Y81 .61

Edita: **Centro de Estudios del Jiloca,** adscrito al Instituto de Estudios Turolenses, de la Diputación Provincial de Teruel. Correspodencia y suscripción: Apartado 38. CALAMOCHA (Jiloca / Aragón). El Centro de Estudios del Jiloca no se identifica necesariamente con el contenido de los textos publicados, siendo éstos de la exclusiva responsabilidad de su autor.
Diseño: © Tomás Guitarte Gimeno.
Consejo de Redacción: *Director:* José M.ª de Jaime Lorén. *Vocales:* Tomás Guitarte Gimeno, Pascual Crespo Vicente, Ángel Artal Burriel, Manuel Fuertes de Gilbert Rojo, David Navarro Vázquez, Emilio Benedicto Gimeno, Serafín Aldecoa Calvo. *Secretario:* Ángel Alcañiz Gutiérrez.
Original de José Gonzalvo Vives. Retrato de Santiago Sebastián López
Imprime: INO Reproducciones, S.A. Políg. Miguel Servet, nave 13, 50013 Zaragoza. I.S.S.N. 0214-1175. Depósito Legal: Z-744-89.

CENTRO DE ESTUDIOS DEL JILOCA

ADSCRITO AL

Instituto de Estudios Turolenses
Excma. Diputación Provincial de Teruel

SUMARIO

J.M.J.L. — 7 — ADVERTENCIA

Gonzalo M. Borrás Gualis — 9 — SANTIAGO SEBASTIÁN, SEMBLANZA DE UNA PASIÓN ARTÍSTICA

Joan Sureda i Pons — 19 — IN MEMORIAM A UN AMIGO Y MAESTRO: SANTIAGO SEBASTIÁN

José Antonio Terán Bonilla — 27 — HOMENAJE AL DR. SANTIAGO SEBASTIÁN
In memoriam

Antonio Saborit — 33 — SANTIAGO SEBASTIÁN
In memoriam

José M.ª de Jaime Lorén
José de Jaime Gómez — 37 — SANTIAGO SEBASTIÁN LOPEZ. (VILLARQUEMADO, 1931-1995) Catedrático de Historia del Arte. Estudioso de la Iconografía. Aragonés

Santiago Sebastián López **87** ANTONIO NAVAL MAS: Arquitectura doméstica del Somontano en el Alto Aragón

Jaime Ángel Cañellas **91** CIEN AÑOS DE ARTES APLICADAS EN ARAGÓN. Del regeneracionismo a las transferencias 1895-1995

Alfonso Fernández González **143** TRES SÍMBOLOS

Emma Liaño Martínez **155** ESCULTURA MEDIEVAL Y TEATRO RELIGIOSO. LA CATEDRAL DE TARRAGONA

John F. Moffitt **171** UN "COMIC-BOOK" HERMÉTICO: EL MARAVILLOSO LIBRO MUDO DE LA ALQUIMIA

Isabel Mateo Gómez **203** PERVIVENCIA DEL MENSAJE DIDÁCTICO DE LA SILLERÍA GÓTICA EN LA RESTAURACIÓN DEL SIGLO XX: LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE BREDA (Holanda)

José Antonio Terán Bonilla **209** EL SIMBOLISMO DE TEMPLO CRISTIANO NOVOHISPANO

ADVERTENCIA

Tan sólo unos párrafos a modo de introducción de este segundo volumen en Homenaje a D. Santiago Sebastián López, al menos para justificar el criterio seguido a la hora de distribuir las colaboraciones que nos han llegado. A la primera entrega van todas aquellas que abordan la figura de D. Santiago, bien para evocarla, bien para estudiar cualquiera de sus muchas facetas como investigador o como erudito. Le siguen las de aquellos profesores universitarios, colegas, amigos o discípulos suyos que nos traen su memoria junto a trabajos de Historia del Arte, cada uno dentro de su particular línea de investigación. Con todo, los profesores René Taylor de Puerto Rico y Jaime Lara de la Universidad americana de Yale, no han podido enviar a tiempo los originales que nos tienen prometidos y que en futuras revistas esperamos estar en condiciones de reproducir.

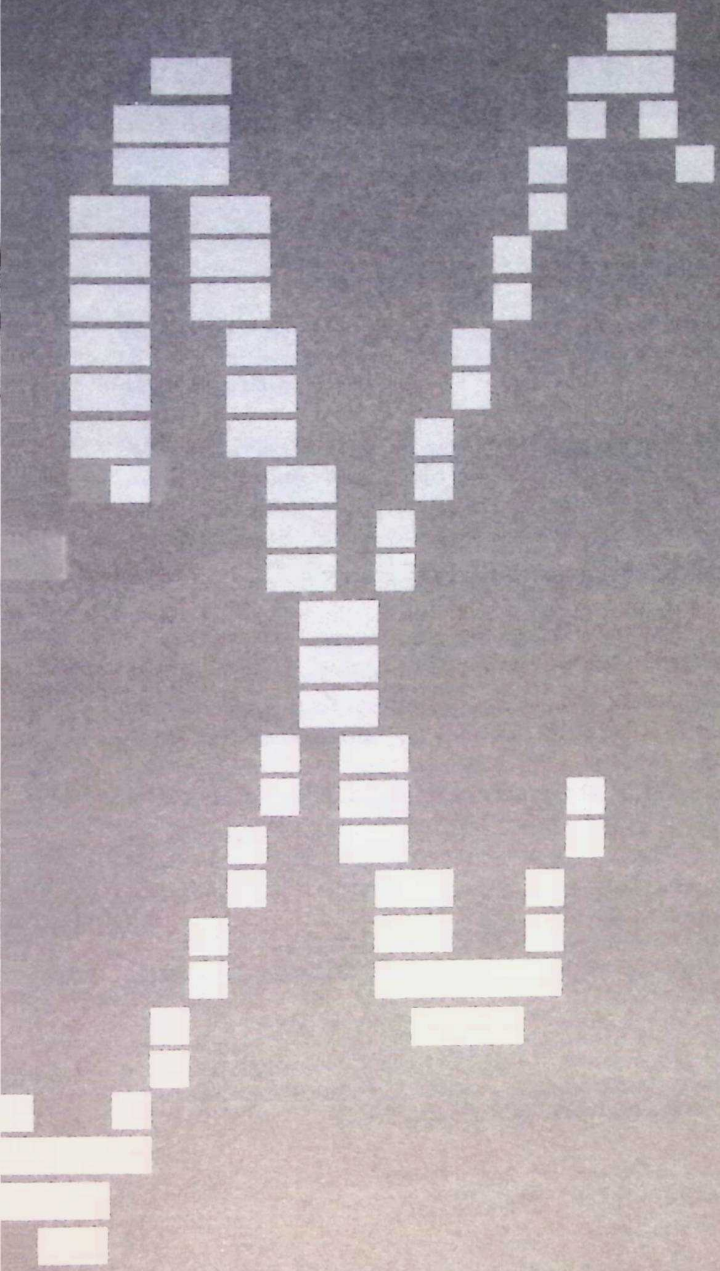
Aunque los contenidos del primer volumen, por la naturalidad y vinculación del homenajeado con nuestra zona y con este Centro de Estudios, no tenemos la menor duda de su interés comarcal, en este otro incluimos ya el grueso de las colaboraciones que, dentro siempre de la temática histórico-artística, se refieren en todo momento y de forma específica a nuestra tierra. La intensidad con que este tema se aborda en estos dos volúmenes, nos servirá de escusa si en los posteriores cedemos el espacio de la sección de Arte a otros asuntos.

Señalar por último que incluimos tres artículos de D. Santiago, dos de ellos reproducción del texto manuscrito de sendas conferencias que pronunciara, así como un resumen de apuntes suyos sobre temas de arte de la comarca. Pensamos que vale la pena su recuperación.

J.M.J.L.

SANTIAGO SEBASTIÁN, SEMBLANZA DE UNA PASIÓN ARTÍSTICA

Gonzalo M. Borrás Gualis



Xáloca 16

XILOCA 16
págs. 9-17
1995
ISSN: 0214-1175

SANTIAGO SEBASTIÁN, SEMBLANZA DE UNA PASIÓN ARTÍSTICA

Gonzalo M. Borrás Gualis*

Resumen.- *Semblanza del amigo y maestro Santiago Sebastián, en la que se aporta algunas claves para un juicio de valor de su rica personalidad científica dentro de la Historia del Arte en España.*

Abstract.- *This work gives new keys about our friend and teacher mr Santiago Sebastián related to Spanish Historic Art.*

1. LA ESCUELA ARAGONESA DE HISTORIADORES DEL ARTE

La muerte, siempre madrugadora y escondida, ha sorprendido al entrañable amigo y maestro Santiago Sebastián en plena madurez científica, cuando tanto cabía esperar todavía de su apasionado e infatigable trabajo investigador. La dirección de la revista "Xiloca" ha querido dedicar muy justamente a su memoria este número extraordinario, en el que se me invita a participar, distinción que agradezco vivamente, habiendo estimado oportuno contribuir no con una colaboración científica al uso, de cuya aportación poco pierde el lector, sino con una semblanza del maestro, que pueda contribuir a justipreciar su fuerte personalidad en el actual contexto de los estudios sobre historia del arte en nuestro país.

El objetivo de esta semblanza no es, por lo demás, establecer una bibliografía de Santiago Sebastián, tarea que ya ha sido abordada por vez primera[1], sino aportar

* Universidad de Zaragoza.

1. Cfr. "Publicaciones de don Santiago Sebastián López (1931-1995), en *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 177-181. Ha sido el profesor Joaquín Berchez, de la Universidad Literaria de Valencia, quien se ha responsabilizado de

algunas claves para un juicio de valor sobre su rica personalidad científica dentro de la historia del arte en España, aspecto sobre el que quiero reiterar mi valoración personal muy positiva[2].

Deseo iniciar esta semblanza poniendo por delante la entrañable amistad que nos ha unido, fruto del respeto mutuo y consideración científica hacia su persona, sentimiento siempre correspondido con enorme generosidad, tanto humana como intelectual[3], por parte de Santiago Sebastián, amistad que no obstante nunca ha sido óbice para emitir un juicio objetivo y crítico sobre su extensa producción artigráfica.

Recuerdo nítidamente nuestro primer encuentro hacia finales del año 1969, en la ciudad de Teruel, a donde nos habíamos desplazado con la única finalidad de conocerle personalmente quienes entonces éramos dos jóvenes profesores de la Universidad de Zaragoza, José Gabriel Moya Valgañón y yo mismo. Lo recuerdo con cariño porque era aquél un momento amargo y de incertidumbre en la vida académica de Santiago Sebastián, que había sufrido un importante revés en su biografía académica en aquellas malogradas oposiciones a una cátedra universitaria de Historia del Arte Hispanoamericano, por lo que se dedicaba durante dicho curso a las tareas de secretario general del Instituto de Estudios Turolenses, entonces dirigido por el profesor y arqueólogo don Martín Almagro y a la elaboración del Inventario Artístico de Teruel y su provincia para el Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, dirigido a la sazón por don José María Azcárate. Auténtico trabajo de consolación, en un compás de espera hasta que le soplasen vientos más favorables, lo que sucedió de modo inmediato e imprevisto al obtener una plaza de profesor agregado de Historia General del Arte en Palma de Mallorca, prolongación de la Universidad de Barcelona en las Islas Baleares. El tribunal que le había negado antes el pan y la sal para un puesto que había preparado concienzudamente, le compensaba ahora de aquel modo, cerrando así una biografía americanista de que tan necesitada andaba –y aún anda– la Historia del Arte en España.

incluir esta primera biobibliografía en la revista del Departamento de Historia del Arte, cuyo número se encontraba ya en prensa al producirse su muerte. Sin duda faltan en esta relación algunos títulos, e incluso de importancia, como su libro *Iconografía e iconología en el arte de Aragón,* Zaragoza, Guara ed., 1980, que se comenta en esta semblanza. Por esta razón será necesario volver a elaborar con más sosiego una nueva biobibliografía, que subsane estas deficiencias.

2. En dos ocasiones, ambas en vida del profesor Santiago Sebastián, abordé por escrito una crítica de su obra; en el primer caso con carácter general, bajo el epígrafe "Las Investigaciones iconográfico-iconológicas de Santiago Sebastián", incluido en mi artículo "La Historia del Arte, hoy", en ARTIGRAMA, nº 2 (1985), pp. 229-232, y en el segundo caso, con una crítica específica de su importante libro *Iconografía medieval,* también en ARTIGRAMA, 4 (1987), pp. 381-384. No considero necesario reiterar aquí mis consideraciones vertidas en estos trabajos, que puede consultar con facilidad el lector interesado.

3. Estimo que nunca será suficientemente destacado este rasgo de generosidad intelectual. Guardo numerosos testimonios personales, pero quiero hacer público ahora uno en concreto, que es bastante paradigmático. Cuando Santiago se hallaba preparando la edición de su fundamental *Inventario artístico de Teruel y su provincia,* me solicitó para mejora de la documentación gráfica del mismo una serie de planos, que no superaban la docena, y que yo había elaborado sobre algunas iglesias góticas y barroco-clásicistas del Bajo Aragón turolense, planos que incluyó en dicho inventario. Pues bien, por esta mínima participación, que se podía haber saldado con una mención en el prólogo, o con el título de crédito en los mismos planos, que es lo habitual, me dispensó la categoría de "colaborador" de la obra, y así consta en la misma y en mi biobibliografía.

Tanto Moya como yo sentíamos ya entonces una profunda admiración profesional hacia Santiago Sebastián, a quien considerábamos como el miembro más joven de la escuela aragonesa de Historia del Arte, que encabezaba don José Camón Aznar, y que estaba integrada, en orden cronológico de edad, por don Francisco Abbad, entonces catedrático en la Universidad de Zaragoza y maestro nuestro, así como por don Federico Torralba y don Julián Gállego. No era infundado nuestro respeto, a pesar de la escasa diferencia de edad que nos separaba de Santiago Sebastián, en mi caso personal nueve años, ya que por aquel entonces nosotros ni siquiera éramos doctores mientras él ofrecía ya un granado currículum, en el que a nuestro entender destacaba su importante *Guía artística de Teruel y su provincia* (Barcelona, Aries, 1959), y ante todo, su tesis doctoral sobre la arquitectura del protorrenacimiento en Burgos, defendida en 1961 y dirigida por don Diego Angulo, además del trabajo docente e investigador desarrollado en Hispanoamérica, con sus cinco años de profesor en Colombia, en la Universidad de Cali, amén de una flamante beca de la Fundación Guggenheim para ampliar investigaciones en Méjico.

Debo decir que a esta admiración profesional –mantenida siempre– se fundió en aquel encuentro una impagable amistad, nacida del trato franco y cariñoso. Nuestra atenta mirada iba descubriendo su temperamento inquieto y fogoso, de carácter sanguíneo (eran conocidas entre sus amigos sus llamadas telefónicas a primeras horas del día, a la hora de "prima" en sentido estricto), presintiendo al impulsor infatigable de proyectos hasta llevarlos a buen puerto al tiempo que nuestro sentir quedaba cautivo del hombre sencillo y bueno. Sin duda teníamos ante nosotros al miembro más joven de la escuela aragonesa de Historia del Arte, que aunque no haya profesado en la Universidad de Zaragoza (tampoco lo ha hecho Julián Gállego) sin embargo ha dejado en Aragón un legado de tanta trascendencia científica como los simposios Internacionales de Mudejarismo de Teruel, iniciados en 1975, o los coloquios de Arte Aragonés, iniciados en 1978, ambos debidos a su impulso emprendedor[4].

2. UN GIRO COPERNICANO: DEL POSITIVISMO A LA ICONOLOGÍA

Aunque en toda trayectoria investigadora se detectan múltiples y variadas búsquedas, consecuencia de la pluralidad de intereses y del amplio horizonte de mira del científico, lo que es predicable de las publicaciones de Santiago Sebastián, sin embargo desde el punto de vista metodológico la vida científica de nuestro investigador puede sistematizarse en dos etapas claramente deslindables, cuya línea convencional divisoria podría situarse en torno al año 1972, fecha capital en la reciente historia del arte español, ya que en este año se editan traducidos los *Estudios sobre Iconología* de Erwin Panofsky, con una espléndida introducción de Enrique Lafuente Ferrari, y en el mismo año aparece el primer número de la revista científica fundada

4. Santiago Sebastián, ya en vida, siempre restaba importancia a su decisivo papel impulsor en ambos congresos científicos; para el nacimiento de los simposios internacionales de Mudejarismo supo contar con la inestimable capacidad de gestión y organización de profesor Emilio Sáez, y para el de los coloquios de Arte Aragonés pudo disponer de la entera colaboración del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, en el que, aunque nunca profesó, estaba considerado como miembro de honor.

por Santiago Sebastián, *Traza y Baza,* con el subtítulo de "Cuadernos hispanos de simbología. Arte y literatura".

La primera etapa de su producción artigráfica transcurre bajo el signo del método positivista de la Historia del Arte, método entonces dominante en nuestro país, en el que se había formado en las aulas de la Universidad Complutense de Madrid y para cuyo desarrollo había encontrado un paradigma historiográfico y evidente estímulo personal en el profesor don Diego Angulo, tutor de su doctorado. La larga estela de don Diego Angulo será decisiva en esta primera etapa, tanto en la elección del tema de tesis doctoral ya señalado como en su vocación americanista.

Las publicaciones de esta primera etapa de su trayectoria científica convienen con los propósitos del método formalista, enmarcándose en el horizonte de una "historia tradicional del arte", que se dedicaba a reconstituir el pasado artístico, proponiéndose como tarea inventariar las obras, establecer la biografía de los artistas, atribuir y datar las obras de arte por índices externos (firmas, documentación de archivo, etc.), atribuir y datar a partir de este corpus otras obras por sus características estilísticas y restituir, en fin, por el estudio de los textos la manera en que las obras han sido vistas y comprendidas a lo largo del tiempo.

Pero una serie de circunstancias biográficas, entre las que a mi entender sobresale por su trascendencia el fracaso académico de su vocación americanista, van a acelerar el desencadenamiento de un giro rotundo en sus propósitos, cristalizado, como se ha dicho, hacia 1972. En efecto, una vez instalado como profesor agregado en Palma de Mallorca, y en la tesitura de resituarse en la Historia del Arte Español, imprime una nueva orientación a sus trabajos, decantándose por el significado de la obra de arte, por el complejo mundo de la astrología y de los símbolos y por el método iconológico. A partir de este momento tanto su docencia como su investigación adquieren nuevos rumbos, alejándose cada vez más del método tradicional positivista y, en particular, del análisis formalista de la obra de arte.

Por su temperamento fogoso y radical, que no admitía medias tintas, se entregará a una apasionada defensa del método iconológico, cual nuevo Pablo caído en este caso del caballo formalista, siendo uno de los pioneros y principales impulsores de esta metodología en la Historia del Arte Español. Este proselitismo metodológico dejará honda huella en el desempeño de su labor docente e investigadora en las universidades de Barcelona, Córdoba y Valencia. Es más, llegará incluso en su fervor a recusar el método formalista, actitud a mi entender equivocada, ya que la lectura formal, aunque nunca deba constituir un fin en sí misma, es no obstante un primer peldaño necesario para la comprensión de la obra de arte.

Las fuentes inspiradoras de esta nueva andadura iconológica de la investigación del profesor Santiago Sebastián son bastante complejas y diversas, en algunos casos remotas y en otros próximas. Entre las remotas cabe señalar su interés por el concepto del espacio desarrollado en los estudios sobre historia de la arquitectura editados en algunas colecciones hispanoamericanas, bibliografía que conocía bien; entre las próximas deben destacarse el influjo de la obra de Emile Mâle, ante todo sobre sus lecciones de arte medieval así como su creciente admiración por Erwin Panofsky y la escuela iconológica del Instituto Warburg. Con este bagaje procede a

una renovación del contenido de sus cursos universitarios, que paulatinamente va entregando a la imprenta, primero en las modestas ediciones cordobesas (así *Espacio y símbolo,* Universidad de Córdoba, 1977, y *Mensaje del arte medieval,* Córdoba, Ed. Escudero, 1978) y, acto seguido, en ediciones de gran prestigio y difusión universitaria (*Arte y humanismo.* Madrid, Cátedra, 1978 y *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas.* Madrid, Alianza, 1981).

Tras unos años, en los que en su biobibliografía predominan los manuales de divulgación del método iconológico, ya mencionados, junto a lecturas concretas de algunas obras de arte (desde *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca* editado por la Universidad de Salamanca en 1973, hasta *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos,* editado por la Universidad de Murcia en 1984), se produce una inflexión, al percibir la escasa tradición y fundamento bibliográfico de tales investigaciones en España, en particular la carencia de ediciones críticas de las fuentes (eran legendarios su infatigable exploración y acopio de textos fotocopiados a través de todas las bibliotecas del mundo). Es a partir de este momento cuando se decide, casi con carácter sistemático a editar, prolongar, y anotar críticamente las fuentes primordiales, sobre todo de carácter emblemático, pudiéndose destacarse como paradigma de esta nueva empresa la *Edición y comentario de Alciato. Emblemas,* editado por Akal de Madrid, en 1985, al que se añadirá un largo etcétera hasta el momento en que le sorprende la muerte, no sin antes haber promovido, con el patrocinio del Instituto de Estudios Turolenses, la celebración del *I Simposio Internacional de Emblemática* en Albarracín, en 1992.

Obviamente la crítica de una obra tan extensa en los estudios de iconografía e iconología (ampliada en los años finales al panorama artístico hispanoamericano, con aportaciones de trascendencia, entre las que destaca *El Barroco Iberoamericano, Mensaje iconográfico,* Madrid, ed. Encuentro, 1990, que ha merecido la traducción al italiano y al francés) excede de los propósitos de esta semblanza. Personalmente, en vida suya, le hice objeto de crítica abierta y sincera, tanto en público (con algunos textos editados, ya mencionados en esta semblanza), como en correspondencia privada. Por ello no voy a redundar en observaciones ya manifestadas; quede ahora aquí patente tras su muerte, sin reticencia alguna, mi admiración ante una labor tan ingente.

3. SU CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE EN ARAGÓN

No quiero cerrar esta apresurada semblanza sin anotar al menos su importante contribución a la temática artística aragonesa y ello por varias razones: la primera es obvia, ya que silenciarla equivaldría a una evidente descortesía, máxime cuando estas anotaciones están escritas desde Aragón y para una revista científica turolense como es "Xiloca"; la segunda, porque el propio Santiago Sebastián tuvo estos trabajos en gran estima, dedicando siempre particular atención y cariño a los temas artísticos aragoneses y turolenses; la tercera, porque sus importantes estudios sobre otros territorios del arte español (Burgos, Salamanca, Baleares, Andalucía, Valencia y un

largo etcétera) o sobre el arte hispanoamericano no pueden eclipsar una rica contribución aragonesa y turolense.

Como podía esperarse su primer trabajo científico (lo que en el argot universitario conocemos como un "trabajo de curso") aparece publicado en 1955 en la revista "Teruel", del Instituto de Estudios Turolenses[5], revista a la que seguirá contribuyendo con notables artículos a lo largo de su vida y versa sobre un asunto de su pueblo natal, "El estípite de Villarquemado", no pudiendo dejar de emocionarnos la audacia del neófito que lo califica como el estípite más antiguo de Europa. Sin embargo esta anécdota que pudiera parecer banal es bien sintomática de su actitud hacia el arte local, sea turolense o aragonés, que siempre intenta situar en el contexto español y universal, con una enorme capacidad de trascender lo particular para elevarse a lo universal, universalidad bien demostrada a lo largo de su vida investigadora.

Tampoco vamos aquí a agotar la mención de sus publicaciones sobre temas de arte aragonés sino tan sólo a señalar algunas directrices fundamentales de su quehacer artigráfico en esta parcela. Por una parte, atendiendo a su objetivo y propósitos, se pueden agrupar en dos grandes series: de un lado aquellas publicaciones que tienen el carácter de guía o de catálogo e inventario artísticos (entre las que sobresalen la ya citada guía artística de *Teruel y su provincia,* de editorial "Aries" en 1959, o el fundamental *Inventario artístico de Teruel y su provincia,* editado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1974) y de otro las publicaciones con carácter de interpretación y estudio (entre las que para mi gusto sobresale *La expresión artística turolense,* editada por CAMPZAR, en 1972).

Pero, por otra parte, sus investigaciones sobre tema aragonés sufren la misma evolución metodológica que el resto de su obra, de modo que además de los libros ya citados, que pueden adscribirse a la llamada "historia tradicional del arte", en la década de los setenta inicia en varios artículos una serie de lecturas e interpretaciones iconológicas sobre obras aragonesas, siendo una constante su interés por el programa iconográfico de la techumbre de la catedral de Teruel, o por los programas emblemáticos de los palacios del renacimiento aragonés[6], colaboraciones en libros colectivos o revistas científicas que finalmente adquieren cuerpo de libro, a modo de síntesis y revisión, en otra publicación trascendental como es su *Iconografía e iconología en el arte de Aragón,* editada por Guara en Zaragoza en el año 1980.

De este modo la figura de Santiago Sebastián se suma en el contexto de la historiografía artística aragonesa a un grupo de investigadores que han sido figuras estelares en la renovación de los estudios sobre el arte de nuestra región, es decir, a la saga de los Ricardo del Arco, Juan Cabré, Francisco Abbad, Antonio Durán o

5. El Instituto de Estudios Turolenses ha tomado la decisión de editar en homenaje a Santiago Sebastián un número extraordinario de la serie "Cartillas Turolenses", con un texto inédito, que para tal fin había entregado con escrupulosa puntualidad, hacía tiempo, sobre "El arte de Teruel y su provincia". En él se incluirá una biobibliografía parcial de su aportación al arte de Aragón, que se glosa en este epígrafe.

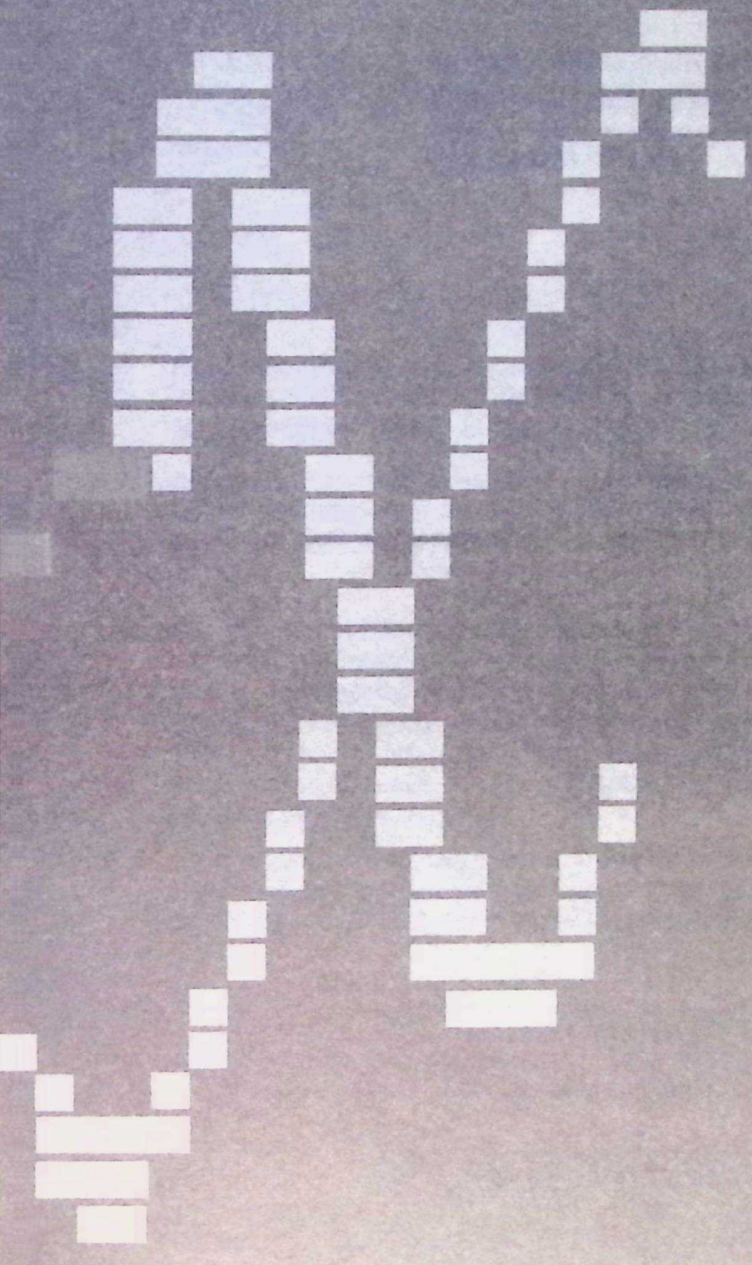
6. En ambos temas han surgido investigadores que han matizado y rectificado las tesis del profesor Santiago Sebastián; así para el programa iconográfico de la techumbre de la catedral de Teruel son básicos en el momento actual los trabajos del profesor Joaquín Yarza Luaces, mientras que para los programas emblemáticos del renacimiento aragonés han de consultarse los estudios del profesor Juan Francisco Esteban Lorente.

