

# A la búsqueda de fuentes y semejantes en el arte Barroco Iberoamericano. Deconstruyendo imágenes a partir del sistema Iconclass<sup>1</sup>

Carme LÓPEZ CALDERÓN

Universidad de Santiago de Compostela

[carme.lopez@usc.es](mailto:carme.lopez@usc.es)

## **1. MUTATA MUTANDIS... O POR QUÉ CONVIENE RASTREAR LAS FUENTES GRABADAS**

Resulta incuestionable el poder de las imágenes como vehículos de transmisión de contenidos culturales y, por lo tanto, como vías de difusión de discursos de índole diversa. Si bien esta capacidad sirvió desde época muy temprana a múltiples fines político-ideológicos –en un sentido amplio de la expresión–, la aparición de la imprenta multiplicó exponencialmente sus posibilidades al permitir la seriación de imágenes y, con ello, el incremento masivo de su producción, comercio y consumo. Paralelamente, el proceso colonizador iniciado en esos mismos momentos amplió el mercado que requería ser abastecido con todo tipo de publicaciones, cuya circulación, como señala Serg Gruzinski (2009: 27), “abrió las puertas a la globalización del pensamiento europeo”<sup>1</sup>.

Justamente un pensamiento global, unitario, es el que también pretendía comunicar la Iglesia Católica, que, a raíz tanto del cisma de la Reforma como de la conquista espiritual y ulterior ‘tridentinización’ emprendida en los nuevos territorios, defendió la ortodoxia y universalidad de su credo. En aras de favorecer su divulgación, la Iglesia Romana no dudó en utilizar las imágenes, cuyo valor didáctico, proclamado por el Concilio de Trento y desarrollado por los teólogos moralistas, dio lugar a su empleo para la catequesis y la meditación individual. Ciertamente es que ya muchos siglos antes figuras como San Gregorio habían preconizado la finalidad pedagógica de las imágenes, pero sin duda fue la imprenta la que les confirió un alcance hasta entonces inimaginable. De este modo, las estampas religiosas surgidas en las prensas europeas se difundieron por el Viejo Continente y se exportaron a las colonias, desempeñando un papel fundamental en la transferencia del

---

<sup>1</sup> Este texto ha sido publicado en *Identidades y Redes Culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (Granada, 30 de mayo – 3 de junio de 2021)*, editado por Y. Guasch Marí, R. López Guzmán e I. Panduro Sáez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2021, pp. 189-196.

discurso reformista católico y actuando ellas mismas como puente para que éste se reprodujese sobre nuevos soportes: lienzos, pinturas murales, azulejos, relieves, etc.

En los últimos años han venido floreciendo múltiples trabajos dedicados a estudiar la influencia del grabado europeo en el arte barroco iberoamericano, tanto peninsular como colonial. Al respecto, sin olvidar la importancia de pioneros como Santiago Sebastián<sup>2</sup> y los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert<sup>3</sup>, posiblemente el proyecto más representativo sea el *Project for the engraved sources of the Spanish colonial art*<sup>4</sup>, germen a su vez de cuatro exposiciones de las que han resultado otros tantos catálogos. En esta misma línea se inscribirían también investigaciones como las de Rubem Amaral Junior<sup>5</sup>, Marta Fajardo de Rueda<sup>6</sup>, Ananda Cohen-Aponte<sup>7</sup>, Manuel García Luque<sup>8</sup> y João Pedro Monteiro<sup>9</sup>, sólo por citar algunos ejemplos que abordan áreas geográficas diferentes<sup>10</sup>.

Una parte importante de estos estudios se centra en buscar los referentes de una obra o ciclo dado –casi siempre, de temática religiosa–, para, a continuación, señalar las modificaciones que introduce su artífice respecto al modelo grabado. En este sentido, además de indicar las alteraciones compositivas que se constatan entre ambos o la posible impericia técnica del artífice para lograr determinados efectos, se subrayan especialmente aquellos cambios iconográficos que buscan favorecer la adaptación al nuevo contexto; ‘customización’ esta –si se nos permite el anglicismo– que normalmente acarrea la introducción de ciertos alimentos, vestimentas o referencias arquitectónicas de índole local.

