

Hermenéutica y emblemática en el barroco hispanoamericano. Leer las imágenes en clave política

Hermeneutics and Emblematic in Hispano-American Baroque. Read Images in Political Key

GASTÓN G. BERARDI
Universidad de Buenos Aires
Argentina

ggberaldi@uba.ar
<https://orcid.org/0000-0003-1929-0354>

<https://doi.org/10.52948/ds.v7i1.1121>

Artículo de investigación
Recepción: 2 de septiembre de 2024
Aceptación: 28 de marzo de 2025

Resumen

En el marco de la amplia repercusión que han tomado los estudios sobre las imágenes desde la década de 1990 del siglo pasado, el presente trabajo indaga en la literatura emblemática del barroco hispanoamericano de los siglos XVI y XVII como artificios disimuladores del poder. A partir de las nociones de figurabilidad y textualidad ampliada se sostiene que las imágenes de los emblemas barrocos pueden ser leídas como un texto escrito y que su legibilidad está condicionada de manera múltiple por su estructura y por el nivel de alfabetización de los lectores. El objetivo del trabajo es mostrar cómo estos dispositivos semióticos funcionaron de manera solapada a las finalidades políticas de la conquista de las almas frente a la conquista de los cuerpos de la etapa anterior. Desde esta perspectiva, la lectura de la emblemática barroca puede constituirse en un punto de partida para la elaboración de un modelo de lectura para el análisis de las publicidades televisivas, de la propaganda partidaria y de las comunicaciones en las redes sociales en torno a la producción de subjetividades políticas.

Palabras clave: hermenéutica de la imagen; emblemática; barroco hispanoamericano; política.

Abstract

Within the framework of the broad impact that studies on images have had since the 1990s, this work investigates the emblematic literature of the Hispanic American Baroque of the 16th and 17th centuries as artificial dissimulating device concealed by power. Based on the notions of figurability and expanded textuality, it argued that the images of Baroque emblems can be read as written text, and that their legibility is conditioned in multiple ways by their structure and by the literacy level of the readers. The aim of this work is to show how these semiotic devices functioned in a way that was hidden from the political aims of the conquest of souls as opposed to the conquest of bodies in the previous stage. From this perspective, the reading of baroque emblems can constitute a starting point for the development of a reading model for the analysis of television advertisements, partisan propaganda and communications on social networks around the production of political subjectivities.

Keywords: Imagen hermeneutics; emblematics; hispanoamerican baroque; politics.

Introducción

Uno de los fenómenos culturales que cobró mayor masividad entre mediados del siglo XX y la actualidad fue la proliferación desmesurada de imágenes. Ello motivó que a partir de la década de 1990 surgieran una serie de trabajos que, bajo el título de *giro icónico* (Gadamer y Boehm, 1978) y *giro pictórico* (Mitchell, 1992) –en atención a los cambios semánticos y sociales que estas nuevas imágenes traían consigo–, estudiaron este fenómeno como una transformación que determinaba no solo nuestra comunicación, sino también, y principalmente, nuestra forma de acercarnos a la realidad.

Desde distintas perspectivas y escuelas diversas se ha llevado cabo una nueva reflexión sobre los objetos visuales. A partir de entonces, las imágenes se han vuelto un objeto de estudio privilegiado en virtud de su circulación masiva a través de los dispositivos electrónicos, de su uso político y militar, como recurso didáctico de las ciencias y como

objeto de las legislaciones (Bredekamp, 2017), entre otras razones. De esta manera, abre el camino a un sinnúmero de trabajos que se han dedicado a revisar la cuestión (García Varas, 2011).

Ahora bien, si es cierto que en estos últimos años las imágenes han inundado nuestro entorno de una manera quizá desbordante, reconfigurando nuestra subjetividad, incluso desubjetivandonos,; no es menos cierto también que una cultura de imágenes no es un fenómeno exclusivo de estos tiempos. Como señala Bredekamp (2017), podemos remontarnos a más de dos millones de años para dar cuenta de la producción y proliferación de imágenes.

Luego, ya en la antigüedad la reflexión sobre la imagen puede rastrearse hasta Platón, quien entiende que las imágenes son copia de las cosas del ámbito visible, distanciadas doblemente de la realidad de la *idea*. Luego, su discípulo, concebiría a la visión como el sentido primordial, el cual sería heredado y articulado en la Edad Media, sobre todo con el tomismo (D'Onofrio, 2015). Ya por entonces los jeroglíficos conformaban una cultura de imágenes propiamente dicha (Hernández, 2015; Egido, 1985), más tarde ocurriría lo propio con el *ars memoriae* (Yates, 2005), los *physiologus* y los bestiarios (Contreras, 2010; Urdapilleta, 2014).

Tiempo después, emergería con una impronta decisiva la pintura, arquitectura y escultura renacentista (Warburg, 2005), la emblemática (Alciato, 1531), la iconología (Ripa, 1866) y las obras visuales del barroco (Gruzinski, 2012; Rodríguez de la Flor, 2009). Asimismo, en la modernidad aparecen dos paradigmas sumamente polarizados respecto de la cultura visual: el científico y fenomenológico (realista y referencial) con el modelo de la óptica. El otro, el barroco iberoamericano, alegórico (visionario y simbólico) (Rodríguez de la Flore, 2009), en parte, procedente de la confluencia entre el neoplatonismo, el neoaristotelismo y la hermenéutica de los cuatro sentidos; se mueve en el dominio de lo simbólico y discursivo, en claro rechazo de la imagen mimética y en la desconfianza de que la ciencia luterana pueda explorar el ámbito de la divinidad. En el contexto de este último modelo se forja el objeto de esta investigación.

En épocas del barroco, y más precisamente en el barroco español y latinoamericano, tal como puede verse en *La guerra de las imágenes* (Gruzinski, 2012) y en *La memoria administrada* (Marzo, 2010), la cultura simbólica y de imágenes –con la pintura, la escultura,

la orfebrería, las tallas de madera, la ornamentación, el teatro, los blasones, la heráldica, las empresas, etc.– cobra una enorme relevancia para dar cuenta del mundo, para ofrecer un modo de acceso al conocimiento y, sobre todo, para la educación, la producción y control de las subjetividades.

Esta incipiente investigación explora la producción de emblemas en el barroco hispanoamericano del XVI y XVII como dispositivos orientados a la lectura de imágenes. Para ello me remito a las nociones de *figurabilidad* y *textualidad ampliada* (Beraldi, 2022), que nos permite, por un lado, comprender las imágenes como textos a ser leídos y la escritura como imágenes a ser vistas (Marin, 1988) y, por otro, amplía el dominio de la textualidad a cualquier otro dispositivo semiótico entendido como un conjunto de signos coherente (Bajtín, 1999). Mi interés en este punto es señalar que la producción de emblemas se constituyó en un importante dispositivo hermenéutico-político; en una política de las imágenes que permitió, mediante su funcionamiento simbólico y la producción de un artificio de simulación, su influencia en la formación religiosa, política y moral a partir de su difusión como un instrumento de formación de subjetividades.

Entiendo que este estudio puede abrir el camino a una comprensión más cabal del momento, pero también, y sobre todo, de nuestro entorno presente, traccionado por la proliferación de las imágenes acompañadas de mensajes breves –como los emblemas–, sea ya en las pautas publicitarias o en las propagandas políticas y, más actualmente, en las publicaciones de las redes sociales.

Emblemática

Origen, contexto y repercusión

Producto del proceso más o menos casual de edición, la primera publicación de emblemas aparece en Augsburgo en 1531 (Figura 1).



Figura 1. Alciati, A. (1531). *Emblemata*.
 Nota. Tomado de Wikipedia (2024).