Federico Torralba[7]. Y no podemos olvidar que estas aportaciones al arte aragonés y turolense no fueron más que una parcela mínima, aunque muy querida, de su vasta producción artigráfica.

7. Mi profundo convencimiento de esta valoración historiográfica del profesor Santiago Sebastián me indujo a incluirle en el comité de honor del Consejo de Redacción de la revista *Seminario de Arte Aragonés*, coeditada en la actualidad por la Institución "Fernando el Católico", el Instituto de Estudios Altoaragoneses y el Instituto de Estudios Turolenses.

IN MEMORIAM A UN AMIGO Y MAESTRO: SANTIAGO SEBASTIÁN

Joan Sureda i Pons



Kalos 16

XILOCA 16
págs. 19-25
1995
ISSN: 0214-1175

IN MEMORIAM A UN AMIGO Y MAESTRO: SANTIAGO SEBASTIÁN *

Joan Sureda i Pons**

Resumen.- *Reseña de la importancia que supuso la llegada de Santiago Sebastián al Departamento de Historia del Arte de la Universidad Central de Barcelona para la cátedra de Arte Medieval. Al amigo y maestro.*

Abstract.- *It is a review about the importance of Mr. Santiago Sebastian's arrival to the Art Departament in the Central University of Barcelona to the chair of medieval art. To our friend and teacher.*

En mi carpeta de trabajo tengo, desde hace años, el ambicioso proyecto de una teoría del arte medieval. Y no lo califico de ambicioso en la acepción de alcanzar fama o de obtener beneficios a su costa, si no son los beneficios del conocimiento; es ambicioso en el sentido de deseo vehemente e incluso ardiente de que llegue a feliz término. Pero ni el tiempo ni la diosa fortuna perdonan; y uno se sorprendería, si no supiese quién es el autor, de que el proyecto, sin duda mejorado en todos sus aspectos, salga ya impreso a la calle.

Santiago Sebastián es el autor de esa teoría del arte medieval que ve la luz con el título de *Iconografía medieval*. Este es uno de los casos en los que, más que el prologuista presentar al prologado, tendría que suceder a la inversa, pero las circuns-

* El texto reproduce el prologo escrito en enero de 1988 para el libro *Iconografía medieval* que Santiago Sebastián publicó aquel año en ediciones Etor de Donostia. Dado el carácter del mismo y las vivencias personales que en él expongo me ha parecido oportuno en esta ocasión que el amigo y maestro nos ha abandonado.

**Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Barcelona.

tancias, a veces fuera de toda lógica, obligan. Conocí a Santiago Sebastián hará cerca de quince años en las viejas aulas del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Central de Barcelona; él ya catedrático de Historia del Arte; y el que escribe, un alumno insatisfecho, con la especialidad recién acabada. Insatisfecho no sólo por las exigencias propias de la edad, sino por el incomprensible vacío que significaba para Barcelona la ausencia de una cátedra de arte medieval; la ciudad desde principios de siglo había ondeado con orgullo la bandera de la salvación del patrimonio artístico de la Edad Media, que poseía el sin par Museu d'Art de Catalunya, la que había dado aliento y apoyo a notables medievalistas, como lo fueron Pijoan y Puig i Cadafalch, estaba falta de un verdadero núcleo universitario dedicado al estudio del arte medieval, aunque ciertamente no se pueden olvidar importantes figuras, que entonces en la Universidad y luego en otros campos trabajaron duramente para recuperar la tradición perdida.

En este panorama académico, la llegada de Santiago Sebastián supuso un absoluto revulsivo. No tanto porque su dedicación prioritaria fuese el arte medieval, sino porque aplicaba a éste un método de análisis que en España y, aún con reticencias, era sólo conocido como válido en otros campos de lo artístico como los del Renacimiento y del Barroco. Del historicismo positivista y del formalismo dieciochesco, la Universidad española había pasado a la moda del sociologismo a lo Hauser, olvidando que en 1939 Panofsky había publicado su fundamental libro *Estudios sobre iconología* y más aún, desconociendo que el pensamiento del que fue profesor de Historia del Arte en la Universidad de Hamburgo desde 1921 a 1933, fecha de su emigración a los Estados Unidos, se enraizaba en una asentada tradición que tenía sus pilares próximos en Cassirer y Warburg.

Santiago Sebastián, como caso excepcional entre los historiadores del momento, había ya levantado su torre de prospección en el campo de la historia del arte sobre estos pilares y sobre otros quizá no tan decisivos en la evolución del pensamiento, pero si más específicos como el de Mâle. Aunque en Barcelona Santiago Sebastián no encontró seguramente el terreno abonado para implantar y profundizar en su método analítico, que luego tan brillantemente ha desarrollado en las Universidades de Córdoba y Valencia, si en cambio halló una riqueza sin par como objeto de su estudio: el arte medieval catalán. Si la vía que ha guiado sus estudios sobre el Renacimiento y Barroco ha sido el arte hispanoamericano, la que ha centrado su aproximación a la Edad Media ha sido la del románico, que desde los valles pirenaicos se desparrama hasta la propia Ciudad Condal.

No fue en esta ciudad, sin embargo, donde se publicaron sus primeros e importantes estudios sobre arte medieval, sino en Córdoba, estudios que de alguna manera hay que entenderlos como ensayos para este libro sobre *Iconografía medieval.* El primero de ellos fue *Espacio y símbolo (1977);* no era éste un texto dedicado exclusivamente al mundo de la Edad Media, ya que en su desarrollo, entendido como una introducción a la Historia del Arte, abarcaba desde el arte egipcio al de nuestro siglo. Aún y con ello, los siglos llamados oscuros constituían el eje del discurso del texto, en especial del análisis de los símbolos primordiales, como el templo, la montaña, el árbol y el hombre.

Apenas un año después, lo que aparte de otras cosas es patente muestra de la constante labor investigadora de su autor, salía a la luz la primera versión de *Mensaje del arte medieval,* texto que mereció una segunda edición. Como en *Espacio y símbolo,* Santiago Sebastián presentaba con innecesaria humildad el libro como si se tratase de suma de modestos apuntes. Apuntes pudiera ser que lo fueran, pero en modo alguno modestos. *El Mensaje del arte medieval* ya planteaba el arte románico como resultado de un complejo tejido de referencias religiosas, literarias, simbólicas, culturales en definitiva, referencias sin el conocimiento de las cuales sería del todo incomprensible.

Siguiendo la teoría según la cual el hombre se halla inmerso en un mundo simbólico, en una red simbólica en la cual el mito, el lenguaje, la religión y el arte son sus manifestaciones esenciales –el hombre, diría Cassirer, no es un animal racional, sino un animal simbólico–. Santiago Sebastián consideraba que para comprender en su globalidad el significado último e intrínseco de cualquier obra de arte e incluso estilo es preciso un conocimiento de los valores simbólicos de cada época, es decir, de aquello que subyace tanto en el sentido fenomenológico como en el de los significados.

Pero tanto o más importante que este aspecto de la lectura, no de la obra, sino del fenómeno artístico, Santiago Sebastián, con aquel primer *Mensaje del arte medieval* y con sus posteriores publicaciones *Arte y humanismo, Contrarreforma y barroco,* por sólo citar dos textos ya clásicos, estaba dibujando al menos en nuestro ámbito universitario un nuevo tipo de historiador del arte; un historiador cuyos conocimientos deben sobrepasar el estricto nivel de lo artístico y de su contexto histórico-cronológico para recalar en materias fronterizas y complementarias, como son la religión, la literatura, la psicología, la etnografía e incluso el folklore. Pero todo ello sin pretensiones ni el deseo presente aún ahora en algunos historiadores de convertir la historia del arte en una ciencia del arte: "La ciencia aspira –afirmaba Panofsky– a estudiar fenómeno naturales, a construir un cosmos de naturaleza, mientras el humanista trata de extraer de la caótica confusión de los testimonios del pasado un cosmos de cultura".

La caótica confusión de los testimonios del pasado. Santiago Sebastián la ordenó y la ordena en esta *Iconografía medieval* según un sistema que va de lo universal y lo trascendente hasta lo individual y lo trascendente de esa individualidad, sistema que, por otra parte, corre paralelo al del estudio de las fuentes contemporáneas, aquellas que constituyen, junto con las manifestaciones artísticas, los testimonios de un pasado que efectivamente, como plantea Santiago Sebastián se debe entender según las tres creaciones de Dios: el Universo, la Tierra y el Hombre .

Hay que tener en cuenta, no obstante, que tanto el Universo como la Tierra y el Hombre en la Edad Media no se concebían como fines en sí mismos, como realidades válidas por su propia definición, sino en tanto imágenes de Dios y de su sabiduría. Con la desmembración del Imperio romano se había cerrado una fase de la historia, la de la Antigüedad clásica, en la que el arte no era sino imagen del ser humano: "Admiráis las estatuas de vuestros dioses –afirmaba ya Clemente de Alejandría en su *Protríptico* en la segunda mitad del siglo 11– y consideráis cosa muy natural que vuestros artistas compitan entre sí por hacerlas tan hermosas como sea posible, pero

despreciáis el arte de Dios en la naturaleza del hombre. Vuestro arte tiene el poder de engañaros por medio de sus embaucamientos, todas vuestras artes se fundamentan en una ilusión artística y nos precipitan en el error y en la perdición".

Y esta función del arte, que huye de la ilusión artística y la convierte en medio, está muy bien vista por Santiago Sebastián. Para éste, la percepción sensible de la obra de arte, que en escasas ocasiones, por otra parte, es individualizada a lo largo del texto, es entendida como vehículo de la representación interna del espíritu humano en su afán de unirse con lo universal; el arte no concluye, ni siquiera se define por la imagen; antes bien, la imagen sirve para que a través de ella el ser humano recuerde e incluso reviva los hechos representados y, en especial, conserve la presencia de Dios. Si el pagano Carpócrates —según cuenta Ireneo— había dispuesto un retrato de Cristo junto a los de los grandes hombres como Pitágoras, Platón y Aristóteles y le ofrecía incienso y flores para atraer su beneficioso influjo ¡qué no hicieron los cristianos para tener junto así en su camino, a su verdad, a la verdadera luz! La respuesta está en el arte románico y en el gótico, artes sin duda difíciles de comprender porque, tal como muestra Santiago Sebastián, su mensaje no emana directamente de las formas, sino de los significados iconográficos e iconológicos de éstas.

El lector que se adentre por primera vez en el complejo mundo del arte medieval no debe olvidar sin embargo que estos significados tuvieron como principal conducto de su expresión la belleza de las propias formas. «¿Por qué, oh arquitecto, construyes estas dos bóvedas iguales, una enfrente de otra? –pregunta san Agustín en su *De vera religione*–. Porque una y otra se corresponden entre sí, porque esto es bello y agrada. ¿Es bella su vista porque agrada o agrada porque es bella? La respuesta es: agrada porque es bella, esto es, porque las partes del conjunto se asemejan entre sí, están unidas por un solo haz de armonía». Pero no debe olvidarse que en el mundo medieval, la belleza no tenía un significado estético sino moral, al convertirse en símbolo de lo bueno.

Estas breves reflexiones surgidas de la lectura del texto de Santiago Sebastián indican que nos encontramos ante un trabajo verdaderamente sugestivo y a la par imprescindible para acercarnos con fortuna al complejo universo de significaciones del arte medieval. Hoy ya nadie piensa que la comprensión del arte sea fruto de un don natural, antes al contrario, a medida que las ciencias humanas avanzan en su pretensión de crear un conocimiento integral se hace patente que la comprensión del arte y, por ende, su historia, es resultado de un aprendizaje lento y costoso .

Pocas personas se sonrojan al admitir que no entienden de biología o de informática, ni tan siquiera al afirmar que para ellos Bach o Stravinsky les son extraños. Si incluso grandes literatos y creadores, como Víctor Hugo y André Breton, entre otros muchos, reconocían sin rubor que para ellos la música era un ruido insoportable, cualquier estudiante pretende comprender el arte.

El comprender el arte no es, pues, tarea fácil y sin duda no debe confundirse con el saber positivista de la historia del arte en cualquier instante de la historia, las manifestaciones artísticas han desarrollado un lenguaje propio, un sistema que les permite expresar contenidos y mensajes, y que por ello, según Santiago Sebastián, convier-

ten estas manifestaciones en reflejo de una determinada concepción del mundo y de la realidad.

El libro de Santiago Sebastián arranca precisamente del estudio de la concepción que del mundo tenía la Edad Media, una concepción física del mundo cuyo principio generador era el ansia de perfección que la criatura humana debía de hallar en toda la creación divina. Pero el mundo no solamente es perfecto, sino espejo o sombra de perfecciones como defendieron los pitagóricos; el mundo es, como decían los teólogos de la escuela de Chartres, como un maravilloso palacio al que el artista supremo dotó de lugares privilegiados y de otros nidos en la sombra del conocimiento.

El lenguaje de las correspondencias entre el macro y el microcosmos es el que permite recorrer los distintos peldaños de la escalera de la creación desde el kosmos hasta los hombres los animales y todo ello, como señala Santiago Sebastián, recogiendo un pensamiento de Hugo de San Víctor, entendiéndolo como un campo de investigación para descubrir el pensamiento divino.

Pero la comprensión de este lenguaje, como ya se ha dicho, no es algo inmediato ni tan siquiera explícito en los textos de la época: «...me asombró de la temeridad de aquellos que pretenden ser maestros en la explicación alegórica, cuando ignoran el sentido originario de la letra» afirmaba el propio Hugo de San Víctor. En la comprensión de ese lenguaje no vale por tanto la subjetividad que se apoya en los descubrimientos personales que cada uno realiza en la contemplación inmediata de las cosas; lo que importa es la objetividad y ésta sólo es posible si se acude, como hace Santiago Sebastián, a las fuentes de la Antigüedad, sean las literarias o las del propio arte.

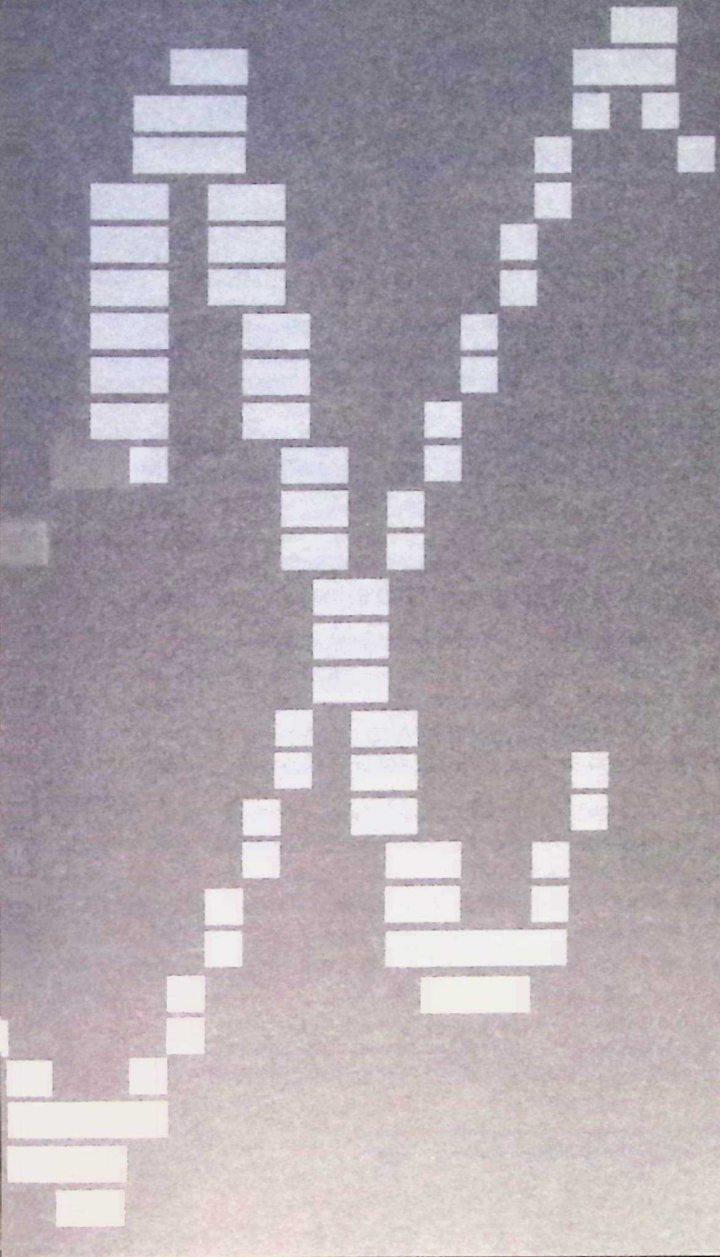
También en estas fuentes se pueden hallar las claves interpretativas de la arquitectura y de la escultura arquitectónica.

Aunque, como decía san Buenaventura, las cosas «antes de ser signos de un mundo invisible, son cosas con su estructura propia» y aunque hay que reconocer también que la catedral antes de ser un bosque de símbolos es una lógica petrificada, las interpretaciones que en esta obra se hacen de los templos o de los monasterios son harto sugerentes, especialmente aquellas que nos conducen al descubrimiento del sentido alegórico o típico o en su caso analógico de los claustros. El análisis de los claustros, como el de San Benet de Bages, el de la catedral de Gerona y el de Santa María de l' Estany, entre otros, plantean además el hecho no fácilmente comprensible para aquel lector que se acerque por primera vez a lo que incluso se podría llamar la estética simbólica, que lo invisible no es adecuadamente representable por una sola imagen y que por lo tanto el símbolo, como referencia inmediata que relaciona una forma sensible con una realidad invisible no es único.

Y el hacer resplandecer esta multiplicidad del símbolo es uno de los méritos de este libro: *Iconografía medieval,* texto que es sin duda obra cimera en la trayectoria de trabajo del profesor Santiago Sebastián y también en el propio ámbito de la historiografía del arte medieval, y texto que en definitiva nos hace comprender y también ver a través de las imágenes que en la Edad Media sólo era justificable, acogiéndonos al pensamiento de Escoto Erígena, aquel arte que elevaba el alma a la actividad razonable de la virtud y cuyo gozo era referido al amor de la inefable belleza divina.

HOMENAJE AL DR. SANTIAGO SEBASTIÁN IN MEMORIAM

José Antonio Terán Bonilla



Xiloca 16

XILOCA 16
págs. 27-31
1995
ISSN: 0214-1175

HOMENAJE AL DR. SANTIAGO SEBASTIÁN IN MEMORIAM

José Antonio Terán Bonilla*

Resumen.- *Santiago Sebastián efectuó en América una fructífera labor científica. Desde Méjico se le recuerda en un ya efectuado homenaje (Junio-95) como prestigioso y prolífero investigador de la Historia del Arte.*

Abstract.- *Mr. Santiago Sebastián did an important scientific task. He was remembered in Mexico in his homage (June 1995) as a prestigious and prolific art history investigator.*

En la ciudad de México los pasados días 19 y 20 de junio del presente año se efectuó un homenaje en memoria del Dr. Santiago Sebastián.

El sensible fallecimiento de este prestigiado investigador tan prolífico en obras de diversas temáticas –muchas de ellas abordando aspectos americanos o concretamente mexicanos–, dejó un vacío en su familia, entre sus amistades, colegas y en el área de la Historia del Arte, pues su muerte aconteció cuando aún él tenía muchos datos que aportar, varias investigaciones en proceso o proyectos para efectuar.

Tan dolorosa pérdida de un ser que además tuvo una gran calidad humana y cristiana ocasionó el que uno de sus amigos pensara homenajearle, organizando un evento en su honor. Esta idéa fue acogida y apoyada de manera entusiasta y gustosa por la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, institución donde esa persona labora, la misma que se encargó de la organización del evento y la cual, para poder efectuar tal homenaje, invitó a otras institu-

*Coordinador del Seminario de Estudios de Historia del Arte de la Dirección del Estudios de Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

ciones y universidades en las que el dr. Sebastián había impartido cursos, conferencias, efectuado publicaciones o aquellas en las que tenía contacto con colegas e investigadores –la mayoría de ellos amigos de d. Santiago– a que participaran, habiendo una respuesta positiva y entusiasta, pudiéndose efectuar dicho homenaje cuya sede fue el Museo Nacional de San Carlos del Instituto Nacional de Bellas Artes, institución que prestó sus instalaciones para que en ellas se llevaran a cabo el ciclo de ponencias y a la vez se montara una pequeña exposición con algunos de los principales libros y artículos escritos por el dr. Sebastián. Las Instituciones que participaron fueron: la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de San Carlos del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro de Estudios de Historia de México-Condumex, Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Seminario de Cultura Literaria Novohispana del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Museo Franz Mayer.

En el homenaje se trató de que el contenido de las ponencias abordara alguno de los aspectos que el ilustre investigador abordó a lo largo de su vida como historiador y se procuró que la secuencia en que se presentaron tuviera la misma cronología que aquella en la que incursionara en esa temática el dr. Sebastián: tratadística arquitectónica, simbolismo e iconografía cristianos (abarcando los aspectos referentes a los santos, a los bestiarios, su aplicación en la pintura de caballete, en la escultura y en la arquitectura), concluyendo con la emblemática.

El evento comenzó con las palabras de bienvenida de la Dra. Elisa García Barragán, directora del Museo Nacional de San Carlos del Instituto Nacional de Bellas Artes (gracias a su gentileza se pudo llevar a cabo en dicho museo el evento mencionado), seguida por las palabras del lic. Antonio Saborit, director de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, como representante de la institución organizadora.

A continuación la Dra. García Barragán presentó una semblanza del dr. Santiago Sebastián López, la misma que fue comentada por la Dra. Clementina Díaz de Ovando. "Los tratadistas y la historia de la arquitectura" fue el título de la ponencia presentada por el dr. Carlos Chanfón Olmos y el comentario estuvo a cargo del mtro. Eduardo Baez Maícas.

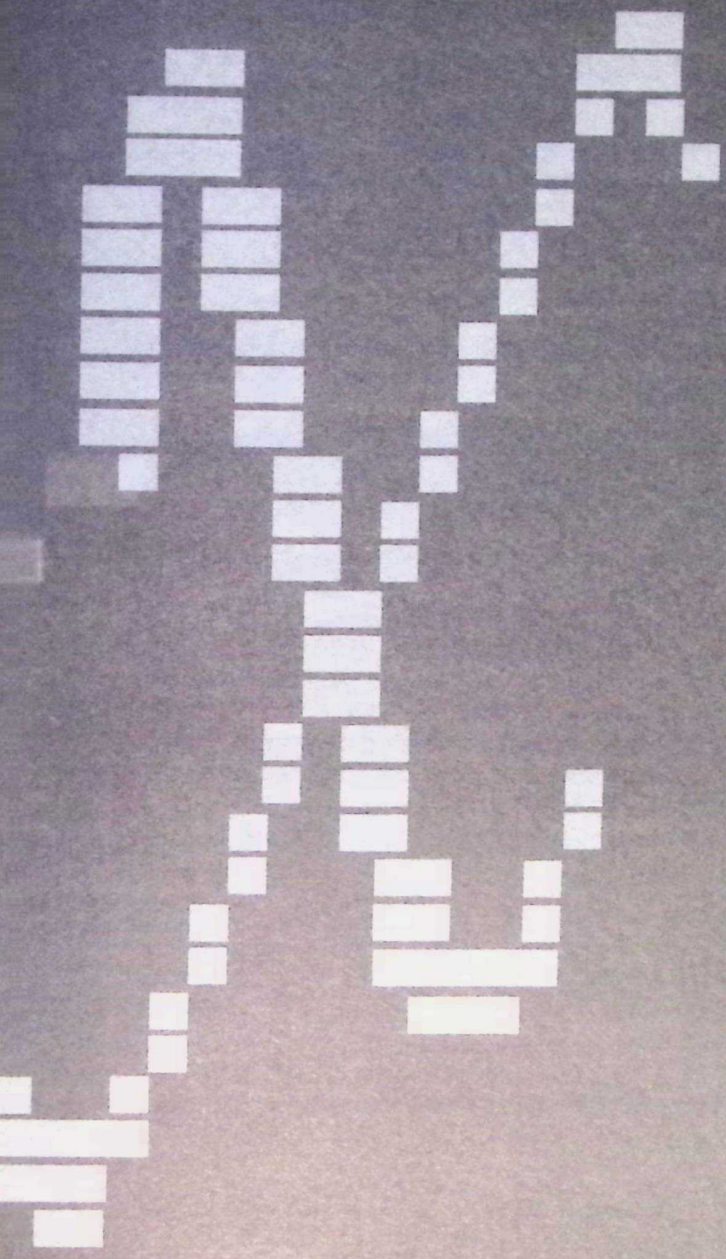
En el bloque que trataba sobre los aspectos del simbolismo e iconografía cristianos se encontraron las ponencias tituladas "El fisiólogo medieval" –presentada por el lic. Salvador Rueda Smithers y comentada por la mtra. Mª. Estela Eguiarte Sakar–, "Iconografía de los cuadros de ánimas" –a cargo del lic. Mariano Monterrosa Prado y comentada por el mtro. Jorge Garibay Alvarez–, "Iconografía de la arquitectura religiosa en Guanajuato" –ponencia realizada por la mtra. Dolores Elena Álvarez Gasca y comentada por el mtro. Jorge Garibay Álvarez–, "Simbolismo del templo novohispano" –escrita por un servidor, José Antonio Terán Bonilla y comentada por el dr. José Pascual Buxó–.

En cuanto a la emblemática se presentaron dos interesantes ponencias: "El poder universal de Cupido: Otto Vaenius y Han Van Kessel emblemistas amorosos" –presentada por el mtro. Jaime Cuadriello Aguilar y comentada por el mtro. Arnulfo Herrera Curiel– y "Teoría y práctica de la emblemática en la obra de sor Juana Inés de la Cruz" –ponencia presentada por el dr. José Pascual Buxó y cuyo comentario corrió a cargo del dr. Manuel Ramos Medina–. Todas las ponencias tuvieron un vínculo con la obra del dr. Sebastián.

Cabe mencionar que la mayoría de los ponentes y comentaristas fueron amistades, colegas o alumnos del dr. Sebastián, otros lo conocían a través de sus investigaciones y publicaciones, pero todos gustosos aceptaron colaborar y participar en el homenaje a ese gran investigador d. Santiago Sebastián López, que tantas amistades sembró y tantos conocimientos aportó para la Historia del Arte de esta tierra mexicana a la que tanto quiso.

SANTIAGO SEBASTIÁN
In memoriam

Antonio Saborit



Alforja 16

XILOCA 16
págs. 33-36
1995
ISSN: 0214-1175

SANTIAGO SEBASTIÁN
In memoriam

Antonio Saborit*

Resumen.- *Desde Méjico a la memoria de Santiago Sebastián para refrendar el valor y la esperanza de su obra científica.*

Abstract.- *From Mexico, remembering Mr. Santiago Sebastián to Recognised his scientific work.*

A mediados de la década de los setenta me empezó a perseguir uno de los más hermosos y certeros aforismos de Elias Canetti –mucho antes, se comprenderá, que me imaginara a mí mismo sumido cabalmente en los trabajos e imaginaciones de la historia y cuando leer a Canetti en México era uno de los extraños privilegios y primicias mundiales que a veces llegan a ofrecer nuestros suplementos culturales a sus lectores. "Es imposible apartarse de la vida, cuyo valor y esperanza nos colma", escribió Canetti, en la afortunada traducción directa de José María Pérez Gay; "pero es también imposible no vivir de la muerte de otras criaturas, cuyo valor y esperanza no son menos valiosas que las nuestras". Y estamos aquí en honor a la memoria de Santiago Sebastián, para refrendar el valor y la esperanza de su obra.

Conocí a Santiago Sebastián en abril de 1991, en el marco de un congreso internacional que los trabajos de algunos de ustedes volvieron en cierto modo memorable. Me refiero al congreso sobre *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano,* auspiciado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y por la Universidad Iberoamericana, y promovido desde su origen por dos jóvenes historia-

* Director de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

dores, Clara García- Ayluardo y Eduardo Ramos Medina, convencidos entonces de la necesidad de juntar a las mentes más brillantes de su generación en una reunión de su especialidad: la historia cultural, la historia de la religión, la historia del arte.