Asimismo, recientemente Almerindo Ojeda ha propuesto una sistematización de las fórmulas seguidas por el arte colonial en relación al uso de estampas, obteniendo como resultado siete “*mecanismos de la inventiva*” diferentes: reproducción, traducción, instalación, combinación, adaptación, reinterpretación e invención<sup>11</sup>. Estos mecanismos, que resultan igualmente válidos para el arte peninsular<sup>12</sup>, suponen, tanto más cuanto mayor es su grado de inventiva, el enriquecimiento del modelo grabado con nuevas capas semánticas. Ello no implica necesariamente que el significado ‘básico’ original desaparezca en la imagen ‘aplicada’; de hecho, creemos que dicho significado es muchas veces el que motiva la selección de una estampa en vez de otra, tal y como parecen demostrar aquellos ciclos que armonizan distintos repertorios y crean un discurso unitario<sup>13</sup>.

Desde este punto de vista, para interpretar ciertas composiciones complejas puede resultar clave encontrar su fuente grabada, especialmente cuando esta no se trata de una estampa

suelta, sino de la ilustración de una obra concreta en donde se ofrece su explicación. Buen ejemplo de ello lo ofrece la serie del *Alabado* atribuida a Miguel de Santiago, en parte inspirada en las imágenes grabadas para el libro *Sacrum Oratorium Piarum Imaginum Immaculatae Mariae et Animae Creatae*, escrito por Pedro Bivero<sup>14</sup>.

Ahora bien, independientemente del tipo de análisis que se quiera acometer al estudiar una obra en relación con su referente impreso, el punto de partida es siempre el mismo: el descubrimiento de estos modelos grabados. No cabe duda de que los numerosísimos proyectos de digitalización que se han puesto en marcha a lo largo de las dos últimas décadas han favorecido sobremanera el acceso a estampas que, en la mayoría de los casos, no se conservan en los lugares donde perviven sus consecuencias plásticas, multiplicando con ello las posibilidades de hallar estas correspondencias. Al tiempo, sin embargo, esta proliferación de recursos está generando un corpus gráfico de tan amplia magnitud que su revisión, en aras de encontrar una imagen concreta, deviene un proceso cada vez más arduo, especialmente cuando entran en juego idiomas distintos y criterios de catalogación diferentes. Estos escollos podrían salvarse si se generalizase un sistema de indexación uniforme, sistema que, de hecho, ya existe: *Iconclass*.

## **2. ABRIENDO LAS PUERTAS A LA GLOBALIZACIÓN DEL LENGUAJE ICONOGRÁFICO: EL SISTEMA ICONCLASS**

En la actualidad, las colecciones digitales que cada vez más instituciones culturales crean para difundir su patrimonio tienden a suministrar la información relativa a lo representado en las imágenes siguiendo dos criterios:

- (1) Empleo de palabras clave o pequeñas descripciones establecidas de manera individual por los responsables de cada colección.
- (2) Uso del *Iconclass*: un sistema de clasificación basado en códigos alfanuméricos y correlatos textuales –actualmente disponibles en Inglés, Alemán, Francés, Italiano, Portugués, Finlandés, Holandés, Chino y Polaco–, que abarca cerca de 28.000 conceptos, definiciones y breves descripciones insertos en una estructura jerárquica y que, al tiempo, ofrece flexibilidad para expandir y adaptar ese ‘vocabulario’ existente a cada caso particular.

Aunque el sistema *Iconclass* nació a mediados del siglo pasado, fue su edición digital accesible mediante navegadores (*browser*) online lo que le dio el impulso definitivo. En

este sentido, ya en el año 2004 Stephen Rawles recomendó incluir estas notaciones entre la información que deberían proporcionar las colecciones digitales de libros de emblemas<sup>15</sup> y a día de hoy cada vez son más las instituciones y proyectos académicos internacionales que las emplean<sup>16</sup>. Además, buena parte de estas iniciativas están siendo concentradas en la plataforma Arkyves (<http://www.arkyves.org/>), impulsada por la editorial Brill y gestionada por los responsables del *Iconclass Browser* más reciente: Hans Brandhorst y Etienne Posthumus.