El humanista milanés Andrea Alciato había dado a la imprenta una colección de epigramas con sus correspondientes títulos. Presentados estos al consejero imperial, lo dieron a conocer al impresor, quien consideró oportuno que cada epigrama fuera acompañado de una ilustración. Con ello se daría vida a uno de los libros de mayor éxito en la historia de la cultura occidental: el *Emblematum liber* de Andrea Alciato (1985); fundamental, como señala Sebastián, para comprender la época del Humanismo y también el Barroco. Con ello también se iniciaría, casi azarosamente, la producción de la literatura de emblemas (Figura 2).



<p>Emblema I SVPER INSIGNI DVCATVS MEDIO LANI Ad Illustrissimam Maximilianam, Duce[m] Mediolanensem</p> <p>Exiliens infans sinuosi e faucibus arguis, Est genitricis nobilis sterna tuas. Talia Pellaeum gessisse nominata regem Vidimus, hisque suum concelebrasse genas: Dum se Amirone satam, matrem angulis imagitae lusam, Divini ei sobolem seminis esse docet. Ore exit. Tradunt sic quosdam antier anguis. An quia sic Pallas de capite ortu Iovis?</p>	<p>Emblema I SOBRE EL ESCUDO DEL DUCADO DE MILAN Al Illustrissimo Maximiliano, Duque de Milan</p> <p>Es noble divisa de tu familia un niño saliendo de las fauces de una sinuosa sierpe. Tales cosas vimos que traía el rey de Pella¹ en sus monedas y que con ellas celebraba su estirpe: ensaña que es hijo de Ammón² y nacido de semen divino, habiendo sido engañada su madre por la imagen de una serpiente. Sale por la boca; así, dicen, lo hacen algunas serpientes, o tal vez se porque así nació Pálas de la cabeza de Jove?</p>
---	--

Figura 2. *Emblema 1. Sobre el escudo del ducado de Milán.*
 Nota. Tomado de Alciato (1985, p. 28).

En este contexto cultural, en 1593 el italiano Cesare Ripa publicaría su *Iconología* (Figura 3) —que en su primera edición aparece sin ilustraciones—; un tratado de gran repercusión en su tiempo que, en el marco normativo del Concilio de Trento, fijaba ya en su segunda edición de 1603 un conjunto alegorías y emblemas que servía a modo de una enciclopedia verbo-visiva para los pintores y escultores que quisieran representar la belleza, la poesía, el amor, la alegría, etc. (Marzo, 2010).



Figura 3. *Iconología*.
Nota. Tomado de Hoyos (2017, p. 4).

65 años después se publica una de las obras pedagógicas más influyentes de Europa, e incluso de Latinoamérica: *El mundo en imágenes* (1658) de Jan Komensky, más conocido como Comenius. Un libro que, según los estudios, es el primer texto ilustrado para niños, y que tenía como objetivo la enseñanza del latín (Figura 4).

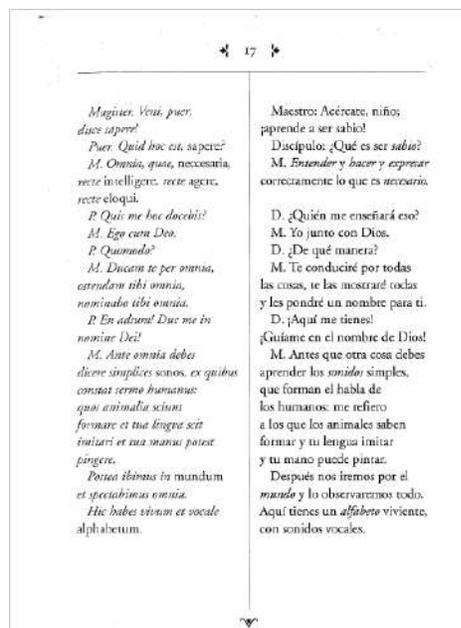


Figura 4. *Invitación.*
 Nota. Tomado de Comenius (2017, pp. 16-17).

Los antecedentes de los emblemas pueden ser rastreados hasta la antigüedad¹, aunque su mayor influencia la reciben de la Edad Media. Como anticipamos, los *physiologus*, los bestiarios, la heráldica y los jeroglíficos constituyen una referencia ineludible para la aparición de los emblemas.

En cuanto a su repercusión, sobre todo en la península ibérica y en Latinoamérica, los emblemas llegan prontamente a España y de allí se trasladan a nuestro continente. En 1538, en Zaragoza, ya se tiene información de los emblemas de Alciato y para 1549 Daza Pinciano publica la primera traducción (Egido, 1985, 2004; Hernández, 2015). A partir de entonces comienzan a proliferar en gran número las producciones españolas que también llegarían a América de la mano de los franciscanos y de los jesuitas. Al tiempo, el auge de la emblemática propulsó a los pintores del XVII, como Velázquez y Ribera, a incorporar este lenguaje en sus obras, el cual continuaría más tarde también en Goya y en Dalí (Sebastián, 1985). Asimismo, sería incorporado en las letras, por ejemplo, en la obra de Gracián (Egido,

¹ Como referencia Aurora Egido (1985) en la introducción a la edición de Santiago Sebastián de la emblemática de Alciato: “Alain Michel en su estudio ‘Rhetorique et philosophie de l’emblem: allegorie, realisme, fable’ *Emblemes et divises...*, ed. cit., pp. 23-31, retoma los orígenes romanos que la palabra *emblem* supone como trabajo ornamental y destaca su función en la terminología retórica y filosófica. Encuentra emblemas en los filósofos griegos (Platón, Aristóteles), en los epigramas de Marcial y en la retórica de Cicerón, entre otros precedentes, como el de la alegoría medieval” (p. 8).

2004); incluso en los libros de meditaciones, como es el caso de los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, donde las palabras funcionan como imágenes haciendo una composición de lugar (Lozano, 2014).

Este fenómeno icónico se vincula decididamente con una nueva política de la imagen –que debía destronar los dominios de la textualidad escrituraria– y que se consumaría mediante el aparato legal producido por el Primer Concilio Mexicano de 1555: el decreto tridentino sobre el uso legítimo de las imágenes de 1563 y la adopción de este decreto en el Tercer Concilio Mexicano de 1585, conjuntamente al concurso de los jesuitas que explotaron a fondo los recursos de la imagen (Gruzinski, 2012, p. 109).

Naturaleza, estructura y fuentes

A diferencia de los *physologus* y los bestiarios, las imágenes de los emblemas no alegorizan únicamente con animales u otras entidades de la naturaleza, sino que recurren también a elementos y situaciones históricas o ficticias: hechos históricos, héroes, personajes mitológicos, guerras, lugares comunes, tradiciones populares, etc. (Figuras 5 y 6).



Figura 5. *El dinero a lo feo hace hermoso.*
Nota. Tomado de Soto (1599, p. 14).



Figura 6. *Todo lo acaba y vence la paciencia.*
 Nota. Tomado de Soto (1599, p. 16).

Para Aurora Egido (1985), la armonía interior de los emblemas (Figura 7) se establece por medio de la estructura y el contenido entre los componentes que lo conforman: primero, el título (*inscriptio, titulus, motto o lemma*) del emblema, habitualmente en latín o en alguna lengua vernácula distinta a la de la edición. En algunos casos acompañado por su traducción a la lengua de la publicación. Segundo, la imagen simbólica (*pictura, icon, imago o symbolon*) y, tercero, el epigrama (*suscriptio o declaratio*) que sirve de pie a la imagen, normalmente en verso, en latín o en lenguas nacionales y relaciona los otros dos componentes (Egido, 1985, 2004; Lozano, 2014).² Se destaca así una interrelación entre elementos verbales y pictóricos-simbólicos que remiten a los presupuestos de la poética y la retórica clásica –fundantes del arte y la literatura del Siglo de Oro–, con clara presencia del neoplatonismo y del aristotelismo, donde las imágenes de carácter simbólico aparecen como mediadoras de una realidad más alta y la vista es el órgano sensorial más apto para la captación del conocimiento.