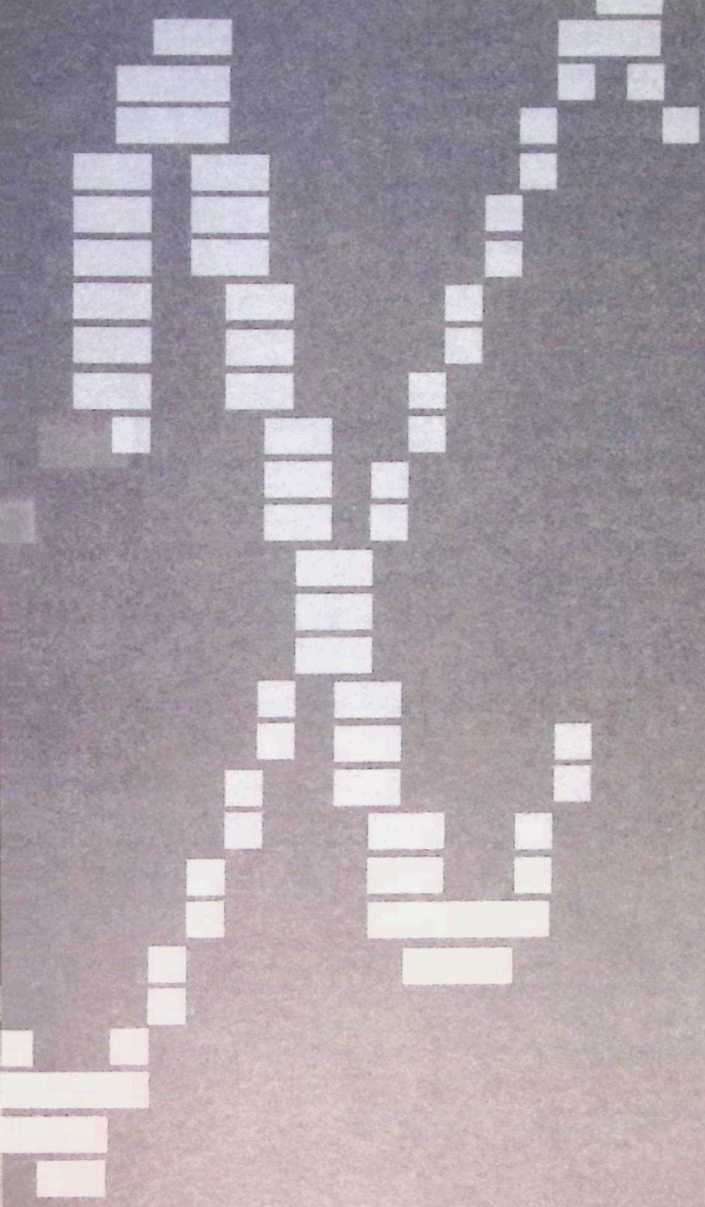
Destaco dos momentos inolvidables en ese congreso: la atención y el entusiasmo con los que David Brading siguió el desarrollo de las numerosas mesas, sus gentiles sugerencias disfrazadas como preguntas oportunas; y también la cátedra de Santiago Sebastián. Con extraordinaria rapidez y precisión, el autor habló en su turno sobre una adaptación americana de un horóscopo europeo, con frialdad y entusiasmo nos mostró las imágenes del modelo y de su plagio, y llevó nuestros sentidos al punto de vista indispensable para apreciar las resonancias culturales de ese hecho plástico. Me llamó la atención la sencillez y claridad de sus informadas exposiciones y no creo exagerar si digo que hasta hoy no he conocido un erudito más cálido y hospitalario que Santiago Sebastián. Tres años después, en febrero de 1994, Santiago Sebastián nos honra con su presencia y sabiduría en la Dirección de Estudios Históricos. Unos meses antes había salido de las prensas su libro sobre la *Iconografía del indio americano,* pero antes que hablar de este libro más bien se interesó en escuchar los motivos que a mí me habían llevado a leer a Francés Yates. El desde luego conocía de idea y vuelta la obra de esta historiadora del Instituto Warburg. Hombre de muchísimos libros, a fin de cuentas; lector infatigable y agudo de cuanto concierne al ámbito de lo impreso para la lectura, la contemplación y el deleite públicos. ¿Qué le podía decir de Yates? Traté de decirle la verdad. En los libros y ensayos de Yates encontré la vida compleja de siglos para mí de gran interés –siglos cuya obra ha adelgazado menos el paso del tiempo que la soberbia y arrogancia del presente, ciego a nada que no sea desechable. Ahora podría decir lo mismo de Santiago Sebastián. Su amplia obra enriquece nuestras vidas al permitirnos apreciar y entender el pasado, pero sobre todo al insistir en la obligación que tenemos de construir un presente atento, no ciego, vital, no acartonado, lúcido, no dogmático.

En efecto, es imposible apartarse de la vida, cuyo valor y esperanza nos colman, como decía Canetti; pero estar en ella nos compromete, entre otras cosas, a honrar lo que tienen de valioso la vida y la obra de quienes han hecho tanto por mejorar la vida del presente y asegurar el porvenir del pasado, como Santiago Sebastián.

SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ. (VILLARQUEMADO, 1931-1995)

Catedrático de Historia del Arte. Estudioso de la Iconografía. Aragonés

José Mª de Jaime Lorén
José de Jaime Gómez



Xiloca 16

XILOCA 16
págs. 37-86
1995
ISSN: 0214-1175

SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ. (VILLARQUEMADO, 1931-1995)*
Catedrático de Historia del Arte. Estudioso de la Iconografía. Aragonés

José Mª de Jaime Lorén[1]
José de Jaime Gómez[2]

Sebastián tenía una idea bien clara acerca del currículum. *Por esto hizo carrera, no molestó a nadie y animó a muchos. Porque su seriedad –o como dicen los alemanes* sachlichkeit, *reciedumbre– estaba envuelta en una benevolencia cívica o –si se quiere– en una caridad cristiana.*

Gabriel Llompart

Resumen.- *Biografía del ilustre comarcano Santiago Sebastián. Desde Villarquemado, las raíces de siempre a Santiago el de los estípites, sus andanzas americanas, su cátedra universitaria, del formalismo al simbolismo, su actividad pedagógica, la publicista, su bibliografía, su familia, Villarquemado, Teruel, Aragón..., y el final de una gran carrera de investigación.*

Abstract.- *Mr. Santiago Sebastian's biography. From Villarquemado, his roots, travels along America, his university chair, from his formalism to his symbolism, pedalogical activity, his bibliography, his family, Villarquemado, Teruel, Aragón, and the end of an important research career.*

* Catedrático de Historia del Arte. Estudioso de la emblemática. Aragonés.

1. Dr. C. Biológicas.
2. Catedrático de E. Media.

De entre las diversas necrológicas que ha merecido la reciente muerte de nuestro paisano, tomamos las líneas que anteceden de este historiador del arte de la Universidad mallorquina, porque sintetizan con gran brillantez lo que fue su personalidad, su forma de desenvolverse en los ambientes científicos. Repasamos, no molestar y animar, seriedad y reciedumbre, benevolencia cívica, al cabo, caridad cristiana. ¡Que bellos términos para glosar una vida dedicada al estudio de la belleza! Contando pues con esta literatura necrológica, la lectura de varios de sus libros y, sobre todo, el estrecho contacto personal que tuvimos con don Santiago desde su traslado a Valencia, nos permitirá trazar una semblanza biográfica en la que, ya lo adelantamos, van a primar mucho más los aspectos personales que los puramente científicos, que tampoco se van a soslayar del todo. En este sentido han resultado tremendamente fructíferos los diversos contactos mantenidos con su discípulo Joaquín Berchez, su esposa Asunción, y sus hijos Pablo, Jaime, José Manuel y Jorge, no ya sólo por la excelente documentación gráfica de los primeros años de don Santiago, sino por la delicadeza y amenidad de su conversación, que nos ha ayudado a entender algunos mensajes que, a modo de esos mismos símbolos que con tanto interés estudiaba, suelen guardar algún sentido que no se percibe con una mirada apresurada. En fin, algo así como lo que es el revés de la trama de uno de los mayores investigadores contemporáneos que ha dado nuestra tierra. Por cierto, que tendremos oportunidad de comprobar como su personalidad científica se adorna con las principales cualidades de la forma de ser aragonesa, a saber tenacidad, independencia, laboriosidad y desinterés.

VILLARQUEMADO, LAS RAÍCES SIEMPRE

Como quiere el tópico, en el seno de una modesta familia vino al mundo Santiago Sebastián López. Efectivamente, no eran entonces los pequeños pueblos de Teruel sitios donde se diesen grandes diferencias económicas. Familia la de los Sebastianes de Villarquemado, de agricultores de pan llevar, como tantas y tantas otras en el Aragón rural de 1931, en cuyo día de la Encarnación –25 de marzo– fue recibido como tercer hijo del matrimonio de Urbano y Fermina, en el que aún llegarían otros dos vástagos más hasta totalizar tres varones y dos hembras. El nombre del patrono de España parece que se le puso por algún tío o pariente algo lejano, pues no era cosa de ponerle el del santoral como era la costumbre.

La guerra, que tantos planes trastoca, en el caso de los Sebastián se llevó por delante al buen Urbano como consecuencia de una bomba arrojada por un avión sobre una de las cuadras. El panorama que le quedó a la joven viuda con cinco criaturas menudas no podía ser más desalentador. Entonces, como ha sucedido siempre en la *casa aragonesa* –según el sentido que le otorga Moneva y Puyol–, el abuelo paterno Félix, el hombre emprendedor e inteligente por excelencia de la casa, que vivía justo al lado de la de su difunto hijo, es el que toma las riendas de la situación haciéndose cargo de la nuera y los pequeñines. Una vez más la figura del patriarcado en la sociedad familiar aragonesa, reforzado en este caso por una fuerte personalidad y una agudeza especial para los negocios, tanto agrícolas –los campos estuvieron siempre a su nombre–, como de la posada que regentaba en Villarquemado. De

todas formas corrían entonces malos tiempos, no sólo por el conflicto bélico y sus secuelas, sino porque había muchas bocas que alimentar en la casa y pocos brazos para acudir a las labores del campo, y menos mal que el abuelo pudo delegar pronto en Celestino, su hijo mayor.

Así la infancia de Santiago fue, como la de cualquier otro niño del pueblo, recogidico en la calle. Iba a la escuela, sí, pero como había muchos alumnos y el maestro no le hacía mucho caso por su problema de dicción, estaba siempre a la suya. Aquí aparece ya una de sus peculiaridades que le acompañarán durante toda su vida, su afán siempre de ir por libre, que lo dejaran en paz; que en cierto modo enlaza con la tradicional independencia-anarquía aragonesa. ¿Que el maestro no le prestaba mucha atención? pues mejor para él, eso es precisamente lo que quería. En esto que llega un nuevo maestro a Villarquemado, don Vicente Escuín, que enseguida se hizo de respetar por toda la población. El abuelo Félix, que venía advirtiendo como la despierta inteligencia del rapaz no rendía lo debido en la escuela, se dirigió a don Vicente para que le diera una especie de repaso en su casa. Éste no puso otro inconveniente que el lógico de protocolo, toda vez que Santiago seguía siendo alumno de su colega, lo que resolvió el agudo abuelo organizando todos los domingos una visita del maestro a su casa después de la misa mayor, y que, como quien no quiere la cosa, le diera clases particulares con los correspondientes deberes que debería presentar al domingo siguiente.

Y así se hizo, sólo que... sólo que Santiago seguía a su marcha y se presentó tan tranquilo el segundo domingo sin hacer la tarea encomendada. Los dos bofetones que recibió de don Vicente y la reprimenda consiguiente tardaría mucho tiempo en olvidarlas. Asustado por la sorpresa, se dio cuenta de que la cosa iba en serio, y a partir de entonces ya nunca dejó de preparar sus clases aprendiéndose las lecciones tal como le decía su profesor, *como un papagayo.* Era efectivamente este señor de la escuela memorista de la época, y se encontró en el nuevo alumno con la horma de su zapato, pues desde bien temprano gozó éste de una prodigiosa memoria visual. Los seguidores de la teoría pedagógica de las dos tortas a tiempo, tienen en este caso la mejor demostración, toda vez que hicieron recapacitar a nuestro enjugazado Santiago despertándole desde entonces la afición por la lectura y la curiosidad intelectual. Vinieron a ser el punto de inflexión de un cambio de actitud hacia el estudio y el trabajo del todo positiva, aunque por su propia idiosincrasia personal nunca dejará del todo su afición a escabullirse, a ir a su aire.

Este fue realmente el primer verdadero maestro de nuestro personaje, así al menos lo reconocerá siempre y le tributará también hacia el final de sus días un pequeño homenaje de gratitud. Al no tener hijos, la vocación pedagógica de don Vicente Escuín se volcará hacia sus alumnos, en especial hacia los más brillantes, que no eran pocos en el Villarquemado de entonces, S. Sebastián y Bernabé Sanz entre otros. Así, en un momento dado le hará saber al Tío Félix las excelentes condiciones para el estudio de su nieto, instándole a que lo lleve a hacer el bachillerato a Teruel. Allí permanece un año alojado en una de tantas pensiones de estudiantes, para pasar enseguida a los escolapios de Zaragoza como alumno interno, donde estudió con un fraile que también gustaba del método memorístico. De esta etapa apenas recuerda los buenos platos de habas que comían en el refectorio y es que,

hay que decirlo enseguida, gozó siempre de muy buena gana para la comida. Alumno distinguido, los veranos regresaba a Villarquemado para calzarse las alpargatas o las abarcas y ayudar como uno más en las faenas de la casa, lo mismo de pastor con el hato familiar, que acarreando la mies, que subiendo las talegas de cereal desde el carro hasta el granero por las empinadas escaleras. Así terminó el bachillerato con muy buenas notas, para satisfacción de don Vicente y orgullo del tío Félix, que se habían hecho muy buenos amigos y que seguían de cerca sus andanzas estudiantiles.

Vistas las dotes intelectuales del joven Santiago parecía obligado que tenía que cursar una carrera superior. Y aquí vino un momento delicado pues el abuelo, bien instalado en su patriarcal papel, decidió que debía estudiar veterinaria. Hombre de campo y con muchos animales en casa, estaba plenamente persuadido que la máxima autoridad en el pueblo eran precisamente estos profesionales de la sanidad. Pero nuestro bachiller no estaba por la labor, y se marchó a Madrid sin concretarle al abuelo en que iba a matricularse, pues bien sabía que llevarle la contraria podía ser el fin de su carrera antes de iniciarla. Haciendo una vez más gala de su independencia, se matriculó en Filosofía y Letras. El problema vino cuando al volver en navidades quisieron saber en que facultad estaba estudiando. Incapaz de mentir, les habló con toda claridad. Como el Tío Félix no sabía en que consistía aquello de Filosofía y Letras lo preguntó por el pueblo. *La carrera de las chicas* le espetó algún enterado lo que, lógicamente, lo terminó de amoscar y le llevó a hablarle seriamente al nieto pues seguía erre que erre con lo de veterinario, *o por lo menos abogado.* Atento el chico, le tomó la palabra rápido: *Pues no se preocupe, también lo haré.* Y lo hizo, bueno, al menos durante los primeros cursos sí que compaginó ambas carreras, si bien al final no concluyó la de Derecho.

SANTIAGO EL DE LOS ESTÍPITES

Para entonces, dentro de su carácter inquieto e independiente, era de costumbres piadosas y buen cristiano, lo que a su vez preocupaba al anciano patriarca que un buen día le soltó la andanada: *¡Oye, tú no querrás ser cura, porque entonces de aquí ni una perra...!* Después de tranquilizarlo, y como ya había concluido los dos primeros cursos que eran los comunes, su natural viajero le decidió a estudiar árabe que entonces sólo se impartía en Granada. Y allí se marchó, si bien al parecer aquello de la filología árabe era más árido de lo que pensaba, y el mismo año trasladó la matrícula a Sevilla con idea de hacer Historia de América, especialidad de reciente creación. Terminado el tercer curso, y como en Madrid también se daban estos mismos estudios, de nuevo vuelve a la capital donde entra en contacto con don Diego Angulo, el americanista por antonomasia y gran formador de historiadores del arte. Extraordinariamente exigente en su disciplina, el alumnado solía protestar de su rigor, Santiago sin embargo aceptó el reto de estudiar a fondo la materia y, dada su providencial memoria visual para estampas y grabados, no tardó en llamar la atención del profesor por su buena disposición, pero nada más.

Teruel, Zaragoza, Madrid, Granada, Sevilla y de nuevo Madrid, muchos cambios en pocos años que nos hablan de su talante viajero; y siempre, amante del ambiente

casero y familiar, gustaba alojarse en modestas pensiones en las que tenía facilidad para ganarse el afecto de las patronas. Incluso ya catedrático, acostumbrado a ir invitado a suntuosos alojamientos, no desdeñaba volver a parecidas pensiones a las que conoció en buena parte de su vida estudiantil. Aquí un rasgo más de su sencillez natural.

Si don Vicente Escuín fue su maestro de la primera etapa, don Diego Angulo lo fue en la de su formación en Historia del Arte. Terminado el 5º curso, se le ofreció para hacer algún trabajo durante el verano. Un poco por quitárselo de encima le dijo el profesor sevillano: *¿Hay iglesia en su pueblo?* Santiago le habló del valor de sus retablos, estípites..., y, como le llamó la atención al catedrático que supiera lo que eran los estípites, le animó a que los estudiara. Así surgió su primer trabajo verdaderamente científico, precisamente sobre su pueblo natal. Este detalle marcará para siempre al futuro historiador que, consciente de la importancia de que cada uno esté firmemente unido a sus raíces, a menudo encargará a sus alumnos trabajos precisamente sobre las iglesias de sus propios pueblos. El caso es que durante las vacaciones hizo el trabajo, que sorprendió gratamente a don Diego que indicó la conveniencia de su publicación, cosa que hizo el Instituto de Estudios Turolenses en la revista *Teruel,* merced también a los buenos oficios de Ignacio Blasco Vilatela, primo hermano de Santiago que lo recomendó a Martín Almagro. La circunstancia de este estudio, motivará que nuestro paisano sea conocido durante un tiempo en los ambientes artísticos como *Santiago el de los estípites.*

Aficionado siempre a estos temas e incapaz de permanecer ocioso, en Villarquemado solía rebuscar por la iglesia y en casas particulares cosas de historia; y así en casa de los descendientes de un antiguo fraile halló unos planos de reducciones o misiones de los jesuitas de Paraguay, se los regalan y con ellos preparó un nuevo trabajo para el *Archivo Español de Arte.* Mientras tanto debe cumplir el preceptivo servicio militar, y el año 55 pasa destinado a Tetuán. Rebajado de servicios como profesor de los hijos del coronel y con todo el tiempo libre del mundo, no dejó zoco, cabila, rincón o edificación importante por reconocer. Como le gustaba el árabe aprendió a chamullar algunas frases sueltas, entre ellas el primer versículo del Corán que le daba un cierto aire de respetabilidad entre los nativos. Incluso hace sus pequeños pinitos como pintor, si bien hay que admitir que con muy discreta calidad.

De vuelta a la vida civil, en 1957 consigue a través de don Diego Angulo una beca para el Instituto Velázquez dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, iniciando los trabajos de su tesis doctoral sobre arquitectura gótica de Burgos, especialmente del monasterio de las Huelgas. Son años juveniles impregnados de una cierta bohemia, así al amistar con un pintor que le enseñó algunos rudimentos técnicos vuelve a tomar los pinceles, con parecido éxito al cosechado en su estancia en Tetuán, con todo todavía se conserva en la casa familiar de Villarquemado un cuadro de moras. De nuevo asoma su veta viajera, parece como si le quemara la tierra al cabo de un tiempo de permanecer en el mismo sitio. Con la escusa, lógica, de que para abordar en condiciones el estudio del gótico necesita mejorar su formación en Alemania –la cuna de este estilo–, por su cuenta y riesgo solicitó una beca para ampliación de estudios a la Deutsche Akademie Austauschdienst de la Universidad de Heidelberg que de nuevo le fue concedida.

ASUNCIÓN LOZANO CASTRO

Por aquel entonces, en una de sus periódicas visitas al Instituto de Estudios Turolenses de la capital, tuvo lugar un encuentro que marcará para siempre el futuro de Santiago. Era una Semana Santa, y a la salida del centro se encontró con su ya citado primo segundo Blasco Vilatela, a la sazón Inspector Jefe de enseñanza primaria, y con su esposa María Lozano, profesora de literatura y directora de la Escuela Normal de Magisterio de Teruel. Le invitan a comer pero él, como siempre, tiene prisa por volver a Villarquemado, y tal como sucede en el episodio bíblico de Esau y Jacob, al mentarle las lentejas que tienen preparadas, decide incorporarse al yantar. Allí estaba pasando unos días con su hermana la joven Asunción, maestra de Guadasuar (Valencia) que antes había ejercido en los lugares turolenses de Rubielos de Mora y de Cañizar del Olivar. Comen, charlan todos, si bien Asunción permanece en un discreto segundo plano mientras cuida al sobrinillo. Después de comer se despide Santiago para ir a ver a unos alfareros con un encargo del Ayuntamiento de su pueblo. De momento, se vuelve inopinadamente hacia Asunción: *¿Te vienes a ver la alfarería? –Pues sí,* le contesta. Dialogan un poco, hacen el recado, se despiden, y, de nuevo, el impulso: *¿Cómo te llamas? –Asunción.*

Tal como tenía previsto, ésta partió al día siguiente en el autobús hacia Guadalajara a ver a unos parientes cuando, al llegar a cierto pueblo, se detiene el vehículo, sube el mismo joven que había conocido ayer en casa de su hermana –cuyo nombre por cierto no recordaba bien si era Santiago o Sebastián–, y... se sienta justo en la butaca de al lado que estaba libre. Lo normal en estos lances: *¿Que libro lees? –Poesía, Juan Ramón Jiménez. –¡Hombre, pues yo también he escrito algún poema que ha publicado una revista de misiones de Zaragoza!* Cuando evoca esta etapa de su vida, Asunción no puede evitar una sonrisa maliciosa al recordar lo poco que cuadraba el aspecto algo montaraz que entonces tenía el futuro catedrático con el delicado mundo de la lírica. El caso es que llega a Guadalajara donde no sale nadie a recibirla, y su acompañante, todo galantería, se espera preocupado hasta que por fin llega la familia. Vuelve a su autobús y quedan en escribirse. De regreso a Guadasuar, cuando menos lo esperaba le llega una carta del *chico de Teruel* con la poesía prometida, algo *moderna* para la pinta de su autor. Le contesta agradecida y se inicia una espaciada relación epistolar, en una de cuyas misivas Santiago le dice que se marcha a Alemania becado.

Es el año 1959 cuando bajo la dirección de Walter Paatz estudia a fondo el estilo gótico, al paso que aprende a fondo las bondades del método formalista. Para ayudarse económicamente se coloca en una fábrica de productos químicos, cuyos dueños, los Schoellner, se aficionan a la amistad del turolense y en su compañía pasa las navidades. Hombre de no muchas pero sí muy profundas amistades, para siempre conservará de ellos la mejor de las opiniones. Lo mismo que con la arqueóloga y directora del Museo del Pan Emile Pressmar, de quien recibió también apoyo cuando lo requería y que en posteriores cartas se autodefinirá como *su madre alemana.*

En lo académico no se descuida, publica algunas cosas en alemán que remite a su antiguo profesor Angulo, quien comienza a percatarse de la auténtica valía de su pupilo. Y en lo personal prosigue el carteo con Asunción. Ésta advierte el interés que

suscita, y decide consultar con su hermana cual debe ser su proceder. María cree que debe contestarle, *aunque sólo sea por la soledad que debe tener allá lejos, por otra parte es persona inteligente y de buena familia.* El aragonés, impulsivo como siempre pues a penas se había visto personalmente en dos ocasiones, va mucho más lejos y le pide por carta formalmente relaciones. Ella sin embargo le frena pues entiende que son cosas para hablarlas personalmente. De todas formas no debía desagradarle del todo la idea pues, después de estar decidida a permanecer célibe por una lesión cardíaca consecuencia de unas anginas intantiles complicadas con fiebres reumáticas, consulta con el cardiólogo valenciano Miguel Carmena quien le dice que no hay ningún problema, salvo someterse a una pequeña intervención quirúrgica que se llevará a cabo más adelante en Madrid.

Mientras tanto Santiago a vuelto a Madrid para rematar la Tesis que, bajo la dirección de don Diego Angulo, leyó el 8 de junio de 1961 con el título de *Arquitectura del siglo XVI en la provincia de Burgos,* con un tribunal en el que formaban personalidades del nivel de Camón Aznar, Sánchez Cantón, Palacio Atard o el Marqués de Lozoya. Tras el correspondiente *Cum laude,* ese mismo día el nuevo doctor acudió a visitar a Asunción que convalecía de la operación de estenosis mitral, llevándole como obsequio un enorme crucifijo, pues para entonces ya se había visto algunas veces en Madrid. Las cosas tanto en lo personal como en lo profesional se iban encauzando muy bien para Santiago, don Diego estaba muy contento con la tesis y sus otras publicaciones cuando, en uno de esos giros imprevisibles, decide sin más explicaciones solicitar una beca para pasar a estudiar a Colombia. La verdad es que desde que tuvo el plano de las reducciones jesuitas paraguayas le tentaba la idea de pasar a América, estaba a su vez su natural viajero, pero el hecho de no comentar nada a su profesor que deseaba que se quedara con él le sentó a éste muy mal y no se lo perdonará. Debe tenerse en cuenta la posición un tanto magistral de aquellos catedráticos de la época, pero Santiago era de los de pensado y hecho, sin calcular las susceptibilidades que podía herir, arrollador, anhelando en todo instante hacer muchas cosas; y es que su gran intuición le obligaba a menudo a variar sobre la marcha la orientación de sus trabajos, cosa que hacía sin dar luego muchas explicaciones. En fin, siempre por libre, siempre a la suya.

De esta forma, en 1961 con una beca Icetex del gobierno de Colombia para recibir clases en la Universidad del Valle (Cali), consigue uno de sus sueños, pasar a América. Sin embargo, el nivel académico de la Historia del Arte allí no es el que esperaba y pronto de alumno pasa a profesor contratado –previa renuncia a la beca–, lo que supone una cierta consolidación económica, pues hasta entonces había salido adelante con becas que conseguía, clases que daba y ayudas de casa. Para entonces inicia una serie de colaboraciones sobre temas de arte en el prestigioso periódico *El Tiempo* de Bogotá, y en algún otro diario de la capital, en lo que será una constante de su producción literaria, la divulgación de los asuntos artísticos sin merma de su rigor científico, que no le impedía, por otra parte, proseguir con sus investigaciones y estudios científicos que ven la luz en revistas americanas, españolas y alemanas.

Esta discreta estabilidad es punto de apoyo más que suficiente para nuestro impulsivo profesor, que de inmediato propone por carta a Asunción el matrimonio: *Preparas los papeles, te casas allí por poderes con mi hermano que me represente,*

te vienes y repetimos aquí la ceremonia. Osea, que le habían entrado las prisas por casarse, enviándole también un precioso anillo de oro cuando el sueldo apenas le llegaba para mantenerse. A todo esto la madre de Asunción que ya se barruntaba algo, no estaba por la labor, y no lo estaba porque le venía mejor que la pequeña de sus hijas permaneciese soltera junto a ella para cuidarla. Aquí intervino la mano izquierda de Santiago, que le mandó una cumplida carta de petición de mano, las visitas protocolarias de sus tíos y, sobre todo, el apoyo de la hermana mayor María, con quien asimismo se carteaba a menudo. La novia no tuvo otra alternativa que resignarse a la decidida iniciativa de Santiago, quien tenía todo perfectamente organizado y había enviado las instrucciones precisas. Así el 4 de agosto de 1962 tuvo lugar la ceremonia en la parroquia de los Ángeles de Mislata (Valencia), actuando por poderes del novio su hermano pequeño Félix. La marcha a Colombia tiene lugar en noviembre y el mismo día de la llegada se casan de nuevo en la catedral de Bogotá, oficiando la ceremonia un cura de Cali amigo de Santiago.

