

LA IMAGEN PERSUASIVA BARROCA. ALGUNAS REFLEXIONES AL HILO DE UNA HIPÓTESIS DE LECTURA: EL CAMARÍN-TORRE DE LA VICTORIA Y LA CRIPTA DE S. LÁZARO DE MÁLAGA, UNA IMAGEN TEXTUAL.

Nuria Rodríguez Ortega

El concepto de imagen persuasiva barroca plantea una serie de condicionantes interpretativos que deben ser tenidos en cuenta para la comprensión del fenómeno artístico considerado en su tiempo histórico. La proyección de los conceptos implicados en la noción de texto y en la semiótica textual, relativamente recientes, ofrecen un valor heurístico no ajeno de interés, tanto en lo que concierne a la metodología de análisis como al concepto de imagen artística que propone, planteando una reformulación de la relación espectador-imagen, así como una redefinición de los significados potenciales de la misma. Tomando como base este punto de vista, hemos realizado la lectura de una de las imágenes más características del barroco español.

La imagen que nos proponemos leer es una unidad espacial compleja conformada por dos estructuras arquitectónicas próximas entre sí, la cripta del hospital de S. Lázaro, antiguo lazareto, y el conjunto de camarín-torre que se adosa a la iglesia de la Victoria, el cual se articula, a su vez, en tres espacios: el panteón de los Condes de Buenavista, la escalera¹ y el camarín de la Virgen. Cada uno de estos espacios tiene una identidad propia, tanto formal como semántica, por ello vamos a interpretar el conjunto como articulación sucesiva de los cuatro espacios, más que como dos estructuras arquitectónicas independientes. El interés de la primera reside en sus pinturas, pero hay problemas de documentación. Se ha atribuido a un artista anónimo local y no se sabe con seguridad su cronología, situándose como más probable a finales del siglo XVII y principios del siguiente. El caso de la segunda es diferente. Nace bajo los auspicios del Conde de Buenavista y su deseo de construir una capilla-enterramiento. Para procurarse un espacio de prestigio y veneración adosa la capilla al altar mayor presidida por el trasaltar (ya que la capilla mayor pertenecía a los Córdoba), instala el panteón bajo ésta y remata el conjunto con el camarín para la Virgen. Las obras se iniciaron en 1691 y la inauguración solemne fue en 1700,

¹ Véase más adelante (*lectura cosmológica del espacio*) por qué utilizamos como espacio intermedio la escalera y no la sacristía (la antigua capilla), que es realmente el segundo nivel.

aunque se continuaron hasta la mitad del s. XVIII². En cualquier caso, ambas son obras del s. XVII y son *imágenes barrocas*.

El análisis de una obra producida durante el periodo barroco plantea una serie de condicionantes interpretativos que nos llevan a reflexionar sobre la pertinencia de los criterios que deben ser tenidos en cuenta ante una imagen persuasiva barroca.

Un concepto de imagen.

Adoptando como primera medida de aproximación un punto de vista sociológico, debemos considerar la cultura del Barroco como un concepto de época para comprender el tipo de cultura que configura la imagen artística que analizamos. Durante el siglo XVII, la institución eclesiástica y monárquica, los dos polos del poder, van a optar por un discurso de tipo persuasivo como el más adecuado dentro de una cultura masiva. Al priorizarse como vehículo de transmisión lo visual frente a lo verbal, nos encontramos con una instrumentalización de la imagen artística de acuerdo con estas claves³. Según este concepto debemos considerar varios factores:

- 1) El sentido de la obra deriva de su inserción en un circuito de comunicación y, por tanto, de su estructura comunicativa interna.
- 2) Al convertirse en un vehículo informativo con unos objetivos muy precisos, se prioriza la efectividad y claridad del mensaje⁴, asumiendo una función cognitiva o referencial frente a cualquier tipo de consideración estética.
- 3) El discurso persuasivo introduce unos rasgos específicos que afectan tanto a la articulación de la imagen como al sujeto-receptor⁵.

Un Punto de Vista.

Puesto que vamos a analizar la imagen como una organización discursiva, hemos recurrido a la semiótica textual, la cual toma sus conceptos de las disciplinas lingüísticas que analizan el discurso; así como a la Teoría de los Actos de Habla, que ha dado lugar a una nueva concepción del lenguaje y del fenómeno comunicativo⁶.

² CAMACHO MARTÍNEZ, R (dir.): *Guía histórico-artística de Málaga*, Málaga, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, pp. 211-221.

³ "...todo lo propio del barroco surge de las necesidades de la manipulación de opiniones y sentimientos sobre amplios públicos". (MARAVALL, J.A.: *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990)

⁴ Cuando hablamos de claridad del mensaje no nos referimos a que la imagen esté construida de una forma clara, sino que la recepción de la información debe producirse sin ambigüedades para garantizar su eficacia. En ocasiones, puede ocurrir que sea la ambigüedad de la imagen el mecanismo revelador que clarifica el significado de la misma.

⁵ No toda la producción responde a este concepto de imagen que acabamos de formular. El recurso a un discurso persuasivo genera una imagen determinada, pero no es la única. Por otra parte, la tendencia a "mover" las pasiones da lugar a un "tipo" de imagen persuasiva, ya que el concepto de persuasión es más amplio, incluyendo todo discurso que pretende ejercer una influencia cognoscitiva o pragmática sobre el espectador "moviéndole" a hacer o creer una cosa.

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...

Sustancialmente, lo que viene a decir dicha teoría es que el lenguaje no sólo sirve para decir cosas (acto locucionario), sino también para hacer cosas (acto ilocucionario) y para provocar efectos en el destinatario (acto perlocucionario), lo que se adecua a las características del discurso persuasivo.

Por otra parte, al ser un discurso cuya función prioritaria es provocar una determinada reacción sobre el espectador, es necesario centrar la atención sobre la recepción, teniendo en cuenta el tipo de respuesta que esta imagen genera, así como las formas de aproximación con las que cuenta el espectador para acceder al mensaje, sin necesidad de recurrir a un conocimiento erudito o humanista.

La imagen como texto: valor heurístico de la semiótica textual y de la noción de texto.

Al ser el punto de vista el de la semiótica textual o discursiva, vamos a considerar nuestro objeto artístico como texto, aplicándole, por metaforización, los conceptos formulados por la actual lingüística, los cuales son susceptibles de enriquecer su análisis e interpretación.

Es necesario aclarar este punto, porque la semiótica se suele identificar con análisis del lenguaje y con el concepto de obra artística como signo. Sin embargo, en los últimos años se ha producido un cambio de perspectiva muy productivo, paralelo a la lingüística, que centra su atención sobre otra unidad de análisis superior, el texto, que se define como la organización, en el plano de la expresión, de un contenido semántico coherente y completo.

Desde el punto de vista de nuestra imagen persuasiva, su interés reside en dos aspectos, en primer lugar en el *concepto de imagen* como objeto semiótico, unidad informativa y comunicativa producto de un acto de comunicación intencional; y en segundo lugar en el *concepto de discurso*, que lleva aparejado una nueva percepción de la cultura como conjunto de sistemas semióticos caracterizados por la intersistematicidad, de tal forma que el efecto de sentido de cada uno de ellos, incluyendo el arte, depende de las relaciones que mantiene con los demás.

El discurso se concibe como una superposición de estructuras a través de las cuales, un contenido semántico no estructurado se formaliza, siguiendo procesos transformacionales, en una representación lógico-semántica abstracta que, finalmente, se hace perceptible en la estructura superficial (texto) mediante formas figurativas⁷. De este modo, toda estructura superficial remite a una estructura profunda,

⁶ AUSTIN, J.: *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971 (1962); SEARLE, J.: *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1986 (1969).

⁷ Seguimos la descripción de V. Dijk (*Texto y Contexto*, Madrid, Cátedra, 1980) y Greimas (*Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*, Argentina, Hachette, 1980 (1976)). Concretamente V. Dijk distingue una macroestructura o estructura profunda textual y una microestructura formada por la representación lógico-semántica abstracta y su manifestación semiótica en el plano superficial.

abstracta e invisible donde se encuentran los contenidos semánticos. Si el concepto de signo responde a una atomización artificiosa del área del saber en unidades conceptuales, la noción de texto se relaciona con la concepción de ese área de conocimiento como un *continuum* que se va estructurando progresivamente. En el primer caso, es la combinación de signos lo que construye el significado. En el segundo, el texto no construye, únicamente es la figurativización (hace perceptible) de un contenido que subsiste con independencia de su expresión formal. Como consecuencia, es la estructura profunda la que organiza el discurso, y sólo la necesidad de establecer la semiosis es lo que explica la articulación de la imagen como un sistema de signos determinado. Según la tesis de Greimas, la coherencia superficial del texto es sólo expresión de una intencionalidad subyacente que es posible interpretar mediante su reconstrucción lógica⁸. Esto permite invertir nuestra aproximación a la imagen como texto y partir, no de los sistemas de signos sino de los sistemas de significación, estableciendo una intencionalidad como hipótesis inicial que encontrará su justificación en el ordenamiento lógico y en la cohesión formal.

En segundo lugar, esta idea de discurso como una sucesión de niveles que van desde lo más abstracto a lo figurativo, nos permite abordar el contenido de la obra artística, no desde el punto de vista de los significados concretos representados, sino desde un punto de vista más conceptual y abstracto, como referencias a una estructura de conocimiento colectiva que se particulariza en motivos y temas determinados. En este punto debemos hacer una precisión, la independencia del contenido semántico como entidad propia que no deriva de la combinación de un conjunto de signos no presupone la independencia correspondiente del componente figurativo en el que se manifiesta, sino todo lo contrario, disuelve la tradicional dicotomía entre forma y contenido, para pasar a una concepción unitaria: al ser el discurso una continuidad en transformación, el plano de la manifestación (imagen-texto) es sólo un estadio del proceso generativo, aquel donde los contenidos abstractos se figurativizan y se hacen perceptibles. La imagen-texto *es* el contenido figurativizado, no el recipiente que lo contiene⁹.

⁸ COURTES, J.; GREIMAS, A.J.: *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva...* pp. 5-29.

⁹ Esta concepción de la obra artística implicada en la semiótica textual y en la noción de texto no es ajena al Arte Conceptual donde la "idea", sobre la que se focaliza la atención, también se independiza de su concreción física, llegando, incluso, a absolutizarse. No deja de ser sintomático que con este *giro textual* se abandone la investigación según la naturaleza de los códigos, que han dejado de ser determinantes en la conformación del fenómeno artístico, para iniciar la investigación *desde* los sistemas del contenido. En esta concepción de la imagen como figurativización de un discurso también está implicada la diferencia respecto a los estudios iconográfico-iconológicos que focalizan su atención igualmente sobre el nivel semántico. El objetivo de estos últimos, al mantener una posición dicotómica, es desentrañar el significado que contienen unas formas como algo distinto de ellas mismas. En el primer caso, al disolverse tal dicotomía, no se trata de dar preferencia al nivel del contenido sobre el formal, sólo se invierte el punto de partida del análisis.

Por otra parte, este giro en la aproximación al objeto artístico se adecua a las manifestaciones del Barroco como sistema cultural, demasiado diversas para integrarlas dentro de una unidad estilística. La unidad viene dada en cuanto que son encarnaciones de un sistema de pensamiento generalizado. Este hecho es puesto

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...