² La articulación entre texto escrito e imagen no siempre obedece a un plan preestablecido. Esto ya queda claro con la publicación del *Emblematum liber* de Alciato y de la *Iconología* de Ripa. Por eso, como señala Egido: “(...) respecto al texto y la pintura del emblema, ha de tenerse en cuenta que si la idea es previa a ambas, en ocasiones ésta se plasma verbalmente antes de que el dibujante haga traslado de la misma decoración o el diseño del grabado (...) De ahí que la prioridad en los eslabones que conforman la cadena pictórico-literaria no sea siempre fácil de delimitar en el proceso creativo” (Egido, 2004, pp. 33-34). Por otra parte, la relación estrecha entre estos tres componentes tiene, como los *physiologus* y los bestiarios, un fin eminentemente didáctico.



Figura 7. *Sobre la juventud.*
 Nota. Tomado de Alciato (1985, p. 133).

En diversos estudios relativos al tema, Egido (1985, 2004) señala que los emblemas se fundan en la teoría hermenéutica de los cuatro sentidos y en las artes de la memoria. La primera se remonta a la antigüedad, en el enfrentamiento entre el método histórico-gramatical y el método alegórico de interpretación textual. Reconfigurados y ampliados estos posteriormente, alcanzan con Agustín de Hipona, por la influencia de Orígenes y Filón de Alejandría, la estructura de un método interpretativo basado en la idea según la cual la escritura contendría un cuádruple sentido: uno literal o histórico, otro alegórico, otro espiritual y otro moral. Dicha teoría será recogida por Tomás de Aquino quien, en el décimo Artículo de la Cuestión 1 de la Primera Parte de la *Suma Teológica*, se dedica a problematizarla y a responder las objeciones que se le han planteado. Señala así que estos cuatro sentidos –y otros más que señalan los objetores– pueden sintetizarse en dos: el literal y el espiritual³. Los aportes de Tomás a la cuestión serían fundamentales y decisivos para prescribir la forma de lectura de los textos bíblicos del Medioevo, cuya influencia se mantendría aún en el Renacimiento y en el Barroco.

Respecto de las artes de la memoria, un arte perteneciente a la retórica (Yates, 2005), a partir del relato de Cicerón en *De oratore*, atribuye su origen más lejano a Simónides de

³ El primero incluye el histórico, el etiológico, el analógico y el parabólico o metafórico; el segundo incluye el alegórico y el moral.

Ceos (siglo V a. C.),⁴ quien a partir de un hecho trágico y fortuito pudo advertir que una disposición ordenada era especial para una buena memoria. El poeta griego infirió que quienes desearan capacitarse en esta facultad debían seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas que deseaban recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, para que el orden de los lugares preservara el orden de las cosas y las imágenes de las cosas revelaran las cosas mismas, operando así como un traductor. Es como un alfabeto interno. De esta manera, si se quiere recordar una cosa determinada, se debe colocar su imagen – como si fuera una letra– en un lugar ya definido –haciendo como si este fuera el papel–. A determinado lugar corresponde determinada imagen que representa una cosa distinta y cada vez se puede dar nuevas imágenes para los mismos lugares, como si borráramos las letras del papel y escribiéramos otras.

Como arte de la retórica, el *ars memoriae* circuló por toda la tradición europea hasta una época relativamente moderna. Como ya señalaba Cicerón, esta invención de Simónides descansaba no solo en la importancia que tiene el ordenamiento y disposición de los objetos para la memoria, sino, y sobre todo, en el sentido de la vista, considerado como el más vigoroso de todos.

Su transmisión a la Edad Media llega de la mano del *Ad Herennium*, un texto anónimo de los años 80 a. C., dedicado a estudiantes de retórica, atribuido en un principio erróneamente a Cicerón, con una importancia inigualable para el arte de la época. Esta es la fuente principal de la tradición del arte de la memoria. Incluso, señala Yates (2005), el arte de la memoria del siglo XVI conserva, bajo todos sus complejos incrementos, lo dicho por el *Ad Herennium*.

Tomás de Aquino recoge esta tradición y se convierte en su santo patrón. En el Artículo 1 de la Cuestión 49 de la Parte II-II de la *Suma Teológica* rechaza las objeciones sobre la memoria argumentando su necesidad para la prudencia y señalando que lo espiritual escapa fácilmente del alma si no es vinculado con ciertas similitudes corporales. Allí mismo detalla cuatro procedimientos que ayudan al ser humano a progresar en la memoria, de los cuales los dos primeros retoman casi textualmente lo señalado en *Ad Herennium*. Por otra parte, la otra razón que da Tomás en la *Suma* para el uso de semejanzas corporales es que las

⁴ La propia Yates (2005) señala más adelante que otros, en cambio, atribuyen la invención del arte de la memoria a Demócrito y no a Simónides (p. 130).

Escrituras se valen de metáforas poéticas y hablan de asuntos espirituales como encubrimiento de similitudes y cosas corporales (Yates, 2005). Sumado a ello, como señala Marzo, Tomás fue quien propuso con más fuerza la potencialidad de las imágenes frente a las palabras para excitar el alma de los espectadores (Marzo, 2010).

El surgimiento de la imprenta y las críticas de los seguidores de Quintiliano y las de los humanistas, como Erasmo y Melanchton, pudo atentar –y lo ha hecho en gran parte– contra este arte de la memoria artificial, fundamental para los antiguos y medievales. Sin embargo, gracias a la adopción de la principal corriente filosófica renacentista, el neoplatonismo, el *ars memoriae* entró en una nueva forma de vida, manteniendo así un lugar central en la tradición europea (Yates, 2005).

Desde un punto de vista metodológico, a estas dos fuentes –la hermenéutica de los cuatro sentidos y el arte de la memoria–, hay que añadirle una más: los *exemplum*, que abundan en la literatura didáctica medieval para cualquier esfera del conocimiento, ya sea religión, política, moral, ciencias naturales, etc., y que grafican casos concretos que se utilizan como método adoctrinante.

Para Maravall (1972) la literatura emblemática es heredera de los *exemplum* medievales. Esta se basa en la fuerte convicción –propia de todos los libros político-morales del siglo XVII– del valor ejemplar de los casos concretos que mueven a obrar más eficazmente que cualquier otro procedimiento, de donde se desprende una sentencia o máxima moral o política. Y si bien era común que los casos ejemplares remitieran a hechos históricos, en otras ocasiones –como es el caso del apólogo⁵ del emblema de Hernando de Soto⁶ (Figura 8)– procedían de hechos convenientemente imaginados. Se entendía así que el valor ejemplar de los casos concretos residía en una muy alta fuerza de convicción.

⁵ Los apólogos se remontan a su origen oriental y han sido utilizados desde tiempos inmemoriales con fines de educación moral o política.

⁶ En 1599, Hernando de Soto publica en Madrid su *Emblemas moralizadas*. Bajo un título en latín que reza “*Nemo in alienis sapiens*”, descendiendo la mirada aparece el texto de la traducción a lengua vernácula, y más allá, una imagen monocromática que, en un árido descampado con un cielo algo nubloso, un hombre de sencillo atuendo, con un hacha en mano, hace gestos amenazantes a un simio. En el margen inferior derecho de la imagen, bajo los pies del hombre, se asoma un rastrillo. Del otro lado, el primate emerge todo su cuerpo desde un gran hueco en la tierra de la cual asoma tímidamente un poste, una viga. Una gran tela cubre los escasos pastizales de los márgenes del agujero. Al pie, externamente, un epigrama satírico en verso viene a comentar la imagen y el título: “Hurtar quiso el ejercicio, de cierto trabajador un simio, cuyo primor le dio con muerte el oficio. Y el rústico de ira lleno, al tiempo que le mataba le dijo: ‘quién te mandaba meterte en oficio ajeno’”.