ANDANZAS AMERICANAS

El nuevo matrimonio vive con gran modestia realquilado con unos señores en una casa de Cali. Santiago trabaja con extraordinaria intensidad compaginando clases con investigaciones y publicaciones. Se da cuenta que en aquella tierra quedan muchas obras de arte del período colonial del mayor interés poco o nada conocidas y estudiadas, y echa sobre sus hombros la tarea de documentarlas. Viaja muchísimo por Bolivia, Ecuador y otros países limítrofes, en lo que empleaba buena parte de sus menguados ingresos. Las colaboraciones científicas salen puntuales de su pluma para diversas revistas, su prestigio a nivel internacional adquiere gran solidez, en toda Colombia son numerosos los particulares que lo invitan a que visite y estudie las obras que guardan en sus haciendas del tiempo de los españoles, él a su vez se mete por todas partes escudriñando, haciendo encuestas, consultado archivos, fotografiando. Consciente de la importancia de una correcta divulgación científica, en *El Tiempo* dio a conocer abundantes colaboraciones que gustaban mucho a los lectores, y así quienes tenían obras que pudieran tener algún valor artístico le consultaban con frecuencia. Asunción mientras tanto quedaba sóla en casa con Pablo, el primero de sus hijos, ya que no pudo conseguir el trabajo que en principio le habían buscado.

Pero el prestigio que día a día adquiría el aragonés no era bien visto por el decano de la Universidad del Valle, de su misma edad, cuyos escritos nunca consiguió que se los publicaran los periódicos de la capital, y tenía que conformarse con hacerlo en los de Cali. Este profesor –que atendía por Oscar– frenó cuanto pudo la carrera de Santiago, hasta el punto que cuando éste solicitó una beca ya de una cuantía apreciable a la Fundación Rockeffeller para estudiar en Estados Unidos, aquel no facilitó los informes y no se la dieron. No le arredró el infortunio, y con su tenacidad característica pidió una nueva ayuda esta vez a la Fundación John Simón Guggenheim. Eran tiempos en los que se exigían grandes avales, que en este caso le fueron firmados por don Diego Angulo y por un profesor de Buenos Aires, lo que, unido a su extenso *curriculum* de publicaciones hizo que se la dieran. Enterado el decano de Valle, trató de retenerle ofreciéndole todas facilidades para lograr la beca

Rockeffeller, o bien incrementarle sustancialmente el sueldo. Poco conocía la seriedad del aragonés, que no dio el menor valor a estas proposiciones con la consiguiente rabieta del otro. La sociedad de Cali, sin embargo, sintió mucho la partida pues en los años que permaneció allí había hecho una gran labor, consiguiendo despertar el interés por el arte virreinal.

Como vemos don Diego no tuvo inconveniente en ayudar a su antiguo discípulo, si bien se mostraba algo receloso de sus colaboraciones en la revista que Graciano Gasparini sacaba entonces en Caracas. Este profesor venezolano de ideología liberal, gozaba de una gran posición económica que le permitía editar su propia revista desde la que a veces se atacaba la posición de Angulo, siempre dispuesto a defender las bondades de la huella española en América. De ahí que durante un tiempo este profesor dudase un tanto del partido que había tomado Sebastián.

Mientras tanto la familia tenía ya dos hijos, y se trasladó en 1964 a la Universidad de Yale para estudiar durante un año con el profesor Georges A. Kubler, hombre de carácter afable que le tomó gran cariño pues amaba mucho a España. Desde su nueva residencia no dejó de proseguir sus estudios del arte sudamericano, efectuando frecuentes desplazamientos por el continente. Consciente de la importancia de la iconografía en el arte colonial, por el uso que se hacía de ella para ilustrar a la población indígena por medio de símbolos, en Yale intensificó estos estudios, donde además no tenía compromiso alguno de presentar trabajos o publicaciones al final de la estancia. En mayo de 1965 participa en la exposición de Arte Hispanoamericano del siglo XIX, en New Haven.

Tenemos pues a Santiago Sebastián con unos conocimientos técnicos de primera magnitud, atesorados en sus años de estudio en Alemania, Colombia y Estados Unidos, donde percibe una nueva forma de entender la Historia del Arte que trata de aplicar sobre el entorno del arte español e iberoamericano. Efectivamente, en la línea de los planteamientos metodológicos de Aby Warburg perfeccionados por el historiador del arte alemán Erwin Panofski, proyectará la interpretación iconográfica sobre el arte producido en todo el período del Siglo de Oro español. Pero por otra parte, con sus frecuentes viajes, conferencias, libros y artículos que salen de su pluma inyecta un nuevo aire en las acartonadas escuelas de hispanistas, tanto del viejo como del nuevo continente. Estas sesudas y también acreditadas academias aprecian en el talante del aragonés, el cambio intelectual que se produce a su vez en la Península. En este sentido su personalidad viene a realizar una labor de puente, por donde llegarán a España los nuevos postulados de la investigación histórico-artística, y permitirá a su vez dar una imagen a la comunidad científica internacional más acorde con la realidad de los trabajos que se hacen en España en su campo.

Original asimismo, tal como abunda Joaquín Berchez[3], es la formulación de "nuevas propuestas para el análisis de fenómenos convertidos hasta entonces en comodines históricos, tal como el mudejarismo, el llamado plateresco (término que propuso sustituir por el protorrenacimiento), o del barroco hispánico en general, contribuyendo a alentar nuevas y operativas estrategias historiográficas, entre las que, desde luego,

3. BERCHEZ, J. (1995): Ha fallecido el profesor Santiago Sebastián. *Las Provincias, 10 febrero*. Valencia.

destaca la iconográfica", de la que sin lugar a dudas llegaría a ser su más destacado orientador y representante en España".

POR FIN LA CÁTEDRA UNIVERSITARIA

Pero volvemos al campus de Yale donde prosigue trabajando nuestro personaje, hasta que le llegan noticias de que ha quedado vacante la cátedra de Historia de Arte Americano en la Universidad de Sevilla, que durante un tiempo estuvo regentada por Diego Angulo. En principio no piensa presentarse pues la verdad tiene miedo a lo que es la oposición en sí. Por otro lado se entera de que ya existe un *candidato oficial,* sevillano y apadrinado de aquel profesor, quien, enterado de las posibles pretensiones de Santiago a la plaza, procura disuadirle recomendándole que es mejor que se quede en América pues en España tiene muy poco que hacer. Ni más, ni menos, perplejo por este orillamiento en su propio país cuando tantas facilidades había encontrado siempre en América, sale de nuevo la veta rebelde y liberal de la infancia en Villarquemado, y firma las oposiciones. Tampoco en este caso fue pequeño el apoyo de Asunción, deseosa de establecerse en España en un hogar ya bien asentado y estable. Por otra parte conoce muy bien que está mejor preparado que su contrincante –que no había salido a estudiar fuera, y apenas podía presentar unos pocos trabajos–, tanto en el plano de la formación como en el de méritos y publicaciones.

Se instalan en Madrid donde tienen un recibimiento glacial. Mientras tanto dan comienzo las pruebas de la oposición, y ya el primer ejercicio dedicado a valorar las publicaciones marca la pauta de lo que serán los demás. A pesar del voluminosísimo paquete de libros y de separatas que trae el candidato *americano,* el *oficial* apenas lleva un manojo de escritos. Es igual, al final el tribunal concede cuatro votos a éste y tan sólo uno para aquél, precisamente del profesor aragonés don José Camón Aznar que no quiso plegarse a la bochornosa encerrona preparada contra su coterráneo. De todas formas, prudente, no dejó de recomendarle que se retirara de la prueba. Terne que terne, Santiago se resiste a dar su brazo a torcer, mas, los siguientes ejercicios dan siempre el mismo resultado, cuatro votos contra el de Camón, y al final abandona una lucha tan desigual, no sin antes presentar una durísima carta en la que exponía las quejas y la humillación a que había sido sometido.

Consciente de que acaba de firmar su sentencia de muerte académica en España, regresa con la familia a Valencia. Asunción vuelve a la escuela a dar clases, y Santiago, temeroso de que se le bloqueen incluso las posibilidades de publicar en las principales revistas, busca trabajo a la desesperada. Consigue alguna pequeña ocupación como la secretaría de la revista Goya (1966) y la del Instituto de Estudios Turolenses (1967). Pero Santiago desea seguir sus investigaciones, y aquí veía muy oscuro su futuro en esta dirección. Escribe a Caracas a su antiguo amigo Gasparini, que le contesta enseguida instándole a que se vuelva a Venezuela donde no le van a faltar proporciones. Justo lo que necesitaba oír el espíritu inquieto y ahora indignado del de Villarquemado, inmediatamente compró el pasaje para marchar. De nada sirve que Asunción vea la idea descabellada. Sin embargo, llega entonces un recado de don José Camón con la indicación expresa de que no se vaya, pues en breve se va a crear una cátedra de Historia del Arte para él en compensación a la faena sevillana, y

es que la carta que presentó en aquel tribunal había hecho reflexionar a don Diego, quien a partir de entonces rectificó su actitud hacia Santiago.

Como único candidato realizó y superó la totalidad de las pruebas de la oposición, y así alcanzó en 1967 la plaza de profesor agregado de Historia General del Arte en la Universidad de Palma de Mallorca, de cuya facultad de Filosofía y Letras fue decano durante un tiempo. Sobre esta etapa balear sabemos por Gabriel Llompart[4] que se interesó, como siempre por el Renacimiento, pero bien consciente de las raíces mediterráneas del arte hispanoamericano fruto de la tradición hispanoportuguesa, y así "prosiguió y puso las primeras piedras de la Historia del Arte en el solar mallorquín. Hizo los primeros trabajos con la seriedad de la escuela de Madrid dedicados a Mallorca y ayudo al alumbramiento de las primeras promociones de la Universidad Balear, entonces acomodada en el viejo Estudio General Luliano".

En 1973 fue nombrado catedrático de Arte Antiguo y Medio de la Universidad Central de Barcelona, si bien la familia fijó la residencia en Valencia a la espera de que quedara vacante la plaza de Murcia. Como se retrasara más de lo previsto, por concurso ganó en 1975 la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, y allí marchó toda la familia Sebastián Lozano, hasta que en 1978 se trasladó definitivamente a la Universidad Literaria de Valencia, de cuyo Departamento de Historia del Arte fue director hasta hace muy poco tiempo.

Sobre su intensísima labor en congresos y certámenes científicos, decir que mientras estuvo en Córdoba participó como organizador y vicepresidente del I Simposio Internacional de Mudejarismo celebrado en Teruel en septiembre de 1975; en el I Congreso de Historia de Andalucía que tuvo lugar en Córdoba en diciembre de 1976; alcanzó una bolsa en el programa de Cooperación Internacional con iberoamérica con estancia de un mes en Méjico, del 15 de julio al 15 de agosto de 1976; y fue nombrado miembro correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Córdoba.

Ya en Valencia fue asimismo designado con idéntico cargo para la de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. En 1979 visitó Méjico bajo los auspicios de la OEA, y dio una serie de conferencias sobre iconografía en el Centro de Restauración de Churubusco, invitado por el arquitecto Carlos Chanfón; en abril de 1980 fue invitado a Roma al Simposio del Barroco Latinoamericano; en septiembre de 1984 participó como organizador del III Congreso Internacional de Mudejarismo en Teruel; en 1985 coordinó el número especial de la revista Goya sobre emblemas donde aparecieron colaboraciones de buena parte de sus discípulos; el año siguiente era invitado en febrero por el Banco de la República de Colombia para dictar un cursillo sobre Iconografía, volviendo de nuevo a Colombia en julio, invitado de la ciudad de Cali, dictando una serie de conferencias en el Museo de la Merced; en noviembre de 1987 estuvo en Ciudad de Méjico en el Congreso Internacional sobre el Guernica, y en Cádiz en el II Encuentro de la Universidad de Cádiz; del 14 al 19 de agosto de 1989 dirigió el seminario de Emblemática en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo; en 1990 fundó la revista *Ars Longa. Cuadernos de Arte,* como órgano de expresión del Departamento de Historia del Arte de Valencia; en abril de 1991 se

4. LLOMPART, G. (1995): Santiago Sebastián o la seriedad amable. *Última Hora, 14 febrero,* 26.

reclamó su concurso en Tlaxcala (Méjico) para el congreso de Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano, y del 20 de junio al 20 de septiembre fue becado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio para investigar en la Stirling Maxwell de Glasgow, considerada la mejor biblioteca del mundo en el campo de la emblemática, y todavía sobre este mismo asunto dirigió un simposio en Teruel, en el que fue nombrado Presidente de la Asociación Española de Emblemática; y por fin del 26 de julio al 15 de septiembre reside en Nueva York becado por la Universidad de Valencia, para investigar en el Fine Arts Institute de la New York University.

DEL FORMALISMO AL SIMBOLISMO

Aunque algo ya se ha comentado, y aún a sabiendas que nos adentramos en terrenos ajenos a nuestros conocimientos, pensamos que vale la pena dedicar algunas palabras a situar la figura de Santiago Sebastián en el contexto de la Historia del Arte, o mejor, la evolución de su propio pensamiento en esta materia. Algo de esto nos dice ya en su discurso inaugural del curso 1991-92 en la Universidad de Valencia; de tan solemne sesión espigamos estos comentarios:

> "¿Cómo fue la Universidad en una época tan brillante como la del Renacimiento? Yo investigo el sentido de la Universidad a través del lenguaje de sus venerables piedras, es decir, por medio de sus problemas iconográficos, que es la línea de investigación que descubrí a raíz de mi estancia, hace ahora veinticinco años, en la Universidad de Yale.
>
> Me había formado en la Universidad Complutense dentro del método tradicional, el único que había entonces en España, el propio de las escuelas positivista y formalista. Éste se limitaba al estudio epidérmico de los monumentos, no iba más allá de las cuestiones estilísticas y cronológicas. En el estimulante ambiente de la Universidad de Yale empecé a intuir que las obras de arte, aún las de arquitectura, tenían un lenguaje y por tanto querían decir algo, es decir, eran portadoras de un mensaje. Y allí en la excelente biblioteca universitaria de Yale se produjo mi caída de Damasco, cuando estudiaba la portada de la Porciúncula del convento mejicano de Huejotzingo. Allí se produjo una especie de catarsis metodológica y cuando regresé a España, y como Agregado de la Universidad de Palma de Mallorca, empecé a ver las obras de arte de una manera plena de sentido, más enriquecedora"[5].

Efectivamente nuestro profesor arranca en una época formalista, en la que se busca analizar los aspectos formales externos de la obra de arte. Es un discurso lógico y cómodo. No va más allá de lo que se ve. Trata de identificar las escuelas artísticas, o de catalogar obras en función de las formas externas. Son las enseñanzas que recibió de Diego Angulo y que impartió en Cali. Las nuevas ideas como vemos le llegan en su estancia en Yale, si bien cuando estuvo en Alemania ya leía a Carl Joung –discípulo de Freud y en cierto modo de su escuela psicoanalista–, que trató de

5. SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1991): *La Universidad Renacentista como palacio de la virtud y del vicio. Discurso leído en la solemne apertura del curso 1991-92,* 11. Valencia.

asuntos de creación en el sentido de que la obra de arte puede ser una proyección de la psique del creador, y que por tanto podía hacerse una introspección en el hombre a través de la obra de arte. Desde entonces le queda ya una inquietud, se introduce en cuestiones de pensamiento, de filosofía, de literatura... Advierte que las formas tienen debajo un contenido más íntimo, que las cosas no están exentas de un contenido simbólico, psicoanalítico, que a primera vista no se conoce.

Nuevas lecturas de autores que como él trabajan en esta dirección, van a condicionar la propia evolución de su pensamiento buscando otras pistas para la interpretración del arte, tratando descifrar ese segundo lenguaje de las formas. Llega así a la metodología de la Iconografía que propone la escuela de Warbourg y Panovski que, con su discurso de las imágenes trata de identificar los elementos de cada obra de arte, en fin, de la clave final del mensaje de la obra, que no otra cosa es la Iconología.

Dentro de su producción escrita, este punto de inflexión se sitúa concretamente en la obra *Espacio y Símbolo* cuya redacción inició en su estancia balear, "Con cierta timidez –señala en la Presentación– acometo la tarea de dar a la imprenta estos modestos apuntes, que desde hace algunos años he venido dictando en las Facultades... en las que he ejercido la docencia universitaria. Se reproducían por los sistemas de multicopia o xerocopia, pero los resultados no eran aceptables pese a los dispendios y molestias. Pensé que sería mejor imprimir los textos con un mínimo de referencias bibliográficas y algunas ilustraciones, para que la edición no resultara tan costosa". Bien, vemos ya de que forma tan poco teatral inicia Santiago la difusión en España de esta nueva metodología que permitirán una mejor comprensión del arte y del hombre, convencido de que la Historia del Arte no podía acometerse sin unos supuestos antropológicos, imprescindibles "para no caer en la atonía del descripcionismo y del formalismo, al uso entre nosotros". En este sentido "El espacio no es una experiencia existencial, y el hombre tiende a *concretizar* los espacios arquitectónicos por una serie de *formas expresivas,* con lo que se quiere indicar que apuntan a objetivos más altos y significan algo para nosotros en cuanto que son *Formas simbòlicas.* Pues, como ha escrito Norbert-Schulz, el símbolo-función es básico en todo comportamiento humano, así que el hombre sería inexpresivo sin símbolos que determinarán su orientación en el cosmos".

Un nuevo paso a esta evolución lo apreciamos en *Mensaje del Arte Medieval* (1978), y con la misma modestia advierte en el Prólogo que "Por necesidades docentes doy a la imprenta estos modestos apuntes sobre Arte Medieval, materia que he venido dictando desde que en la Universidad de Barcelona me encargué de esta asignatura... he tenido un autor de cabecera, Emile Mâle, tratadista ya clásico, cuyas pautas son difícilmente superables". Advierte que en España los tratados referidos a esta época son de corte formalista, mientras no existen los que estudian los aspectos iconográficos y simbólicos, y, si en todas las épocas se ha producido la interacción de las artes con las letras y ciencias, es posible que el ensamblaje más fuerte se haya dado en el período medieval, en el que la fuerza creadora de la imaginación del hombre tan vastos y complicados programas ideó.

Bella y pedagógica descripción del devenir de los estudios histórico-Artísticos tenemos en la Introducción de *Arte y Humanismo,* que editó ese mismo año y que repasaremos brevemente. En ellos recuerda cómo el iniciador de los mismos –Winckelmann– empezó a atender al desarrollo del arte en sí en vez de limitarse a la descripción de los monumentos, gracias al descubrimiento de la noción del estilo, concepto básico que dio el espaldarazo científico a la disciplina de la Historia del Arte, que pasó a ser considerada como una *historia de los estilos.* Riegl, Dvorák y posteriormente muchos otros especialistas, advirtieron las insuficiencias de tal método, abriendo paso a la tendencia hoy dominante "que considera la historia del arte desde la perspectiva de la historia del espíritu, pues arranca del supuesto de que lo que interesa de una obra artística no es, en última instancia, su clasificación, sino su significación, la que sólo puede captarse partiendo de una situación histórica y de las corrientes espirituales de su tiempo y, por tanto, como resultado de su conexión de sentido con las otras esferas de la estructura histórico-cultural (M. García Pelayo)". Sobre la base del callejón sin salida al que han llevado la historia del arte los llamados especialistas del formalismo a ultranza, propone tender a una visión global de las creaciones humanas para tratar de reconstruir la unidad estructural que forman las ideas poíticas, sociales, religiosas, etc., con las representaciones visuales. En este sentido la historia del arte es una valiosa ayuda de la llamada *historia de las ideas,* y el método más adecuado para estudiar aquél será el iconológico, que Panofski divide en tres fases: la *descripción preiconográfica,* que busca esclarecer primero el asunto primario o natural; el *análisis iconográfico* que permite ver los motivos como portadores de un significado secundario o convencional; y la *interpretación iconológica,* que es la captación del significado último y esencial de la obra en cuanto comporta valores simbólicos. Naturalmente que no es nada fácil llegar a este estado de conocimiento, de ahí que la iconología exija estudiar a fondo otras materias fronterizas a la historia del arte, como la etnografía, la psicología, el folclore, la literatura, o las devociones populares, el dogma y la liturgia en el caso, estas últimas del arte religioso.

ACTIVIDAD PEDAGÓGICA

Complemento de su densa y perseverante actitud investigadora fue su labor pedagógica que dio inicio, precisamente, en la Universidad de Cali, desde donde pasó a estas otras universidades españolas. Consecuencia de la mucha importancia que concedía a los estudios de Historia del Arte, buscaba siempre comunicar su entusiasmo a los alumnos, trataba de captar su atención y de amenizar las clases, en las que no le importaba introducir anécdotas y temas de actualidad, o preguntarles de vez en cuando para estimularles a no descuidar la preparación de los exámenes o para que no se distrajeran. En los trabajos solía dar gran libertad a los estudiantes, que cogieran el tema que quisieran, pero que trabajaran. Desde niño arrastró una cierta dificultad de dicción, que siempre condicionó sus intervenciones públicas. A pesar pues de que nunca fue un gran orador, poco a poco fue corrigiendo la expresión, que por otra parte compensaba con una entrega generosa a sus alumnos para los que estaban siempre a su disposición. Se vaciaba en las clases, las vivía, por eso también era muy exigente y algo suspendedor.

Honesto en todo momento, no tenía inconveniente en reclamar esta virtud en congresos y otros foros académicos cuando, entendía, se planteaban los estudios con ligereza. Enemigo de la superficialidad, Llompart evoca su "seriedad en el sentido de solidez. Sin seriedad moral no hay ciencia posible. Sin disciplina de trabajo, entusiasmo por los valores y sentido de colaboración profesional la investigación vale bien poco. La ausencia de una referencia bibliográfica para él era lo que debe ser, a saber, no una cuestión minúscula sino el quebrantamiento de una relación justa y objetiva entre dos investigadores".

De entre los numerosos historiadores del arte de las generaciones de los años 70 y 80 que se beneficiaron de sus conocimientos, amistad e incesante estímulo intelectual, merecen destacarse algunos como Tomás Llorens, hoy director del IVAM de Valencia, Pilar Pedraza, el citado Gabriel Llompart, que le ayudará en la fundación de la revista *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de simbología,* que es la primera dedicada en España a iconografía e iconología, José Mª González Zárate, que fundó en Bilbao del Instituto de Emblemática con su órgano de expresión *Ephialte. Cuadernos de Historia del Arte,* o Joaquín Berchez, director hoy del Departamento de Historia del Arte de Valencia.

Como muestra de su labor pedagógica quedan los numerosos trabajos, tesinas y tesis doctorales que dirigió a sus alumnos, destacando de estas últimas las siguientes: Pintura gótica mallorquina (Gabriel Llompart, 1973), Simbología de las celebraciones públicas en Barcelona durante el siglo XVIII (Federico Revilla, 1977), La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración (Catalina Cantarellas, 1978), Vertientes de la arquitectura ecléctica en Valencia (Daniel Benito Goerlich, 1981), Arquitectura efímera del siglo XVII español (Fernando Moreno Cuadro, 1983), La pintura protogótica en Cataluña (Juan Sureda Pons, 1983), Arquitectura y urbanismo en Cartagena (Javier Pérez Rojas, 1984), Literatura emblemática del siglo XVIII español (Jesús González de Zárate, 1984), Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento (Margarita Fernández, 1984), El retablo en la Campiña de Córdoba (Ángeles Raya, 1986), Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano (Joaquín Berchez, 1986), Simbolismo y arte efímero en las celebraciones públicas de la diócesis de Orihuela en los siglos XVII y XVIII (Lorenzo Hernández, 1988), Botánica y emblemática (Rafael García Mahiques, 1988), e incluso la joven profesora M.ª José López Terradas le dedica, reconociéndolo como su maestro, la tesis doctoral que en breve va a leer en la Universidad de Valencia con el título *El mundo vegetal en la pintura barroca española.*

De todas formas, la misma dificultad intrínseca de la metodología de la Emblemática, que exige conocimientos muy profundos de literatura, filosofía o incluso religión de las distintas épocas (por ejemplo, un aspecto como la liturgia condicionará los espacios de una iglesia y por tanto su arquitectura, luego es muy importante conocer los ritos religiosos para poder explicarnos su arquitectura), muy difíciles de alcanzar, desanimaba a sus posibles colaboradores y hacía casi imposible la creación de una auténtica escuela pedagógica.

Como era de esperar dada su intensísima actividad intelectual nunca fue Santiago persona de grandes aficiones, a no ser que tuvieran que ver con alguno de sus estu-

dios. Ni los deportes, ni los espectáculos del tipo del fútbol o los toros le arrancaban de una buena lectura, y si alguna vez sintió curiosidad por la música sólo fue cuando trabajaba sobre la fachada del Obradoiro compostelano, admirado de la abundancia de instrumentos musicales que allí aparecían representados.

Gran conversador y buen polemista, ideológicamente se situaba en una línea conservadora, en fin, de derechas, pero su talante abierto y dialogante no le impedía bromear y disputar con otras mentalidades más cerradas, frente a las que gustaba adoptar un tono liberal y conciliador. Su periódico de lectura era el *ABC* con el que colaboraba de vez en cuando, y en el que seguía especialmente los artículos de su paisano Jiménez Losantos y los de Jaime Capmany; y de los de Valencia, aunque empezó remitiendo sus escritos a *Las Provincias* más tarde lo hizo con *Levante.*

Otra de sus facetas es el respeto que procuraba imbuir a los alumnos hacia los temas religiosos, sin frivolizarlos, tratando siempre de dar un tono cristiano a sus clases. Desde este punto de vista, tenía unas creencias muy firmes, bien sedimentadas en la infancia de Villarquemado, de todas formas no le agrada explicitarlas cuando no era preciso, huía de la beateria mogigata como de usar en alarde su cristianismo; ahora, cuando el caso lo requería, lo decía bien claro, por derecho.

En el plano familiar, como en casi todos de su vida, fue un hombre extraordinariamente feliz. Acaso no lo hayan podido ser tanto su esposa Asunción y sus propios hijos, que vieron siempre como entraban en competencia, no con el legítimo afecto que siempre les prodigó Santiago, sino con el mucho tiempo que le reclamaban sus investigaciones y su carrera científica que lo llevó a lo largo y ancho del mundo. Por eso el centro de la vida familiar descansaba sobre todo en la esposa que, con los hijos a medida que iban creciendo, debían resignarse a verlo marchar a menudo a llevar a cabo sus trabajos, investigaciones, conferencias, congresos, etc. En este sentido hay que reconocer que el profesor de Villarquemado vivió siempre extraordinariamente centrado en su carrera y, aunque su familia le era imprescindible para alcanzar la tranquilidad de espíritu y la necesaria armonía que le facilitara progresar hacia adelante en sus estudios, cuando un viaje, unas conferencias, o la necesidad de localizar cierta documentación se le interponían en el camino, sin duda que partía a donde lo reclamaran sus investigaciones. Es el mismo Santiago que al cabo de los años sigue marchando bastante por libre, el mismo que de niño no tenía el menor inconveniente en pasar desapercibido en la clase del pueblo, la misma rebeldía para permanecer mucho tiempo sujeto a los ritmos monótonos que impone la moderna vida urbana. Generoso para ofrecer a la sociedad el fruto de sus investigaciones, a veces remiso para hacer lo propio con su tiempo a sus más allegados. Genio y figura. Y es que su carácter no era nada fácil de cambiar, como tampoco lo eran sus más íntimas convicciones.

ACTIVIDAD PUBLICISTA

Desde los primeros momentos en que inició su carrera intelectual, Santiago tuvo perfectamente clara la importancia de las publicaciones para formar un buen *currículum.* Sabedor de sus limitaciones en lo que hacía a posibles apoyos oficiales, de su

falta de tacto y de diplomacia para moverse en los ambientes de las cátedras, decanatos o rectorados, e incluso de la imagen que proyectaba su persona un tanto adusta o *pueblerina,* entendió muy bien que para hacerse un hueco en el mundo universitario debía confiar exclusivamente en su propio esfuerzo, en su inmensa laboriosidad. Y a fe, que puso los medios para ello. Se creó unos hábitos de estudio y de trabajo que ya nunca abandonaría, hasta el punto de que en su casa la imagen que más perdura es la de sentado leyendo o escribiendo en la máquina. No podía permanecer ocioso sin trabajar, pero es que también estaba siempre ilusionado con los estudios que llevaba entre manos.

De fácil redacción, el perfecto conocimiento que llegaba a tener de los temas que abordaba permitía que las ideas le brotaran espontáneas e incontenibles. Fruto de sus abundantes lecturas y de su fina intuición, era su capacidad para seleccionar de aquí y de allá las ideas o los pensamientos acertados, para ensamblarlos dándoles forma y estructura argumental de acuerdo siempre con sus propias teorías o en defensa de sus hipótesis. Un ejemplo de su estilo para enriquecer el contenido de sus clases y de sus libros, lo tenemos cuando abordó en la facultad el estudio del Arte Medieval, sobre el que preparó hasta tres volúmenes sucesivos que paulatinamente iba enriqueciendo con el resultado de las propias investigaciones que hacía sobre la marcha en la materia. En lugar de limitarse a meras reediciones, depuraba los contenidos anteriores y añadía los nuevos conocimientos que lograba.