Puesto que la noción de texto como discurso no es una expresión formal, sino un contenido expresado, el principio de reconocimiento se basa en la *coherencia semántica* de dicho contenido, no en la naturaleza o dimensiones del signo que lo expresa. La coherencia no es una cualidad del texto en sí mismo, para que un sistema de signos sea considerado como texto tiene que ser percibido como tal por parte del espectador. De este modo, la noción de texto reenvía la problemática al nivel de la recepción (en el que nos hemos situado) y hace del espectador una categoría de necesidad en la conformación del texto-imagen. Por otra parte, esta idea enriquece el análisis de la obra artística, ya que nos permite abordar como unidad textual elementos que, aparentemente, tienen independencia formal y que, incluso, pueden estar separados en una dimensión espacio-temporal, pero que a nivel de contenido se presentan como una unidad significativa. Este principio es el que sustenta nuestro análisis del conjunto de camarín-torre y de la cripta de S. Lázaro como una única unidad textual. La proximidad espacial y temporal de las dos obras, así como la recurrencia de motivos y la participación en una misma dimensión conceptual, ha suscitado en los historiadores la conciencia de una efectiva relación. Con la siguiente lectura hemos querido determinar cómo se resuelve esta relación desde el plano del contenido, conformando un todo significativo y cohesionado¹⁰.

Finalmente, el texto es un sistema de signos cuyo efecto de sentido proviene de su funcionamiento estructural. Su organización semántica depende tanto de las relaciones que mantienen los signos entre sí en el mismo texto (nivel sintagmático), como de las relaciones que mantienen los signos dentro de la estructura de conocimiento general (nivel paradigmático).

Los condicionantes interpretativos: una formulación teórica.

1. La recepción como acto de comunicación: historicidad, individualidad y diversificación: la inserción en un circuito comunicativo convierte el fenómeno artístico en un verdadero acto de comunicación. Esto supone un cambio conceptual, ya que la obra artística, más que medio de expresión que comunica por sí misma, es el producto a través del cual se realiza la interacción entre los interlocutores¹¹.

de manifiesto por R. Martín: "Si hay que descubrir la unidad dentro de esta diversidad, es evidente que lo que debemos buscar no es una uniformidad de estilo bien definida, sino la encarnación de ciertas ideas, actitudes y supuestos de vigencia muy general" (*Barroco*, Madrid, Xarait, 1986). En nuestra lectura posterior tomaremos como base conceptual una de las categorías determinantes del pensamiento barroco: la nueva percepción del Tiempo.

¹⁰ No olvidemos que esta coherencia es indicativa de una intencionalidad subyacente.

¹¹ Podemos distinguir dos formas de comunicar en la imagen: una activa, en la que la obra es centro de un evento comunicativo, y otra pasiva, basada en el potencial significativo que en sí misma posee. (CALABRESE, O.: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1995, p.31). Es interesante precisar que no consideramos la imagen en su función estética, es decir, en términos de autorreflexividad. La estética, es sólo una de las funciones que puede desempeñar cualquier lenguaje o sistema de signos comunicativos y significativos. Junto a ella se encuentran, entre otras, la función referencial, en la que se dice algo unívoco

La concepción del fenómeno artístico como *interacción* conlleva que sea la comprensibilidad el criterio básico que domine en esta relación, de modo que se haga efectiva la comunicación. Por otra parte, el *acto* comunicativo se establece entre sujetos individuales, cada uno con sus intereses e intenciones, y no entre entes abstractos. A su vez, la comunicación como acto es contextual, cuenta como referente con un sistema histórico-social y cultural que determina las formas de pensamiento y las condiciones de receptibilidad.

2. El discurso persuasivo: el sujeto competente y los mecanismos de manipulación: el discurso persuasivo pertenece a la tradición de la retórica, donde la persuasión, considerada una técnica para conseguir el convencimiento, se vinculaba, tanto a la creencia derivada de la fe otorgada al enunciador-orador, como a la credibilidad producida por la propia *claridad de la argumentación*. Por tanto, no es la persuasión una novedad barroca¹². Lo que el periodo incorpora es el recurso a la *incitación emocional* (“mover los afectos” más que el intelecto), que debe ser entendida como una intensificación de los mecanismos destinados a garantizar la eficacia de este tipo de discurso¹³. Al ser su función prioritaria provocar un hacer, una reacción emocional, un desarrollo cognoscitivo o una acción física, la eficacia no se encuentra en su falsedad o verdad, sino en el cumplimiento de la acción propuesta.¹⁴ Por ello, junto a las operaciones cognitivas mediante las cuales se produce la transmisión de información, el discurso pone en funcionamiento mecanismos para influir sobre el sujeto-receptor (es lo que la semántica textual llama *manipulaciones modales*)¹⁵ con el fin del hacerlo competente para realizar dicha acción. Este hacer competente supone, en primer lugar, que el individuo ha de asumir y aceptar la información, no sólo recibirla; y en segundo lugar, que ha de ser capaz de interpretar la proposición que se le ofrece, en otras palabras, tiene que ser capaz de leer el discurso a través de la imagen.

y asertivo, y la función conativa, en la que se busca producir un comportamiento determinado en el oyente. Según el destino del discurso se priorizará alguna de ellas. (JAKOBSON, R.: *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1981(1963).

¹² La persuasión ya aparece contemplada en la antigua retórica como una técnica cuya finalidad era, precisamente, “ocasionar la persuasión en el ánimo del auditorio”. (Palabras de Sócrates recogidas del *Gorgias* de Platón y citadas en MORALES, J. R.: *Estilo, pintura y palabra*, Madrid, Cátedra, 1994, p.63). Es en la Edad Media cuando la Iglesia se apropia de las normas de la retórica que estaban destinada al convencimiento para aplicarlas a las imágenes religiosas que tenían la misma finalidad.

¹³ Esta intensificación es producto de la necesidad de desarrollar mecanismos de persuasión más convincentes como consecuencia de la crisis de las certezas, propia del escepticismo y la relatividad del momento histórico que consideramos.

¹⁴ Corresponde a lo que Austin llamó actos performativos, los cuales, frente a los asertivos, además de construir un significado, hacen algo (persuadir, ordenar, jurar...). No son verdaderos o falsos, sino afortunados o desafortunados según se cumpla o no la acción. (AUSTIN, J.: *ob. cit.*, p.153-194).

¹⁵ El hacer persuasivo es estudiado por Greimas dentro de las estructuras de manipulación o “acción del hombre sobre el hombre para hacerle ejecutar un programa dado”. (GREIMAS, A.J.: *ob. cit.*, p. 251).

3. *La proposición del discurso y el hacer interpretativo*: en este punto se plantean dos cuestiones: cuál es ésta proposición hacia la que se orienta el hacer interpretativo del sujeto-receptor y la capacidad del sujeto para llevar a cabo dicho hacer interpretativo.

Al asumir la función prioritaria, la persuasión se convierte en el contenido real del discurso, que gira, por tanto, en torno a una *intención*, la intención real con la que el emisor utiliza la imagen. De este modo, el discurso persuasivo introduce un “plus” de información distinto del significado semántico-temático: significado convencional o literal, fijado mediante códigos y que incluye los temas y símbolos. Según la definición de la Pragmática¹⁶, el *significado intencional* es un “querer decir” (acción consciente) destinado a ser reconocido como tal, pero, al mismo tiempo, es un contenido implícito, no formalizado en el plano de la expresión y, por tanto, no legible directamente en la imagen¹⁷. Se produce así un desnivel entre lo que realmente se pretende comunicar y lo que literalmente se dice con la expresión utilizada¹⁸. Si la adquisición del contenido real o proposición del discurso es recuperar esa intención comunicativa, la lectura se convierte en una verdadera reconstrucción, exigiéndose del espectador un *esfuerzo interpretativo a través de un proceso inferencial*, por el cual lo actualiza en una imagen mental y abstracta.

Para comprender qué es lo que hemos dado en llamar la proposición o contenido real del discurso, debemos establecer una serie de *distinciones* respecto al conjunto de significados que la imagen es susceptible de transmitir. En primer lugar, el significado intencional no es el *significado intrínseco* (método iconológico-iconográfico) o conjunto de significaciones que porta una obra como documento de un contexto histórico e ideológico determinado, ya que carece de intención comunicativa y sólo es susceptible de una interpretación a posteriori. El significado intrínseco, frente al “querer decir” del significado intencional, es un “decir sin querer”¹⁹. En segundo lugar, el significado intencional tampoco es el *significado críptico y jeroglífico* al que son tan aficionados los iconólogos ya que éstos sólo están destinados a un círculo reducido de iniciados. Estos juegos intelectuales no afectan

¹⁶ La Pragmática es la disciplina del lenguaje que estudia los significados contextuales, no convencionales del discurso, así como los mecanismos mediante los cuales los individuos pueden interpretar significados no explícitos en las expresiones lingüísticas. Es una verdadera teoría interpretativa de los enunciados que exigen un esfuerzo inferencial.

¹⁷ El significado intencional forma parte del *significado del hablante*, concepto introducido por la Pragmática, y que incluye tanto el contenido explícito como implícito del enunciado. Es el significado del *lenguaje usado* por un hablante. (REYES, G.: *El A, B, C, de la Pragmática*, Madrid, Arco Libros, 1955, p. 8-11).

¹⁸ Es una consecuencia del concepto del lenguaje-acción: las expresiones lingüísticas se utilizan para hacer cosas, no sólo para decir las.

¹⁹ Según Panofsky (“La historia del arte como disciplina humanística” en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 15-31), éste significado intrínseco que subyace de un modo inconsciente en la obra constituye su contenido real. Ahora bien, este significado existe para el historiador, no para el destinatario del discurso persuasivo. Es necesario llevar a cabo una oportuna diferenciación de las instancias receptoras, y en relación con esto, una redefinición, según criterios de pertinencia, de los contenidos o significados potenciales de la imagen.

a la proposición principal ni a su legibilidad, y se relacionan, más que con la polisemia o multiplicidad de significados, con el concepto de multifuncionalidad, *usos distintos* para fines diversos de una misma imagen.

Según esto, el *hacer competente* también supone “cooperar” para que el individuo sea capaz de desambiguar la aparente polisemia difundida por los análisis iconológico-iconográficos, donde los significados y lecturas posibles se multiplican. Pero, de acuerdo con el concepto de imagen al servicio de un discurso persuasivo, la intención no es provocar la multiplicidad interpretativa, sino que comporta una proposición precisa que no puede quedar sujeta al libre arbitrio del espectador. Esto quiere decir que, frente a la diversidad de interpretaciones que reconocemos a posteriori, la imagen articula mecanismos que, operativos en un momento cultural dado, van guiando el recorrido de lectura pertinente para su propia interpretación²⁰.