Lógicamente, cuanto mayor sea el número de bases de datos que empleen este código común para describir sus imágenes, más se incrementan las posibilidades de establecer relaciones entre ellas y, por tanto, aplicado a nuestro caso, más aumentan las opciones de descubrir los referentes visuales de una obra dada. Ahora bien, para que este sistema de búsqueda sea realmente efectivo resulta fundamental que los datos posean granularidad fina, es decir, que su nivel de detalle trascienda la mera identificación del tema representado; de lo contrario, el rastreo de una imagen en particular en colecciones que aglutinan miles de objetos seguirá requiriendo de un tiempo elevado que, en muchas ocasiones, no se verá compensado por ningún descubrimiento satisfactorio.

Para ello, por nuestra parte –tal y como ejemplificamos en la base de datos y biblioteca digital Galicones<sup>17</sup>– proponemos seguir los dictados del método iconográfico, indexando los motivos, temas y significados de las imágenes de una manera pormenorizada y ordenando los códigos en función de estos tres niveles básicos, en vez de atendiendo al criterio alfanumérico que normalmente siguen aquellos que emplean el *Iconclass*. Esta propuesta acarrea otra ventaja: a través de los correlatos textuales, aquellos familiarizados con esta metodología podrán ‘leer’ rápidamente las imágenes, lo cual resulta especialmente útil y necesario en los casos de aquellas ‘composiciones complejas’ a las que aludíamos en el apartado anterior.

Visto así, se entiende que el *Iconclass* no sólo potencia los estudios iconográficos a posteriori al permitir establecer los precedentes, referentes, influencias, constantes y cambios de las manifestaciones visuales, sino también a priori, dado que este sistema no es una mera catalogación de motivos, sino una indexación de contenidos entendidos en un sentido amplio. Así, una adecuada indexación con *Iconclass* exige la correcta identificación de los temas y significados de una imagen, para lo cual su contexto –el texto, en el caso de las ilustraciones de libros– debe ser debidamente analizado e interpretado<sup>18</sup>.

### 3. DECONSTRUYENDO IMÁGENES EN POS DE FUENTES Y SIGNIFICADOS

En esta sección mostraremos el funcionamiento de nuestra propuesta mediante dos ejemplos, uno de carácter narrativo y otro emblemático.

En la iglesia del Antiguo Convento de Nuestra Señora de la Concepción en Cantanhede (Coimbra), actualmente –y ya desde finales del siglo XIX– Iglesia de la Misericordia<sup>19</sup>, la capilla mayor se encuentra revestida con un ciclo azulejar datado en el último cuarto del siglo XVIII y atribuido a Salvador de Sousa Carvalho<sup>20</sup>. Está compuesto por diez paneles que representan escenas de la vida de María, varias de las cuales han sido relacionadas con otras series debidas al mismo pintor<sup>21</sup>, lo que apunta a una más que posible inspiración en fuentes grabadas. Uno de los paneles para el que no se han señalado semejanzas es el correspondiente a la Adoración de los Magos<sup>22</sup>, dispuesto en la pared contigua al arco triunfal, en el lado de la epístola. No obstante, su punto de partida también debe de residir en una estampa, como al menos hacen presuponer sus notables semejanzas respecto a uno de los cincuenta y cinco lienzos que decoran la bóveda casetonada de la Iglesia de la Santa Casa de la Misericordia de Peniche<sup>23</sup>, un ambicioso conjunto que se habría iniciado ca. 1635, pero cuyo remate no llegaría hasta principios del XVIII<sup>24</sup>. Obra de carácter colectivo, el pintor Pedro Peixoto habría sido el responsable de la tela de la Adoración de los Magos, cuyas deudas respecto a una estampa de Lucas Vorstermann II a partir de un modelo de Rubens fueron señaladas por Vítor Serrão<sup>25</sup>.