EMBLEMAS
Nemo in alienis sapiens.
Ninguno sabe en ministerio ajeno.



Hurtar quiso el exercicio
De uerto trabajador
Un Ximio, cuyo primor
Le dio con muerte el oficio.
Y el rustico de ira lleno
Al tiempo que le matara
Le dixo: *Quien te mandara
Meteris en oficio ajeno?*

Figura 8. *Ninguno sabe en ministerio ajeno.*
Nota. Tomado de Soto (1599, p. 54).

Para explotar mejor el poder del *exemplum*, e inculcar de manera permanente su moralidad, cobra un papel sumamente relevante la representación gráfica, procedimiento proveniente de la técnica del *ars memoriae*, que entiende, como ya se señaló, que la incorporación de un elemento plástico facilita la asimilación de un contenido didáctico, quedando impreso en la memoria por mayor tiempo e influyendo más profundamente (Maravall, 1972).

Hermenéutica y política en el barroco hispanoamericano

La emblemática como artificio disimulatorio

Para 1570 el Código de Ovando –que trasmuta la conquista en descubrimiento– inaugura una nueva etapa en el proceso de colonización. En 1574 Arias Montano señalaba que “(...) se ganará diez doblado más por esta vía que por fuerza y miedo” (como se citó en Rodríguez de la Flor, 2002, p. 319). Unos años antes publicaba los *Humanae Salutis Monumenta* (Figura 9), cuya estructura formal se refleja en el entrelazamiento de códigos icónicos-lingüísticos, dando cuenta del nuevo poder de la imagen (Rodríguez de la Flor, 2002, p. 341).



Figura 9. *Divina tutela*.
Nota. Tomado de Arias Montano (1571).

En 1591 el historiador jesuita Pedro de Ribadeneyra sugiere dejar de lado en la política colonial la clásica estrategia de la violencia y adoptar una nueva: la de la doblez y el disimulo. Los jesuitas dan al poder las justificaciones necesarias para esta auténtica política de la disimulación, adoptada por el discurso del poder. La represión y el castigo acogen ahora formas desviadas. El poder se embarca en una política de atemperación y de falsa permisividad (Rodríguez de la Flor, 2005). De la conquista por las armas y la fuerza se pasa a la conquista espiritual. La seducción y la disimulación emergen como herramientas de una nueva modalidad de la conquista⁷. Diego de Saavedra Fajardo, con sus *Empresas políticas* (1640), entenderá a la emblemática como esa disimulación que llevaba al monarca a encubrir sus fines señalando otros cuando le era conveniente (Rodríguez de la Flor, 2005).

En los estudios de Rodríguez de la Flor se evidencia el recurso a los emblemas como las estrategias que el saber barroco genera en el sujeto y en sus representaciones, basadas en las pasiones frías del secreto y la disimulación. Emerge allí un nuevo modelo de escritura-

⁷ En este estado de desconfianza y disimulación mutua se construye ese *ego* barroco, dominado por las pasiones frías, que, como señala Rodríguez de la Flor (2005), altera la construcción de la subjetividad pulsional clásica.

lectura, sumamente útil para las cosas de Indias que, como señala D’Onofrio (2015), aprovecharían los jesuitas:

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 aquellas que tironean el espíritu; y que sean estas 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. (p. 231)

Los emblemas constituyen así un artificio que oculta su finalidad: fijar en la memoria ciertos conocimientos y códigos de conducta. En 1642 Baltasar Gracián en *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* confirmaría conceptualmente las técnicas disimuladoras que se venían desarrollando hacía tiempo en Hispanoamérica:

Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo (que) quiere condenar en este, apunta en uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos. (Gracián, 1642, p. 1245)

Para Rodríguez de la Flor (2005), a fines del siglo XVI el artificio se revela como un afecto poderoso y motor de la dinámica social. Cerezo señalará que uno de estos artificios del poder es la disimulación⁸, saber al cual Gracián (1647) califica como el más práctico y por el cual se puede llegar al alma (af. 98).

⁸ La disimulación ya la definía Accetto (2005) en 1641 como “la acción de no hacer ver las cosas como son” (p. 19). Es una forma de disfrazar, de velar lo que es. Como señala Cerezo Galán, no pretende suplantar la verdad, haciendo pasar una cosa por lo que no es, sino antes bien velar, disfrazar, despistar; es un ardid, como el del calamar con su tinta (Gracián, 1647, af. 98).

No debe pensarse, sin embargo, que la disimulación –en tanto instrumento de dominio de las apariencias que tenían por objeto la persuasión y seducción del otro– fue únicamente un artificio del poder para atraer a los conquistados a que entren en el nuevo orden. En términos sociales, la práctica de la disimulación era muy habitual también de parte de las comunidades oprimidas por el poder. Dicha práctica ya se da en España entre los moros –con la *taqiyya* (precaución y disimulo) que oculta el seguimiento del Corán, y que los hace ver, a

Con una intencionalidad que –siguiendo la máxima horaciana de agradar y ser útil al mismo tiempo– decanta entre lo lúdico, lo pragmático y lo intelectual, la literatura emblemática, con sus imágenes y su verba alegórica disimulan su objetivo último: persuadir a los ojos para entrar en el alma y adecuarla a sus intereses y necesidades. Para Rodríguez de la Flor (2002), la emblemática sintetiza así el *desiderátum* de la lectura que trabaja en el plano de la representación material, la cual realiza un camino que va, dicho en un lema al uso de la época, *per visibilia ad invisibilia* (a través de lo visible a lo invisible).

Educar por los ojos

Como ya se señaló, una vez traducidos los emblemas de Alciato al español, su repercusión prontamente generó toda una producción emblemática en España que luego sería introducida en América. Franciscanos primero, jesuitas luego, los emblemas constituirían una política de la imagen (Rodríguez de la Flor, 2002, 2005; Gruzinski, 2012; Marzo, 2010) que marcarían una nueva forma pedagógica y política.

D’Onofrio (2015) indica que por ese entonces las políticas sobre la imagen tienen como fin despertar las emociones. Buscan el auxilio de los sentidos, especialmente el de la vista, para incorporar principios religiosos, morales y políticos, puesto que se entendía que las imágenes eran más aptas y efectivas para penetrar la mente del lector que cualquier desarrollo teórico. De aquí que la *demonstratio ad oculos* haya sido considerada por una extensa tradición pedagógica como una herramienta esencial de transmisión de conocimientos y prácticas⁹. Así, más que a la fuerza de la demostración, se recurre a la

los ojos de los españoles, como una hidra, lo cual lleva a su expulsión en 1609– y entre los marranos –que genera todo un sistema de sospecha generalizada que intentará esclarecer el estatuto de limpieza de sangre–.