Dotado a su vez de una extraordinaria biblioteca personal, no le temblaba el pulso a la hora de adquirir textos de precio elevado. Textos que trabajaba en todo el sentido del término, leyendo, releyendo, subrayando, anotando en los márgenes, e incluso recortando grabados.

Fruto de esta intensa labor investigadora son los numerosos libros que publicó, algunos de ellos ya clásicos en la historiografía del arte español, traducidos a varios idiomas y con diversas ediciones. Aunque la relación de sus publicaciones tendremos oportunidad de verla en otro apartado, podemos adelantar que de su especialidad indiana saldrían libros de la importancia de *El barroco iberoamericano, mensaje iconográfico* (Madrid, 1990, Ediciones Encuentro), numerosos artículos, así como diversas estancias como profesor y conferenciante en varias universidades iberoamericanas. También en esta especialidad realizaría una importante labor de síntesis con libros como los dos volúmenes de *Arte Iberoamericano* redactados con la colaboración de Mesa y Gisbert para la prestigiosa colección *Summa Artis* (vols. 28 y 29 de España-Calpe. Madrid, 1985), o su participación en los tomos segundo y tercero de la *Historia del arte ecuatoriano* (Quito, 1977. Salvat Editores), así hasta alcanzar casi el medio centenar de trabajos de primer orden.

Para desarrollar y difundir el método iconológico, "fue básico su cultivo de las humanidades, entendidas estas como una concepción interdisciplinar a la par que erudita del humanismo y de la historia cultural, casi como una utopía"[6]. Sobre estos asuntos tratan *Mensaje del Arte Medieval* (Córdoba, 1978, Ediciones Destino), reeditado, corregido y ampliado en 1994 por Ediciones Encuentro de Madrid; *Arte y*

6. CENTELLAS, R. (1995): Santiago Sebastián (1931-1995). *Heraldo de Aragón, 23 febrero.* Artes y Letras, 2. Zaragoza.

Humanismo (Madrid, 1978, Cátedra), de la colección *Ensayos de Arte* que dirigía Antonio Bonet Correa; *Contrarreforma y Barroco* (Madrid, 1981, Alianza), colección Alianza Forma, 21. Dentro ya de la gran especialidad cultivada por el turolense, iconología y emblemática, ahí están las ediciones de Alciato, Ripa, Vaenio o la *Atlanta Fugens,* o los ocho números que se publicaron de la citada revista *Traza y Baza,* el último de ellos dedicado a su maestro Diego Angulo. Desde que aparecen las primeras teorías, "A partir de este momento –comentaba en 1986 el también historiador aragonés Gonzalo Borrás–, ya de forma incontenible, el profesor Santiago Sebastián se configurará en España como el difusor y acérrimo impulsor del método iconológico en la investigación artística". Aún llegó a iniciar un Seminario de Iconografía española que nunca pudo culminar. En el ámbito aragonés, entre otras muchas aportaciones, puede destacarse su *Iconografía e iconología en el Arte de Aragón* (Zaragoza, 1980, Guara Editorial) dentro de la Colección Básica Aragonesa, 30, y fruto de un conjunto de conferencias impartidas en la CAI en ese mismo año, de cuyo prólogo tomamos las ideas siguientes:

> "Siempre hemos creído que el arte aragonés era de contenidos y no de formas, por ello esperamos que una aplicación sistemática de esta metodología (iconográfico-iconológica) contribuya decisivamente para determinar el contenido específico del arte".

Aceptando que este primer listado de publicaciones de Santiago Sebastián que dejamos al final, queda pendiente de posteriores adiciones, especialmente las relativas a escritos que vieron la luz en diarios, periódicos o revistas de difusión más restringida, advertimos que de los 249 trabajos incluidos, 56 son libros u opúsculos, y 193 son artículos, ponencias o comunicaciones científicas, o bien meros artículos de prensa. Aunque la totalidad de los mismos tienen que ver con el mundo del arte, los hemos clasificado en tres grupos según se refieran al mundo iberoamericano, a Teruel o a cualquier otra faceta de la historia del arte. Así de los 193 artículos 56 (29%) son de tema básicamente americano, 49 (25,3%) turolense, y 88 (45,6%) de arte en general. Proporciones muy parecidas encontramos en los libros, donde los 36 totales aparecen respectivamente 22 (39,2%), 12 (21,4%) y 22 (39,2%), si bien en este caso se aprecia una mayor aportación de libros americanos.

VILLARQUEMADO, TERUEL, ARAGÓN

Aunque con lo ya dicho podemos hacernos una idea cabal de su pasión por la humilde tierra de sus orígenes, no estará de más evocar sus andanzas desde bien joven con una inestable motocicleta por los caminos empolvados que llevan a nuestras ermitas, con su cámara fotográfica, sus cuadernos de notas y su gran corazón. Desde los puertos de Beceite en el Bajo Aragón, a las tierras de los Azagra en Albarracín, pasando por los afamados ceramistas turolenses, la leyenda de los Amantes de Teruel, y mil y un asuntos más como conoció y estudió. Desde el arranque en *Miscelánea de Villarquemado* –mosaico de historias y de costumbres de su pueblo– a las colaboraciones últimas en *Xiloca,* con abundantísimos trabajos intermedios desparramados por la práctica totalidad de publicaciones provinciales y regiona-

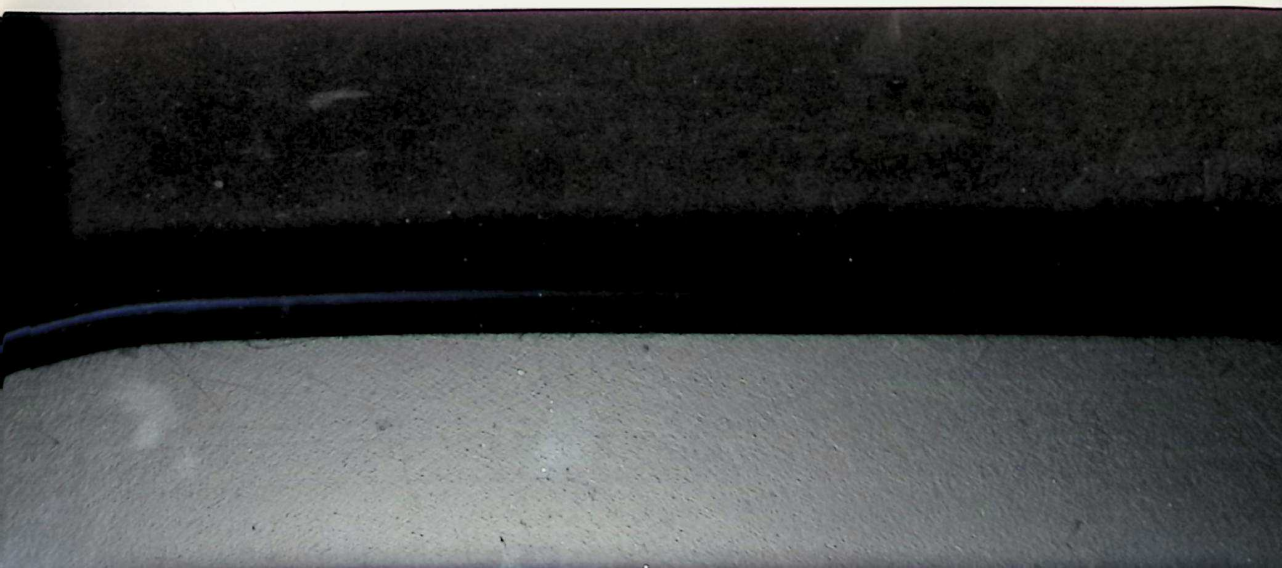
les. Todavía el último verano antes de su muerte dio en Villarquemado una de tantas charlas, en esta ocasión relativa al cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, aunque hay que decir que no tenían menor valor las tertulias espontáneas que solían prodigarse a su alrededor en sus frecuentes visitas al pueblo natal.

Vinculado al Instituto de Estudios Turolenses desde su fundación, a través de sus actividades como secretario general, organizador de los Simposios de Mudejarismo y prolífico autor de estudios sobre el arte turolense recogidos en monografías, artículos de revista y ponencias de congresos. Miembro del comité científico de los simposios de mudejarismo celebrados en Teruel desde 1975, en 1993 se incorporó como miembro del consejo científico al Centro de Estudios Mudéjares, entidad dedicada al desarrollo, estudio y difusión del acervo cultural mudéjar tanto de Teruel como del resto de España. Principal promotor del I Simposio Internacional de España. Principal promotor del I Simposio Internacional de Emblemática celebrado en Teruel, convocó a los principales estudiosos de esta ciencia tan importante para la lectura e interpretación de las obras del Renacimiento y del Barroco. Incansable investigador, sus colaboraciones en la Revista *Teruel* del IET, en su homónima de la Diputación Provincial, o en el mismo *Diario de Teruel* son muy numerosas, siempre sobre arte o artistas de la provincia. De todos estos trabajos y de otros más se servirá más adelante para preparar su *Inventario Artístico de Teruel y su Provincia.* Con todos estos méritos, no deberá extrañar que en 1974 la Diputación Provincial le concediera la Cruz de San Jorge, una de las máximas distinciones institucionales que concede Teruel.

LA COMARCA DE CALAMOCHA

Aparte de la buena disposición de siempre de nuestro profesor, por su origen y por su querencia hacia la zona del Jiloca Alto y Medio, conviene detenernos un tanto para ampliar esta vinculación, al menos por la pequeña parte en que nos cupo el privilegio de participar. En el origen de la misma se encuentra el traslado de nuestro amigo y consocio Jesús Blasco López a la sucursal que su entidad bancaria tenía en Villarquemado. Sabedor de los estudios sobre arte de Santiago Sebastián, trató enseguida de presentarse a su familia como medio de poder acceder a él, pues conocía buena parte de su producción escrita. La sencillez del profesor puso las cosas bien fáciles. Charlan, y Jesús tuvo la felicísima ocurrencia de enseñarle personalmente los aspectos artísticos más sobresalientes de Calamocha, para hacerle ver, entre otras cosas, que la reseña que de los mismos había dejado en el *Inventario Turolense* podía completarse. Así surgió el *Inventario Artístico de Calamocha,* que es una suerte de bello complemento de aquella reseña.

Con el precedente de esta amistad, un buen día nos presentamos en su despacho a saludarlo. Desde el primer momento pudimos confirmar su excelente disposición hacia las cosas de nuestra tierra que, ciertamente, eran también sus cosas como nos iba a demostrar enseguida. Después de dedicarnos con toda amabilidad los libros suyos que le llevamos al efecto, rebuscando entre sus papeles, diapositivas y libros –no parecía ser muy ordenado, al menos en su despacho– aún nos obsequió con algún número de *Traza y Baza.* Abusando de su generosidad le solicitamos un pequeño estudio sobre el altar de la parroquia calamochina de la Sagrada Familia,



donde se halla la imagen del Cristo yacente que sale en el paso de la cofradía de Santo Sepulcro, y a los pocos días nos llamaba con el trabajo perfectamente compuesto, con esa letra grande y rotunda que se desparramaba bella por los folios. Le hablamos de nuestro proyecto de Centro de Estudios del Jiloca, y nos promete colaborar en lo que esté de su mano. Pero no sólamente con sus artículos iba a prestigiar las páginas de la revista, sino que también lo hizo como un socio de a pie más con su correspondiente cuota anual. El cuyos escritos se disputaban las principales publicaciones y sociedades dedicadas en el mundo a la Historia del Arte, quería ser un socio como cualquier otro en esta modesta institución científica de ámbito comarcal. Y en el número inaugural de *Xiloca* saldría precisamente este estudio del altar calamochino, dando paso a la sección de *Viaje iconográfico por el Valle del Jiloca,* que llevó desde Cella a Santa Eulalia, Alba, Villarquemado y otros lugares, para cerrarlo en torno a la iconografía de los Corporales de Daroca, artículo que firmó en su pueblo natal en mayo y agosto de 1994.

Resulta curioso constatar ahora como sus colaboraciones comarcales arrancando, precisamente, con el altar de la Sagrada Familia de Calamocha, se cerraron con el Misterio del Corpus Christi darocense. De todas formas, lo que de verdad acredita su calidad humana es, más que su humildad para colaborar con nuestras modestas publicaciones, el verdadero cariño que tenía por las mismas. Hemos sido testigos privilegiados de su impaciencia, cuando estaba a punto de salir *Xiloca* con sus colaboraciones, de las llamadas por teléfono, las citas o de su visita apresurada a nuestro trabajo para recoger recién llegados de Calamocha ejemplares y separatas.

Su afabilidad, hoy creemos más bien que su amor por el terruño, le llevaba a apoyarnos y a colaborar en todo lo que estuviese en su mano. ¡Cuantas veces ha puesto al Centro de Estudios del Jiloca como ejemplo de rigor y de puntualidad en las ediciones, dentro de su modestia, frente a otras instituciones oficiales mejor dotadas de personal y de medios económicos! Para nosotros, para la gente del CEJ, ha sido siempre el valor seguro, el científico cuyo apoyo nunca fallaba. Por eso, cuando la Semana Santa calamochina decidió que debía comenzarse con un Pregón oficial, Santiago sería la persona encargada de pronunciar el primero de todos. Y allí se vino una fría tarde para dictar una vez más su lección magistral. Lástima que no aparezca hoy entre sus papeles tan bella pieza oratoria.

EL FINAL DE UNA CARRERA DE INVESTIGACIÓN

Como corresponde al colofón de una brillante carrera profesional, en el inicio del curso académico 1991-92, le cupo el honor de pronunciar la lección inaugural que versó sobre *La Universidad Renacentista como palacio de la virtud y del vicio,* que vino a dedicar a su maestro Diego Angulo. Y es que, incapaz para el rencor, en cuanto tuvo oportunidad de explayarse con su antiguo profesor, olvidó completamente las viejas diferencias. Incluso en un congreso internacional de Historia del Arte en Roma, donde se había orillado un poco la figura de don Diego, en el momento que tuvo que intervenir Santiago, sus primeras palabras fueron para reclamar la presencia en la mesa presidencial de su antiguo profesor, como así se hizo en medio de una formidable ovación.

Aunque había tenido alguna diferencia en el seno del departamento –básicamente por su rectitud para no plegarse a aceptar la dirección de tesis y otros trabajos importantes cuyos autores no se tomaban debidamente en serio las tareas–, de las que dejó en la prensa periódica algún artículo ciertamente fuerte, por lo general se encontraba muy cómodo trabajando en Valencia. Es más, no se arrepentía lo más mínimo por no haber aceptado en su día el traslado a Madrid para regentar la cátedra de su maestro Diego Angulo, tal como le había sido propuesto. Incluso es muy posible que hubiera pasado también a la dirección del Museo del Prado, pero él se encontraba más a gusto trabajando en puesto de no tanto relumbrón, pues bien sabía que la cátedra y los altos cargos madrileños han tenido siempre mucho de escaparate político. Cierto también que tuvo algunos encontronazos fuertes con otros compañeros, pues era exigente y hablaba siempre con gran claridad, asimismo no tenía una opinión muy favorable de los rumbos que llevaban las enseñanzas universitarias en España pero de todas formas su relación con los alumnos, y la excelente posición académica que gozaba desde hacía tiempo, muy bien reconocido en las principales universidades europeas y americanas, le animaban a proseguir en sus tareas de enseñanza e investigación, desoyendo las diversas propuestas que le habían llegado de universidades por dentro y de fuera de España para impartir clases en régimen por ejemplo de medio año en Valencia y otro medio fuera.

Así llegamos al final del pasado verano, con su visita perceptiva a Villarquemado, prólogo de la verdadera visita que iba a llevarle el 15 de septiembre a Roma, la Ciudad Eterna, ni más ni menos que a la ordenación sacerdotal de su hijo Jaime, el segundo, que había nacido en Cali. La Basílica de San Eugenio fue el lugar donde tuvo lugar la ceremonia que, al decir de su hijo Pablo, emocionó mucho más de lo que se pensaba a Santiago. Más que el hecho de tener un hijo sacerdote, era todo el ceremonial de la ordenación en sí. Es posible también que tuviera ya algún barrunto de su propia enfermedad, que hasta entonces había hecho ciertos amagos al comienzo del verano, al sentirse indispuesto en los ejercicios de una oposición en Valencia de cuyo tribunal formaba parte, en que tuvo necesidad de hospitalizarse.

De regreso a Valencia nota que no se encuentra bien, duerme más de lo normal, algunos trabajos que redacta esos días como el *Mensaje Simbólico del Arte Medieval* se resienten en la redacción, se desorienta algunos días al volver a casa, en fin, se preocupan todos y se hace la correspondiente consulta médica. El diagnóstico es inapelable, tiene Santiago un tumor cerebral. Son los primeros días de octubre. Por si acaso comentan los resultados de los análisis y de las radiografías con el profesor Barcia Goyanes, quien le habla con claridad de su mal recomendando también la intervención quirúrgica, y que no haga planes a largo plazo, es más, que piense en rematar los que lleva entre manos.

A nivel de rumor la gente empieza a saber algo en Villarquemado y Calamocha, de todas formas él tiene esperanzas y no deja de pensar en un viaje que tenía proyectado a California para impartir una serie de conferencias. Genio y figura, en el umbral del quirófano y pensando en viajes por el mundo. Sigue sin dar clases y con un tratamiento de corticoides que le produce una cierta hiperactividad, hasta que el doctor Roldán lo interviene en noviembre en el Hospital Católico La Salud de Valencia. Mientras permanece hospitalizado sigue con su carácter de siempre, desde

bromear con el *agujero* que le han hecho en la cabeza, hasta curiosear todos los pormenores habidos y por haber de los aparatos que tiene a su alrededor, ¿de donde son?, ¿para qué sirven?, ¿cuánto cuestan? En fin, lo mismo que hacía cuando enviaba el coche al taller de reparaciones que, sin entender lo más mínimo de mecánica, inquiría al técnico sobre las piezas del motor, su utilidad y demás; tal como muchos años antes pasaba el tiempo con los alfareros de Teruel, charlando de su trabajo y viéndoles manipular la arcilla o decorar sus cerámicas.

Estando todavía en la UVI nos informa Jesús Blasco de la situación, y ese mismo medio día nos acercamos a verlo con el lógico temor por su posible estado. Bien, bien, desde el mismo pasillo de la planta nos llega su voz atronadora. Entramos a verlo y allí está rodeado de goteros, de tubos, de hijos... y de libros. Me abraza cariñoso y me cuenta su último proyecto, nada menos que un *Catálogo de Iconografía de la Virgen en España e Hispanoamérica.* ¡Casi nada! En las circunstancias por las que pasa entiende que se lo debe a la Virgen, y hace ya tantos años que no se trabaja sobre este tema... Como necesita allí unos libros que yo tengo, me los pide para que se los lleve esa misma tarde pues le urgen. Esa es la última vez que pude ver a Santiago.

Todavía tuvo tiempo de acercarse en lo que bien sabía era la última visita a su tierra natal, a los paisajes donde transcurrió su infancia, al territorio donde veló sus primeras armas como historiador del arte. Cuenta Asunción que tenía muchísimas ganas de ir, más que nunca. Volver a su Villarquemado lo pacificaba, era, en cierto modo, volver a su seno materno, a su lugar natural, como si todas sus andanzas de la Ceca a la Meca no fueran otra cosa que el itinerario obligado que de nuevo debía conducirle a sus raíces, a su ser. Fue a mediados de enero, no estaba bien y lo sabía, por eso apenas habló con la gente, es posible que aprovechara ese tiempo para escucharse a sí mismo, quizás para evocar al rapaz inquieto de calzón corto y alpargatas que nunca dejó un poco de ser. Por eso, cuando falleció el 9 de febrero de 1995, sin grandes dolores y en medio de una cristiana agonía, a nadie extrañó que tuviera bien dispuesto su enterramiento en Villarquemado. Y a fe, que le cuadran bien a Santiago las palabras que unos años antes dejó escritas nuestro hermano Jesús poco antes de su muerte, hablando, precisamente, de que los hombres y la tierra en Aragón son una misma cosa, de ahí que aunque uno se pase toda la vida fuera, como es tierra, tierra aragonesa, ya no sale de ella.

Aunque siempre anduvo en la vanguardia de la investigación histórico-artística, murió seguramente en su mejor momento intelectual, al menos en la cima de la consideración científica a la que no le había resultado fácil llegar. Hoy es sin duda Santiago Sebastián un punto básico de referencia en la historiografía del arte, por eso no es de extrañar que desde Méjico como desde Colombia y de otros puntos se preparen homenajes y reedicionies de sus escritos como tenemos noticia.

Y eso que aquí se dejaba proyectos, como ese descomunal *Diccionario de Iconografía Cristiana* que no existen todavía en España, para el que tenía incluso seleccionados los colaboradores, había ya recogido abundantes materiales, y esperaba que fuera una especie de *Suma Teológica* del tema; o el ya citado *Catálogo iconográfico de la Virgen,* que tanta ilusión le hacía en los últimos tiempos. Pero, bien

pensado, está mucho mejor allá arriba contemplando directamente los mejores modelos de advocaciones marianas, analizando su origen, o quizás discutiendo con algún arquitecto del medievo los estípites que mejor conviene a la fachada de la iglesia de Villarquemado. Es igual, de lo que no tenemos la menor duda es de que no parará de trabajar por su tierra, y de marchar impetuoso de un a otro lado del cielo.

BIBLIOGRAFÍA DE SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ

Damos aquí una relación lo más completa que nos ha sido posible de las publicaciones de este profesor, a sabiendas de que un estudio más exhaustivo de su obra permitirá localizar muchas otras que nos han pasado desapercibidas. Su intensa actividad investigadora y publicista en los más diversos medios de comunicación, y su natural no excesivamente ordenado con sus cosas, va a hacer ciertamente difícil conseguir su bibliografía definitiva, son muchas las colaboraciones que dejó en los periódicos y revistas locales, regionales y nacionales de los lugares en donde residió, especialmente de Teruel y Valencia, sin contar con las abundantísimas crónicas dejadas en los periódicos colombianos. Aquí pues, va una primera aproximación que necesariamente habrá que revisar más adelante.

1955

El estípite de Villarquemado. *Teruel, 14,* 187-196.

1956

Sefarditas turolenses. *Teruel, 15-16,* 359-366.

Breve memoria del viaje por Campo de Visiedo y sierras de Cucalón. *Teruel, 17-18,* 363-366.

1957

Las mezquitas de Al Bacha y Quebir. *Arte Español,* 4 pp., 8 figs.

Plano inédito de Candelaria (Paraguay). *Archivo Español de Arte, 119,* 7 pp., 1 foto.

Arquitectura religiosa tetuaní. *Archivo Español de Arte.*

1958

Sobre el monasterio de las Huelgas de Burgos. *Archivo Español de Arte, 121.*

En torno a los maestros de Fresdelval. *Archivo Español de Arte, 124.*

Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada. *Príncipe de Viana,* 20 pp., 7 fotos.

El testamento de Juan de Vallejo. *Arte Español,* 8 pp., 3 fotos.

Pintura renacentista en la primera mitad del siglo XVI en la Ciudad de Teruel. *Teruel, 20,* 205-218.

El retablo de Santa Gadea del Cid. *Archivo Español de Arte, 124,* 5 pp., 1 foto.

1959

El convento de San Francisco de Teruel. *Archivo Español de Arte, 126.*

Identificación del Maestro de Alcoraz con Jerónimo Martínez. *Archivo Español de Arte, 125.*

Teruel y su provincia. Guías Aries, 203 pp., 200 fotos.

Techos turolenses emigrados. *Teruel, 22,* 217-224.

1960

Antikisierende Motive der Dekoratio des Schlosses La Calahora bel Granada. *Gesamelte Auffsatze zur Kulturgeschichte Spaniens, 16,* 4 pp., 4 figs.

La obra de Juan de Vallejo. *Arte Español,* 12 pp.

Arredondo y otros paisajistas toledanos. *Arte Español,* 15 pp., 7 fotos.

1961

Arquitectura del siglo XVI en la provincia de Burgos. Tesis doctoral leída en Madrid el 8 de junio bajo la dirección de don Diego Angulo.

1962

Urbanismo hispanoamericano. Datos sobre la Nueva Granada. *Arte Español,* 9 pp., 4 figs.

El arquitecto turolense José Martín de Aldehuela. *Teruel, 27,* 129-148, 15 figs.

El arquitecto francés Quinto Pierres Vedel. *Archivo Español de Arte, 140,* 12 pp., 5 fotos.

Influencia de los modelos clásicos en los grutescos del Protorrenacimiento español. *Anales del Instituto de Arte Americano, 15,* 22-26. Buenos Aires.

La Escalera Dorada de la catedral de Burgos. *Goya, 47.*

1963

Album de arte colonial de Tunja. 100 pp., 80 fotos.

Guía artística de Popayán colonial. Ed. Pacífico. Cali.

Angelino Medoro policromó una imagen en Cali. *Archivo Español de Arte,* 2 pp., 1 foto.

Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 2.* Bogotá, 19 pp., 4 fotos.

Los monumentos de la ciudad de Teruel. Instituto de Estudios Turolenses, 142 pp., 57 figs.

Arquitectura del siglo XVIII en Popayán, *Anales del Instituto de Arte Americano, 16.* Buenos Aires, 20 pp.

Pinturas derivadas de grabados en Cali. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 32.* Méjico.

Zurbarán pintó a un obispo de Teruel inexistente. *Teruel, 29,* 215-216.

1964

Album de arte colonial de Santiago de Cali. Cali, 113 p., 78 fotos.

Soporte antropomorfo de los siglos XVII y XVIII en Colombia. *Anales del Instituto de Arte americano, 17.* Buenos Aires, 8 pp., 8 figs.

Notas sobre la arquitectura manierista en Quito. *Boletín Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, 1.* Caracas, 7 pp., 7 figs.

Un arquitecto del siglo XVIII en la Nueva Granada. *Archivo Español de Arte, 145,* 8 pp. 5 fotos.

Comprensión de la arquitectura en Colombia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 2.* Bogotá.

1965

Itinerarios artísticos de la Nueva Granada. *Publicaciones de la Academia de Historia del Valle del Cauca.* 209 pp. 101 fotos.

¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa de Escribano de Tunja? *Thesaurus, 20,* 10 pp., 2 figs.

La importancia de los grabados en la cultura neogranadina. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 3.* Bogotá, 14 pp., 6 fotos.

Los frescos de la Casa del Fundador de Tunja. *Archivo Español de Arte, 151-152,* 6 pp., 4 fotos.

La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá. *Archivo Español de Arte, 151-152,* 6 pp., 5 figs.

Arquitectura colonial en Popayán y valle del Cauca. Publicaciones de la Universidad del Valle, 120 pp.

Techumbres mudéjares en la Nueva Granada. Cali.

1966

La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada. Tunja, 124 pp., 110 figs.

Nuevo grabado en la obra de Pereyns. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 35.* Méximo, 2 pp. 1 grabado.

La influencia de Rubens en la Nueva Granada. Cali, 10 pp., 7 figs.

Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco, *Príncipe de Viana, 104 y 105.* 4 pp.

La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico, *Boletín Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, 6.* Caracas, 43 pp., 30 figs.

El pintor Bisquert. *Teruel, 35,* 165.

1967

Notas sobre la columna abalaustrada en Méjico, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 36.* México, 4 pp., 1 grabado.

La pintura gótica en Teruel. *Teruel, 37,* 15-50.

Prólogo. *Medidas del Romano.* Ed. facsímil. Academia de Historia del Valle. Cali.

Estética manierista en la Nueva Granada. *Ideas Estéticas, 98,* 6 pp.

Los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica. *Boletín Centro de Investigaciones Histórica y Estéticas, 7.* Caracas, 37 pp., 23 figs.

Arquitectura colonial. Historia extensa de Colombia. En colab. C. Arbeláez. 555 pp., 98 fotos.

1968

Catálogo monumental y artístico. Villarquemado. *Teruel, 39,* 87-104, 6 figs.

Manierismo y la arquitectura manierista italiana. *Ideas Estéticas, 103,* 16 pp.

Artistas turolenses: Marcos Ibáñez y Ricardo Arredondo. *Teruel, 39,* 105-116, 6 figs.

La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica, *Anales del Instituto de Arte Americano, 21,* 4 pp., 4 figs.

Relación de monumentos de Mompox con el arte venezolano. *Boletín Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, 10.* Caracas, 19 pp., 20 figs.

¿Perteneció a Teruel el retablo de Santa Ana, del maestro de Armisén? *Teruel, 39,* 125-128.

Museo Turolense imaginario. *Teruel. Boletín de la Diputación Provincial, 10,* 30-34.