En realidad, el cuadro de Rubens que, actualmente expuesto en el Museo del Louvre (Inv. 1762)–, subyace bajo las composiciones de Cantanhede y Peniche fue grabado por numerosos artistas; entre otros, por Schelte Adamsz Bolswert<sup>26</sup>, Willem Panneels<sup>27</sup> – ambos con la composición invertida respecto al original– y, según atribución, por François Ragot.<sup>28</sup> Incluso, versiones simplificadas de esta obra –y, por tanto, más próximas a la de nuestro panel de azulejos– habrían servido para ilustrar libros litúrgicos hasta, al menos, el siglo XVIII, como evidencian sendos Oficio de la Virgen publicados por la imprenta Plantiniana de Amberes en 1700 y 1719, respectivamente, en formato de octavo<sup>29</sup> y de dieciseisavo. No es de extrañar entonces que sus ecos llegasen al arte colonial, tal y como manifiesta el Proyecto PESSCA<sup>30</sup>, aunque precisamente su popularidad llama a ser cautos a la hora de proponer la filiación de una obra con una estampa en particular.

A la hora de establecer este tipo de referentes, lo habitual es hacer acopio de paciencia y buscar en el mayor número de repertorios posibles hasta hallar la coincidencia deseada. No obstante, para hacernos una idea de la envergadura que esta práctica conlleva, si buscamos en Arkyves introduciendo el código 73B57 –que se acompaña del correlato textual: “*adoration of the kings: the Wise Men present their gifts to the Christ-child (gold, frankincense and myrrh)*”–, el sistema nos devuelve 2208 resultados. ¿Cómo se podría simplificar esta operación e, incluso, rastrear más fácilmente distintas estampas emanadas de una misma composición, como sucede con aquellas que proceden de la *Adoración de los Magos* de Rubens?

De acuerdo a nuestra propuesta, indexando todas las obras con el mayor detallismo posible y siguiendo el método iconográfico. Así, en el caso de Cantanhede, primero habría que describir las figuras –seis figuras masculinas barbadas, una femenina y un niño. De estas, dos soldados llevando casco y lanza; un hombre con turbante sosteniendo un cofre; otro hombre arrodillado, llevándose una mano al pecho y aguantando un recipiente con monedas, en las que un niño nimbado, en brazos de su madre igualmente nimbada, introduce la mano; otro hombre, también de rodillas y visto de perfil, sujetando un incensario; otro hombre de pie, mirando fijamente; la estructura de lo que parece ser un cobertizo; y una estrella–, para a continuación identificar los personajes y el tema –la Sagrada Familia, los Reyes y la Adoración de los Magos–. El resultado sería algo de este tipo:

- 31D14(+76) adult man (+ six persons)
- 31A534(+76) beard (+ six persons)
- 31D15 adult woman
- 31D1111 male infant
- 49D11(2) numerals: 2
- 45B the soldier; the soldier's life
- 45C221 helmet
- 45C11(SPEAR) casting weapons: spear
- 31D14(+933) adult man (+ holding something)
- 41D2668 jewel-box
- 41D221(TURBAN) head-gear: turban
- 31D14(+54) adult man (+ kneeling)
- 31A25161 arm or hand held in front of the chest

- 41A77 containers
- 46B311 coin
- 31D1111(+934) male infant (+ reaching for somebody or something, seizing something, touching)
- 42A3 mother and baby or young child
- 22C311 nimbus, halo ~ radiance emanating from persons or things
- 31D14(+3) adult man (+ sideview, profile)
- 41C762 incense-burner ~ scents, perfumes
- 31D14(+51) adult man (+ standing)
- 41A18 hut, cabin, lodge
- 24D stars
- 73B8 Holy Family, and derived representations
- 73B5 the story of the three Wise Men (kings or Magi) (Matthew 2:1-12)
- 73B57 adoration of the kings: the Wise Men present their gifts to the Christ-child (gold, frankincense and myrrh)

Lógicamente, en escenas de este tipo, el tema se identifica rápidamente y una descripción tan pormenorizada tiene ante todo el objetivo de facilitar el descubrimiento de posibles referentes y semejantes; por ejemplo, el hecho de que el Niño Jesús aparezca tocando las monedas es un detalle que automáticamente descarta muchas composiciones, y su número decrece aún más al combinarse con otros datos aparentemente anecdóticos –entre otros, el gesto de uno de los Magos de llevarse la mano al pecho–.