Para llevar a cabo este hacer interpretativo (la reconstrucción de la proposición a través de un recorrido de lectura coherente), el espectador tiene que acceder a tres tipos de información mediante operaciones distintas en las que su competencia se pone en funcionamiento. Si bien el acceso al contenido referencial (información objetiva y material) es fruto de la confrontación de la imagen basada en la verosimilitud con su experiencia de la realidad y el acceso al contenido temático - semántico es posible mediante un proceso de descodificación²¹ o bien, mediante su inserción en un contenido conceptual más amplio, donde el espectador capta, sino el sentido exacto, la idea transmitida por la imagen, el acceso al significado intencional plantea problemas como consecuencia de la *lectura inferencial* que exige. La capacidad para llevar a cabo este proceso interpretativo se basa en dos factores principalmente: la posibilidad de realizar cálculos inferenciales mediante *mecanismos psicológicos* presentes en todos los individuos²² y la posesión de lo que podemos llamar *competencia extratextual*. Esta competencia coincide con el concepto de *enciclopedia* formulado por Eco, es decir, el conjunto de conocimientos que posee el espectador, inserto en un determinado contexto sociocultural y epistemológico²³ que comparte con el fenómeno artístico y el sujeto-emisor. Este conjunto de conocimientos son potenciales significativos de los que el espectador sólo actualiza el subconjunto pertinente para construir el contexto adecuado desde el que interpretar el discurso. Esta competencia se resuelve, especialmente, por la presencia de lo

²⁰ El recorrido de lectura es un concepto tomado de la semiótica textual greimasiana. Se explica como la “elaboración”, por parte del espectador, de un plano homogéneo y coherente de significación mediante la identificación de isotopías (segmentos de significado unitario reconocibles por la recurrencia de elementos en el plano de la expresión), y a través del cual se lleva a cabo la reconstrucción lógica del sentido del texto en cuanto que articulación de un discurso (GREIMAS, A.J.: *ob.cit.*, voz “lectura”).

²¹ Esta operación no entrañaba dificultad para el espectador de la época, ya que los significados de los símbolos estaban muy codificados y difundidos: “Tan codificados y fijados en la memoria colectiva se hallaban tales atributos, en cuantos símbolos que no necesitaban ser explicados pues hablaban por sí mismos” (RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español” en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, nº 13-14, 1992-93, pp. 7-25).

²² LEVINSON, S.: *Pragmática*, Barcelona, Teide, 1989(1983), p. 46.

extratextual en el propio texto, ya que la imagen, concebida como objeto semiótico, lleva en su propia construcción las ideas que definen la civilización en la que surge²⁴, convirtiéndose en proyección de un determinado conocimiento del mundo que el espectador conoce porque forma parte de él; y mediante el recurso a la intertextualidad, es decir, la incorporación de elementos que reenvían a otros textos que forman parte de las experiencias previas del espectador, garantizando, de este modo, el reconocimiento de las figuras e ideas representadas²⁵. Ahora bien, estos mecanismos intratextuales están articulados conscientemente por el sujeto-emisor, de modo que la construcción de este contexto generador de coherencia semántica y que, como tal, contribuye a la desambiguación de la imagen, no depende de la libre arbitrariedad del sujeto-receptor²⁶. A este punto contribuye otro concepto implícito en la semiótica textual, *la estrategia discursiva*, por la cual el acto comunicativo se concibe como un acuerdo previo entre los interlocutores quienes establecen una *relación cooperativa*, es decir, la adecuación de la producción del discurso por parte del sujeto-emisor a la capacidad interpretativa del sujeto-receptor es lo que hace posible la semiosis²⁷.

4. El pensamiento simbólico, una dimensión cognoscitiva más²⁸: Gállego puso de manifiesto que esta forma de conocimiento, según la cual el individuo es capaz de percibir, más allá de una primera imagen material, una segunda imagen abstracta, no era ajena al siglo XVII, por lo que también hay que tenerla en consideración durante la actividad interpretativa como factor cognoscitivo y desambiguador. Al derivar de la dimensión ahistórica que vincula al individuo a la mentalidad primitiva, remite, a su vez, a arquetipos comunes del inconsciente co-

²³ ECO, U.: *Lector en fábula*, Barcelona, Lumen, 1981(1979).

²⁴ Esta es una de las bases del estructuralismo sociológico francasteliano: la imagen es producto de un pensamiento socializado, que comporta una serie de ideas y creencias, ya que es la sociedad quien selecciona los elementos que la configuran. Esta imagen sólo es asequible a los iniciados en tales postulados. Cuando cambia el conjunto de experiencias que define a una civilización, la imagen deja de ser legible. (FRANCASTEL, P.: *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990(1950).

²⁵ La concepción de la cultura como un conjunto de sistemas semióticos caracterizados por la intersistematicidad, según hemos visto, donde el efecto de sentido de cada uno de los sistemas depende de las relaciones que mantiene con los demás, es lo que fundamenta el fenómeno de la intertextualidad.

²⁶ Esta es la tesis que defiende Eco en *Lector en fábula*, sobre la que basa su teoría de la "cooperación interpretativa de los textos narrativos", aplicable a la imagen. Esta idea también la encontramos en Lotman, cuando dice que el texto selecciona su propio público, y en Weinrich, quien afirma que el texto es *instruccional*, *da instrucciones* al destinatario para poder ser comprendido. Para éstas dos últimas ideas, véase LOZANO, J.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 29

²⁷ El concepto de imagen como estrategia discursiva se vincula a la concepción de la obra artística como objeto construido, producto de la selección y combinación de elementos según los intereses, que ha sido puesto de manifiesto por todas las metodologías, dando fin a la aporía de la objetividad y la imagen como reflejo de la realidad.

²⁸ Los estudios de Freud pusieron de manifiesto el modo de pensar arcaico-mitológico del inconsciente que tiene su origen en la mentalidad primitiva, la cual aprehende la realidad de las cosas que no puede expresar mediante conceptos lógicos a través de imágenes que se configuran, posteriormente, en mitos y leyendas. Esta concepción da al símbolo y su imagen, y por extensión, a los mitos y leyendas, el mismo valor cognoscitivo que poseen los conceptos lógico-rationales producto de la abstracción intelectual.

lectivo, que al ser liberados revelan aspectos de la realidad que se niegan a otro medio de conocimiento²⁹. De esta forma, el mito también funciona como un mecanismo intertextual (Lévi-Strauss).

Ahora bien, esta *imagen revelada* no surge espontáneamente, sino que en “la ordenación y jerarquización de sus elementos componentes puede el artista orientar a su espectador hacia los dominios mentales”³⁰. Es en este sentido como debemos considerar el elemento propio de este tipo de discurso persuasivo barroco, la incitación emocional, y la respuesta que genera. La respuesta emocional, frente a la intelectualizada que reprime los comportamientos pulsionales o arquetípicos, se sitúa en un nivel básico de reacción, que al actuar sobre la dimensión irracional del individuo, conecta con esas estructuras subyacentes donde se encuentran almacenadas las imágenes simbólicas en estado latente y las libera³¹. Si esta incitación, que es, como hemos visto, un mecanismo consciente de persuasión, tiene como fin provocar la acción del sujeto y hacerle asumir y cumplir el objetivo del discurso, el “mover los afectos” funciona también como factor desambiguador que orienta la interpretación y, al igual que las operaciones que transmiten información, adquiere una función cognitiva que va más allá de la mera afectación emocional³².

La especificidad de la imagen: un espacio.

Durante el periodo barroco, el espacio, como concepto, adquiere un valor en sí mismo. Se convierte en un problema teórico, se le da un contenido conceptual y se asumen las claves de la retórica, configurándose un espacio con fines persuasivos³³.

Dentro del concepto de espacio, hay distintas **dimensiones**.

Existe un *espacio empírico* que puede ser recorrido físicamente por el espectador. Este espacio se configura mediante la delimitación arquitectónica y se cualifica a partir de la incorporación de elementos “añadidos” con función ornamental o semántica, precisando en este caso el componente conceptual que subyace³⁴. La

²⁹ M. Eliade reivindica la importancia del símbolo como una forma de conocimiento distinta y complementaria al pensamiento lógico-racional. (ELIADE, M.: *Imágenes y Símbolos*, Madrid, Taurus, 1992 (1955), pp. 9-25).

³⁰ GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, p. 233

³¹ FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes*, Cátedra, 1992.

³² Ya Fabbri y Sbisá, en 1980, propusieron una semiótica de las pasiones al reconocerles un efecto de sentido sobre el sujeto afectado por un estado emocional. (LOZANO, J *ob. cit.* pp. 81-84.)

³³ Es significativo que Temboury, en la temprana lectura que realiza del camarín-torre, con una intuición nada desdeñable debido a la fecha en la que escribe, 1965, llama la atención, precisamente, sobre esta arquitectura que se desenvuelve al servicio de una idea frente a la arquitectura rococó que se realiza en Europa contemporáneamente, “sin alma y vacía de sentido”. (TEMBOURY, J.: *Informes histórico-artísticos de la ciudad de Málaga*, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1968, pp. 89-105).

³⁴ Durante el periodo barroco se desarrolla una dialéctica entre estructura y decoración que es interesante reseñar. La opción hispánica por el hiperdecorativismo que enmascara la estructura, y que se encuentra

combinación de los elementos propiamente iconográficos con aquellos, que como la luz o el color, poseen una capacidad de afectación psicológica en sí mismos más allá de su dimensión simbólica, da lugar a la conformación de un *ambiente*, que podemos definir como el resultado de la interacción de los factores antes mencionados y que sólo puede ser percibido por parte del espectador como un todo en clave psicológica y afectiva, no cognitiva. Se puede hablar de una verdadera retórica del ambiente espacial, que va a ser una de las claves principales para interpretar nuestro conjunto³⁵.

Por otra parte, el espacio también posee una *dimensión conceptual*³⁶ y abstracta al ser concretización de una imagen del espacio existencial propia de la estructura sociohistórica, explicándose en función de ella, y una *dimensión simbólica*, fundamentalmente antropológica y psicológica, a la que se le ha dado una significación sagrada. Es interesante en este punto describir la estructura del camarín-torre porque ésta responde a una imagen arquetípica ancestral. Podemos realizar una *lectura cosmológica* de este espacio que implica un cambio de estado, un ascenso espiritual y cognoscitivo del individuo³⁷.

El conjunto es una torre formada por tres niveles: un primer espacio cuadrado, la cripta, con un soporte central que actúa como eje y que se continúa en un segundo nivel, donde se encuentra la sacristía. La comunicación entre este segundo nivel y el tercero se realiza mediante una escalera que adquiere una entidad espacial considerable y que, junto a su decoración y articulación, no podemos considerar como un simple elemento funcional de enlace. Finalmente, el tercer nivel es el camarín, espacio octogonal, asimilado a la simbología del círculo y que se corona con una bóveda ochavada, imagen por excelencia de la cúpula celestial.

Estos tres niveles pueden identificarse con los niveles cósmicos: infierno, tierra y cielo. La presencia del eje nos indica que estamos en el centro de un microcosmos, único lugar donde es posible la comunicación entre los distintos niveles del ser, porque es aquí donde se produce la intersección entre las tres regiones por medio del eje que las atraviesa. Por ello, es en el centro donde se realizan los *ritos*

muy presente en el camarín, se explica como función retórica destinada a "insistir en un concepto de lo religioso en el que la propaganda de la fe se impone a través de las ideas de acumulación y sobrecarga retórica" (CHECA, F.; MORAN, J.M.: *El Barroco. El arte y los sistemas visuales*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 78 y ss.)

³⁵ En este sentido, Temboury, al enfrentarse con el conjunto exuberante del camarín escribe: "en el camarín se percibe dulce bienestar y ambiente jubiloso de bienaventuranza; los sentidos no aciertan a interpretar tal enjambre de variadísimos ornamentos blancos, que parecen vivir sobre los fondos de entonaciones delicadas..." (TEMBOURY, J.: *ob.cit.*, p. 103) Lo que hace Temboury es experimentar de un modo inmediato el conjunto de sensaciones que configuran *el ambiente*, que es el que porta las claves afectivas que son percibidas y asimiladas por el espectador y que determinan el estado emocional adecuado para interpretar lo que significa ese espacio.