[Calanda]. *Teruel. Boletín de la Diputación Provincial, 12,* 18?-22?.

1969

El retablo del siglo XVIII en Popayán. *Arte y Arqueología, 1.* La Paz (Bolivia), 25 pp., 23 fotos.

Arquitectura del siglo XVI en la ciudad de Teruel. *Teruel, 40,* 5-15, 4 fotos.

El programa simbólico de la catedral de Palma. *Mayurga,4,* 18 pp., 6 figs.

Anotaciones sobre el Maestro de Teruel. *Teruel, 41,* 4 pp., 1 fig.

Teruel monumental. En colab. A. Solaz. Instituto de Estudios Turolenses, 251 pp., 67 figs.

La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Bogotá. *Anales del Instituto de Arte Americano, 22,* 11 pp., 21 figs.

Un turolense en Palma de Mallorca (Benigno Palos Fabregat). *Teruel, 42,* 129-134.

Una cuestión urgente: La restauración de la ermita de Peñarroya de Tastavins. *Teruel. Boletín de la Diputación Provincia, 14,* 24-27.

[Rubielos de Mora]. *Teruel. Boletín de la Diputación Provincial, 15,* 19?-22?.

1970

Valoración del Tesoro Artístico colombiano. Tres museos en Boyacá. *Boletín Histórico, 24.* Fundación John Boulton, 17 pp., 8 figs.

La iconografía de Ramón Lull en los siglos XIV y XV. *Mayurga, 1,* 37 pp., 20 figs.

Significación de Quadrado en la génesis de la Historia del Arte Español. *Mayurga, 2-4,* 17 pp.

Descubrimiento de pinturas murales del siglo XVI en Mirambel. *Teruel, 42,* 63-69, 10 fotos.

La decoración manierista y barroca en la ciudad de Teruel. *Teruel, 43,* 85-112, 15 figs.

La evolución del retablo barroco en Villarquemado. *Teruel, 43,* 127-136, 10 figs.

Catálogo monumental del partido de Albarracín. *Teruel, 44,* 89-122, 5 fotos.

Guía artística de Orihuela del Tremedal. Torrente (Valencia), 139 pp., 51 figs.

Guía artística de Albarracín y su sierra. Torrente (Valencia), 214 pp., 62 figs.

La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, 12.* Caracas, 30 pp., 20 figs.

Los grutescos del Palacio de la Calahorra. *Goya, 93.*

1971

Arquitectura del Protorrenacimiento en Palma. *Mayurga, 6,* 28 pp., 41 figs.

La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI. *Mayurga, 5,* 13 pp., 7 figs.

La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, 12.* Caracas.

1972

La Casa Zaporta: espejo de palacios aragoneses. *Goya, 105. Un programa astrológico en la España del siglo XV.* nº 1, pp. 49-62.

Patrimonio artístico de Ibiza. Diputación Provincial de Baleares, 25 pp.

La expresión artística turolense. Zaragoza, 125 pp.

Aspectos urbanísticos de Palma de Mallorca en la Edad Media. *Revista d'Art, 1.* Barcelona, 10 pp.

Artistas turolenses: Eleuterio Blasco Ferrer. *Teruel, 47,* 65-69.

La tabla del Salvador de Manzanera. *Teruel, 48,* 157-159.

1973

El programa neoplatónico de la portada de la Universidad de Salamanca. *XXIII Congreso Internacional de Arte de Granada.*

Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca. En colab. L. Cortés. Universidad de Salamanca, 80 pp.

La arquitectura de Ibiza. *Goya, 14.*

Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea. En colab. A. Alonso, 190 pp., 300 figs.

La significación salomónica del templo de Huejotzingo. *Traza y Baza 2,* 77-88.

El programa de la capilla funeraria de los Benavente en Medina de Rioseco. *Traza y Baza, 3,* 17-26.

Historia del Arte. Baleares. *Tierras de España.* Fundación Juan March.

Notas y documentos artístico-culturales sobre Teruel medieval. *Teruel, 49-50,* 67-109. En colab. C. Tomás Laguía.

Los Cristos de Ojos Negros. *Teruel, 49-50,* 243-244.

1974

Inventario artístico de Teruel y su provincia. Ministerio de Educación, 502 pp., 120 fotos.

El Palacio Vivot de Palma. *Goya.*

La figura del hombre astral en la España del siglo XV. *Traza y Baza, 4,* 121-122.

Una interpretación mitológica de José de Ribera. *Traza y Baza, 4,* 124-125.

El Hospital de la Santa Cruz y San Pablo como imagen de la ciudad ideal cristiana. *Traza y Baza, 5,* 41-61.

Las sirenas de Arequipa. *Traza y Baza, 5,* 127-128.

El programa planetario de Santo Domingo. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, 19.* Caracas.

1975

Pervivencias hispanomusulmanas en Hispanoamérica. *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo,* 509-517. Teruel.

Arquitectura del siglo XIX en Santa Fe de Antioquía. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, 19.* Caracas.

El pintor Cabrera. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 40.* México.

Noticia iconográfica de la ciudad de Teruel. *Teruel, 53,* 9-90. En colab. C.L. de la Vega y Luque.

1976

Dos programas simbólicos del siglo XVII en Hispanoamérica. *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas, 10,* 37-47. París.

Ponencia y comentarios en el Simposio Internacional de Manierismo celebrado del 20 al 25 de julio en Oaxtepec (México). *Difusión del Manierismo.*

Una representación del Árbol de la Vida de Albarracín. *Traza y Baza, 6.*

La imagen de la Cruz como instrumento musical. *Traza y Baza, 6,* 120-121.

Algunas imágenes medievales turolenses. *Teruel, 55-56,* 45-50.

1977

El espacio en el arte árabe. Discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Córdoba.

Espacio y símbolo, 169 pp.

Los claustros mejicanos del siglo XVI. *Congreso de Arte Hispanoamericano y Filipino.* La Rábida.

Historia del Arte Ecuatoriano, 2, 143-193; *3,* 47-122. Salvat Ecuatoriana. Quito.

1978

Comunicación. *I Coloquio de Arte Aragonés.* Teruel.

La interpretación iconológica del Salvador de Úbeda. I Congreso del CEA. *Boletín Seminario de Arte y Arqueología,* 190-206. Valladolid.

El programa simbólico del túmulo de Carlos V en México.

Homenaje a Justino Fernández, 55-63.

Mensaje del arte medieval. 200 pp.

Arte y humanismo. Ed. Cátedra, 317 pp.

1979

Lectura iconográfico-iconológica de la *Fragua de Vulcano. Traza y Baza, 8,* 20-27.

1980

Significación del barroco hispanoamericano. *Actas del Simposio Barroco Latinoamericano,* 399-416. Roma. Ponencia.

1981

El artesonado de la catedral de Teruel como *imago mundi. Actas del II Congreso Internacional de Mudejarismo,* 149-156. Teruel. Comunicación.

El complejo problema del artesonado y su entorno cultural. *El artesonado de la catedral de Teruel,* 21-29. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Coordinación general de la obra.

El *Pía Desideria* de Hugo Hermann. *Boletín de Arte, 2.* Universidad de Málaga.

El tema del Triunfo de César en la decoración del Renacimiento español. *Cuadernos y Trabajos de la Escuela de Historia y Arqueología de Roma, 15.*

La clave de El Guernica, *Boletín del Museo Camón Aznar, 5,* 64 pp.

Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas-iconológicas. Alianza Universidad, 440 pp. 135 figs.

Miscelánea de arte turolense. *Teruel, 66,* 213-221.

1982

El sentido emblemático de *Las Hilanderas* de Velázquez. *III Congreso Nacional de Historia del Arte.* Zaragoza. Comunicación.

La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja. *Goya, 161,* 178-182.

La Mater Inviolata murillesca del Museo Lázaro Galdiano. *Goya, 169-171,* 29-32.

Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopán. *Arte Sevillano, 2,* 11-16.

1983

O Programa Iconográfico de Congonhas do Campo, *Barroco,* 10 pp.

El Palacio de Zaporta de Zaragoza. *Goya, 175-176.*

El Theatro Moral de Vaenius. *Boletín del Museo Camón Aznar, 14,* 2-29, 100 figs.

Las Sibilas. *Homenaje a Martín Almagro,* 167-173.

La edición española de Theatro Moral de la Vida Humana y su influencia en las artes plásticas de Brasil y Portugal. *Actas II Simposio Luso-Español de Arte,* 381-406. Coimbra. Comunicación.

El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. *Actas III Coloquio de Arte Aragonés,* 201-213. Sección II. Huesca.

1984

La Lonja, contexto socio-cultural. Ayuntamiento de Valencia, 70 pp., 30 fotos.

Nueva lectura de *Las Hilanderas* de Velázquez. *Fragmentos, 1,* 6 pp.

El Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos. Universidad de Murcia, 123 pp.

1985

Influencia germánica durante el siglo XVIII en Hispanoamérica. *Coloquio de la Biblioteca de Wolfenbuttel (Alemania).* Ponencia.

El ciclo iconográfico franciscano de Santiago de Chile. *Boletín Academia de Santiago de Chile 95,* 13 pp., 59 fotos.

Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia. Colección *Summa Artis, 28,* 609 pp.; *29,* 350 pp. Ed. Espasa-Calpe. Y la coordinación de los dos volúmenes.

Visión emblemática del Amor Divino. Fundación Universitaria Española, 34 pp., 60 figs.

Lectura crítica de la *Amorum emblemata. Boletín Museo Camón Aznar, 20,* 44 pp., 124 grabados.

La versión iconográfica del Paraíso en el Patio de los Evangelistas. *Fragmentos, 4-5,* 10 pp. Monográfico sobre El Escorial.

Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica. *Goya, 187-188,* 2-7. Coordinación de la revista dedicada a emblemas.

Introducción y comentario. *Emblemas de Alciato.* Ed. Akal, 278 pp., 212 grabados.

El empleo y actualización de los modelos europeos en México o la emblemática en México. *Actas del X Coloquio Internacional de Historia del Arte,* 111-128. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Ponencia.

1986

Lectura iconográfico-iconológica del rito de Baco. *Homenaje a José Antonio Maravall,* 9 pp.

Arte iconográfico en Popayán. Exposición en Bogotá, 35 pp.

Los soportes antropomorfos y sus variaciones. *Fragmentos, 8 y 9,* 8 pp.

Giovio y Palmireno: La influencia de la emblemática. *Teruel, 79,* 191-240, 10 grabados.

Introducción. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio.* Ed. Tuero. Madrid. 130 pp., 40 fotos.

Patrimonio artístico de Calamocha. 32 pp. Ed. Parroquia Santa María la Mayor de Calamocha (Teruel).

1987

Cádiz, América y la Ilustración. *Actas II Encuentro de la Universidad de Cádiz,* 149-170, 6 fotos. Cádiz. Ponencia.

El Escorial como palacio emblemático. *Simposio del IV Centenario de El Escorial,* 10 pp., 2 grabados. C.S.I.C. Comunicación.

Iconografía del indio en las crónicas españolas. *Simposio Internacional sobre la imagen del indio.* Consejo de Europa. La Rábida. Ponencia.

Los emblemas de Juan de Borja. *III Simposio Luso-Español.* Coimbra. Comunicación.

Las jerarquías angélicas de Sopó. 30 pp. Ed. Banco de la República. Bogotá.

Las catedrales de Teruel y Albarracín. *Las catedrales de Aragón,* 155-182 y 221-240.

La edición española del *Theatro Moral de la Vida Humana* y su influencia en las artes plásticas de Brasil y Portugal. *Actas III Simposio Luso-Español,* 381-406. Coimbra.

El programa de la Cueva Santa. *Nuevas visiones de Goya.* Ed. Amigos del Museo del Prado.

Los jeroglíficos del catafalco mexicano de Fernando VI. *Arte Funerario, 1,* 231-236. México.

1988

El Túmulo de Carlos V y El Catafalco de Luis I, *Curso de Arte efímero hispanoamericano.* Universidad Menéndez Pelayo. Sevilla. Organización.

Nueva lectura de Las Meninas. *I Simposio de Iconografía.* Fundación Universitaria Española. Madrid. Ponencia.

Arte y astrología en el Renacimiento español. *Congreso de Astrología.* Universidad de Málaga. Ponencia.

Flora y fauna en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada. *Congreso de Arte Colonial Americano.* Junta de andalucía. Granada. Ponencia.

Iconografía medieval. Ed. Etor. San Sebastián, 512 pp.

Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes. En colab. R. Arranz, pp. 75-136.

Arquitectura i decoració del sigle XVI. *Historia de l'art al Pais Valencià, 2,* 9-44.

Carlos III y las pinturas sobre el mestizaje americano.

Fragmentos, 12-14, 25-31, 10 figs.

La emblemática en México. *Simpatías y diferencias,* 111-128. México.

El retablo de la Sagrada Familia de la Iglesia Parroquial de Calamocha. *Xiloca, 1,* 26-29. Calamocha (Teruel).

1989

Lectura iconológica del Coro de la catedral de Málaga. *Simposio Pedro de Mena y su época,* Málaga. Ponencia.

Emblemática, mitología y alquimia en la *Atalanta Fugiens* de Maier. *Congreso de la Literatura en las Artes.* Vitoria. Ponencia.

Los *Arma Christi* y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI. *V simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte.* Valladolid. Ponencia.

La influencia germánica y la emblemática en la estética de la Ilustración Novohispana. *Simposio Arte y Academias en el siglo XVIII.* México. Ponencia.

Nueva lectura de *Las Meninas:* un retrato emblemático y pedagógico. *Lecturas de Historia del Arte, 1,* 189-207, 8 figs.

Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Maier. Ed. Tuero, 241 pp., 50 grabados.

Nueva lectura iconográfica-iconológica de la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas. *Goya, 211-212,* 60-64, 6 fotos.

La destrucción del patrimonio artístico turolense. *Diario de Teruel, 8 de junio,* 2.

Cella: Historia y arte. *Xiloca, 3,* 91-96. Calamocha (Teruel).

1990

La barroquización del Misterio de Elche. *Jornadas Internacionales de Teatro.* Almagro.

Velázquez y la emblemática. *Congreso Internacional de Emblemática.* Glasgow. Ponencia.

Visión simbòlica del cosmos valenciano del Gótico al Renacimiento. *V Centenario de la Fundación de Alicante.* Alicante. Ponencia.

Precisiones sobre el Protorrenacimiento. *Simposio de Arquitectura del Renacimiento.* Museo de Pamplona. Pamplona. Ponencia.

Iconografía del pecado. *Simposio sobre el pecado y el poder.* Universidad de Valladolid. Valladolid. Ponencia.

La originalidad iconográfica de la *Coronación de Espinas* del Bosco. *Ars Longa, 1,* 49-56, 9 figs.

Los *Arma Christi* y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI. *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América,* 265-272. Valladolid, 6 fotos.

La Nueva Granada. *Historia Urbana de Iberoamérica, 2,* 287-317. Ed. V. Centenario. Madrid.

El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico. Serie Pueblos y Culturas. Ed. Encuentro, 376 pp. Ed. Conmemorativa del V Centenario. Trad. al italiano por la Ed. Federico Motta de Milán, y al francés por la Ed. Du Seuil de París.

Villarquemado: Historia y Arte. *Xiloca, 5,* 47-68. Calamocha (Teruel).

El valle del Jiloca y el Quinto Centenario del Descubrimiento de América: el Arquitecto Marcos Ibáñez. *Xiloca, 6,* 237-244. Calamocha (Teruel).

1991

Lectura emblemática de *Las Hilanderas* de Velázquez. Universidad de La Laguna.

La Universidad Renacentista como Palacio de la Virtud y del Vicio. Lección magistral de la apertura de curso en la Universidad de Valencia.

Iconografía de la naturaleza muerta. *Conferencias sobre iconografía en el Museo Camón Aznar.*

La iconografía del Génesis y su interpretación emblemática. *Goya, 220,* 149-201.

Los emblemas del *Camino Real de la Cruz* de Van Haeften.

Boletín del Museo Camón Aznar, 44, 5-64, 86 ilustraciones.

Arte funerario y astrología: La pira de Luis I. *Ars Longa, 2,* 113-126, 34 grabados.

Viaje iconográfico por el valle del Jiloca: Torremocha y Torrelacárcel. *Xiloca, 8,* 151-161. Calamocha (Teruel).

San Juan de la Cruz y Salvador Dalí. *ABC, 17 de diciembre,* 50.

1992

La emblematización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda. *Goya, 226.* Madrid.

San Juan de la Cruz y Salvador Dalí. *San Juan de la Cruz. Una oferta de futuro.* Valencia.

La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces. *Wolfenbutteler Forchungen, 53.*

Prólogo. *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial.* J.M. González de Zárate. Vitoria. Instituto Ephialte.

Estudio y notas. *El códice Borgia en el contexto de la iconografía mesoamericana.* Ed. facsímil Grupo de Arte y Bibliofilia. Valencia.

Eruopean Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada. Catálogo de la exposición *Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art from Colombia and Ecuador.* American Society. Nueva York.

Iconografía e iconología del arte novohispano. Ed. Grupo Azabache. México, D.F.

Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII. Ed. Tuero. Madrid.

Lectura iconográfica de la versión guaraní del libro del padre Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 48-49.* Zaragoza.

Viaje iconográfico por el Valle del Jiloca: Santa Eulalia del Campo. *Xiloca, 9,* 187-197. Calamocha (Teruel).

Viaje iconográfico por el valle del Jiloca: Alba del Campo, *Xiloca, 10,* 159-178. Calamocha (Teruel).

1993

Los grandes temas de la iconografía medieval valenciana. *Actas I Congreso de Historia del Arte Valenciano.* Consellería de Cultura. Valencia.

Introducción y comentarios. *Emblemas de Alciato.* 2ª ed. Ed. Akal.

El grabado como vehículo difusor de los programas iconográficos en el arte colonial del México del siglo XVI. *Actas del VII Simposio de Teología Histórica.* Valencia.

La imagen alegórico-emblemática de los lugares geográficos. El catafalco de María de Borbón. *Ars Longa, 4.* Valencia.

El Marquesado de Dos Aguas y su entorno histórico-artístico. *Libro de Horas. Marqués de Dos Aguas.* Ed. facsímil. Grupo de Arte y bibliofilia. Valencia.

Iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano. *Catálogo de la exposición Santiago y América.* Santiago de Compostela.

Viaje iconográfico por el Valle del Jiloca: Singra. *Xiloca, 12,* 129-141. Calamocha (Teruel).

1994

San Juan de la Cruz como artista plástico. *San Juan de la Cruz, 13,* Sevilla.

Iconografía de la brujería: de Ribera a Goya. *Goya, 238.* Madrid.

Brujas. *Conferencias Cervantinas.* Centro de Estudios Cervantinos.

Visión simbólica del hombre valenciano entre el gótico y el renacimiento. *1490: En el umbral de la modernidad.* Consell Valenciá de cultura.

Los libros de emblemas. Uso y difusión en Iberoamérica. *Catálogo de la exposición Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España.* Museo Nacional de Arte. México, D.F.

Lectura iconográfico-iconológica del Guernica. *Anthropos, 6.* Especial Pablo Picasso. Y la coordinación de la revista.

Influencias e interferencias en los orígenes de la emblemática española. *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática.* Instituto de Estudios Turolenses. Teruel.

Problemática de la tratadística en el arte virreinal. Aspectos de la iconografía arquitectónica. Curso de doctorado. Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México.

Crisis en la iconografía cristiana. *Congreso Arte y Fe.* Conferencia inaugural. Salamanca.

Los proverbios como fuente emblemática y artística. *Homenaje a Dietrich Briesemeister por su 60 cumpleaños.* Frankfurt.

Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia. Ed. Encuentro. Madrid.

Iconografía Eucarística de Daroca. El milagro de Luchente y los Corporales. *Xiloca, 14,* 83-102.

La serie iconográfica franciscana de San Pietro in Montoro. *Ars Longa, 5,* 9-19. Valencia.

EN PREPARACIÓN

La Lonja, contexto socio-cultural. 2ª ed. Ayuntamiento de Valencia.

Emblemática y pintura. Ed. Cátedra. Madrid.

La mejor emblemática amorosa del Barroco. Ed. Aitana. Jávea.

O Brave New People. En colab. Jhon Moffitt. University of the New México Press. Alburquerque.

Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca, 2ª ed.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. (1983). Índice de colaboradores. *Gran Enciclopedia Aragonesa, Apéndice I,* 41. Zaragoza.

– (1995). Fallece en Valencia el profesor Santiago Sebastián. *Diario de Teruel, 10 de febrero,* 11. Teruel.

BELENGUER, M.C. (1995). Homenaje. Ha fallecido el profesor don Santiago Sebastián López. *Agua Limpia, abril,* 5. Segorbe (Castellón).

BERCHEZ, J. (1995). Ha fallecido el profesor Santiago Sebastián. *Las Provincias, 10 de febrero,* 32. Valencia.

CENTELLAS, R. (1995). Santiago Sebastián (1931-1995). *Heraldo de Aragón. Artes y Letras, 23 de febrero,* 1. Zaragoza.

FERRER, M. (1995). Ha muerto don Santiago. *Levante. El Mercantil Valenciano, 11 de febrero.* Valencia. *Grupo de Estudios de Actualidad.* Valencia.

HERNÁNDEZ, C. (1995). Una entrevista con Santiago Sebastián. *El Guernica* no es de derechas ni de izquierdas. *Diario de Teruel, 11 de febrero,* 11-12. Teruel.

IRANZO, O. (1995). Mi recuerdo a Santiago Sebastián. *Diario de Teruel, 15 de febrero,* 14. Teruel.

JAIME LORÉN, J.M. DE (1995). Don Santiago Sebastián. In memoriam. *Diario de Teruel, 15 de febrero,* 14. Teruel.

LLOMPART, G. (1995). Santiago Sebastián o la seriedad amable. *Última Hora, 14 de febrero,* 26.

PÉREZ RIVERA, M. (1995). Ha muerto un hijo ilustre de Villarquemado, Santiago Sebastián. *Diario de Teruel, 11 de febrero,* 10. Teruel.



1. El día de la primera comunión.



2. En la escuela de Villarquemado.



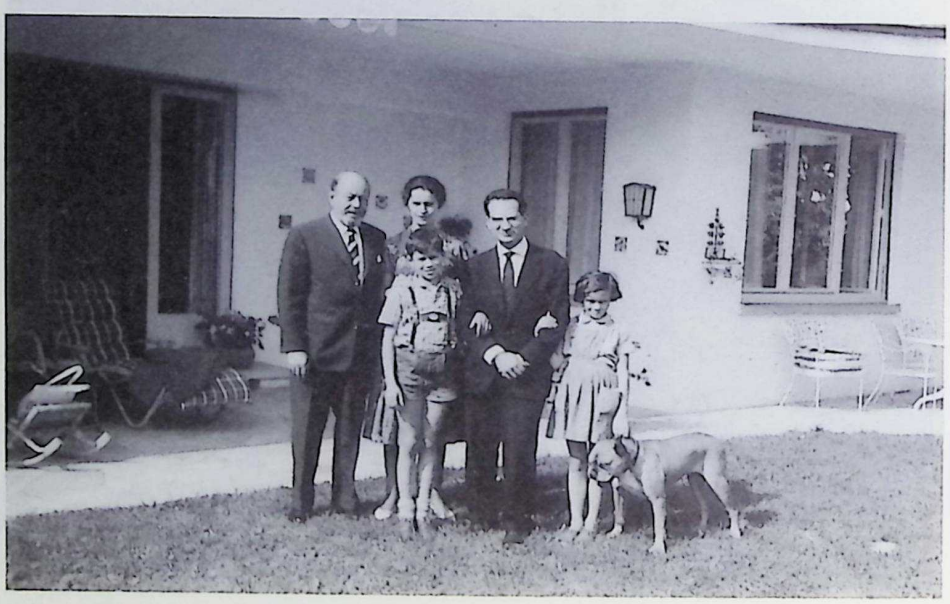
3. *Izquierda-Derecha: mi prima Dolores, Agripina, Clara, mi prima Paz y su hermanito, mi madre, mi abuelo (muerto), mi tío Maximino, mi tía Primitiva, el que yo fui. Delante: mis primos: Elena, Siméon y Urbano. Foto del verano de 1953.* (Nota manuscrita al dorso de Santiago Sebastián).



4. Mayo de 1956, durante el servicio militar en Tetuán. S. Sebastián es el de la gabardina de la derecha.



5. Heidelberg (Alemania), 6 de enero de 1960.



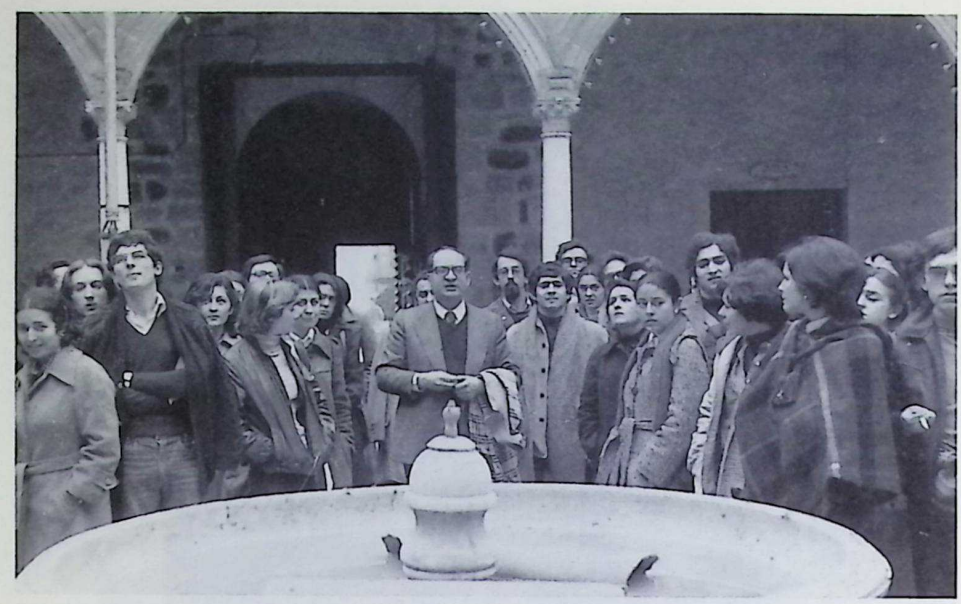
6. Con la familia Schoellner, Santi in Pflum (Alemania), julio de 1960.



7. Santiago y Asunción recién casados en Colombia.



8. En el aeropuerto colombiano a la espera del avión que los traslade a España, para presentar a la familia a Pablo, primer hijo del matrimonio.



9. Como profesor procuraba enseñar el arte a sus alumnos sobre el terreno, para lo que aprovechaba visitas y viajes de estudio.



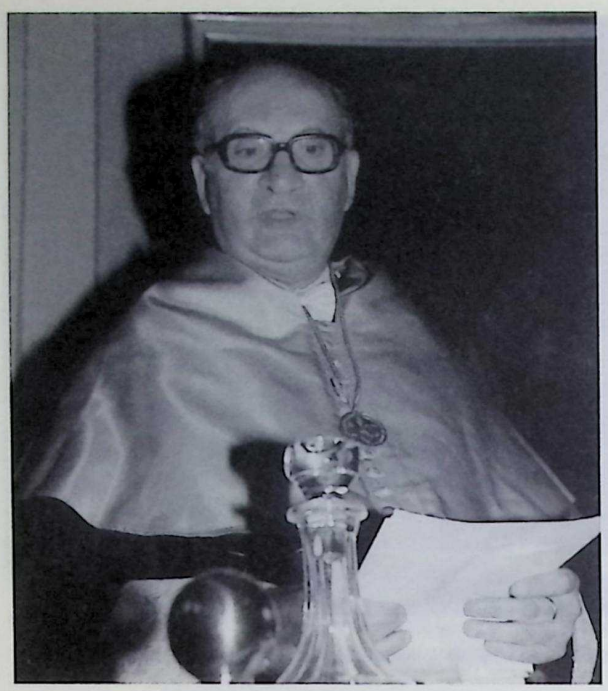
10. Con el Presidente de la República de Colombia Belisario Betancourt, como coordinador de una exposición de Arte Iberoamericano.



11. Con su *madre alemana*, Emile Pressmar, en una visita que le hizo ésta en agosto de 1973.



12. En Acolmán (Méjico), 15 de octubre de 1989.



13. Octubre de 1991, en la lección inaugural de curso de la Universidad de Valencia.



14. Octubre de 1991, en la presentación de la revista *Presencia Aragonesa* del Centro Aragonés de Valencia.



16. Roma, septiembre de 1995, en el besamanos de su hijo Jaime recién ordenado sacerdote, el otro sacerdote que le ayuda en la imagen es también turolense.