En cuanto a los significados dados al tema, que conscientemente hemos omitido aquí de nuestra indexación, podrán variar sensiblemente según el texto/contexto en que se encuentre. Así, tanto este panel de azulejos como la estampa de la *Adoración* inserta en el Oficio de la Virgen forman parte de una serie mariana más amplia<sup>31</sup> y son, en principio, susceptibles de recibir una interpretación más genérica que, pongamos por caso, un grabado que ilustra en concreto una meditación en torno a la perseverancia de los Magos y su papel como *exemplum* para el fiel. Eso sí, dado que estas lecturas más específicas son las que van construyendo los valores simbólicos que un tema dado recibe en un momento concreto, su conocimiento y posterior síntesis resultan claves para establecer los posibles contenidos que en la época alguien podría aprehender al observar una *Adoración* que, como en nuestro caso, careciese de cualquier guía interpretativa.

Frente a este tipo de composiciones de naturaleza, podría decirse, polivalente, otras estampas sí son creadas para una obra ex profeso y, en el supuesto de existir variantes, normalmente se corresponden con cambios fruto de distintas ediciones de dicha obra. En estos casos, en los que además suele imperar un carácter críptico, el (con)texto sí puede aportar una explicación valiosísima para entender no solo el grabado, sino también su consecuencia plástica, puesto que, como adelantamos en el primer apartado, creemos que en ésta el significado primitivo pervive de algún modo, aun cuando pueda enriquecerse con otros nuevos. Por ello, explicitar en la indexación estos contenidos no solo es más factible que en los ejemplos precedentes, sino también altamente recomendable. Veámoslo a través de la estampa número 26 de la obra *Affectos divinos*<sup>3233</sup>, la versión española del best-seller de Hermann Hugo *Pia Desideria*:

- 1G(+0) angels (+ variant)
- 22C311 nimbus, halo ~ radiance emanating from persons or things
- 31A314 spying on someone
- 33B91 hiding, hiding oneself
- 41A4231 canopy, baldachin
- 41A761 bed
- 31D13 adolescent, young woman, maiden
- 31B171 getting up from bed
- 86(Surgam et circuibo civitatem per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea quaesiui illum et non inueni) proverbs, sayings, etc. (Surgam et circuibo civitatem per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea quaesiui illum et non inueni)
- 11D3283 Christ as angel
- 31B0 symbolic representations, allegories and emblems ~ mind, spirit
- 31G1 the soul during lifetime
- 11D51 Christ and the Soul
- 71X2(3:2) Song of Solomon, Song of Songs (with BOOK CHAPTER:VERSE)
- 5(+4) Abstract Ideas and Concepts (+ emblematical representation of concept)
- 11Q4 mysticism
- 11S3 journey to heaven, pathway to heaven
- 33C2162(+0) lover (woman) alone (e.g. longing for the beloved) (+ variant)
- 11Q02 'Desiderio verso Iddio' (Ripa)

- 33C314(+0) man in flight (one-sided courting) (+ variant)
- 43C71131(+0) hide-and-peek (+ variant)

Es decir: en esta estampa se figura un ángel nimbado escondido tras el dosel de una cama, espiando a una joven que se está levantando, y acompañado del texto *Surga, et circuibo...* Se trata de una representación de Cristo –más concretamente, del Amor Divino– y del alma, aún en vida, que, a partir de un versículo del Cantar de los Cantares (3:2), conforman un emblema ligado a la mística. Al respecto, en el camino al cielo que esta describe, aquí se plasma el momento en el que el alma, sola, echa de menos y siente grandes deseos de su amado, Dios, quien todavía se esconde de ella pues aún no ha llegado el momento de su unión.