³⁶ Es un hecho estudiado que las distintas sociedades han elaborado diferentes imágenes del espacio, concretizándose en modelos arquitectónicos diversos. Véase SEBASTIÁN, S.: *Espacio y Símbolo*, Córdoba, Dpto. de Historia del Arte, 1977 y NORBERG-SCHULTZ, CH.: *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, 1980.

³⁷ ELIADE, M.: *ob.cit.*, pp. 41 y ss.

de ascensión, cuyo fin es el mismo en todas las religiones: llegar al cielo y al estado de ser perfecto. Este ascenso exige morir previamente en un nivel, para resucitar, posteriormente, en otro superior.

El simbolismo de la ascensión tiene su proyección plástica en una escala, que puede relacionarse con la entidad autónoma y propia que adquiere la escalera en nuestro conjunto espacial. Mientras que el eje o *axis mundi* simboliza la comunicación e intersección de los espacios, la escalera es el camino mismo mediante el cual se realiza dicha comunicación.

El simbolismo de la ascensión comporta una dimensión espiritual y cognoscitiva, ya que es también el camino hacia la realidad absoluta. La condición indispensable para llevar a cabo tal ascensión es salir del estado de ignorancia, que consiste en identificar lo real con la existencia material del individuo. La reinterpretación cristiana tiene un simbolismo muy claro, la vida humana del cristiano, vana y efímera, es sólo el camino cuyo fin es encontrar a Cristo, suprema sabiduría y perfección. A su vez, este simbolismo cosmológico ancestral se corresponde con un comportamiento arcaico de la psique humana, (susceptible de ser actualizada apelando a respuestas emocionales): la ruptura de nivel y el ascenso se relacionan con la "nostalgia del paraíso", el deseo de superar la condición humana limitada y recobrar la condición divina perdida.

Semiótica discursiva y semiótica de la acción:³⁸ el discurso narrativo y la trama argumental.

Es la semiótica discursiva o textual la que se ocupa del análisis de los discursos narrativos caracterizados por formalizarse como una sucesión temporal de acciones.

A su vez, la narración se organiza estructuralmente mediante la integración funcional de configuraciones discursivas menores. Haciendo la transposición a nuestro conjunto espacial considerado como texto, cada uno de las unidades espaciales actúa como una configuración discursiva que desarrolla, en el nivel superficial, un contenido: la cripta de S. Lázaro, o espacio saturniano donde se impone el tiempo destructor³⁹; el panteón de los condes o espacio de la muerte; la escalera, o espacio de relación y ascensión; y el camarín, o espacio superior de la divinidad.

Dentro de la semiótica narrativa, **la semiótica de la acción** estudia el segmento de narración donde se produce la acción-ejecución de un sujeto. ¿Por qué adoptar este punto de vista?. En primer lugar, porque se trata del desarrollo de una

³⁸ Vamos a seguir el modelo que desarrolla Greimas según el esquema narrativo del cuento maravilloso definido por Propp: COURTÉS, J.; GREIMAS, A.J.: *Introducción a la semiótica...*

³⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Ciencia y mito en una imagen macabra. La cripta del hospital de San Lázaro de Málaga", *Lecturas de Historia del Arte*, nº II, Vitoria, Ephialte, 1990, pp. 159-176.

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...

trama argumental como ya advirtió Temboury, identificándola con los ejercicios ignacianos⁴⁰. En segundo lugar, al desarrollar un discurso persuasivo, lo que se impone al sujeto es un hacer, la ejecución de una acción. Y en tercer lugar, porque la *narratio* tiene una función retórica, como ha puesto de manifiesto J. R. Morales, y se justifica plenamente en este tipo de discurso⁴¹. La narración cumplía en la antigua retórica la función explicativa necesaria para la persuasión, debido a las cualidades de patencia que se le atribuía. A esta capacidad se añadía un ingrediente religioso derivado de la fe otorgada al orador. Considerado como mensajero de la divinidad, el relato que portaba asignaba a los hombres una misión que debía ser cumplida al proceder de la divinidad incuestionable. Durante la Edad Media, la Iglesia utilizó el esquema de la *narratio picta* y sus cualidades para desarrollar, en una historia legible, el carácter críptico del símbolo que había dominado hasta entonces. De este modo, la persuasión pasó a considerarse consecuencia de la narración y el esquema narrativo, instrumento para hacer más asequible la verdad del discurso.

El esquema del relato: el discurso cognoscitivo.

El esquema del relato, contenido del discurso narrativo, es una construcción formal que puede proyectarse en textos particulares. Brevemente, podemos decir que se basa en la relación establecida entre un destinador y un destinatario. El destinador tiene como objetivo provocar un hacer en el destinatario, proponiéndole un programa narrativo que debe ejecutar. Para ello, y mediante mecanismos de manipulación, tiene que modificar su competencia inicial para que pueda y quiera ejecutar dicha acción. Al mismo tiempo, tiene que transformar el objeto al que se dirige la acción en un valor para el destinatario, hacerlo un objeto “querido”. Para que el sujeto culmine el objetivo, el destinador dirigirá el discurso de modo que el sujeto siempre tienda hacia el objeto convertido en valor.

Este recorrido narrativo se desarrolla en *dos dimensiones*: una dimensión pragmática, que afecta al hacer eventual, físico, del sujeto, que se corresponde, a su vez, con una dimensión cognoscitiva, que afecta al estado del ser y que se relaciona con un incremento de saber. Esta dimensión cognoscitiva duplica el relato como una segunda imagen no figurativa. Greimas⁴² relaciona este esquema narrativo con el discurso del “sentido de la vida”: la calificación del sujeto, por medio de la cual se introduce en ella; su realización por algo que hace; y la sanción, que garantiza

⁴⁰ TEMBOURY, J.: *ob. cit.*, p. 105: “Es un gran teatro en que se escenifican las verdades eternas con trama y guión no interrumpido, auto sacramental del gran tablado de la humanidad”.

⁴¹ MORALES, J.R.: “*Narratio picta*. Una categoría de la antigua retórica en la pintura medieval” en *ob. cit.*, p. 61 y ss.

⁴² GREIMAS, A.J.: *ob. cit.*, p. 275.

el sentido de sus actos y por la que adquiere su condición de sujeto. También podemos establecer una relación con el enriquecimiento espiritual y cognoscitivo que se vinculaba, según vimos, con el mito de la ascensión simbolizado por el conjunto espacial. R. Morales, además, establece una secuenciación narrativa similar a ésta que hace corresponder con la concepción de la fe según la cultura retórica: la expresión de una intencionalidad, la persuasión para causar creencia; la acción que requiere la creencia; y el resultado y glorificación de tal acción. Este esquema, según el autor, era el utilizado por los predicadores en los sermones aprovechando sus cualidades persuasivas.

Finalmente, particularizando en nuestro conjunto espacial, S. Sebastián⁴³ identificó como posible inspiración del programa iconográfico el *Pía Desideria* de H. Hermann, libro piadoso y de meditación donde se desarrollan las tres edades de la vida interior. Junto al proceso cognoscitivo que suponen estas tres edades, el paso de principiantes a adelantados y perfectos, la lectura interpretativa realizada por S. Sebastián de los emblemas que aparecen en el libro muestra elementos comunes con el modelo de relato de la semiótica discursiva: hay un guía, el Amor Divino, que incita al alma, ciega en sus engaños y presa de la ignorancia, a seguirle. El alma debe elegir, y esa elección supone el paso a la acción. Se suceden, a lo largo de los emblemas, las imágenes alusivas a caminos por los que el alma peregrina viaja, siempre guiada y ayudada por el Amor Divino. Finalmente, se produce la unión transformante, el cambio de estado del alma y su glorificación.

Junto a este desarrollo cognoscitivo, por el que se accede a la verdad, existe un valor subliminal subyacente que, como tal, opera de forma inconsciente sobre el sujeto, quien lo asume de forma natural, y que es importante dentro de una lectura cristiana porque favorece la creencia en el dogma como verdad incuestionable⁴⁴. La acción del sujeto aparece enmarcada por dos segmentos, la adquisición de la competencia y la sanción final. Tanto una como otra proceden de una instancia superior, con la que el sujeto mantiene una relación jerárquica. De este modo, realizando la acción, se asume la soberanía absoluta de una instancia, el destinador, poseedor de la justicia y la verdad, preestablecida e indiscutible.

Lecturas precedentes: una misma unidad de contenido.

Existen tres lecturas precedentes⁴⁵, pero más que tres lecturas podemos decir que son variaciones sobre una misma idea: lo que se propone al fiel es un *viaje místico* que necesita, como condición indispensable, la muerte del alma en el pecado.

⁴³ SEBASTIÁN, S.: "El *Pía Desideria* de H. Hermann y el santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura", *Boletín de Arte*, nº2, Dpto. de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras, 1981, pp. 9-30. La lectura interpretativa de los emblemas la realiza en las páginas 12-24.

⁴⁴ Podemos relacionarlo con los mecanismos de la persuasión oculta que la publicidad actual utiliza insistentemente.

⁴⁵ También Martín González hace una lectura de la cripta a la que interpreta como transposición plástica del género literario de las Danzas de La Muerte (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "En torno al tema de la

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...

La primera de ellas es la que realiza Temboury en 1965⁴⁶, quien interpreta el conjunto como la representación, en términos espaciales, del ciclo meditativo presente en los ejercicios ignacianos: meditación sobre la muerte y el pecado original; arrepentimiento, perdón y redención; finalmente, glorificación en el espacio celestial.

Posteriormente, S. Sebastián⁴⁷ reinterpreta el conjunto vinculándolo al *Pía Desideria*. En realidad, lo que hace S. Sebastián es añadir a este ciclo meditativo el concepto de las tres edades espirituales del alma, desarrolladas por este libro de divulgación del misticismo jesuítico, pero que responden al mismo esquema: arrepentimiento y purificación en la vía purgativa, fortalecimiento espiritual en la vía contemplativa y unión con la divinidad en la mansión celestial.

R. Camacho⁴⁸ articula el contenido del conjunto con el análisis estructural del edificio, asume las dos interpretaciones precedentes y plantea como solución interpretativa la polivalencia de significaciones y el encabalgamiento de simbolismos.

Finalmente, el ejercicio se culmina con una lectura iconológica donde el concepto de victoria, presente en la imagen mariana, se incorpora a la interpretación como la victoria del reino de los cielos sobre la muerte, añadiéndose a la idea del viaje místico una visión esperanzadora que trasciende la condición humana, sentida con especial angustia por el hombre del s. XVII.

Independientemente de los emblemas, jeroglíficos, programas iconográficos que se puedan identificar, y que se explican perfectamente como obra de un erudito intelectual humanista⁴⁹, estas ideas son conceptos ampliamente conocidos y difundidos en la época, que formaban parte de la piedad popular y de una misma estructura de pensamiento. Al asimilar las distintas significaciones aportadas por los símbolos a un mismo continuum semántico, y al hacer corresponder el plano de la expresión con una misma unidad de contenido, el concepto de imagen polisémica, por medio de la cual se hace compatible en una misma obra una diversidad de lecturas, se disuelve.

Un concepto con dos dimensiones: El Tiempo, muerte y verdad.