15. Callejeando por Villarquemado con su hijo José Manuel en marzo de 1992. Foto Jesús Blasco.



17. Calamocha 1993.Pregón Semana Santa.



18. Tras el pregón de Semana Santa con varios miembros de este Centro de Estudios.



19. Ejerciendo la docencia.



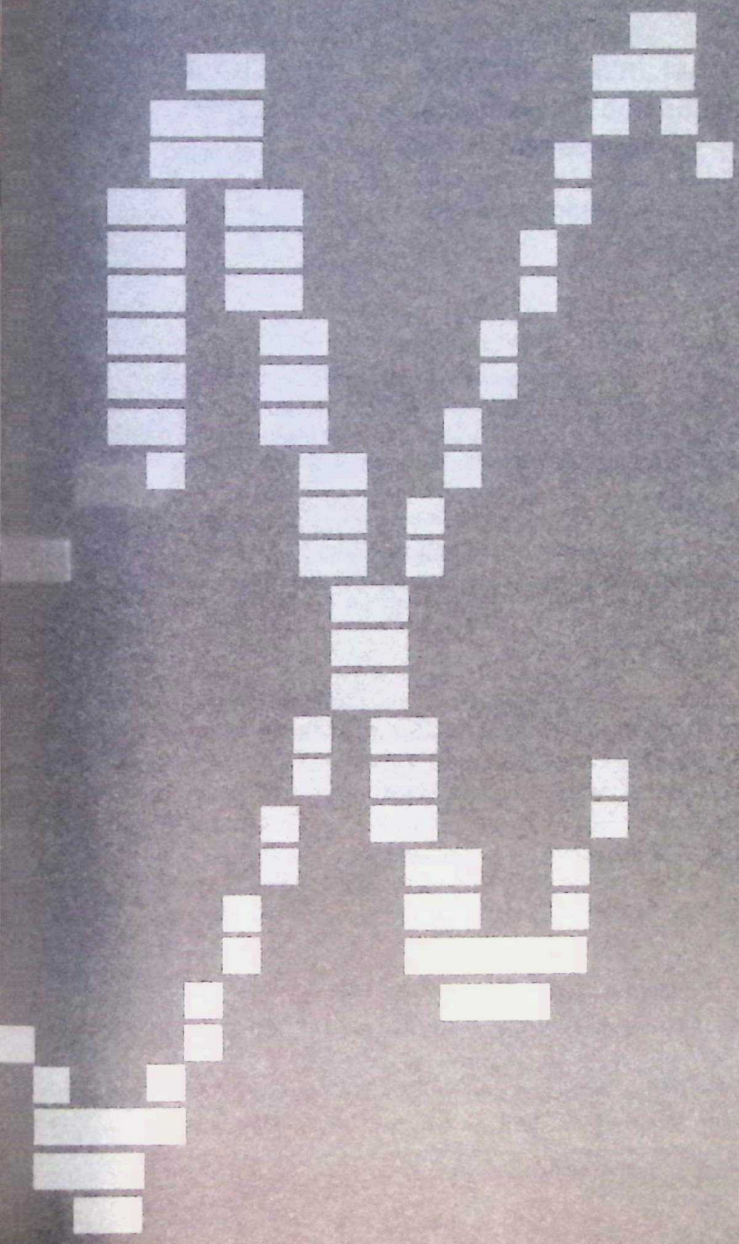
20. Cali. Desfile de Fin de Curso 22-6-63.



21. Palma de Mallorca. Su 1er destino, lectura lección inaugural de curso.

ANTONIO NAVAL MAS:
Arquitectura doméstica del Somontano en el Alto Aragón

Santiago Sebastián López



Xiloca 16

XILOCA 16
págs. 87-90
1995
ISSN: 0214-1175

ANTONIO NAVAL MAS: Arquitectura doméstica del Somontano en el Alto Aragón

Santiago Sebastián López

Resumen.- *Comentario efectuado en acto público en Huesca-1988 sobre la publicación del libro "Arquitectura doméstica del Somontano en el Alto Aragón" de Antonio Naval Mas. Santiago Sebastián lanza un mensaje: en Teruel se deben imitar este tipo de publicaciones para salvar la herencia arquitectónica de nuestros antepasados.*

Abstract.- *A comment made in public speech in Huesca in 1988 about the book 'Arquitectura Doméstica del Somontano en el Alto Aragón' by Mr. Antonio Naval Mas. Mr. Santiago Sebastián gives a message: This type of publications have to be imitated in Teruel to recover the ancient architectonic inheritance.*

La Historia del Arte en Aragón se ha enriquecido con un libro singular, del que es autor el oscense Antonio Naval, hoy profesor titular en la Universidad Castilla-La Mancha. El currículum de este joven historiador ha ido precedido de los mejores augurios tras su formación en centros tan prestigiosos como la Escuela Española de Roma o la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Colombia, donde ha seguido cursos que le han capacitado para la realización del libro, que tan gratamente me ha impresionado. Ya su tesis doctoral sobre el desarrollo de la arquitectura y el urbanismo en Huesca mereció el Premio Nacional de Historia del Urbanismo (1980) del MOPU.

Preciso es felicitar a la Caja Rural Provincial de Huesca, que ha facilitado el soporte económico para este estudio ejemplar. No sólo es rico el contenido, hay que destacar la maqueta del libro, en tamaño folio, con un amplio margen que permite colocar las notas o poner dibujos o fotos a manera de viñetas, escogidas con gran

tino y referentes a la materia objeto de análisis. Pero no es un libro de fotos, es preciso destacar que han tenido el buen gusto de no poner una sola en color. Lo verdaderamente valioso son los dibujos, en los que ha intervenido de manera muy notable Joaquín Naval Mas, que aparecen a página entera al inicio de cada capítulo, y el texto está enriquecido con reconstrucciones hipotéticas, cortes, alzadas, plantas, detalles arquitectonicos, etc..., que hacen del libro un placer visual, digno de ser imitado por los estudiosos de la arquitectura.

Quiero felicitar efusivamente a este oscense infatigable, que desempolvó archivos, apuró la bibliografía histórica hasta donde era posible, viajó por los cuatro costados del Somontano, efectuó fotos y realizó dibujos, todo ello dentro de una idea que va más alla de los estudios convencionales al uso. Estamos ante un libro con cuerpo y alma, que será de suma utilidad para el geógrafo, el etnólogo, el historiador social y por supuesto el historiador del arte. todo está tratado con trabajo y cariño, con experiencia y sapiencia.

El inicio del paisaje urbano en los pueblos del Somontano ocurre en el siglo XVI y alcanzaron su desarrollo en la construcción doméstica del siglo XVIII. Esta parte central del libro va precedida por tres capítulos sobre los antecedentes históricos de estos pueblos desde la repoblación cristiana con observaciones muy curiosas sobre los cultivos, la economía y la vida social.

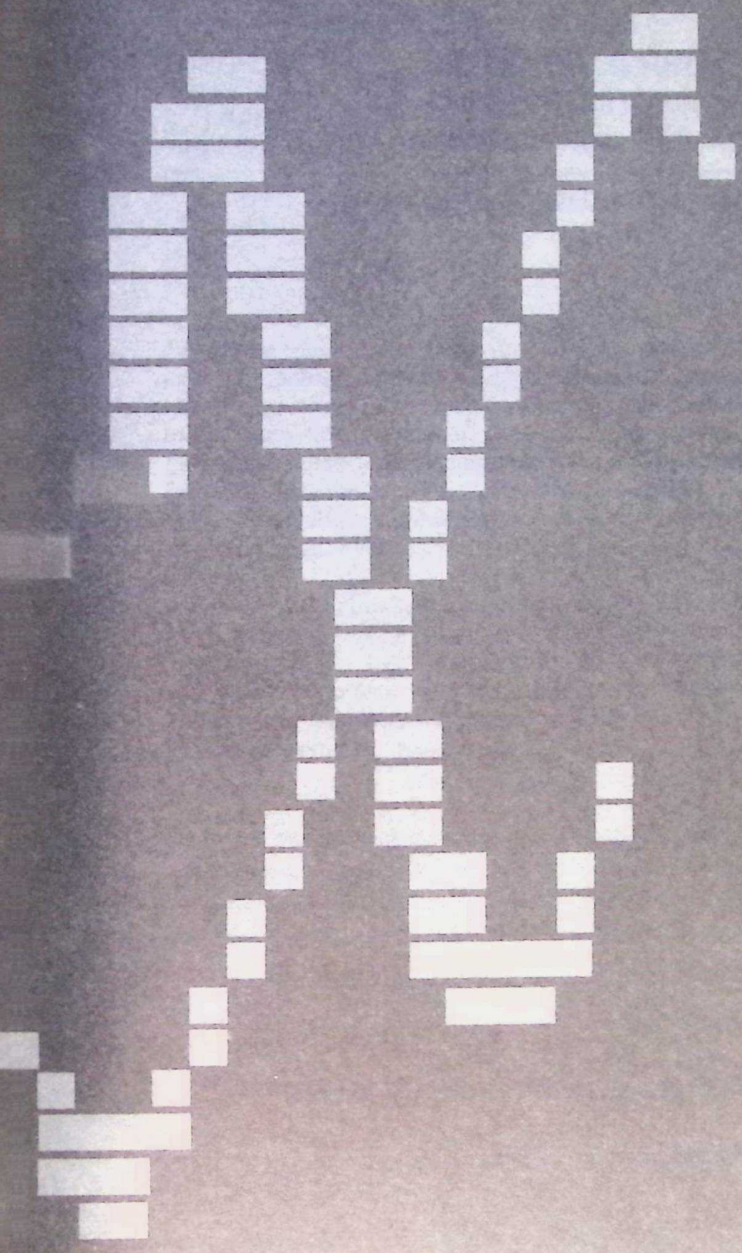
La tipología arquitectónica de los siglos medievales es estudiada como precedente necesario para la comprensión de tantos elementos que veremos luego en la arquitectura doméstica del Somontano.

En capítulos posteriores analiza con minuciosidad los materiales, la estructura de la casa, la apariencia exterior, la distribución del espacio y finalmente los detalles característicos de la carpintería y de los herrajes. No fue esta casa del Somontano ni un lugar de recreo ni una oportunidad de ostentación; ello fue el centro nuclear de la vida y del trabajo y por ello englobaba la vivienda, las herramientas, la producción y el almacén de los productos conseguidos.

No son pocas las dificultades que ha tenido que superar. En primer término la carencia de estudios monográficos y el deterioro de los ejemplos, algunos ya desaparecieron y otros encontraron en este libro el último testimonio referencial. El libro denuncia con una llamada a la sensibilidad de las autoridades y las gentes para que valoren estos ejemplos vivos de un pasado cultural en su sentido más amplio que no puede desaparecer por los avances tecnológicos y el descubrimiento de nuevos materiales. No pocos pueblos de Teruel están necesitados de un investigador en la línea de Antonio Naval, sólo así podremos salvar, antes de que sea tarde, un mensaje urbanístico de nuestros antepasados y la herencia de su arquitectura doméstica, que está en trance de desaparecer. Felicito a su autor por este libro modélico presentado con gusto y sabiduría.

CIEN AÑOS DE ARTES APLICADAS EN ARAGÓN.
Del regeneracionismo a las transferencias
1895-1995

Jaime Ángel Cañellas



Xilocca 16

XILOCA 16
págs. 91-141
1995
ISSN: 0214-1175

CIEN AÑOS DE ARTES APLICADAS EN ARAGÓN. Del regeneracionismo a las transferencias 1895-1995

Jaime Ángel Cañellas*

Resumen.- *Las Escuelas de Arte celebran este año el primer centenario de su fundación. Los primeros años ya fueron objeto de investigación pero no así la historia más reciente que afecta a los últimos momentos de la dictadura, el advenimiento de la democracia y las reformas de los ochenta. En estos años los movimientos internos en las Escuelas de Arte fueron cuantiosos aunque no se pudieran apreciar desde el exterior ni las inquietudes entonces desplegadas cristalizaran en aplicaciones inmediatas. Lo más reciente es público, pero la convulsiva historia desarrollada en la frontera de los setenta, de la que nada se publicó pues nada se legisló, es el objeto fundamental de este estudio.*

Abstract.- *Art Schools celebrate this year the first centenary of their foundation. The first years were investigated but not the recent history, that is, the las times of the dictatorship, the coming of the democracy and the changes of the 80's. During these years the changes into art schools were very frequent, although they weren't appreciated from outside. The focus of this study is the history during the 70's, nothing was published during that time because nothing was legislated.*

En diversas publicaciones me he ocupado de la centenaria Escuela de Arte de Zaragoza. La invitación a colaborar en el homenaje que se rinde a Don Santiago Sebastián, me ha animado a retomar un estudio iniciado hace tiempo que guarda estrecha relación con la dedicación del insigne profesor de Historia del Arte y la propia.

Cuanto afecta a los primeros años de esta Escuela ya ha sido objeto de investigación pero no así la historia más reciente relativa a los últimos momentos de la dicta-

* Jaime Ángel Cañellas es Doctor en Historia del Arte. Catedrático de Historia del Arte. Crítico de Arte.

dura, el advenimiento de la democracia y las reformas de los ochenta. En estos años los movimientos internos en las Escuelas de Arte fueron cuantiosos aunque no se pudieran apreciar desde el exterior ni las inquietudes desplegadas cristalizaran en aplicaciones inmediatas. Lo más reciente es público, pero la convulsiva historia desarrollada en la frontera de los setenta, de la que nada se publicó pues nada se legisló, es uno de los episodios menos conocidos de unos centros abandonados a su suerte desde el año 1963.

ORIGEN DE LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS

Superada en Europa la enseñanza gremial, trasmitida de maestros a aprendices, las Escuelas de Artes y Oficios, hoy de Arte, a secas, se erigieron como alternativa a la metodología empírica. A lo largo del XIX las escuelas se generalizarán para dar fin a los métodos gremiales de aprendizaje. Cuando el Estado, convencido de su utilidad, impulsa la difusión de estos centros, en cuya creación y sostenimiento intervienen también las instituciones locales, explica sus funciones, dice: *Tales centros tienen por objeto instruir maestros de taller, contramaestres, maquinistas y artesanos, además de crear y promover la instalación de talleres de pequeñas industrias*[1].

Las Escuelas de Arte españolas se crean en 1870 a imitación de las europeas, especialmente de las francesas a las que adeudan los primeros planes de estudios. Un año más tarde surge la Escuela de Artes y Oficios Artísticos Central de Madrid con diez secciones dependientes de ella[2].

ARTES Y OFICIOS EN ARAGÓN, CONSECUENCIA DE UNA IDEOLOGÍA

El primer proyecto para implantar un centro dedicado a la docencia de las Artes y los Oficios en Aragón data de 1884, pero no se materializa hasta diez años más tarde. El impulso definitivo surge en el seno de la Exposición Aragonesa de 1885 cuando el Ayuntamiento de Zaragoza decide reservar un porcentaje de lo recaudado para crear la escuela.

La Escuela y el ferrocarril del Canfranc para facilitar el paso de personas y productos por el Pirineo, son antiguas aspiraciones de los regeneracionistas aragoneses[3], opuestos ideológicamente al centralismo propugnado por los gobiernos de la Regencia e impulsores del relanzamiento de los productos autóctonos desde la región. En este contexto que vincula el progreso de Aragón al desarrollo de la industria, a la extensión de las vías de comunicación para lograr una puerta con Europa, a la educación y a los regadíos hay que entender las palabras del primer director de la Escuela, Bruno Solano, cuando proponía a la primera Junta de Profesores, la exten-

1. R.D. 5 de marzo de 1896.

2. R.D. 5 de mayo de 1871.

3. Bruno Solano los trae al recuerdo en la *Memoria leída en la solemne inauguración del curso escolar e la Escuela de Artes y oficios de Zaragoza, el día 4 de octubre de 1896.*

sión de las enseñanzas de la escuela a las de agricultura[4] o en el mismo sentido, según las noticias recogidas respecto a la fundación de la de Huesca, ésta inicie las actividades dedicada a la agricultura y sus derivados.

El Real Decreto de 11 de julio de 1894, promulgado por la Reina Regente María Cristina, creaba la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, centenaria ya, primera de las fundadas en Aragón[5].

El sentir de los zaragozanos hacia la deseada Escuela de Arte y la esperanza depositada en en su labor educativa se pusieron de manifiesto en el boato que otorgaron a los actos celebrados para su inauguración. Asistieron dos Ministros, el de



Fig. 1. La Escuela de Arte de Zaragoza compartió edificio, durante 16 años, con las facultades de Medicina y Ciencias.

4. En Sesión celebrada el 2 de noviembre de 1898, el director recordando las enseñanzas de Perito Agrimensor que se impartían en Zaragoza propone restablecerlas en la Escuela. *Libro de Actas de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza*, (1895-1909) p. 37.

5. Para mayor información sobre la Escuela de Arte de Zaragoza puede consultarse:

Ángel Cañellas, Jaime: *La Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Zaragoza. Etapa fundacional (1894-1910)*, Zaragoza, Escuela de Arte, 1986.

Ángel Cañellas, Jaime: "Origen de las Escuelas de Artes", en *El Dibujo Belleza, Razón y Artificio*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Mafre, 1992, pp. 293- 315.

Ángel Cañellas, Jaime: "Ayer y hoy de la fotografía en la Escuela", *Artefacto*, nº 4, Zaragoza, 1989, pp. 14-17.

Fomento y Ultramar. El discurso inaugural fue pronunciado por el Rector de la Universidad y hasta el programa de fiestas del Pilar de 1995 incluyó como acontecimiento para el día 19 el desfile de una gran cabalgata: *La comitiva desfilará ante el edificio del la Escuela de Artes y Oficios, para conmemorar su inauguración, por lo que se celebra este festejo y seguirá la carrera que se anunciará oportunamente.*

La Escuela de Arte de Huesca dependiente del MEC es de reciente creación: 1985, pero los antecedentes son centenarios pues mientras se promulgaba el Real Decreto de creación de la Escuela de Zaragoza, el catedrático Bernardo Monreal testaba un capital de 400.000 pts. para la fundación en la ciudad de Huesca de una Escuela de Artes y Oficios[6]. El Ayuntamiento y la Cámara de Comercio se lo ofrecieron a los P.P. Salesianos, *frailes mecánicos,* –dicen– para que se hicieran cargo de la docencia.

En mayo de 1900 los diarios recogen la noticia de la entrega por parte de D. Serafín Casas, en nombre de la testamentaría del catedrático Sr. Monreal, al P. Rinaldi de Dom Bosco lo establecido para fundación y dirección de la Escuela[7]. En 1902 el diario oscense da cuenta de la pronta inauguración de la Escuela de Ares y Oficios dedicada a la agricultura y sus derivados[8].

La Escuela de Teruel, creada por el Ministerio de Instrucción Pública con fecha 7 de marzo de 1933 (Gaceta de Madrid del 14), completa las existentes en Aragón.

DE ARTES Y OFICIOS A SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES E INDUSTRIA

Los primeros años de la centenaria Escuela aragonesa no serán especialmente gratos. El año 1900 el Ministerio instaba a la fusión de las Escuelas de Artes e Industrias, antiguas Bellas Artes, con las de Artes y Oficios. Refundidas se denominaran genéricamente *Escuelas de Artes e Industrias* elementales o superiores, según el grado de las enseñanzas, con dos secciones: Técnica y Artística. En Zaragoza la fusión levanta todo tipo de reticencias; detractores y defensores dividen a las instituciones y al profesorado. Los alumnos expresaron públicamente sus opiniones a favor y en contra con tal vehemencia que rozaron la violencia y obligaron al director, Ricardo Magdalena, a presentar la dimisión. Hasta los intelectuales aragoneses terciaron en una tensa polémica abierta en el "Diario de Avisos"[9]. Fusionadas, inevitablemente, nueve años más tarde se convertían en *Escuela Superior de Artes Industriales e Industrias* [10].

6. "Diario de Huesca" 12-1-1900.

Esta información la ofreció Fernando Alvira en la conferencia que con el título *90 años de Arte en Hueca,* pronunció el día 24 de mayo de 1995 en el salón de la CAI de Zaragoza dentro del ciclo *Arte Contemporáneo en Aragón.* Cuanta información poseo al respecto me ha sido proporcionada gentilmente por el profesor Alvira.

7. "Diario de Huesca" 30-5-1902.

8. *Ibídem,* 2-4-1902.

9. Este problema y sus vicisitudes han sido ampliamente estudiados por: Bernad Royo, 1986.

10. Real decreto 28 de mayo de 1909.

En 1910 ya se cuestiona el estado de la enseñanza y los centros en el país, por eso el Conde de Romanones, Ministro de Instrucción Pública, elevó una memoria a las Cortes sobre el estado de la enseñanza pública en España. De las Escuelas de Artes e Industrias decía: *Responden de manera insuficiente a las necesidades de los obreros.* Las tilda de antipedagógicas. Detecta falta *de profesores y locales adecuados.* Cuestiona *las clases nocturnas, es decir, clases que se dan a los obreros cuando les rinde ya la fatiga, después de la jornada de trabajo* y declara apremiante (la) *necesidad de material científico*[11]. Este estado de cosas justificará sobradamente una reforma en profundidad de las enseñanzas.

LA REFORMA DE 1910: ESCUELA INDUSTRIAL Y DE ARTES Y OFICIOS

El año 1910 es especialmente significativo en el devenir de las escuelas en general y particularmente en la de Zaragoza. Un nuevo decreto[12] las transformaba en *Escuela Industrial y de Artes y Oficios.* Ambas permanecen unidas en lo administrativo, separadas académicamente, perdieron la categoría "Superior" y se convirtieron en una Escuela con dos secciones: Científico Industrial y Artístico-Industrial. La disgregación definitiva tanto administrativa como académica se producirá durante la Dictadura de Primo de Rivera, en 1924, y se las designa como *Escuelas de Artes y Oficios Artísticos* [13].

Ubicada desde su fundación en los bajos de la facultad de Medicina y Ciencias, la Escuela de Zaragoza estrenará en 1910 clasificación, denominación, Planes de Estudios y edificio. Este, llamado a ser uno de los más representativos del historicismo aragonés, fue construido para albergar la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa del Centenario de los Sitios celebrada en 1908[14].

EL R.Decreto de 16 de diciembre de 1910 promulgó nuevo Plan de Estudios para las Escuelas. Este respeta, en general, la estructura y materias de 1908 pero define y determina el concepto y la extensión de las enseñanzas comunes a las de la misma entidad y propugna la especialización a petición de la propia Escuela.

Las enseñanzas debían atenerse a las siguientes materias y horarios:

Enseñanzas de carácter general

Aritmética y Geometría prácticas y elementos de Construcción.....	cinco horas semanales.
Elementos de Mecánica, Física y Química	cinco horas semanales.
Gramática y Caligrafía	dos horas semanales.
Dibujo Lineal	doce horas semanales.

11. *Memoria elevada a las Cortes por el Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública,*1910 citado por Sousa, J.; Pereira, F.,1988.

12. R.D. de 8 de junio de 1910.

13. R.D. de 15 de marzo de 1924.

14. El edificio es obra de Felix Navarro.

Modelado y Vaciado	doce horas semanales.
Elementos de Historia del arte	una hora semanal.

Enseñanzas de ampliación correspondientes al peritaje artístico

Composición decorativa (Pintura)	doce horas semanales.
Composición decorativa (Escultura)	doce horas semanales.
Concepto del Arte e Historia de las Artes decorativas	seis horas semanales.

Las asignaturas no tenían distribución por cursos ni carácter imperativo, al contrario, las matrículas se realizaban en función de las necesidades individuales. Una concepción de la enseñanza introducida por los Planes de Estudios de1832 porque *no quiso el Estado aumentar el número de jóvenes diplomados, sino artesanos hábiles y deseosos de adiestrarse realmente bajo la dirección de buenos maestros* [15], se decía en 1951.

Este modo de entender la enseñanza en consonancia, aparente, con las tendencias educativas actuales se convirtió a la larga en una rémora pues los alumnos que provenían mayoritariamente de la práctica laboral, únicamente se matriculaban de aquellas materias que servían de complemento a su formación en el trabajo, dibujos y asignaturas culturales, en detrimento del resto. Sólo en algunos aspectos, pues, las escuelas habían conseguido superar la metodología empírica gremial, en otros no habían sobrepasado el siglo XIX.

Estos Planes todavía rigieron las Escuelas de Arte durante medio siglo pues cuanto la Segunda República proyectó se quedó en mera declaración de intenciones. Fueron demasiados años impartiendo las mismas materias e iguales contenidos con independencia de cambios generacionales, sociales históricos y económicos. Estos seguramente han sido los únicos capaces de atravesar incólumes una monarquía, la república, una guerra civil, una dictadura y buena parte de otra.

Las críticas a éstos planes, para justificar los posteriores, decían:*Se observaba que el alumnado que acudía a las escuelas de artes y oficios existía una parte, constituida por trabajadores artesanos en su mayoría, que lo único que deseaba y necesitaba era perfeccionar su oficio, para lo cual le bastaba con matricularse en alguna asignatura o taller determinado y seguir los estudios y prácticas del mismo en un horario nocturno compatible con su trabajo, mientras que otro grupo de alumnos, en porcentaje cada vez mayor, aspiraba a una formación artística más completa, sin perjuicio de una posterior especialización en un determinado oficio o sobre todo, en alguna de las modernas artes aplicadas de tanto porvenir en la industria, comercio, organizaciones empresariales de nuestros días, alumnos éstos para los que el horario diurno era el apropiado. De aquí que los estudios en las nuevas Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, creadas en 1963, se dividan en estudios "regulares" y estudios "específicos" de una asignatura o taller determinado, al margen del plan regular, aparte de los cursos de "formación artística acelerada"* [16].

15. *II Exposición Nacional...*, 1951, p. 39.
16. Falcón Rodríguez, R.: *Artes Aplicadas y Oficios Artísticos,* 1966, p. 28.

La necesidad de crear una estructura que facilitara y obligara la asistencia con regulariadad a todas las asignatura para posibilitar una formación adecuada a la profesión elegida por los alumnos y obtener, al finalizarlos, un título, impulsó el Plan de Estudios de 1963.

PLAN DE ESTUDIOS DE 1963: ESCUELAS DE ARTES APLICADAS Y OFICIOS ARTÍSTICOS

El R.D.de 24 de julio de 1963 puso fin a unos Planes de Estudios iniciados con el siglo. Remozada la enseñanza, las Escuelas estrenan nueva denominación *Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*, vigente hasta 1992. Los estudios se desarrollan durante cinco años, necesarios para obtener el título de Graduado en Artes Aplicadas. De ellos tres eran comunes, una especie de iniciación y puesta en común para todo el alumnado y dos de especialización.

El nuevo Plan estructura los estudios en cuatro secciones:

- Sección de Decoración y Arte Publicitario:
  Decoración, Escaparatismo, Proyectos, Rotulación, Figurines, Dibujo Publicitario, Ilustración Artística.
- Sección de Diseño, Delineación y Trazado Artístico:
  Diseño, Trazado, Calcado, Delineación Artística.
- Sección de Artes Aplicadas al Libro:
  Encuadernación, Restauración, Grabado, Litografía, Impresión, Proyectos, Maquetas Artísticas.
- Sección de Talleres de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos:
  Ebanistería, Talla en madera o en piedra, Cerámica, Cerrajería, Orfebrería, Repujado o Cincelado de Metal o Cuero, Imaginería, Dorado y Policromía, Vaciado, Forja Artística, Vidriería Artística,Fotografía Artística, Esmaltes, Mosaicos, Tejidos Artísticos, Corte y Confección, Bordados y Encajes, Muñequería y demás Artes Aplicadas

El título se obtenía tras superar un ejercicio de Reválida[17] que confería validez también a los estudios cursados en Centros no oficiales[18] creados al amparo de los nuevos planes de estudios. A las escuelas aragonesas correspondieron las siguientes especialidades:

Teruel:

- Sección de Decoración y Arte publicitario:
  Rotulación y Carteles.

17. Las Pruebas de Reválida fueron reguladas por Orden de 23 de mayo de 1967. (BOE 2 junio 1967).
18. Estos centros se reglamentaron por Decreto1987 de 18 de junio de 1964.



Fig. 2. La sede actual de la Escuela de Zaragoza sirvió de pabellón a la Exposición Hispano-Francesa celebrada en 1908, conmemorarativa del I Centenario de los Sitios.

- Sección de Diseño, Delineación y Trazado Artístico:
  Delineación Artística.
- Sección de Talleres de Artes A. y O. Artísticos:
  Cerámica, Bordados y Encajes, Corte y Confección.