Hace ya casi treinta años, Rafael García Mahiques relacionó el libro *Affectos Divinos* con las pinturas que adornan varios de los lunetos del Claustro de Santa Catalina de Arequipa (Perú)<sup>34</sup>. No cabe duda de que la edición española tuvo que ser manejada, puesto que, además de transferirse su portada y las dos ilustraciones que en ella se añadieron respecto a la serie primitiva del *Pia Desideria* (emblemas 19 y 37), se copiaron también las descripciones que Pedro de Salas colocó al principio de cada emblema. Sin embargo, un análisis algo más detallado muestra cómo algunas escenas introducen cambios respecto a los grabados, mostrándose invertidas especularmente e incorporando algunos motivos nuevos<sup>35</sup>. Es lo que sucede con la que correspondería a la estampa que acabamos de indexar<sup>36</sup>, en la que se añaden un perro al lado de la cama y una apertura al exterior, detrás de la balaustrada, mediante un vano de medio punto. Si bien podría argumentarse que estas adiciones son fruto de la inventiva del artista, su presencia en otros ciclos aplicados –desde el próximo Cuzco, en la celda del Padre Salamanca<sup>37</sup>, a la lejana Abrunhosa de Portugal, en la Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza<sup>38</sup> – vuelve a apuntar hacia la dependencia respecto a otra estampa. En este sentido, al estudiar las pinturas de la celda cuzqueña<sup>39</sup>, sugerimos que su referente hubiese sido la serie utilizada para ilustrar la edición parisina de 1670, posteriormente reaprovechada para la de Lyon de 1679<sup>40</sup>. Quizá esta serie también se siguió, en algunas de las *picturae*, en el claustro de Arequipa. O quizá nuevos estudios que aprovechen las posibilidades del sistema Iconclass saquen a la luz un nuevo modelo.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En las dos últimas décadas las colecciones de estampas y los libros antiguos han sido objeto de una digitalización masiva que les ha permitido salir de su confinamiento tradicional en bibliotecas, archivos y museos. Según aumenta el número de estos objetos digitales, así crecen las posibilidades para desarrollar una investigación en torno a las fuentes del arte barroco iberoamericano, pero la hiperinformación que estamos recibiendo demanda la implantación de un sistema racional que permita organizarla y, por ende, aprovecharla de forma satisfactoria. Creemos que el sistema Iconclass puede desempeñar perfectamente este papel, pero, para que así sea, es necesario unificar criterios en cuanto a qué se indexa y con qué granularidad. Por nuestra parte, consideramos que una indexación detallada de los motivos, temas y –siempre que sea factible– significados contribuiría a descubrir los referentes gráficos de las obras, al tiempo que facilitaría la interpretación de las mismas. Ahora bien, para que la implantación del Iconclass en estudios sobre barroco iberoamericano pueda llegar a generalizarse, entendemos que son necesarios dos requisitos: la traducción al español de los correlatos textuales y la incorporación de vocablos específicos. Ninguno de los dos debería ser un obstáculo insalvable: el sistema es muy flexible y la traducción se encuentra, aparentemente, ya en proceso.

#### NOTAS

---

<sup>1</sup> GRUZINSKI, Serge. “Babel en el siglo XVI. La mundialización y globalización de lenguas”. En THOMAS, Werner y STOLS, Eddy (eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*, Lovaina: Acco, 2009, pág. 27.

<sup>2</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*, Madrid: Alianza, 1981. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990.

<sup>3</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Tomos 1-2. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.

<sup>4</sup> OJEDA, Almerindo. *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. Disponible online en [colonialart.org](http://colonialart.org) [27-10-2020].

<sup>5</sup> AMARAL JUNIOR, Rubem. “Emblemática mariana no convento de São Francisco de Salvador, Bahía e seus modelos europeus”. En GARCÍA MAHIQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.). *Imagen y cultura*. Valencia: Generalitat, 2008, págs. 203-216. AMARAL JUNIOR, Rubem. AMARAL JUNIOR, Rubem. “Emblemática mariana na igreja do Antigo Recolhimento de N.S. da Conceição de Olinda

---

(Pernambuco) e os seus modelos europeus”. En ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, José Javier (eds.). *Emblemática transcendente*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011, págs. 151-162.

<sup>6</sup> FAJARDO DE RUEDA, Marta. “Del Grabado Europeo a la Pintura Americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago”. *Historiela* (Medellín), 3:5 (2011), págs. 191-114. FAJARDO DE RUEDA, Marta. “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”. *Historiela* (Medellín), 6:11 (2014), págs. 68-125.