La interpretación precedente insiste en una de las dimensiones que forman parte del eje conceptual del tiempo como fluencia, la fugacidad y caducidad de las cosas y, como consecuencia, la propia muerte del hombre. De acuerdo con esto, R.

muerte en el arte español", *Boletín de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, nº 38, 1972, pp. 267-285). Sin embargo, no la vamos a considerar por no ser pertinente para nuestro estudio, ya que se limita a la interpretación de la cripta sin abordar el resto del conjunto espacial.

⁴⁶ TEMBOURY, J.: *ob. cit.*

⁴⁷ SEBASTIÁN, S.: *ob. cit.*

⁴⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "La emblemática y la mística en el santuario de la Victoria en Málaga", *Cuadernos de Arte*, Madrid, F.U.E., nº 8, 1986.

⁴⁹ La realización del programa se ha atribuido a fray Alonso de Berlanga, fraile mínimo erudito.

Camacho interpreta el panteón como un *memento mori* con función adventicia: recordar a los hombres su condición mortal, que dentro de la reinterpretación cristiana, es el paso necesario para que el alma rechace la vanidad del mundo y pueda iniciar el viaje místico que la reúne con la divinidad.

Sin embargo, el concepto de tiempo como fluencia posee otra dimensión complementaria: la filosofía del desengaño y la vida como sueño, ficción teatral carente de realidad en sí misma, consecuencia de la mudanza y la fugacidad⁵⁰. Desde este punto de vista, lo que se plantea es un problema gnoseológico, se cuestiona la certeza del conocimiento y de la verdad, de lo que resultará un escepticismo generalizado. J. A. Maravall indica que esta incertidumbre propia del periodo supuso un problema para la Iglesia, ya que la fuerza convincente de la verdad incuestionable y del dogma que habían constituido las bases de su discurso se pusieron en entredicho, lo que afectó también a la efectividad del mismo. No es de extrañar que se intentara reconducir a los fieles hacia la evidencia de un conocimiento cierto y verdadero identificado con la divinidad⁵¹.

Estas dos dimensiones del tiempo como fluencia se manifiestan en otras dos imágenes recurrentes durante el siglo XVII, la “vánitas” y el triunfo de la muerte. Aunque generalmente se identifican en una misma iconografía, el P. Ceballos establece una ligera matización que nos permite diferenciarlas⁵². Mientras que el segundo caso es sólo un recordatorio del triunfo final de la muerte y por tanto de la vanidad de las cosas, en el primer caso esa vanidad comporta una dimensión cognoscitiva, porque lo que se pone de manifiesto con ella es el ilusionismo de la vida y el engaño de los sentidos⁵³.

Esta concepción es, a su vez, una imagen arquetípica⁵⁴. La conciencia del tiempo infinito y cíclico, del mito del eterno retorno, despierta en el hombre primitivo el sentimiento de la irrealidad de la existencia, porque la vida humana y la misma historia resultan efímeras si se confrontan con los ritmos cósmicos mayores. Al ponerse de manifiesto la irrealidad del Universo, el hombre se libera de la ilusión

⁵⁰ Dentro de la complejidad de la cultura barroca, uno de los aspectos cruciales de su sistema de pensamiento es la concepción del tiempo. La nueva percepción de la realidad provocada por una serie de factores determinados hace que el individuo *tome conciencia* del fluir continuo del tiempo, fluencia a la que todo se subordina. La fugacidad y mudanza vacía las cosas de realidad y convierte en problema el conocimiento objetivo y racional del mundo como pretendía el Renacimiento.

⁵¹ Para el tema del relativismo en el Barroco, la calidad ilusoria de la existencia, la apariencia de realidad y su influencia en los modos de comportamiento, véase MARAVALL, J.A.: “Elementos de una cosmovisión barroca” en *ob. cit.*, pp. 311-418.

⁵² El autor afirma que, en los Países Bajos, la “Vánitas” se vinculaba especialmente con el tema del sueño de la vida, relacionándolo con una filosofía de la existencia frente a los sucesos trágicos (Neostoicismo) que potenciaba la serenidad ante la muerte “como secuela del conocimiento propio y del desengaño”, pero que fue en España donde se representó “no sólo ya el sueño de la vida sino sobre todo el triunfo de la muerte” (RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: *ob. cit.*, 12-15).

⁵³ También R. Martin advierte esta dualidad implicada en el concepto de Tiempo. Según el autor, existe un Tiempo Destructor y otro Revelador. La Verdad revelada por el Tiempo se convertirá en uno de los temas clásicos del momento. (*Ob. cit.*, p. 26).

⁵⁴ ELIADE, M.: *ob. cit.*, p. 74 y ss.

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...

del mundo material al que se encuentra sujeto, optando entre dos vías, la contemplativa, mediante la cual se renuncia al mundo y se busca la realidad de la existencia en su dimensión espiritual, y la activa, que dentro de una concepción más pragmática, no supone renunciar al mundo, sino que se asume el deber o vocación al que cada uno está destinado, pero tomando conciencia de su vanidad e irrealidad, paso previo para poder optar por cualquiera de estas dos vías⁵⁵.

Por otra parte, era muy fácil para la Iglesia darle a todo este sistema de pensamiento una dimensión cristiana. El mundo material, reino del pecado, es pura vanidad, y por ello, la misión del hombre es renunciar a él, a sus placeres y glorias, porque la verdadera realidad se encuentra en Dios.

Adoptando este punto de vista, podemos establecer un recorrido de lectura que se iniciaría, no en el panteón de los condes, sino en la cripta de S. Lázaro, y en el que la función adventicia no sería tanto insistir en la condición mortal del hombre sino en el despertar de los sentidos a la verdadera realidad del mundo que es, precisamente, su irrealidad, modificando con ello el ser del individuo, que pasaría de un estadio de ignorancia a un estado cognoscitivo. La conciencia de la ficción del mundo y el conocimiento de uno mismo es la condición necesaria para poder acceder a la verdad. Partiendo de esta hipótesis de lectura, nos proponemos comprobar si la articulación de la obra se corresponde con este contenido y si el espectador es competente para interpretarlo como tal. Tomando como base la primera intuición de Temboury, la escenificación de una trama argumental, seguiremos el esquema de relato establecido por la semántica narrativa dentro de las características propias de un discurso persuasivo.

La articulación se realiza en función de una serie de elementos: la *secuenciación lineal y segmentación* de la proposición o contenido, cada uno de los espacios corresponde a un segmento del discurso con un contenido propio pero necesario para interpretar el segmento siguiente; *la retórica de la luz y de los ambientes*, que funcionan, no tanto como símbolos con un significado concreto, sino como mecanismos psicológicos-sensoriales que van dirigiendo convenientemente las emociones afectivas del espectador en cada uno de los espacios; *la configuración del espacio en sentido ascendente*, como corporeización física de la ascensión espiritual y cognoscitiva del alma; *la contrastación* de elementos tanto visuales (luz, color), como temáticos (yuxtaposición vida-muerte); y *la recurrencia de elementos* que al dar cohesión en el nivel superficial, remiten a una misma coherencia en el plano del contenido.

La cripta de S. Lázaro: R. Camacho ha puesto de manifiesto en el estudio citado, su carácter de espacio saturniano donde domina la presencia del tiempo

⁵⁵ Estas dos actitudes están presentes en la cultura del Barroco, no a otro sentido responden las técnicas místicas y ascéticas que proliferan durante este periodo por una parte; y el elogio a la prudencia como cualidad principal del hombre advertido por otra.

destructor. En una primera aproximación, pareciera que éste es el espacio del triunfo de la muerte por encima de todas las cosas, sin que exista en el mismo ningún elemento que alivie esta realidad inherente al hombre⁵⁶. La identificación del espacio como lugar de muerte viene dada por su propia función: es una cripta. Además, se le ha provisto de una decoración iconográfica que ha sido tomada como clave de su interpretación. Situada en la bóveda, su composición responde a un esquema circular en cuyo centro se encuentra el Tiempo representado por sus atributos, las alas y el reloj de arena, rodeado de cuatro figuras, esqueletos y transidos, que se corresponden con las manifestaciones habituales de la muerte. El motivo central dentro del esquema es, precisamente, el Tiempo, convertido en el verdadero protagonista que con su acción causa la muerte. De este modo, el espectador, que no olvidemos es un hombre del siglo XVII y que tiene muy presentes estos temas, situado en este espacio así constituido, toma conciencia de la caducidad de las cosas y la suya propia a partir de la imagen del tiempo que con su paso lo destruye todo. La lectura inicial de triunfo de la muerte y *memento mori* se reinterpreta como “la consecuencia del Tiempo”, que es el que triunfa verdaderamente⁵⁷. De este modo, el hombre encuentra explicación a su condición mortal en lo inexorable de la muerte y en la caducidad de las cosas, consecuencia del tiempo sobre el que no puede actuar.

El panteón: la identificación inmediata que hace el sujeto situado en este espacio es el de espacio de muerte, tanto por su función mortuoria como por el predominio de una decoración macabra ampliamente difundida desde la época medieval. Pero al mismo tiempo es lugar de meditación (TEMBOURY, J.: *ob.cit.*, p. 97.) y advertencia (CAMACHO, R.: *ob.cit.*, p. 12 y SEBASTIÁN, S.: *ob.cit.* p. 30). Hay una serie de elementos, emocionales y cognitivos, que permiten al espectador identificar este espacio como tal. El elemento predominante es el esqueleto desnudo y su calavera, que actúan como elementos de identificación del espacio y al mismo tiempo, como elementos que incitan a la reflexión. Por su cotidianeidad en el contexto del siglo XVII⁵⁸, la calavera no es, en sí misma, el elemento tétrico y de impacto emocional tal y como la interpretamos hoy día, sino más bien un

⁵⁶ En este sentido, R. Camacho también matiza en su lectura esta primera imagen recurriendo a la interpretación de Saturno como la virtud de la Prudencia, cuya función sería la de ofrecer “la oportunidad de una vida cristiana, la ascensión a la vida espiritual desde el espacio subterráneo de la cripta”. (R. CAMACHO.: *ob. cit.*, pp. 173-174).

⁵⁷ Trasladándonos a una perspectiva sociológica, esta ausencia de elementos esperanzadores que alivien la condición mortal del hombre y den serenidad a su espíritu, que es una tendencia natural del ser humano, puede tener una explicación en el pesimismo que generó la epidemia de peste en 1736 y que pudo servir de marco en el que tuviera lugar la construcción de la obra. (R. Camacho lanza esta hipótesis en “Ciencia y mito en una imagen macabra...”, p. 163).

⁵⁸ ESPAÑOL BELTRÁN, F.: *Lo macabro en el gótico hispano*. Cuadernos de Arte Español, Madrid, Historia 16, 1992, p.8: “Cuando se alcanzan esas cotas, las imágenes inquietan, asustan, asquean e incomodan, pero la brutalidad de su impacto en el que las contempla es difícil de mantener. Desaparecido el factor sorpresa, el observador fácilmente podrá acostumbrarse a ellas...”. Gállego (*ob.cit.*, p.205), también afirma que la calavera no tenía el aspecto amenazador de hoy y que incluso en el *Discurso* de Mañara tiene un sentido de resurrección.

símbolo con un significado codificado, y que además, aparece en una amplia iconografía como elemento que provoca reflexión. Cuadros como los de S. Jerónimo o las pinturas de *vánitas*, donde el elemento inquietante es precisamente la presencia de la calavera, actuarían como referencia intertextual susceptible de guiar la interpretación.