En América, las primeras concepciones franciscanas de un indio ingenuo cambian en el descubrimiento del otro como gran instancia disimuladora, dotado del genio de la ocultación y del hábito del engaño traicionero. Los discursos de la antropología de la dominación pasarán de señalar la inocencia del indio –primera fase de la conquista– a marcar –a partir de fines del siglo XVI– su carácter traicionero. Una obstinada preservación de la identidad oculta combinada con una adhesión meramente superficial al orden agresor, es la estrategia disimulada con que responden los indígenas a la invasión de su mundo –y que Echeverría (1998, 2010) denominará como *Tertium datur* (Beraldi, 2025), la tercera opción, ni someterse ni revelarse, sino someterse y rebelarse al mismo tiempo–. Ya en 1570 el inca Titu Cussi Yupanqui recomienda seguir esta vía como forma de supervivencia (Rodríguez de la Flor, 2005). En este otro sentido, la práctica de la disimulación, más que una forma traicionera es, como señalan Accetto (2005), Bodei (1995), Echeverría (1998, 2010), Tatián (2018) y Beraldi (2025) entre tantos otros, una forma de resistencia racional y creativa a la opresión de un poder que se infiltra en las conciencias. Una estrategia de supervivencia, un modo de autoprotección ante los poderosos, una disimulación honesta.

⁹ Puede verse como ejemplo el caso de Comenius en *Orbis sensualium pictus* (en español, el mundo en imágenes, 1658), clave en los métodos pedagógicos (Figura 4).

persuasión indicativa, que pone en juego los aspectos psicológicos que movilizan el ánimo. Ello pone de manifiesto que en el espacio tipográfico altomoderno –al calor de las ideas de que la imagen debía triunfar sobre el texto escrito– va cobrando fuerza configuradora una suerte de “razón gráfica” (Rodríguez de la Flor, 2005, p. 333), la cual es decididamente estimulada por las reglamentaciones sobre el uso de las imágenes producidas en los concilios mexicanos y tridentinos y explotada luego por los misioneros jesuitas y franciscanos.

En este contexto cultural-histórico-político debe entenderse la aparición de la *Rhetorica Christiana* (1579) (Figuras 10 y 11) del franciscano Diego de Valadés; una pieza de estrategia política y monumento textual para los nuevos misioneros, que es quizá, como sugiere Rodríguez de la Flor (2002), la única defensa en imágenes de una evangelización pacificadora emprendida por los españoles. Imágenes de signo antibelicista en abierta pugna con las tradiciones iconográficas hispanas de representación de las cosas de Indias. Lo novedoso del texto de Valadés es el énfasis puesto en todo aquello que afecta al lector-receptor, contraviniendo de esta manera la potenciación constante de la esfera del emisor que desarrolla la tecnología del discurso autoritario.

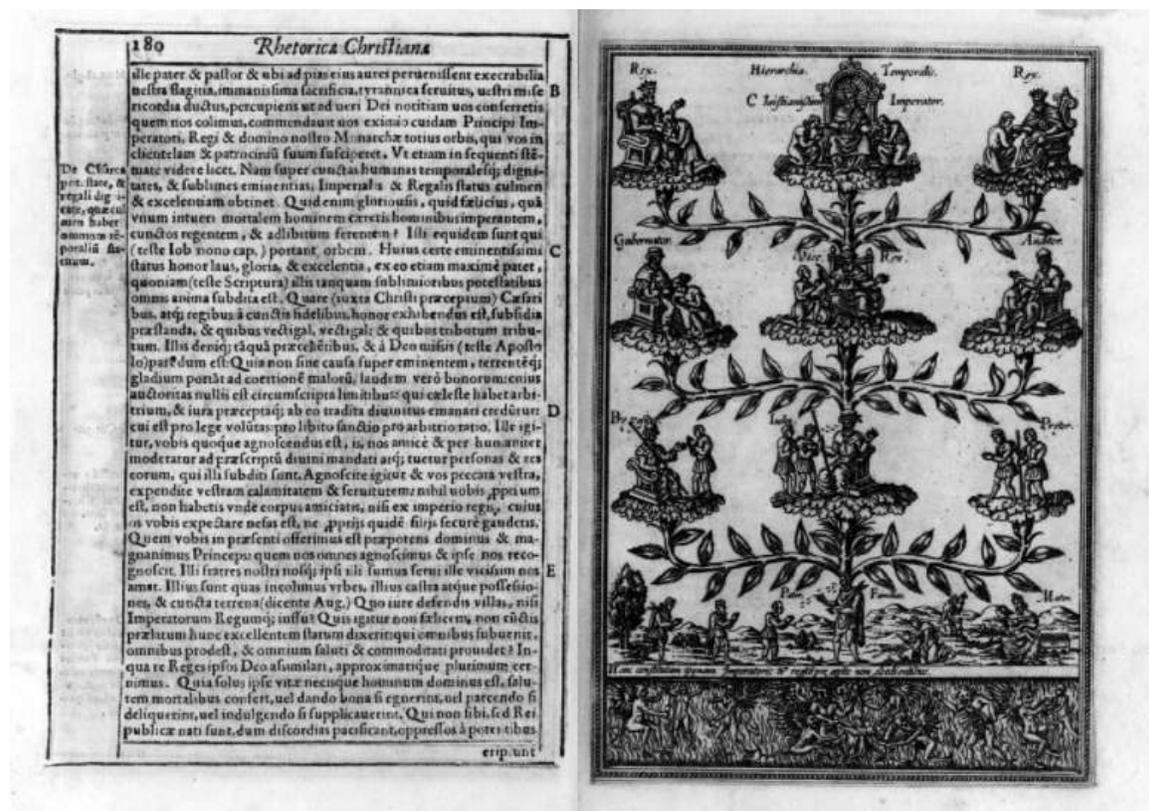


Figura 10. *Jerarquías temporales.*
 Nota. Tomado de Valadés (1579, p. 180).



Figura 11. s/n.
 Nota. Tomado de Valadés (1579, p. 225).

En la *Rhetorica* se labran los instrumentos para cumplir eficazmente el objetivo de la conquista espiritual: atraerlos para que entren. Aunque aquí se oculta otro fin: atraerlos para que sirvan. Así, después de la conquista por los hechos, toma valor la conquista por las palabras y los instrumentos conceptuales (Rodríguez de la Flor, 2002). A juicio de Maravall (1972):

La intensa intervención de la Iglesia en la pintura y escultura durante la época del barroco demuestra el interés que ella puso en la utilización de los valores estéticos de carácter plástico para la formación religiosa. Y lo mismo sucede en el campo de la ideología política. *Esos valores estéticos de las representaciones plásticas incrementan la eficacia educativa de éstas.* Es la más atinada manera de cumplir con el precepto horaciano, renovado ampliamente por la cultura barroca, Gracián lo enunciará así: ‘Es gran método de enseñar, juntar lo útil con lo dulce’. (p. 112)

En este sentido, se extreman las medidas para aprovechar los recursos que conduzcan a estimular el pensamiento a través del sentido visivo. Para ello es sumamente importante valerse de medios simbólicos y figurativos, sumamente persuasivos, para llegar al alma de sus destinatarios y alcanzar la dirección de su espíritu.

Gracián, ya señala en su *Oráculo Manual* (1647) la necesidad de superar la dualidad forma y fondo (af. 14) para alcanzar la virtud, porque como la mayoría mira lo superficial, las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen (af. 99). Así, la forma es parte de la idea y viceversa (Povedano, 1976): “(...) Hase de ir con arte el comunicar el arte” (af. 212)¹⁰.

La *Rhetorica* utiliza la técnica de la memoria artificial adaptándola a los usos pedagógicos convenientes a la evangelización de los indígenas¹¹ (Figura 12).