<sup>7</sup> COHEN SUÁREZ, Ananda. “Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru”. *Colonial Latin American Review* (UK), 22:3 (2013), págs. 369-399.

<sup>8</sup> GARCÍA LUQUE, Manuel. “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”. En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, págs. 179-256.

<sup>9</sup> MONTEIRO, João Pedro. “Os Pia Desideria, uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII”. *Azulejo*, 3/7 (1995-1999), págs. 61-70 .

<sup>10</sup> La propia página de PESSCA ofrece, en la sección *Printed Resources*, un amplísimo listado de las publicaciones relativas al ámbito colonial que han contribuido a enriquecer su propia base de datos.

<sup>11</sup> OJEDA, Almerindo. “El uso de grabados en el arte colonial: una aproximación al corpus peruano”. En ALCÁNTARA, Manuel, GARCÍA, Mercedes y SÁNCHEZ, Francisco (coords.). *Arte. Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, págs. 585-594.

<sup>12</sup> LÓPEZ CALDERÓN, Carme. “Los mecanismos de la emblemática en Portugal: el camino al Cielo a través de los azulejos de la Igreja de São Salvador de Coimbra”. *Revista de História da Sociedade e da Cultura* (Coimbra), 20 (2020).

<sup>13</sup> Véase por ejemplo LÓPEZ CALDERÓN, Carme. “The Wide and Narrow Path: the Cell of Father Salamanca (Cuzco) in light of Drexel’s Gymnasium Patientiae”. En LEAL, Pedro Germano (ed.). *Emblems in Colonial Ibero-America: To the New World on the Ship of Theseus*. Glasgow: University of Glasgow, 2017, págs. 253-296.

<sup>14</sup> Al respecto, cfr. MARTÍN ISIDORO, Alberto y MIRNA DOMOÑI, Clelia. “Trascendiendo fronteras: Caquiaviri y Miguel de Santiago”. *Iberoamericana* (Berlín), XVI, 61 (2016), págs. 71-88; y VILLALOBOS, Constanza. “La serie de pinturas del Alabado: Las pruebas del triunfo de la divina gracia”. *Goya: Revista de Arte* (Madrid), 327 (2009), págs. 112-131.

<sup>15</sup> RAWLES, Stephen. “Spine of Information Headings for Emblem-Related Electronic Resources”. En WADE, Mara (ed.). *Digital Collections and the Management of Knowledge: Renaissance emblem literature as a case study for the digitization of rare texts and images*. Salzburgo: DigiCULT, 2004, págs. 19-28.

<sup>16</sup> Por ejemplo, el RKD (*Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* - Instituto Neerlandés para la Historia del Arte), disponible en <https://rkd.nl/en/collections/visual-documentation/iconography> [28-10-2020] y el Emblematica Online Project, disponible en <http://emblematica.grainger.illinois.edu/> [28-10-2020].

---

<sup>17</sup> LÓPEZ CALDERÓN, Carme. Galicones. Disponible online en [www.galicones.com](http://www.galicones.com) [30-10-2020].

<sup>18</sup> BRANDHORST, Hans. “Using Iconclass for the Iconographic Indexing of Emblems”. En WADE, Mara (ed.). *Digital Collections and the Management of Knowledge...* Op. cit., págs. 29-43.

<sup>19</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Edição revista e actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pág. 190.

<sup>20</sup> GONÇALVES DOS SANTOS, Diana Teresa Fanha da Graça. *Azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013, vol. 1, pág. 308; vol. 3, pág. 181. Disponible en <http://hdl.handle.net/10216/72785> [30-10-2020].

<sup>21</sup> *Ibíd.*, vol. 3, pág. 183

<sup>22</sup> INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1

<sup>23</sup> INSERTAR AQUÍ IMAGEN 2

<sup>24</sup> SERRÃO, Vitor. *A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2007, págs. 271-272.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pág. 271. Por nuestra parte, hemos sido incapaces de localizar esta estampa.