El efecto impactante y afectivo viene dado por el recurso a la retórica del horror, en la que el sentido se deriva de la percepción del conjunto en su globalidad. El contenido temático se conjuga con otros elementos, especialmente la oscuridad, el color negro de los fondos, la acumulación de despojos humanos, para conformar un ambiente que ha sido definido por Temboury como tétrico y por R. Camacho como “sarcástico y dramático”, y que provoca el estado de ánimo adecuado. Hay también símbolos populares, como guadañas, velas, relojes, que insisten en la idea del tiempo destructor que todo lo consume, tal y como había sido asumida en el primer espacio.

Sin embargo, en este panteón aparece un elemento de novedad con respecto al anterior: *la presencia de los sepulcros de los condes*, en toda su juventud, flanqueando un retablo donde se encuentra una cruz dorada. Ya Temboury advierte una imposta de delimitación en esta pequeña escenografía que actúa como elemento de contrastación con respecto al espacio tétrico en el que se instala y que apela a la atención del espectador. Este conjunto ha sido interpretado por los autores mencionados como imagen de la inmortalidad, la victoria sobre el pecado de las almas incorruptas y la esperanza de salvación bajo el amparo de la divinidad presente en el símbolo de la cruz. Sin embargo, podemos darle una interpretación diferente. Gállego⁵⁹, al explicar la constitución de los cuadros de “*vánitas*” como género, dice que los pintores, para subrayar la vanidad de la vida, agregaban al cráneo otros elementos que simbolizaban los placeres y glorias del mundo. Según esto, podemos decir que el conjunto funcionaba como un sistema de relaciones semánticas que delimitaba y definía el significado de cada uno de los elementos precisamente por la relación que su contigüidad en una misma imagen establecía entre ellos. A partir de estas relaciones semánticas, la representación figurativa literal, que en muchos casos no es más que una naturaleza muerta o un retrato, genera una segunda imagen: el paso del tiempo, la fugacidad de las cosas, su inconstancia y su irrealidad⁶⁰. Dice Gállego, refiriéndose a la pintura de “*vánitas*”, que “este género de pintura se podría nombrar en castellano más exactamente *desengaño*”⁶¹ y Ceballos (*ob.cit.*, p.10), que “convocan al hombre iluso a un cambio radical de vida”. Según esta concepción de la “*Vánitas*”, podemos explicar este espacio como la transformación intersemiótica

⁵⁹ GÁLLEGO, J.: *ob. cit.*, p. 205.

⁶⁰ Ph. Ariés ha señalado que la “*vánitas*” es la combinación de dos elementos, uno anecdótico y material y otro simbólico, la imagen del tiempo que pasa y de la muerte. Según el autor, es precisamente la presencia del elemento tétrico lo que convierte éstas imágenes de género en alegorías. (CHECA, F; MORAN, J.M.: *ob. cit.*, p. 247).

⁶¹ GÁLLEGO, J.: *ob. cit.*, p. 205.

de una pintura de tal género en su función cognoscitiva, provocar el despertar de los sentidos a la irrealidad de la vida⁶². A su vez, dentro de este contexto, el retablo con la cruz anuncia al espectador dónde debe buscar la verdad. Es aquí, por tanto, el lugar de formación y adquisición de la competencia por parte del sujeto, necesaria para que ejecute la acción. El individuo se ve impulsado a actuar por un sentimiento de *deber hacer*, ante la exposición de valores negativos que se le presenta, y también por un *querer hacer*, ya que el objeto al que debe guiar su acción se convierte en un valor, el lugar donde se encuentra la verdadera realidad. De este modo, el espectador sale del estado de inactividad en el que había quedado en S. Lázaro: vencer lo inexorable del tiempo es tomar conciencia de él y actuar en consecuencia⁶³. La acción persuasiva del mensaje cristiano será orientar esa actuación hacia una dimensión trascendente donde verdad, conocimiento y divinidad se identifican.

Este esquema puede ser confirmado si pasamos a un análisis de tipo iconográfico de los símbolos presentes, quizás no conocidos por todos los espectadores, pero sí por el artífice erudito de la obra. De los distintos significados atribuidos a estos símbolos, hacemos abstracción de los no pertinentes para nuestra lectura y elegimos aquellos que hacen referencia a la inteligencia o sabiduría que se alcanza por medio de la divinidad, estableciéndonos en un plano semántico homogéneo. El oro de la cruz es símbolo de la inteligencia divina y las piedras preciosas, transmutación de lo opaco en traslúcido. A ello podemos añadir que Ripa atribuye al intelecto una naturaleza incorruptible, inmortal. El espejo, importante elemento de cohesión pues es recurrente en los tres espacios, en la cripta es símbolo del conocimiento de sí mismo⁶⁴. Las figuras de doble rostro son, según Alciato y Ripa, símbolos de la prudencia, la cualidad más importante que debe practicar el hombre advertido.

De este modo, la interacción vida-muerte dentro de la cual se explica este conjunto, es decir, la necesidad de morir al pecado para alcanzar la inmortalidad, puede reinterpretarse como la necesidad de morir a la ignorancia a la que estamos sometidos por el engaño del mundo para alcanzar el conocimiento cierto. Sólo reconociendo la vanidad de las cosas, que es consecuencia del tiempo destructor que todo lo consume (cripta), se puede empezar ese proceso de conocimiento que nos lleve a la verdad.

Por otra parte, la articulación de todo este conjunto es efectiva, no sólo por la configuración y manipulación de los elementos con fines persuasivos, sino también porque existe en el hombre una tendencia ancestral a actuar de este modo, simbolizada por la conjunción de la dos imágenes arquetípicas que hemos visto: la

⁶² Fenómeno posibilitado por la concepción de la cultura como un conjunto de sistemas semióticos en interacción y por la precedencia e independencia del componente semántico con respecto al figurativo. Es el proceso por el que un mismo contenido es manifestado por distintos sistemas de expresión con las modificaciones formales pertinentes.

⁶³ Cfr, el concepto de "moral acomodaticia" de Maravall en *ob. cit.*, pp. 356-418.

⁶⁴ Volverá a aparecer en la bóveda de espejo de la escalera y en el camarín, como reflejo de la madre de Dios y su sabiduría.

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...

tendencia natural del individuo a superar la condición humana limitada, y la conciencia del Tiempo como fluencia, gracias a la cual se pone de manifiesto dicha condición. La configuración consciente de las dos imágenes espaciales tiene la función de liberar estos contenidos míticos del inconsciente colectivo, actualizados en el contexto del s. XVII, canalizando posteriormente las reacciones y guiando el comportamiento hacia los fines perseguidos

La escalera: ya vimos el significado de la escalera al explicar la constitución del conjunto como un espacio simbólico-cosmológico. Es el camino, el espacio donde se ejecuta la acción mediante el ascenso al camarín. Es el lugar donde, al materializarse la dimensión cognoscitiva o espiritual del discurso en la dimensión pragmática y física, se ponen en juego mecanismos psicológicos, experimentando el sujeto de un modo real el ascenso. El enriquecimiento espiritual e intelectual, manifestado iconográficamente por el progreso en las virtudes al incluir la humildad⁶⁵, se expresa igualmente de modo sensible mediante el paso a un ambiente jubiloso inundado de luz.

Camarín: es el espacio donde se produce la sanción de la acción por parte de la instancia superior que domina el discurso y el cambio de estado a sujeto cognoscitivo, es decir, la adquisición de la sabiduría. Pero al mismo tiempo, con su bóveda estrellada, es el espacio de la divinidad, porque desde el punto de vista cristiano, ésta corresponde a Dios, y sólo a través de él, el individuo puede participar de ella. Es la culminación del objetivo propuesto en un primer momento lo que da a este espacio su dimensión triunfal, es la victoria del propio individuo, quien, mediante su acción, logra vencer y alcanzar la verdad⁶⁶. Este carácter triunfal se traduce, de nuevo, en un ambiente jubiloso, optimista y de bienaventuranza, a través de la luz brillante y el abigarramiento decorativo, cuya exuberancia se corresponde con el desbordamiento emocional propio del estado de éxtasis con el que culmina todo viaje místico. De este modo, al corporeizarse en este espacio una visión mística, el fiel logra experimentar físicamente las visiones que los santos y ascetas logran, precisamente, mediante abstracción de los sentidos y despojo del mundo material. Por otra parte, si el panteón lo hemos interpretado como la transformación intersemiótica de un cuadro de *vánitas* donde el individuo podía inferir una segunda imagen relativa a la ilusión de la realidad, el camarín lo podemos interpretar como la transformación intersemiótica de una naturaleza muerta a lo divino, donde lo que se materializa es la segunda imagen trascendente que el espectador es capaz de leer en la imagen pictórica más allá del objeto cotidiano. Una vez alcanzado este estadio,

⁶⁵ En el rellano de la escalera se colocó un relieve de S. Fco. de Paula, fundador de los Mínimos, en su renuncia *humilde* al pontificado, ya que los Franciscanos Menores habían añadido a los tres votos tradicionales de Castidad, Pobreza y Obediencia, el de Humildad.

⁶⁶ Maravall afirma que esta actitud, que revela a un individuo en lucha consigo mismo y con el mundo, era propia de la época: "...el pesimismo sobre el mundo y el hombre, superable, o, mejor compensable, en último término, por la religión, por la educación, por la intervención oportuna y adecuada del propio hombre, es la actitud mental de los europeos en el siglo XVII, en lo cual los españoles no eran excepción" (*ob. cit.*, p. 328).

una vez que ha recorrido todo el conjunto, el sujeto puede interpretar la proposición completa. El viaje místico como camino hacia la dimensión trascendente donde se encuentra la divinidad es, a su vez, el discurso de la Verdad⁶⁷.

Legitimidad de la imagen-texto.

La unidad textual se configura como un sistema en el que cada uno de los segmentos espaciales se integra funcionalmente conformando una estructura de relaciones internas que generan una unidad de contenido superior. El sentido del texto no es la mera suma de cada uno de los significados, sino que es producido por las interrelaciones establecidas entre los elementos que redefinen su contenido semántico. Así, la función de *memento mori* o triunfo de la muerte que se atribuye al panteón (en cuanto que recuerdo de su condición mortal) se transfiere a la cripta de S. Lázaro al integrarse en una unidad textual más amplia, donde aparece como consecuencia del Tiempo, es el Tiempo Destructor. El panteón se convierte así en el espacio donde el hombre, asumida la primera imagen, toma conciencia de la ilusión y ficción de la realidad, es el Tiempo Revelador. Esta lógica interna indica que hay un principio de relación, que no son partes inconexas y arbitrarias, y que por tanto, puede haber una instancia ordenadora con un sentido intencional subyacente.

El sentido producido por la ordenación interna de la imagen espacial puede ser percibido como una unidad semántica coherente mediante la competencia extratextual que posee el espectador. Textos, citas bíblicas⁶⁸, imágenes visuales previas, conforman su intertexto, y especialmente un género de literatura oral, el *sermón*. Según Martín González⁶⁹, fue uno de los instrumentos más importantes de difusión de las ideas debido a su forma popular. Por otra parte, al configurarse en muchas ocasiones como verdaderos discursos del arte, las obras serían vistas por los fieles tal y como eran representadas por los sermones. J.R. Morales también afirma, según vimos, que la estructura narrativa fue utilizada por el sermón para su fines persuasivos. Dentro de una transformación intersemiótica más amplia, podemos interpretar el conjunto como un sermón escenificado por el propio sujeto. El mismo contenido semántico pasaría de las imágenes mentales generadas por el sermón como producción oral, a su visualización en las pinturas y finalmente, a su escenificación y vivencia, inscribiéndose en unas coordenadas espacio-temporales puestas en funcionamiento por el espectador.