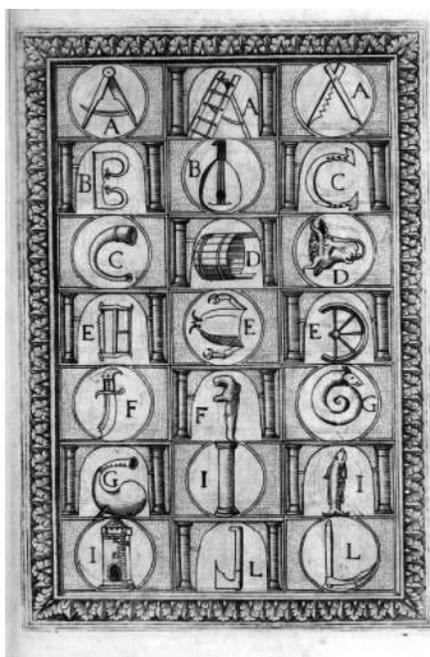


Figura 12. *s/n*.
Nota. Tomado de Valadés (1579).

¹⁰ Refiriéndose en este caso que el arte de la prudencia –ese saber práctico procedente de su pensamiento aristotélico-tomista–, este debe ser comunicado de tal forma que comprometa decididamente al lector. Al respecto, puede verse Beraldi (2024).

¹¹ No queda del todo claro aún, en el caso de los abecedarios, por ejemplo, hasta qué punto estos se utilizaron realmente para la enseñanza de los indígenas o los realizó Valadés posteriormente a su regreso de América y pensando en una Europa más que instruida en los diagramas mnemotécnicos. Aun así, como señala Egido (2004), sus tablas jeroglíficas representan imágenes “pertenecientes a los indios” (p. 75).

Para Rodríguez de la Flor (2002), la *Rhetorica* es un monumento a una nueva hermenéutica, la cual:

(...) con sus alfabetos y técnicas de memoria artificial en las que asocian imágenes y palabras, evidencia hasta qué punto se impone en la época una praxis lectora con apoyaturas eminentemente gráficas. Algo útil, tanto en los pueblos previamente no alfabetizados, y sujetos a un proceso de colonización, como de cara a esas masas populares que configuran, esta vez en la metrópoli peninsular, una suerte de “Indias interiores”. (p. 342)

Si bien Valadés pertenece a la orden franciscana, ello no obstó a que se nutriera de los conocimientos de la orden jesuita, ya que, como observa Rodríguez de la Flor, las técnicas valadesianas están presentes desde el momento mismo de la fundación de la orden de Loyola. Es sabido que Loyola inicia su programa espiritual apoyándose en la capacidad persuasiva de las imágenes. Y si bien los *Ejercicios espirituales* no contienen imágenes, las palabras funcionan como tales haciendo una “composición de lugar”, elevando la “*devotio moderna*” a todo un sistema de comunicación que incluye, en muchos casos, la indicación de realizar los ejercicios delante de imágenes, tales como el Cristo crucificado.

El uso de las imágenes con fines persuasivos y didáctico-morales pone de manifiesto que para el pensamiento jesuita la vista se muestra como un modo de acceso al conocimiento preeminente respecto del oído, lo que los lleva a “predicar a los ojos” (Ledda, 1989, como se citó en D’Onofrio, 2015, p. 223). En este sentido, extremarán las medidas para aprovechar los recursos que conduzcan a estimular el pensamiento a través del sentido visivo para llegar al alma de sus destinatarios y alcanzar la dirección de su espíritu.¹²

¹² Uno de los casos que mejor recoge este espíritu e incluso produce un adelanto en estas estrategias es el *Evangelicae historiae imagines* (1593) de quien fuera el hombre de mayor confianza y secretario de Ignacio de Loyola, y quien, como rector del primer colegio jesuita, dictara las reglas del método que luego se convertiría en la base de la *Ratio Studiorum*. Los documentos y los historiadores coinciden en que sin dudas la enseñanza durante el período jesuita estuvo dominada por la *Ratio Studiorum*, es decir, el Plan oficial de estudios que estableció formalmente el sistema global de educación de la Compañía de Jesús en 1599. Jerónimo Nadal. Obra publicada póstumamente como una parte separada de su obra más reconocida, la *Adnotationis et meditationis in Evangelia*, surgida de las recomendaciones de Loyola sobre la “composición de lugar” para ayudar a la oración, ofrecía un dispositivo gráfico para una meditación secuenciada (Rodríguez de la Flor, 2002), que recomendaba meditar posando la mirada sobre alguna imagen del pasaje evangélico que se tratase.

Para D'Onofrio (2015), la profundización que en la época alcanza la relación entre las imágenes y el discurso produce que la imagen alcance una mayor jerarquía como instrumento de transmisión y pedagogía, recurso que será aprovechado radicalmente por los productores y divulgadores del saber, pero al mismo tiempo por un público cada vez más amplio que forma su lectura al calor de la interpretación de lo visual.

Como indica Praz (1989), en virtud de sus cualidades didácticas, los emblemas se configuraron como una de las armas de propaganda predilectas de los jesuitas para representar el horror del pecado, los tormentos del infierno y las delicias de la vida piadosa. Tal es así que se esforzaron por adaptarlos a las costumbres de los habitantes de los diferentes territorios en que ellos intervenían. Sin embargo, como señala Egido (2004), no puede decirse que se tratara de mera propaganda. Proyectándose con fines didácticos y morales a través del camino marcado por los libros de emblemas se buscaba la conversión o transformación del lector.

Emblemática: hacia una hermenéutica de la imagen

Varios estudios como Gadamer (1990), Ferraris (2002), Agís Villaverde (2020), entre otros, señalan la fuerte influencia del reformismo de Lutero para la hermenéutica moderna, entendiendo que esta se inicia con la Reforma para oponerse a la hermenéutica medieval; o que, al menos, la obra de este teólogo introduce cambios en este arte de interpretación de textos que constituirían las bases de la hermenéutica posterior. Esta es una hermenéutica eminentemente textual escrituraria.

Por ese entonces, dominaba aún una regionalización hermenéutica que discriminaba metodológicamente entre los textos profanos, los sagrados y los jurídicos y que llegaría a su fin con Schleiermacher y su proyecto de una hermenéutica general. Es la hermenéutica de una modernidad la que se tornó hegemónica; pero también la que entró en conflicto con la hermenéutica bíblica de la Iglesia Católica. La disputa entre el luteranismo y el catolicismo respecto de la interpretación de las Sagradas Escrituras puede resumirse, en términos estrictamente hermenéuticos –y eludiendo las cuestiones políticas, que bien pueden apreciarse en la obra de Lutz (2009)–, señalando que, mientras para el catolicismo la Biblia era ininteligible sin la palabra de la autoridad, para el luteranismo podía ser interpretada libremente sin la necesidad de recurrir a la soberanía eclesiástica.

Entre tanto, la propia Iglesia Católica llamó a reformarse. Dicha iniciativa no implicó una vuelta a las prácticas pre-reformistas sino que constituyó una reforma interna en el seno del propio catolicismo, un programa de reformas limitado que se consumaría a partir de los concilios que vinieron a responder, aunque quizá parcialmente, a algunas de las demandas religiosas de la época. Como señala Lutz al respecto, los decretos conciliares contribuyeron en muchos aspectos a una mejora de la situación. La modernización, racionalización y centralización desterraron los absurdos abusos que habían caracterizado a la etapa bajomedieval. Sin embargo, las reformas al interior de la Iglesia Católica operaron más como una defensa que como un intento de renovación completa.

Ello no obstó a que se produjeran resultados notables. Roma recobró la centralidad y pasó a erigirse en el núcleo de la nueva espiritualidad, que encontró su expresión más característica en el incipiente Barroco. Esta nueva era del Papado y de la iglesia, que ahora operaba a través de órdenes, nuncios y obispos educados en Roma, se encontró con múltiples posibilidades y dificultades, tanto en Europa como en las Indias Occidentales, que impusieron la necesidad de alianzas políticas. Esta reforma interior del catolicismo desembocaría en la Contrarreforma, entendida esta en el sentido de la utilización de fuerzas religiosas y de los medios de poder ya existentes para hacer frente a la innovación (Lutz, 2009).

