentimientos mediante gestos intencionadamente estereotipados y sobreactuados y creando un lenguaje artístico propio:

Me he esforzado por tratar mis temas como si fuera un escritor dramático; mi cuadro es mi escenario; los hombres y las mujeres, mis actores [...] La figura es el actor; las actitudes y sus acciones conforman los gestos de la cara y trabajan las expresiones, que son las palabras que deben hablar al ojo y hacer la escena inteligible.

La codificación de gestos, ademanes y actitudes que conforma la retórica del cuerpo implicaba su nomenclatura, habitualmente en griego o latín, aunque su adecuada interpretación actual choca con el problema de la polisemia de algunos de esos símbolos gestuales. Sirva como ejemplo de todo ello la acción de colocar la mano sobre los ojos a modo de visera, gesto expresivo y



Fig. 8. Lorenzo Ortiz de Buxedo, Ver, Oír, Oler, Gustar, Tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo Político y en lo Moral. Emblema «La luz deslumbra; toda revelación hiere al que la mira».

elocuente que tiene su origen y aparece con frecuencia en experiencias visionarias o teofánicas vinculadas a la manifestación sensible de lo sagrado (Transfiguración, Resurrección, Ascensión, Asunción...), en las que la aparición de la divinidad va acompañada por una luz cegadora (un «fuego devorador», en expresión bíblica) de la que hay que preservarse, como lo hizo Moisés ante la zarza ardiente por miedo de ver el rostro de Dios (Ex, 3, 6). Este gesto, más tarde secularizado, posee en la pintura barroca una doble interpretación, pues por un lado se asocia a la *apokopein*, acción de mirar hacia la lejanía, en un afán de trascender o ver más allá, y por otro al *lumina tegens digits*, acción de protegerse los ojos de la luz revelada [fig. 8]; luz incandescente y sobrenatural que el espectador no interpretaría como tal, pues resulta imposible su representación, si no fuera por la presencia de algún personaje que adoptase esa actitud. Por medio de este gesto, por tanto, se invita al espectador a contemplar una visión que comparte con el personaje que lo adopta, y al mismo tiempo se le hace partícipe de una sensación que, por medios pictóricos, sería inviable transmitir.

Todos estos gestos pasaron a formar parte de una cultura visual conocida, asimilada y compartida por un gran número de artistas, y sin duda en su difusión y reconocimiento desempeñó un importante papel el arte gráfico.

V. EL MEDIO ES EL MENSAJE: LA OBRA DE ARTE COMO SÍMBOLO

Si hasta ahora hemos considerado la relación de la cultura simbólica con las manifestaciones artísticas desde una sola dirección: la utilización del lenguaje simbólico para la elaboración del mensaje que transmite lo representado en las propias obras, lo que ahora planteamos es la necesidad de considerar también, en el mismo plano de interés, el potencial y carácter simbólico de las propias obras, es decir, su capacidad de transmitir otros mensajes a partir de su materialidad como objeto cultural prestigiado y valioso, o de su propia forma de presentación. Bajo este prisma, las obras nos hablan fundamentalmente de las inquietudes, apetencias y aspiraciones de sus comitentes a partir de su labor de promoción y patronazgo artísticos, visión esta que resulta especialmente apropiada para una época en la que la sed de títulos, el afán de medro, las estrategias de emulación, simulación y disimulación²⁹, el gusto por lo aparental, la liberalidad y la magnificencia, como lo eran la práctica de la caridad u otras obras pías, son fenómenos inherentes al Barroco como concepto de época.

Entre los signos externos utilizados históricamente para indicar o aparentar –simular– un determinado estatus social (el vestido, el uso de determinados medios de locomoción, la vivienda, etc.), la posesión y el encargo de obras de arte, como también saber opinar con criterio sobre estos asuntos e incluso la práctica artística, adquirieron en el Barroco un valor singular, fenómenos que sin duda cabe asociar a los intentos llevados a cabo por artistas y teóricos, a partir de finales del siglo XVI y sobre todo en el XVII, por reivindicar el carácter intelectual y libre (expresado en las fuentes como «nobleza, ingenuidad y liberalidad») de la actividad creadora, frente a lo que sucederá en el siglo XVIII, en el que la utilidad y función social del arte se convertirán en estandarte y guía de los Ilustrados³⁰.

Bien es cierto que, en ocasiones, lo que podríamos llamar «mensaje interno» (entendiendo como tal el referido a los asuntos y temas abordados en las propias obras) y «mensaje externo» (el que el comitente quiere transmitir a través de ellas sobre sí mismo, sobre su linaje o sobre la institución a la que representa) resultan coincidentes, se confunden o conviven pacíficamente en una misma obra.

²⁹ Sobre estos conceptos, remitimos a RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Pasiones frías...*, *op. cit.*

³⁰ Sobre todos estos asuntos, remitimos a nuestro trabajo: LOZANO LÓPEZ, J. C., «Reflexiones sobre...», *op. cit.*, *passim*.

Dadas las limitaciones de espacio impuestas para la publicación de esta ponencia, nos limitaremos a señalar, entre los múltiples ejemplos posibles, el caso de las galerías de retratos episcopales³¹ o el de la capilla de la Anunciación en la iglesia parroquial de Longares³², asuntos de los que nos hemos ocupado recientemente en varias publicaciones, a las que remitimos.

³¹ Tema del que nos hemos ocupado en dos artículos: LOZANO LÓPEZ, J. C., «Las galerías de retratos episcopales en las diócesis aragonesas», *Aragonia Sacra*, XVI-XVII, 2001-2003, pp. 303-318; y LOZANO LÓPEZ, J. C., «Las galerías de retratos episcopales y sus funciones representativas», en Actas «XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte», dedicadas a *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 211-218.

³² LOZANO LÓPEZ, J. C., «La capilla de la Anunciación en la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza) y el pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra», en ÁLVARO, I., LOMBA, C., y PANO, J. L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, IFC, 2013, pp. 479-492.