⁶⁷ V. *Supra* el valor subliminal implicado en el esquema de relato.

⁶⁸ Temboury (*ob. cit.*, p. 105) lo define como un "resumen de los textos místicos españoles del siglo XVI"

⁶⁹ DÁVILA FERNÁNDEZ, : *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad, 1980 (Introducción de Martín González, pp. 5-8).

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...

El concepto de enciclopedia también entra en funcionamiento, ya que el contenido reenvía, no sólo a una misma unidad de pensamiento que forma parte de la estructura cultural de la época, sino también a imágenes que forman parte del subconsciente colectivo, creando así el marco pertinente dentro del cual la obra cobra sentido.

Como organización superficial de un discurso persuasivo, pone en funcionamiento mecanismos de manipulación que, al modificar la competencia inicial del sujeto y convertirlo en un sujeto-acción, pasan a desempeñar funciones cognitivas, porque sólo con esta acción puede el espectador interpretar la proposición completa. El principal mecanismo de manipulación puesto en funcionamiento es la implicación o participación, tanto desde el punto de vista emocional, mediante la identificación afectiva, la retórica de los ambientes..., como desde el punto de vista cognoscitivo y físico. Estos dos últimos modos de participación vienen determinados por la secuenciación lineal del discurso. Es el espectador quien tiene que reconstruir el sentido mediante su desplazamiento a través de los segmentos espaciales, realizando un esfuerzo interpretativo e inferencial que pone en funcionamiento, consciente e inconscientemente, conocimientos previos adquiridos. Por otra parte, el desplazamiento físico también cumple una función persuasiva, no sólo como proyección material del ascenso espiritual y cognoscitivo, sino también porque el espectador puede experimentar y percibir directamente *el tiempo transcurriendo* a través de su propio movimiento. La teatralización de la trama argumental se corresponde con el concepto de obra abierta que es propio del periodo barroco y que busca incorporar al espectador como un personaje más de la escena representada⁷⁰. Esta incorporación al espacio de la imagen, que dentro del género pictórico se resuelve ilusionísticamente, al pasar de un espacio bidimensional a otro tridimensional se convierte en una incorporación efectiva, el espacio deja de ser una representación, es una realidad que se puede experimentar y recorrer. Y esta participación, no sólo es un efecto añadido para potenciar la implicación, sino que es exigencia indispensable para la interpretación del discurso. Al convertir la participación del espectador en una necesidad, se lleva a su extremo la corporeización y sensibilización de lo trascendente preconizada por S. Ignacio y que fue una de las máximas de la imagen persuasiva barroca.

Una vez terminado el recorrido, el espectador reconstruye el sentido proyectando a posteriori y organizando lógicamente el discurso en una imagen mental que deriva, pero que no coincide, con el significado literal de cada uno de los espacios.

⁷⁰ Para este tema véase OROZCO, E.: *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969. Especialmente el capítulo "Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en la escena y en las artes", pp. 39-122.

Una imagen-símbolo, además.

Con independencia del recorrido de lectura propuesto, hay que tener en cuenta que el camarín-torre es, *además* de la figurativización de un discurso persuasivo, un monumento funerario que funciona dentro del conjunto social como la afirmación de un estatus ya adquirido, pero que necesita reafirmarse. (El conde ostentaba su título sólo desde 1689)⁷¹. De este modo, el conjunto es *también* un símbolo en el sentido semiótico del término: tanto el plano de la expresión como el del contenido conforman una unidad que actúa conjuntamente como plano de la manifestación superficial de otro contenido⁷².

Reflexiones.

Para concluir esta exposición, podemos reflexionar sobre algunos aspectos implicados en el tipo de imagen que hemos considerado:

1) Mediante la participación del espectador como necesidad exigida por la estructura de la obra y la propia incorporación de la acción como mecanismo de activación psicológico-sensorial con una significación en sí misma, la obra adquiere un carácter de *performance*, una modalidad de acción en el espacio que puede ser extendida a la teatralización de todas las manifestaciones de la vida durante el s. XVII y especialmente a la fiesta, como evento en sí mismo que involucra a un público masivo.

Manteniendo las distancias con el arte-acción que se desarrolla en el s. XX, debido a la revisión conceptual que supone la vanguardia y cuyos principios subyacen en las intenciones originarias y en sus plantemientos estéticos, podemos decir que, si bien no se trata de la escenificación de una acción que se ha proclamado acontecimiento artístico, ni tiene las pretensiones de ampliar lo estético a la realidad no estructurada artísticamente, sí responde a los mismos mecanismos compositivos y a los mismos objetivos intervencionistas sobre la conciencia del espectador para provocar su activación y transformación. La obra deja de ser considerada un objeto, se concibe como un mecanismo para producir reacciones mediante el bombardeo de sensaciones múltiples en las que se apela a todos los sentidos del espectador en una "situación compuesta" (técnica "collage"), donde se han introducido como partes integrantes el movimiento y la acción humana, y donde la vivencia y experiencia del tiempo es, en sí, significativa. Incluso se recurre al efecto "shock" mediante

⁷¹ No olvidemos que la construcción del camarín-torre responde al propósito inicial del Conde de Buenavista de procurarse una capilla funeraria en un espacio igual o superior que el que ocupaba la de los Córdoba. Para ello, lo que hace es construir ese espacio sagrado y retórico que necesitaba para la dignificación de su capilla y de sí mismo.

⁷² Esta concepción del símbolo procede de los lenguajes connotativos de Hjelmslev, véase HJELMSLEV, L.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974 (1943).

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...

imágenes crueles y agresivas que hagan reaccionar y reflexionar al espectador. Sin embargo, la instrumentalización de la imagen en una cultura dirigida marca las diferencias. La indeterminación del plan, el desarrollo azaroso, así como la libertad interpretativa dejada a la subjetividad del espectador, no son posibles. Frente a la importancia del estímulo en sí mismo, no fijado, y frente a la reivindicación del derecho del hombre a su vida psíquica extrarracional, provocando comportamientos desinhibidos y desprejuiciados, en el XVII lo que se produce es una canalización de las reacciones irracionales y una instrumentalización consciente de las potencialidades de esta vida psíquica para provocar una reacción determinada y fijada.

2) Para comprender cómo se recibe una obra producida en el s. XVII, hay que ampliar la dimensión cognoscitiva del individuo más allá de lo lógico-racional a lo que estamos acostumbrados, es decir, hay que recuperar al hombre en su integridad⁷³. Al convocar todo tipo de modalidades para conseguir la persuasión, se apela conscientemente no sólo al intelecto, sino a todas las dimensiones del ser que sean susceptibles de hacer asumir e interpretar el discurso, sobre todo, subordinando el potencial comunicativo de la imagen a su naturaleza esencialmente sensorial. Se pone de manifiesto que el individuo es capaz de derivar un conocimiento tanto de sus emociones extrarracionales, como de las imágenes simbólicas del inconsciente colectivo y de la propia articulación de la imagen en una estructura perceptual, aunque todo ello esté sabiamente conducido para provocar la persuasión. Frente al Arte Conceptual del s. XX, que al priorizar la idea pretende eliminar lo retiniano y sensual, en este tipo de imagen se hace compatible la función cognitiva de un arte intelectual al servicio de una idea con el recurso a lo emocional y sensorial como medios prioritarios de acercar la imagen al espectador. Con la función cognoscitiva de las emociones, no sólo se resuelve la dicotomía entre cognición y emoción, sino la dualidad planteada entre una actitud ante lo artístico que encuentra en el reduccionismo a la pura visualidad la esencia del arte, y otra que prioriza una imagen artística de naturaleza mental e intelectual, cuyo objetivo no es dirigirse a los sentidos sino al pensamiento⁷⁴. Así afirmamos con Goodman que “lo cognoscitivo no excluye lo sensorial ni lo emotivo” y que “el organismo entero participa en la interpretación de los símbolos”⁷⁵.

3) Por último, podemos plantear una reflexión metodológica sobre ciertos aspectos con los que la noción de texto nos enfrenta. Con el texto se recupera la

⁷³ Este planteamiento cobra plena vigencia en nuestro mundo actual, donde, en las postrimerías del siglo, también nos encontramos ante la “quiebra de las certezas”, poniéndose de manifiesto, a través de distintos planteamientos y actitudes (piénsese, por ejemplo, en el *deconstruccionismo*), las limitaciones de lo racional o lo que se ha dado en llamar, “la racionalidad imperfecta”. (ÁLVAREZ, J.F: “Escépticos ante el fin del milenio”, *A Distancia*, Madrid, U.N.E.D., Otoño 1995, pp. 102-107).

⁷⁴ Recordemos las propuestas anticontenidistas de las primeras vanguardias y la posterior crítica Duchampiana a un arte meramente retiniano recuperando el concepto de Arte-Idea y la instrumentalización del lenguaje plástico.

⁷⁵ GOODMAN, N.: *Los Lenguajes del Arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 259.

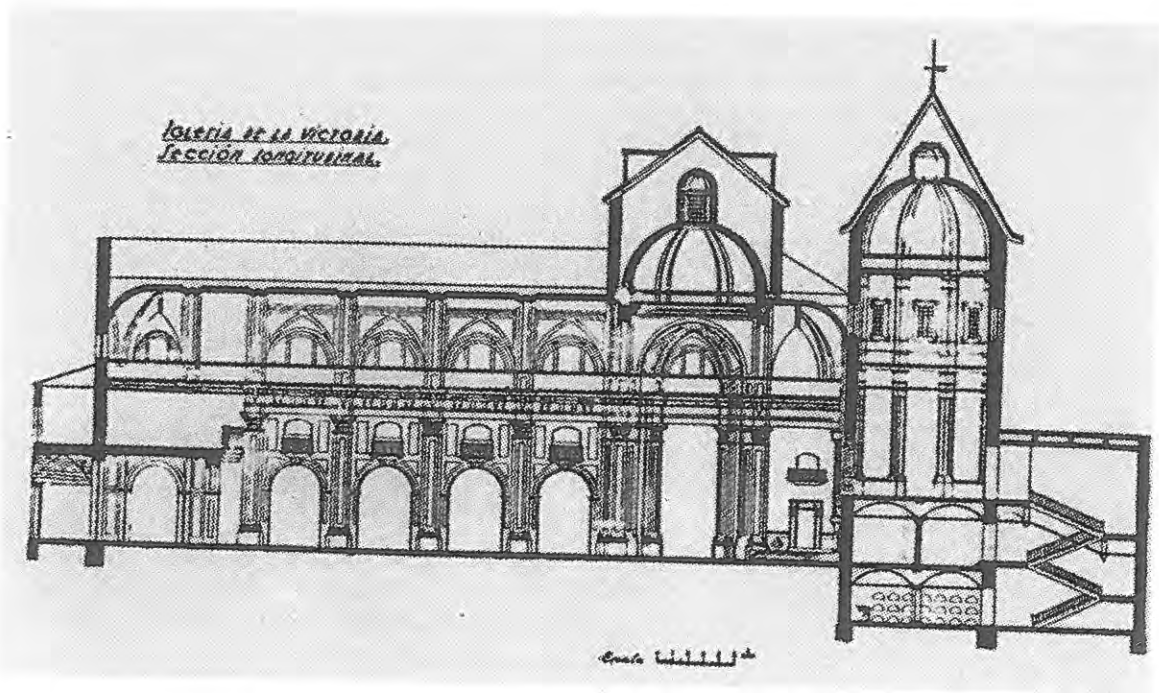
historicidad del fenómeno artístico, ya que este surge como producto de una intencionalidad, individual o institucional, y se dirige a un destinatario determinado, individual o colectivo. Y al mismo tiempo, su efecto de sentido depende de la relación que mantiene con los otros elementos del sistema en el que se inserta. Esto nos conduce hacia un replanteamiento de los criterios pertinentes en nuestra aproximación al objeto así considerado. Para ello, debemos distinguir previamente entre los dos modos de existencia temporal del fenómeno artístico: un tiempo histórico y un tiempo suprahistórico, en el que el objeto adquiere trascendencia y se enriquece con nuevos significados más allá de las intenciones de las instancias ordenadoras del discurso. Por otra parte, hay que distinguir en el nivel de la recepción entre el destinatario al que se dirige el objetivo, situado en el mismo esquema de referencias en el que se produce el discurso, y el receptor, que al posicionarse a posteriori ante la imagen, lo que tiene ante sí es ya la obra artística en su dimensión suprahistórica, con una significación propia más allá de la expresión de un contenido más o menos intencional⁷⁶.