Al calor de esta disputa y de este proceso sobrevendría también la querrela de las imágenes, la reforma iconoclasta. Y al espíritu reformista la Contrarreforma opondría su propia impronta. “En el siglo XVI, la Reforma protestante y la Contrarreforma católica tomaron determinaciones opuestas y decisivas para los tiempos modernos, culminando una de ellas en la apoteosis barroca de la imagen católica” (Gruzinski, 2012, p. 11).

El título de este apartado plantea la posibilidad de una hermenéutica de las imágenes a partir de la lectura de los emblemas, es decir, de un modelo posible de lectura de las imágenes. Como concepto, hermenéutica de la imagen ya aparece en el título de un texto de Gadamer y Boehm que cierra el *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (1985), publicado en una edición conjunta con Gadamer. Aquí uno de los problemas principales que aborda el filósofo alemán es el de la traducibilidad o no de las imágenes a palabras.

Mucho más recientemente, en el ámbito hispanoparlante, Diego Lizarazo (2004) ha publicado un texto sobre hermenéutica de las imágenes donde, partiendo de la hipótesis de

que todo conocimiento es simbólico y que no hay acceso directo a lo real; se interroga cómo se interpretan las imágenes y cómo se caracteriza esa experiencia en nuestra vida cultural al hilo del análisis de tres relaciones entre imagen e interpretación: la icónica de lo sagrado, la icónica de la poética y la icónica onírica. También Blanca Solares Altamirano (2008) elabora unos apuntes para una hermenéutica de la imagen, tomando como referencia una reflexión sobre los vaivenes y desplazamientos acaecidos sobre las imágenes en nuestra historia occidental hasta el presente.

En este contexto, este estudio pretende articular una hermenéutica de la imagen desde dos conceptos clave: figurabilidad y textualidad ampliada. La procedencia de estas nociones ya las he señalado en otro trabajo (Beraldi, 2022). Figurabilidad define la potencialidad de la aparición de la imagen en el lenguaje escrito –como en el caso de los *Ejercicio espirituales* de Loyola o en el pasaje del texto bíblico de la última cena–, pero también, a la inversa, la potencialidad del lenguaje escrito en la imagen. Con textualidad ampliada hacemos referencia a la cualidad de los textos de contener o constituirse como tales no solo en tanto cuerpo escriturario, sino desde una multiplicidad variada de signos que puedan ser productores de sentido. Es decir, la potencialidad de cualquier dispositivo semiótico (un film, un video, una imagen, un mapa, un adorno, una vestimenta y hasta una acción humana), como conjunto de signos coherente, de entenderse tal como entendemos un texto escriturario.

Ello pone de relieve que la problemática textual excede lo meramente escriturario. Desde esta perspectiva, podemos decir que la emblemática –como cualquier imagen– es un tipo de textualidad que podemos definir como ampliada, por cuanto en este caso no es ni puramente escriturario ni puramente gráfico. En este sentido, bien podrían caber en las definiciones antes señaladas procedentes de los estudios de Unamuno, Bajtín, Marín y Ricoeur.

La hermenéutica en general ha sido más proclive a reflexionar sobre la textualidad escrituraria, descuidando quizá un poco más la atención de otros dispositivos textuales no escriturarios –como las imágenes– que hoy son de sumo interés por estar muy presentes en nuestra vida cotidiana, transformado tanto la comunicación como nuestra forma de acercarnos a la realidad.

En el caso particular de la literatura emblemática, o de las imágenes de emblemas, debe atenderse a determinados aspectos estructurales de la lectura de estos dispositivos. Aquí

tal vez cabría considerar cuál era el lector modelo (Eco), del cual dependía también el sentido último del emblema. Los estudios al respecto no acuerdan ni sobre su destinatario ni sobre su sentido. Más allá de a quién estén dirigidas originalmente las producciones emblemáticas –puesto que no hay consenso al respecto (Maravall, 1972; Hernández, 2015)– y de cuál sea su sentido último –ya sea una forma literaria o una forma mixta (Egido, 1985)–, a juicio de Rodríguez de la Flor, la literatura emblemática se constituye en un nuevo modo de leer la imagen, donde las formas de ordenación y presentación de contenidos afectan a todo el conjunto de saberes que comienza a producirse en la explosión hermenéutica iniciada a comienzos del siglo XVI.

La ubicación de los signos en la página sugiere una estructura que favorece o determina la actividad lectora. Esta ya no se dirige exclusivamente a la carga lineal del texto, sino que se complementa con un entramado de códigos de nivel superior. Mientras la imagen comprime significación y el texto la expande, el emblema supone el cierre de este hiato entre palabras e imágenes, forzando una lectura segmentada (Rodríguez de la Flor, 2002). De aquí que, como señala Egido (1985), la recepción del emblema implica un resultado total que el lector percibe, distinto de lo que puede ser la recepción independiente de imágenes y palabras separadamente (p. 9).

Por otra parte, para D’Onofrio (2015), la importante carga simbólica que por entonces ofrecen las imágenes exige al receptor una lectura interpretativa que permita decodificar sus significados, obligándolo a mantenerse activo en su búsqueda. La idea del momento, según la cual el mundo habla de Dios y todo cuanto existe tiene un significado que trasciende lo superficial, conduce a que el mundo sea entendido como un enigma constituido por metáforas y jeroglíficos donde el lector debe leer más allá de lo literal para decodificar esos sentidos ocultos y encontrar así la conexión divina que, a pesar de ello, se revelaría solo al final de los tiempos.

La literatura emblemática, en su dialéctica entre la plástica y la literatura alegórica, multiplica la posibilidad de sentidos. La variedad de interpretaciones de los emblemas se juega también entre los diversos tipos de lectores. Las imágenes pueden asumir una forma literal o alegórica. Si volvemos al emblema de Hernando de Soto del simio atacado por el trabajador, puede representarse a la lectura tanto de una u otra manera. Sin embargo, el emblema cobra un sentido otro en la lectura conjunta con la escritura, que solo tiene

recepción para una minoría letrada. Por ello, como afirma Rodríguez de la Flor (2002): “La vieja legibilidad de los signos se ve así sustituida por una operación que se mueve en lo hipotético, en lo inseguro, que no puede dar fe de las interpretaciones, porque estas se revelan como infinitas” (p. 352). Así, cada elemento del emblema juega un papel relevante y distinto que el lector debe interpretar en su cooperación mutua, aunque no todos puedan alcanzar una lectura cabal dadas las condiciones de la alfabetización. En este sentido, como señala Marzo (2010):

(...) el emblema (...) permitía que los artistas admitidos por el sistema pudieran crear toda una red de referencias cruzadas, citas y conocimientos al servicio de una elite endogámica que solicitaba un estatus social e intelectual especial para sus imágenes. (p. 297)

La emblemática entra en el juego de las ocultaciones, en el despiste y la disimulación. La oscuridad semántica servía, justamente, a los fines de la iglesia, para que esta se erigiera en mediadora entre la elite y el pueblo. De aquí que sostenga que esta representación visual se constituía en el medio idóneo para administrar la memoria, funcionando como testigo y testimonio de la política estatal y de su relato biográfico.