<sup>26</sup> La estampa puede encontrarse en la colección digital del Rijksmuseum, con el número RP-P-BI-2452. Disponible online <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84370> [31-10-2020].

<sup>27</sup> La estampa puede encontrarse en la colección digital del Rijksmuseum, con el número RP-P-OB-24.447. Disponible online <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.160391> [31-10-2020].

<sup>28</sup> *Gabinetto nazionale delle stampe. Rubens E L'incisione Nelle Collezioni Del Gabinetto Nazionale Delle Stampe*: Roma, Villa Della Farnesina Alla Lungara, 8 Febbraio-30 Aprile 1977. Roma: De Luca, 1977, cat. 435. La estampa puede encontrarse en el Proyecto PESSCA, con el número 48A. Disponible online <https://colonialart.org/artworks/48A/view> [31-10-2020].

<sup>29</sup> INSERTAR AQUÍ IMAGEN 3.

<sup>30</sup> Para las correspondencias entre obras coloniales y la estampa de Bolswert, véase PESSCA 249A/3443B; 249A/3545B; 249A/249B; 249A/4958B; 249A/249B; 249A/3443B; 249A/3545B; 249A/4958B. Para aquellas establecidas con la estampa atribuida a Ragot, PESSCA 48A/4756B, 48A/2073B, 48A/3308B, 48A/3453B, 48A/3544B, 48A/48B, 48A/3444B, 48A/2073B, 48A/3308B, 48A/3444B, 48A/3453B, 48A/3544B, 48A/4756B, 48A/48B.

<sup>31</sup> En el caso del Oficio, las restantes escenas se corresponden con la Anunciación (Maitines), Visitación (Laudes), Adoración de los Pastores (Prima), Circuncisión (Tercia), Presentación de Jesús en el Templo (Nona), Huida a Egipto (Vísperas) y Asunción (Completas). La serie de azulejos de Cantanhede prescinde de esta última y presenta, a mayores, la Inmaculada, Natividad de María, su Presentación y Desposorios.

---

<sup>32</sup> SALAS, Pedro de. *Affectos divinos con emblemas sagradas por el PPº de Salas de la Compañ de IHS. Ala mvi ILLe S. D. Ivana de Arellano Manrique Marquesa de Aguilafuente*. Valladolid: por Gregorio de Bedoya, 1658 [1ª edición, 1633].

<sup>33</sup> INSERTAR AQUÍ IMAGEN 4.

<sup>34</sup> GARCÍA MAHIQUES, Rafael. “Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de Santa Catalina de Arequipa”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* , 48-49 (1992), págs. 83-114. Las imágenes, con sus correspondencias, pueden encontrarse en PESSCA 1083A/1083B – 1128A/1128B.

<sup>35</sup> Aunque por nuestra parte solo hemos tenido acceso a la tercera edición de *Affectos divinos*, esta es, atendiendo a Daly y Dimler, una reimpresión de la segunda (1638), que a su vez ya era una reimpresión de la primera (1633). Así parecen demostrarlo las dos estampas con que ilustran las dos primeras ediciones, en tanto que idénticas a las de la tercera. DALY, Peter y DIMLER, Richard (eds.). *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuits Series. Part Three (F-L)*, Toronto: University of Toronto Press, 2002, págs. 252-255.

<sup>36</sup> La pintura tiene el código 3002B dentro del Proyecto PESSCA. Disponible online <https://colonialart.org/artworks/3002b> [31-10-2020]. En ella la apertura al exterior no está clara, pero sí es posible distinguir todavía el perro junto al lecho.

<sup>37</sup> La estampa puede encontrarse en el Proyecto PESSCA, con el número 48A. Disponible online <https://colonialart.org/artworks/48A/view> [31-10-2020]

<sup>38</sup> INSERTAR AQUÍ IMAGEN 5.

<sup>39</sup> LÓPEZ CALDERÓN, Carme. “The Wide and Narrow Path...” Op. cit., págs. 292-294.

<sup>40</sup> HUGO, Hermann. *Pia Desideria. Editio postrema, Recognita & Emendata*. Paris: Jean Henault, 1670. Disponible online en <https://archive.org/stream/piadesideriaherm00hugo> [31-10-2020].