Para entender el sentido del texto en su momento histórico, debemos reconstruir las condiciones que determinaron el proceso de producción y recepción. Esto nos exige una labor de "reacomodación" de nuestras categorías actuales a las vigentes en el momento de la generación de la obra: el concepto de imagen artística, el uso que se hace de ella y cómo es recepcionada. Este "sociologismo", puesto al servicio de una mejor comprensión del fenómeno artístico, puede solventar uno de los puntos críticos de la interpretación, el proyectar sobre los objetos contemplados en su estricta contemporaneidad características que sólo reconocemos más tarde, difundiendo una imagen que no se corresponde con la concepción originaria que subyace en la gestación de la obra, sino que es fruto de reconstrucciones posteriores o de la adaptación a los modelos de análisis establecidos por las distintas metodologías.

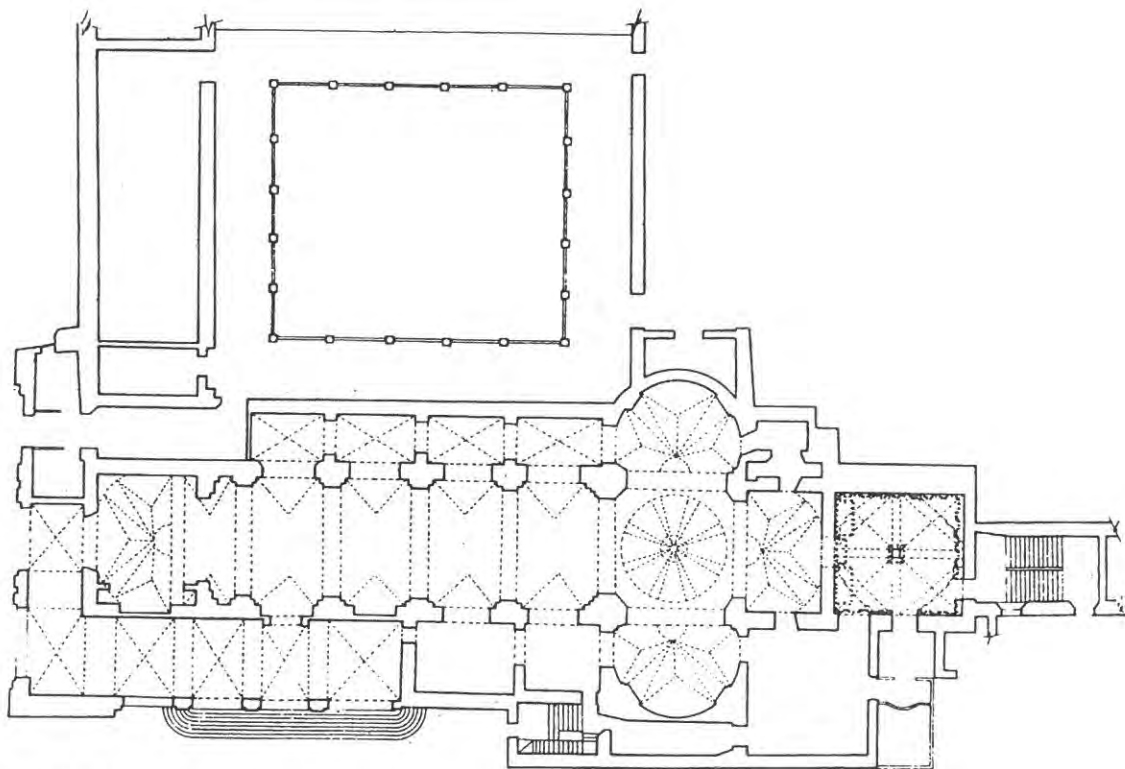
En este sentido, es interesante reconsiderar la imagen que los estudios iconológicos-iconográficos han difundido sobre la producción barroca. En primer lugar, habría que plantear hasta qué punto la multiplicidad de significados y la diversidad de lecturas posibles eran producto de una intención predeterminada. En segundo lugar, la focalización sobre los contenidos que las imágenes esconden, ha hecho del hacer interpretativo un juego casi detestivesco o en ocasiones esotérico que ha difundido la idea de un arte enigmáticos y críptico, sólo accesible a un público entendido, mientras se olvida que el discurso persuasivo iba dirigido, precisamente, a un público masivo e indocto.

⁷⁶ Según algunas posiciones estéticas (véase, por ejemplo, Sedlmayr), es el objeto inserto en su devenir histórico lo que lo convierte en una obra artística propiamente dicha. La distinción entre las categorías de tiempo histórico y suprahistórico, y destinatario y receptor está tomada de BAUER, H.: *Historiografía del Arte*, Madrid, Taurus, 1980, p. 180 y ss.

La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...



1. Iglesia de la Victoria (corte longitudinal).



2. Iglesia de la Victoria (Planta).



3. Camarín de la Virgen de la Victoria (conjunto).

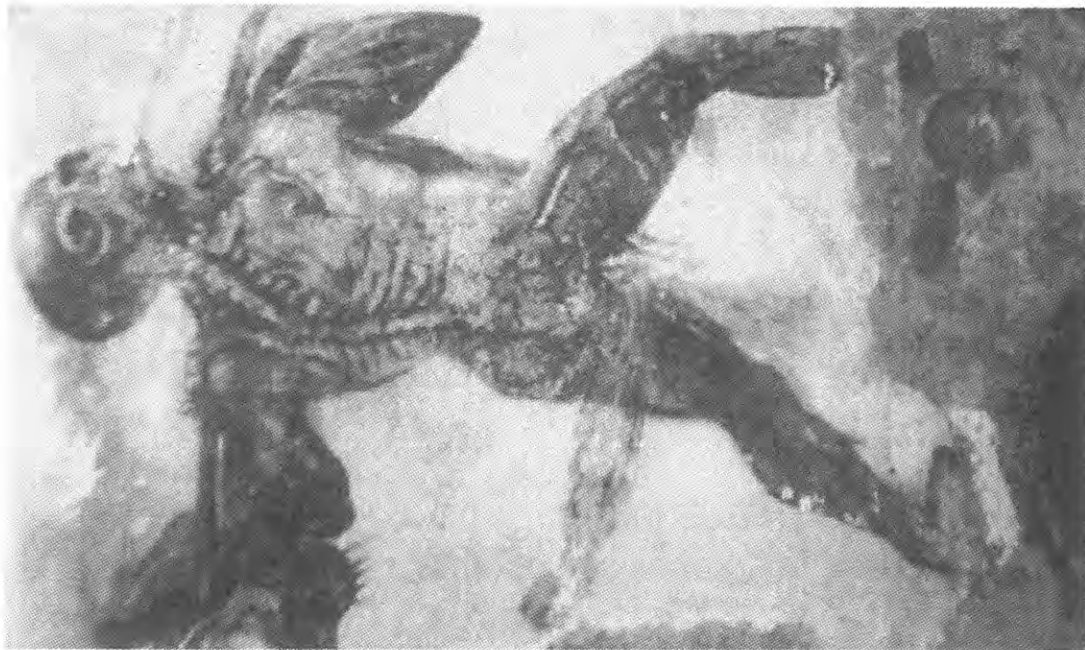
La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura:...



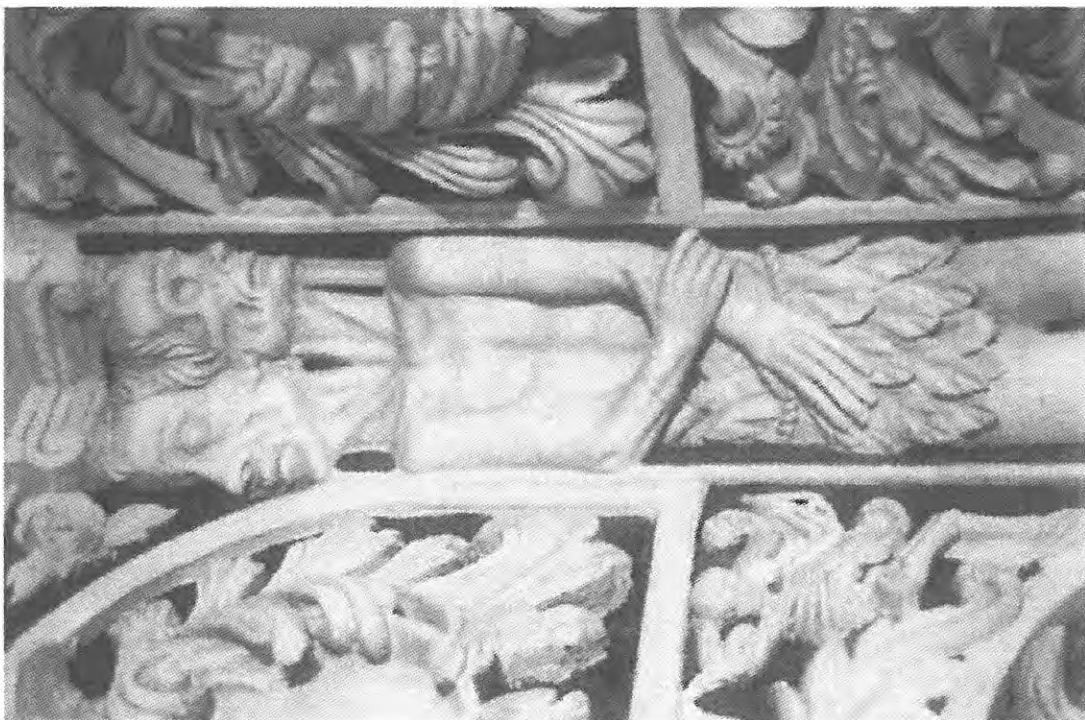
4. Panteón de los Condes de Buenavista (conjunto).



5. Panteón de los Condes de Buenavista (detalle).



7. Cripta del Antiguo Hospital de San Lázaro (detalle).



6. Panteón de los Condes de Buenavista (detalle).