Para Rodríguez de la Flor (2005), la disimulación con la que opera el yo barroco es una estrategia que hace perder la idea de una verdad estable que pudiera ser comunicada y compartida. Las técnicas del engaño se convierten en mecánicas de respuesta y el secreto, la disimulación y la hipocresía constituyen el cuadro en que se mueve lo político. En ese sentido, expresa:

(...) el principio que lleva a mantener una estrategia de disimulación activa y de encubrimiento práctico se impone, haciendo de esto, incluso, el “corazón” y núcleo organizativo de la naciente civilización política. (...) La disimulación es el instrumento del dominio maestro de las apariencias. Y entonces resulta evidente que el siglo pone sus representaciones bajo este principio rector. El propio Saavedra Fajardo recordará desde el corazón del sistema simbólico del barroco, la emblemática, cómo esa disimulación regia es la que llevaba al protomonarca hispano –Felipe II– a “encubrir sus fines a sus embajadores, y señalándoles otros, cuando convenía que los creyesen y persuadiesen a los demás”. (p. 33)

Conclusiones

En el desarrollo de este trabajo, tomando como motivación la amplia proliferación de las imágenes en los últimos años, y los estudios que desde la década de 1990 se han dedicado al tratamiento de esta cuestión, indagamos en el origen, la repercusión, la naturaleza, fuentes y la estructura de la literatura emblemática, centrándonos en los emblemas del barroco hispanoamericano de los siglos XVI y XVII.

Ello nos permitió mostrar cómo los emblemas, con sus imágenes, se constituyeron en una razón gráfica que, mediante un artificio disimulador, obedeció a los objetivos de la conquista que abandonó las armas para dar paso a un nuevo modelo, más persuasivo y enmascarado, donde el fin ya no eran tanto los cuerpos sino los espíritus. Una conquista que pasó del plano material al espiritual y simbólico, que se procuró a través de la enseñanza de la cultura europea y de la formación religiosa, moral y política, educando por los ojos.

Desde esta perspectiva es que se plantea en este trabajo la posibilidad de ofrecer, desde las nociones de figurabilidad y textualidad ampliada, un marco conceptual que nos permita leer las imágenes poniendo de relieve las diferentes funciones que cumplen cada uno de los elementos que componen los emblemas, así como la visibilidad o la oscuridad semántica que estos reflejan a los diversos públicos lectores.

Con ello, este incipiente estudio sobre la articulación entre la hermenéutica y la emblemática del barroco hispanoamericano permite reconocer un modo de lectura de las imágenes que se aleja de la mera impresión sensorial impuesta por el modelo mimético, ya que lo alegórico y simbólico cobra un valor sumamente relevante para la formación de las subjetividades. Desde esta perspectiva se abre el camino no solo para la comprensión de un estudio hermenéutico de la emblemática barroca hispanoamericana de los siglos XVI y XVII, sino también para la posibilidad de que ello se constituya en un punto de partida para el análisis de las publicidades, la propaganda política y las comunicaciones en redes sociales de la actualidad.

Referencias

- Accetto, T. (2005). *La disimulación honesta*. El Cuenco de Plata.
- Agís Villaverde, M. (2020). *Historia de la hermenéutica*. Sindéresis.
- Alciato, A. (1985 [1531]). *Emblemas*. Akal.
- Arias Montano, B. (1571). *Humanae Salutis Monumenta*. Christoph Plantinus
- Bajtín, M. (1999). El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico. En *Estética de la creación verbal* (pp. 294-323). Siglo XXI.
- Beraldi, G. (2025). Tertium datur y dissimulazione onesta. Políticas barrocas. *Tópicos. Revista de Filosofía*, (71), 179-213
- Beraldi, G. (2024). Hermenéutica, ética y estética en el *Oráculo Manual* de Baltasar Gracián: hacia una ética de la escritura. *Oriente y Occidente*, 21(1/2), 41-70.
- Beraldi, G. (2022). Figuras de la textualidad. Hacia una lectura neobarroca de las imágenes. *Hipogrifo. Monográfico Barroco y Neobarroco*, 10(2).
<https://doi.org/10.13035/H.2022.10.02.05>
- Boehm, G. (1994). *Was ist ein Bild?* Brill I Fink.
- Bodei, R. (1995). *Geometría de las pasiones*. Fondo de Cultura Económica.
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.
- Cerezo, P. (2015). *El héroe de luto*. Institución Fernando el Católico.
- Comenius, I.A. (2017). *El mundo en imágenes. Orbis Sensualium Pictus*. Libros del Zorro Rojo.
- Contreras, C. D. (2010). *Dos bestiarios hispanoamericanos del siglo XX: Borges y Arreola*. [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio institucional PUJ.
<http://hdl.handle.net/10554/6424>
- D'Onofrio, J. (2015). En torno a la imagen simbólica en el Barroco hispánico: entre la manipulación persuasiva y la libertad lectora. *Exlibris*, 4, 223-237.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- Egido, A. (1985). Prólogo. En S. Sebastián (ed.), *Emblemas* (pp. 7-17). Akal.
- Egido, A. (2004). *De la mano de Artemia*. José J. de Olañeta.
- Ferraris, M. (2002). *Historia de la hermenéutica*. Siglo XXI.

- Gadamer, H.-G. (1999 [1960]). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H.-G. & Boehm, G. (1985). *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Suhrkamp.
- García Varas, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca.
- Gracián, B. (1642). *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. Juan Sánchez.
- Gracián, B. (1647). *Oráculo manual y arte de la prudencia*. Juan Nogués.
- Gruzinski, S. (2012). *La guerra de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, J. (2015). *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la contrarreforma*. Universidad de Murcia.
- Hoyos, M. (2017). *Mitología clásica en el arte barroco* (Working Paper). Universidad de Antioquia. https://www.researchgate.net/figure/Iconologia-por-Cesare-Ripa-1600-Edicion-de-Pergiovanni-Constantini-Vol-1-publicada_fig1_320627724
- Lizarazo, D. (2004). *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI.
- Lozano, J. (2014). La cultura simbólica en el Barroco. En C. Lomba y J. Lozano (eds.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II* (pp. 67-89). Institución Fernando el Católico.
- Lutz, H. (2009). *Reforma y Contrarreforma: Europa entre 1520 y 1648*. Alianza.
- Marin, L. (1988). *Portrait of the King*. University of Minnesota.
- Maravall, J. (1972). La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca. En *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (pp. 92-118). Seminarios y Ediciones.
- Marzo, J. (2010). *La memoria administrada. El Barroco y lo hispano*. Katz.
- Mitchell, W. (1992). The Future of the Image: Ranciere's Road Not Taken. En N. Curtis (ed.), *The Pictorial Turn* (pp. 89-94). Routledge.
- Povedano, F. (1976). El juego de palabras en el "Oráculo Manual" de Gracián. *Romanische Forschungen*, 88(2/3), 210-224.
- Praz, M. (1989). *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*. Siruela.
- Ripa, C. (1866). *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. Imprenta Económica.
- Rodríguez de la Flor, F. (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Cátedra.
- Rodríguez de la Flor, F. (2005). *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Marcial Pons.

- Rodríguez de la Flor, F. (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Abada.
- Solares, B. (2008). Apuntes para una hermenéutica de la imagen. En P. Lazo (comp.), *Ética, hermenéutica y multiculturalismo* (pp. 101-116). Universidad Iberoamericana.
- Soto, H. (1599). *Emblemas moralizadas*. Juan Iñiguez de Lequerica.
- Tatián, D. (2018). Veracidad y disimulación. *Revista de la Escuela de Filosofía. Cuadernos Filosóficos*, (15). <https://doi.org/10.35305/cf2.vi15.58>
- Urdapilleta, M. (2014). El bestiario medieval en las crónicas de Indias (siglos XV y XVI). *Latinoamérica*, (58), 237-270.
- Valadés, D. (1579). *Rhetorica Christiana*. Perugia
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza.
- Yates, F. (2005). *El arte de la memoria*. Siruela.
- Wikipedia. (2024, enero 27). *Emblemata*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Emblemata>