Zaragoza:

- Sección de Decoración y Arte publicitario:
  Decoración, Escaparatismo, Carteles y Dibujo Publicitario.
- Sección de Diseño, Delineación y Trazado Artístico:
  Diseño, Delineación Artística y Calcado.
- Sección de Talleres de Artes A. y O. Artísticos:
  Vaciado, Esmaltes, Forja Artística, Bordados y Encajes, Corte y Confección[19].

Este Plan de estudios mejoraba con creces el anterior pero un desequilibrado y arbitrario mapa escolar en favor de determinadas autonomías en función del lugar de procedencia del Ministro o Director General de Bellas Artes de turno y cierta anarquía en la concesión de especialidades, sin tener en cuenta el entorno y la demanda

19. Las especialidades fueron reguladas por Orden de 10 de junio de 1965. (BOE, 25).

social, escoró estos centros en favor de las artesanías para postergar gran parte de los objetivos que motivaron su creación.

Descolgadas del sistema educativo general, las Escuelas se vieron inmersas en un impasse de indefinición durante 25 años. El abandono llegó a tal punto que en determinadas especialidades los alumnos de cursos monográficos superaban con creces a los oficiales y en algún centro a la globalidad de los de enseñanza reglada[20].

No extrañará que la historia más reciente, que afecta a la reforma de estas enseñanzas, comporte episodios traumáticos. En el fondo constituye el regreso a los orígenes, a recuperar el campo propio y obviar, en un ejercicio de autoreflexión, cuanto la historia había obviado ya.

Estos juicios al sistema deben interpretarse como tales, no en detrimento del profesorado o de aquellos alumnos que durante algo más dos décadas demandaron correlación en derechos y deberes con el resto de las enseñanzas, como ampliamente analiza este estudio.

1970: LEY GENERAL DE EDUCACIÓN Y LEY DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS

Mientras las Escuelas encontraron en el Plan de Estudios de 1963 un marco legal semejante, no paritario, a otros sectores de la enseñanza, satisfechos por los logros conseguidos: titulación, convalidaciones[21], posibilidad de establecer horarios diurnos y complementos salariales para el profesorado, cuando el nuevo Plan no había ofrecido la tercera promoción de graduados, el Ministerio promulga la Ley General de Educación en 1970.

Un hecho determinante para el futuro de las Escuelas de Artes pues la Ley las aparca del sistema educativo general y las deja en una ambigua integración, a futuro, en Formación Profesional o Escuelas Universitarias *según la extensión y naturaleza de sus enseñanzas* [22]. Indefinición perpetua pues no llegó a concretarse jamás. Mientras otros sectores y niveles educativos encontraron acomodo a partir de la citada ley, las Escuelas de Artes incrementaban el desfase respecto a la demanda social y anquilosaban metodologías y contenidos. El interés de estos centros por acomodarse a la estructura educativa general se irá acrecentando con el tiempo pero hay que entender que el aggiornamento introducido por el Plan de Estudios de 1963 al favorecer el aumento de matrículas, la creación de nuevos centros y la consiguiente ampliación de plantillas fue golosina que impidió vislumbrar la repercusión de la Disposición

20. Los cursos monográficos pensados inicialmente como sistema de formación acelerada y destinados más tarde a postgrados encubrieron objetivos propios de aulas de tercera edad y/o terapia ocupacional, incluso tras la regulación establecida por la Orden de 13 de junio de 1984.

21. El sistema de convalidaciones nunca fue recíproco.

22. La creación de una *Facultad de Artes Aplicadas*, al modo de las europeas, es vieja aspiración del profesorado de las Escuelas como testimonia el *Boletín de Información de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*, 1965, p. 5.

transitoria segunda nº 7 de la LGE-70. Hasta tal punto que el colectivo de profesores le dio conformidad por medio del Presidente de su Asociación: *El Profesorado de Artes Aplicadas, mostró su conformidad y entera adhesión al Libro Blanco, en el que de manera objetiva se recogía el estado actual de estas enseñanzas y su proyección hacia el porvenir.* Sólo una traba se halló al texto: *Las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos* –las negritas son del original– *se clasificaran como Escuelas Universitarias o Centros de Formación Profesional, vocablo que debe ser sustituído por el de Especial*[23].

En diciembre de 1970 el profesorado se mostraba expectante respecto a la nueva ley: *Ignoramos si el próximo curso 1971-72 empezará bajo el signo de aplicación que marca la Ley, en su doble aspecto de Formación Profesional y Escuelas Universitarias ...*[24]. Y el director de la Central al responder a una entrevista informaba: *Ya hemos formado comisiones de profesores que están trabajando intensamente para incorporar las escuelas al espíritu de dicha ley*[25].

El año 1972, la L.G.E.en vigor, el Ministerio inicia los primeros movimientos para integrar las Escuelas de Artes en el organigrama señalado por la ley. Los síntomas se advierten por la adscripción y dependencia administrativa de la Sección de Profesorado de Centros de Formación Profesional y Enseñanzas Especiales[26].

Alertada de la decisión ministerial, la Asociación del Profesorado[27] convocó Asamblea General y ésta nombró una comisión para analizar la situación y facilitar, según los casos[28], la integración en el sistema general. Los acontecimientos se precipitan de tal modo que obligan a convocar la V Asamblea[29] para que, entre otras cuestiones, la comisión informara del resultado de su trabajo. Esta abunda en la necesidad de integrar las Escuelas pero no en uno de los dos términos de la disyuntiva ofrecida por el Ministerio, calificada de *monstruo conceptual,* sino con la contrapropuesta siguiente: Escuelas Universitarias de Diseño para los creadores de las Artes Aplicadas, –una por distrito universitario– y Escuelas de Técnicos Artísticos o maestros realizadores –dicen– que encajan claramente en lo que serían escuelas de Formación Profesional.

El *Proyecto de Decreto sobre la clasificación de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos* que la comisión representante de la Asamblea de Profesores pre-

23. *Boletín 69,*1969, p. 4.

24. *Boletín 70,* 1970, p. 3.

25. *Ibídem,* p. 14.

26. La Resolución de 17 de febrero de 1972 de la subsecretaría del Ministerio de Educación dispone el trámite de los asuntos relativos a personal, alumnos y enseñanzas de los Centros de Enseñanzas Artísticas a la Dirección de Personal, Subdirección General de Personal, Sección de Profesorado de Centros de Formación Profesional y de Enseñanzas Especiales.

27. Se denominaba Asociación Española del Profesorado de las Escuelas de Artes Aplicadas y Nacional de Artes Gráficas.

28. Las Escuelas al disponer de espacios, plantillas y alumnado considerablemente distintos no podían ser tratadas con el mismo criterio.

29. Se celebró los días 5 y 6 de junio de 1972.

sentó al Ministerio incluía una distribución de especialidades que deberían tener consideración de estudios universitarios:

- Diseño Ambiental.
- Diseño Gráfico.
- Diseño Industrial.
- Diseño Cerámico.
- Diseño Escultórico.
- Diseño Textil.
- Diseño del Entorno.

Los estudios Técnicos-Profesionales incluían el resto de las especialidades tradicionales en estos centros encuadradas en las siguientes familias:

- Artes de la Arquitectura y de la Industria.
- Artes de los Medios Gráficos de Comunicación.
- Artes Textiles y del Traje.
- Artes del Metal.
- Artes de la Madera.
- Artes del Vidrio y de la Cerámica.
- Artes de la Reproducción Escultórica.
- Artes del Cuero.
- Artes del Juguete y la Muñequería.

El artículo cuarto contemplaba, a su vez, las especialidades que integran las anteriores:

- Artes de la Arquitectura y de la Industria:
  Técnico en Delineación Artística.
  Técnico en Maquetas.
- Artes de los Medios de Comunicación
  Técnico Grafista Publicitario.
  Técnico Confeccionador.
  Técnico de Ilustración.
  Técnico de Historietas.
  Técnico en Fotografía: Artística, Publicitaria y Científica.
  Técnico en Medios de Reproducción e Impresión.
  Técnico Trazador y Colorista de Dibujos Animados (Intervalista).
  Técnico de Cámara de Dibujos Animados.
  Técnico de Encuadernación Artística.
- Artes Textiles y del Traje.
  Técnico en Corte y Confección.
  Técnico en Tejidos Artísticos.
  Técnico en Bordados y Encajes.
  Técnico en Alfombras, Tapices y Reposteros.
  Técnico en Abaniquería.

– Artes del Metal.
Técnico en Cerrajería y Forja Artística.
Técnico del Cincelado y Repujado.
Técnico en Orfebrería.
Técnico en Damasquinado y grabado.

– Artes de la Madera
Técnico en Ebanistería.
Técnico en Talla.
Técnico en Construcciones Navales y Maquetas.

– Artes del Vidrio y de la Cerámica.
Técnico en Cerámica Artística
Técnico en Vidrio.
Técnico en Vidrieras Artísticas.
Técnico en Esmaltes.
Técnico en Mosaicos.

– Artes de la Reproducción Escultórica
Técnico en Marfiles y Azabaches.
Técnico en Talla en Piedra.
Técnico en Talla en Madera.
Técnico de Vaciado y Moldeado.
Técnico de Fundición artística.
Técnico de Policromía y Dorado.

– Artes del Juguete y Muñequería:
Técnico en Muñequería.
Técnico en Juguetería.

– Artes del Cuero:
Técnico en Repujado en Cuero.

La distribución de especialidades, como se deduce de la relación, recogía la totalidad de las existentes en las Escuelas. Las mayores novedades radicaban en lo que denominaban Artes de los Medios de Comunicación. Los estudios se estructuraban en dos grados de Formación Profesional, y cada grado en dos años académicos. Incluían en el primer grado materias denominadas ahora troncales: Lengua Española, Idioma Extranjero, –Moderno, en terminología de época– Física y Química y Matemáticas, Formación Humanística e Historia del Arte. De las específicas destacan Análisis de Formas, Modelado, Dibujo y Prácticas de la Especialidad. El total sumaba 36 horas semanales por curso.

Superar la totalidad de las materias facilitaba el acceso a las Escuelas Universitarias de Artes Aplicadas y/o a las Facultades de Artes Plásticas y abría el camino al Curso de Orientación Universitaria para ingresar en la Universidad[30].

30. Es necesario recordar que las actuales Facultades de Bellas Artes eran Escuelas Superiores y no era preceptiva la Prueba de Madurez para ingresar en ellas, sino una prueba específica denominada de ingreso.



Fig. 3. Fachada de la Escuela de Zaragoza tras la reforma de 1936.

El entusiasmo general del profesorado, interino mayoritariamente, con retribuciones económicas muy por debajo de cuerpos de similar nivel en Enseñanza Media y Formación Profesional, se desbordó ante las posibilidades que abría el *Proyecto de Decreto sobre la clasificación de las Escuelas.* Las reflexiones de los claustros ofrecieron, además de las justas e inevitables reivindicaciones laborales, un buen número de enmiendas. Desde el punto de vista pedagógico se determinaron las materias y hasta la distribución horaria de cada una de las especialidades.

No había transcurrido un mes y la Junta Directiva de la Escuela Central de Madrid en la sospecha de una integración indiscriminada de los centros para el curso siguiente, se dirige a todos los directores de las Escuelas de Arte para que expresen la imposibilidad de llevar a cabo tal medida[31]. En el fondo late una sola cuestión,

31. El escrito tiene fecha 14-7-1972.

cuando los *órganos rectores* de la Central se aproximan al Ministerio con el informe ultimado advierten que, según el organigrama propuesto en el Decreto de clasificación, las cuestiones que afectaban a las escuelas dependían de dos organismos distintos: Dirección General de Formación Profesional y Subdirección General de Escuelas Universitarias. En consecuencia, como ninguno asume el proyecto, se dirigen al Ministro de Educación en los siguientes términos: *la desorientación en cuanto a la integración de Centros y Profesores en el momento actual es total e irresolutiva creando una gran confusión en las direcciones de las escuelas* [32]. No se llega a apreciar que tipo de información verbal debieron recibir en el ministerio pero se palpa el temor que suscita la posible clasificación y dependencia de Formación Profesional.

El problema quedó en el aire, gestionado siempre a través de la dirección de la Escuela Central de Madrid, hasta la muerte de Franco. Los sucesivos gobiernos de UCD mostrarán interés por la problemática e incluso arbitraran soluciones, pero la desconexión entre los proyectos técnicos y las decisiones políticas sofocaron un trabajo que a partir de aquí se convirtió en pura utopía.

Una de las primeras medidas adoptadas por el gobierno de UCD consistió en encargar una evaluación sobre la L.G.E. El informe emitido por los expertos en 1976 apremia al gobierno a reestructurar la totalidad de los estudios artísticos *porque se advierten síntomas de conflictividad entre el alumnado* [33] En el análisis del *estado actual* descubre benevolencia de trato del Libro Blanco respecto al sector artístico y echa en falta propuestas concretas para su revisión[34].

Las deficiencias en las Escuelas de Arte las concreta así: Entiende superado el Plan 63. Acusa los estudios de endogámicos por otorgar títulos sin validez y correlación académica como no sea para opositar a maestros de taller de las propias Escuelas. Habla de la obligatoriedad de hallar conexión entre niveles, sobre todo con Bellas Artes, potenciar las actuales disciplinas específicas y señala las carencias culturales de estos estudios como factor que impide correlaciones académicas con otros. Es decir, una dura cítica al sistema anterior para justificar la nueva estructura en tres grados sucesivos. 1º y 2º similares a F.P. y 3º grado como Escuela Universitaria.

Al final indica la necesidad de preservar la personalidad de las Escuelas de Arte por tratase de una *enseñanza artística y no profesional.*

Conviene realizar aquí un paréntesis, pues alguna vez sería necesario analizar en profundidad qué se quiere decir con esta expresión tan ambigua, base argumental de la mayor parte de las propuestas. Quizá se obtuviera la clave del pensamiento de toda una generación de profesores, órganos rectores de los centros en aquellos momentos, que al revivir viejos fantasmas consecuencia de la fusión de 1910, cuando, jóvenes docentes o estudiantes, asistieron a la defensa de las Escuelas de Arte frente a las de Industrias, expresaban y trasmitían a las nuevas generaciones viejos

32. El escrito tiene está fechado el 13-7-72.
33. *Informe de la Comisión Evaluadora de la Ley General de Educación*, págs. 356-360.
34. Se trata del Libro Blanco publicado en 1969.

temores a la postergación e incluso a las vejaciones del pasado[35]. O, simplemente, pondría de manifiesto el desprestigio social de las enseñanzas de Formación Profesional que impelía al profesorado a rehuir la integración en este sector. Resultados más sustanciosos podrían obtenerse de llevar a cabo el mismo tratamiento con los sustantivos *personalidad o esencia* que jamás se concretan y aparecen como amenaza destructiva frente a cualquier propuesta distinta a la ofertada por las propias Escuelas. Estas expresiones se reiteran incluso, cuando años más tarde, se intente introducir algo tan natural y consustancial a las Escuelas de Arte como el Bachillerato en Artes. En realidad, sospecho que, a esas alturas, ocultaban posicionamientos, en el mejor de los casos, en la vieja cuan trasnochada dialéctica artesanía-diseño, cuando no defendían atrincheramientos en viejos privilegios.

El año 76 toda una serie de acontecimientos contribuirá a poner en solfa la actuación del Ministerio de Educación respecto a las enseñanzas artísticas y la política general diseñada respecto al arte. En el mes de febrero profesores y estudiantes universitarios se encerraban en el Museo del Prado para protestar por la supresión de la asignatura de Historia del Arte del Bachillerato. Un mes más tarde, tras el encierro en el Palacio de la Virreina para analizar exhaustivamente la problematica de la enseñanza artística, se hacía público el *Manifiesto sobre la problemática artística.* El punto 3 de dicho manifiesto afirmaba: *Subvaloración de los Centros de enseñanzas (Artes y Oficios, Bellas Artes, Conservatorios de Musica, Escuela de Medios Audiovisuales, Escuela Massana, Instituto de Teatro) Ninguno de estos centros hasta ahora ha sido reconocido a nivel universitario* [36] y además, España se erigió en protagonista de uno de los eventos internacionales más importantes en el mundo del arte: la Biennale de Venecia que se abrió con un título lleno de significaciones *España: vanguardia artística y realidad social.1936-1976.* Una revisión del arte español que suscitó enorme polémica en el interior.

Las conclusiones de la evaluación en cuestión, traslucen información generada desde las propias escuelas, recoge la mayor parte de sus reivindicaciones y copia la estructura por ellas diseñada pero también se hace eco de la inquietud social. Transgredido el ecuador de la década, finalizada la dictadura, tras los acontecimientos narrados, pareció, paradójicamente, el momento decisivo para el devenir de las enseñanzas artísticas pues a partir de entonces se gestó la necesidad de una ley que resolviera la problemática de lo artístico conjuntamente[37].

Iniciado el Curso 77, al amparo del Informe elevado por la Comisión Evaluadora de la L.G.E. y los movimientos sociales suscitados para exigir la revisión de la enseñanza artística, impelen al Ministerio a nombrar una comisión de estudio integrada por representantes de la totalidad del sector artístico para elaborar un *Proyecto de*

35. Los profesores más antiguos, alumnos a su vez,de la Escuela de Zaragoza contaban las batallas habidas con los profesores de la Indusrial porque pretendían que los alumnos de Artes y Oficios no accedieran al centro por la puerta principal.

36. *Manifiesto sobre la problemática artística (Arte Documento elaborado en el " Encierro de la Virreina")* en JULIAN, Inma: 1977, p. 235.

37. En junio de 1977 el Inspector General de las Escuelas de Artes Aplicadas citaba a los directores de los centros a una reunión en Madrid para informar sobre *la situación actual y gestiones realizadas para la integración de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*

Ordenación de las Enseñanzas Artísticas. El borrador comienza a denominarse, vulgarmente, LEA. Integrado por cinco títulos y 14 artículos clasifica genéricamente los centros de enseñanzas artísticas en tres categorías: Elemental, Profesional y Superior[38] e incluye a modo de anexo una *Moción sobre el Bachillerato Universitario Polivalente (BUP)* (sic). Una especie de adecuación, afirma, del Bachillerato a las necesidades de los alumnos de las Escuelas Profesionales de Enseñanzas Artísticas[39].

Este proyecto incluía a un tiempo cuestiones tan progresistas educativamente como contemplar la diversidad dentro de la unidad frente a otras tan trasnochadas como la creación de un Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas.

Durante el año 77 los profesores estudiaron detenidamente el anteproyecto y las conclusiones se pusieron en común en sucesivas reuniones de directores y en el seno de la Asociación de Profesores[40].

El 14 de diciembre es únicamente la Comisión quien se reúne con el Director General de Personal. Aunque los representantes de las Escuelas Superiores de Bellas Artes se ausentaron de la reunión, se aprobó proseguir con el estudio, elaborar el *Proyecto de Ordenación de las Enseñanzas Artísticas* y establecer la fecha del 15 de enero como último plazo para remitir las nuevas enmiendas.

El proyecto "definitivo", avalado por los técnicos del ministerio del gobierno de UCD se distribuyó por los centros en febrero de 1978. Ahora sí, titulado Ley de Enseñanzas Artísticas.

Contempla 3 niveles de estudios: Elementales, Medios o Profesionales y Superiores para todas las enseñanzas. Y los centros los divide en Integrados y Específicos.

Los Integrados imparten enseñanzas y título de Bachillerato y enseñanzas y título medio o profesional artístico.

Los centros específicos no tienen BUP sólo enseñanzas artísticas: elemental y profesional.

Las enseñanzas superiores responden a la estructura universitaria de tres ciclos: Diplomatura, Licenciatura y Doctorado.

A las escuelas afecta la estructura general salvo en lo que concierne al grado elemental[41].

38. Conviene explicitar que la LEA, inicialmente trataba de vertebrar todas las enseñanzas artísticas del país: Conservatorios de Música, Escuelas de Arte Dramático y Danza, Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, Escuelas de Artes Aplicadas a la Restauración, Escuelas de Cerámica, Escuelas Superiores de Bellas Artes y Escuela Superior de Canto, según el punto 3 del art. 1º del *Proyecto de Ordenación de las Enseñanzas Artísticas.*

39. *Proyecto de Ordenación de las Enseñanzas Artísticas,* p. 6.

40. 1 de julio, 22 de noviembre y 14 de diciembre.

41. El 31 de marzo se reunieron en la sede del MEC representantes de la administración y de las Escuelas para estudiar y modificar las parte específica que a éstas atañía Los representantes de las Escuelas en esta reunión formaban parte al mismo tiempo de la Comisión redactora del Anteproyecto. Esta estaba integrada por Germán Calvo, Inspector General de las Escuelas. Angel Ridao, director de la E. de Sevilla, Leocadio



Fig. 4. Este edificio fue el primer centro dedicado a la enseñanza de las Artes Aplicadas en Huesca.

No son necesarios 18 años de perspectiva ni situarse en la coordenadas espacio temporales para analizar este borrador, basta con recoger el que en su día hicieron las Escuelas de Bellas Artes cuyos representantes se ausentaron de las reuniones a las primeras de cambio[42]. Cuando la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid dispuso del anteproyecto respondió con un informedemoledor contra la ley en general y las Escuelas de Artes especialmente[43] .

Partía de cuestiones previas muy duras. Decía que el *anteproyecto se apoyaba en las consabidas "peculiaridades"* –lo pone entre comillas– *de estos centros para desmarcarse del sistema general. Al contrario que ocurría con las de Bellas Artes cuyas enseñanzas se adecuaban al sistema universitario.* Calificaba a las Escuelas despectivamente de Centros de Formación Profesional de Primer Grado y afirman *no*

Melchor, director de la E. de Madrid, Alfonso Maza E. de Cerámica de Madrid y Francisco Costell, director de la Escuela de Manises.

42. Así dice el oficio remitido por el Inspector General a los directores de los Centros con fecha 16 de diciembre de 1977: *Aprobación por unanimidad para continuar el estudio y elaboración del Proyecto de Ordenación de las Enseñanzas Artísticas a pesar de la retirada de los representantes de las Escuelas de Superiores de Bellas Artes.*

43. El escrito tiene por título: *Acotaciones al borrador del proyecto de Ley de Enseñanzas Artísticas remitido por la Dirección General de Personal del Ministerio de Educación.*

aceptar nunca....o que se convirtieran en centros de nivel superior al tiempo que las acusa de invadir campos docentes propios y de la Escuela de Arquitectura.

Tilda el anteproyecto de centralista y piramidal y de crear un sistema paralelo semejante a las colosalistas Universidades Laborales. Una descalificación grave pues las antiguas Universidades Laborales se consideraban imagen de cuanto el franquismo entendió por estructura educativa. Finalizaba acusando a las Escuelas de Arte y en especial al profesorado de la Central de inventar un sistema en beneficio propio.

El análisis hasta aquí es impresentable formalmente pero puede ser racionalmente crítico en los contenidos. Aunque conviene no olvidar que el tipo de estructura defendido por la LEA no lo era únicamente desde los sectores artísticos y educativos conservadores, los progresistas, a tenor del manifiesto elaborado tras el *Encierro de la Virreina* , en 1976, todavía eran –para entendernos– más ambiciosos pues proponía la *Creación de una facultad de Arte, en la cual las diversas instituciones (Artes y Oficios, Bellas Artes, Conservatorio de Música, Departamento de Arte de la Facultad de Geografía e Hª. escuelas de Diseño, Cinematografía, teatro) queden unidas en un solo organismo que conjugue la práctica y la teoría del Arte* [44].

Cuanto resta de este largo informe ya no entra en las coordenadas de la ratio, pues también acusó el anteproyecto de inflaccionista por la necesidad de nuevas instalaciones y transformación de niveles de profesorado y porque en *un momento de crisis laboral de los titulados universitarios incrementaría notablemente estas titulaciones.* Aunque no cabe mayor contradicción que rechazar la titulación universitaria para los demás por inflación de titulados y solicitarla para uno mismo, no se puede perder de vista el momento en que el escrito es emitido para comprender el atrevimiento a barrer de un modo tan violento. Sólo el temor a la competencia de las Escuelas de Artes en determinados campos docentes y sobre todo la amenaza, al verse inmersas en un proyecto artístico global, de dilatar todavía más, si no dar al traste, con el decreto de transformación de estos centros en Facultades de Bellas Artes, en aquel momento en tramite legislativo[45], puede explicar un informe tan airado.

El tema saltó a opinión pública. El diario "El País"[46] se hizo eco de la problemática de las Escuelas y dio cuenta del borrador de ley. El director de la comisión de redacción, más tarde Director General de Personal, cauto incomprensiblemente con un proyecto finalizado, apuntaba genéricamente *la necesidad de una ley marco que salvase de los errores del pasado al legislar leyes demasiado minuciosas, que dignificaran la profesión de los artistas y diera mayor valor a las titulaciones.* Por contra, por vez primera vez el Ministerio reconoce la necesidad del Bachillerato Artístico[47].

44. Julián, Inma: 1977, p. 237.

45. Poco tiempo después el R.D. 988/1978 de 14 de abril convertía las Escuelas Superiores de Bellas Artes en Facultades de Bellas Artes.

46. "El País", 11-3-1978, p. 26.

47. *Ibídem,* Matías Vallés, Director General de Personal, defendió el Bachillerato en Artes desde la necesidad de compaginar las enseñanzas específicamemte artísticas con la formación integral de los alumnos.

El 7 de marzo está prevista una reunión de directores para retocar la LEA y tras esta, el 31, entre una amplia representación del ministerio y de las Escuelas para ultimar las modificaciones que a éstas afectaran en exclusividad. Los días 2 y 3 de mayo de 1978 se reunían en Madrid los directores de todas las Escuelas de España y después de dar el visto bueno al Proyecto de Ley lo elevaban al Ministerio en la convicción de su inmediato pase al Consejo de Ministros[48].

Me he extendido en pormenores de esta parte porque no todos los profesores tuvieron acceso a esta información de la que nada se publicó, pues nada se legisló y porque de algún modo contribuirá a recuperar, en unos casos y mantener en otros, la memoria de las Escuelas de Arte. Si éstas fueren razones únicas y absolutas sólo tendría interés para los historiadores, pero la LEA, desde un análisis objetivo, pone de manifiesto cuales fueron las inquietudes del profesorado durante una década y cuál el pensamiento. Y si no justifica, si al menos explica por qué tantos se prestarán a la anarquía que preside el inicio de la década posterior y a colaborar a la política de hechos consumados y, a su vez, por qué otra buena parte, posiblemente los más implicados en el proyecto LEA, adoptaron actitudes más reacias a la renovación educativa.

LEY DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS: VIRTUDES Y DEFECTOS

La LEA fue síntoma y reflejo del devenir político del país, pero no es momento para entrar en ello. Virtudes y defectos se podrían resumir en los siguientes

– Reconocimiento oficial de la superación de los planes de estudios de 1963.

– Una década hablando de integración en el sistema educativo general, llevó al convencimiento de la necesidad de acometer la reforma educativa como paso imprescindible para hacer factible la integración y posibilitar auténticas respuestas sociales.

– Fue el germen del Bachillerato Artístico. Allí se asentó la terminología y nacieron las primeras propuestas.

– Por contra, en el aspecto negativo, cuando la ley proponía integrar las escuelas lo hacía sólo desde la vertiente legal y formal pero no desde la esencia que afecta a unas enseñanzas regladas. Desde los hechos, creaba una estructura paralela al sistema pero sin integrarla en él. Paralela en rango académico, coeficientes económicos y titulaciones siempre homologadas, es decir, enseñanza media al margen de ella y títulos universitarios al margen de la Universidad. Un modo de mantener privilegios y prebendas para desasirse de exigencias administrativas y hasta académicas[49].

48. El Proyecto fue refrendado en Asamblea General convocada por la Asociación Nacional del Profesorado con fecha 4 de mayo.

49. La ausencia de titulación entre el profesorado era muy alta especialmente, pero no en exclusividad, entre los maestros de taller porque el título no era *conditio si ne qua non* ni para impartir clases ni para acceder a oposiciones.

La LEA abunda en comparar su propio carácter con las aspiraciones autonómicas que respira el país pero la filosofía que defiende es centralista, mantiene una estructura trasnochada al hacer depender los centros ubicados en la misma ciudad, denominados Secciones, de una Escuela Central[50]. Este tema se convertirá, en cuanto se inicien las reformas de facto, en uno de los más conflictivos soterradamente.

LAS REIVINDICACIONES ESTUDIANTILES SE SUMAN A LA INQUIETUD GENERAL

La inquietud del profesorado trasladada de algún modo a los alumnos hizo que movilizaciones y huelgas –paro activo, lo denominaron– se iniciaran en torno a 1978.

Los alumnos de las Escuela de Zaragoza, en solidaridad con los de Oviedo, iniciaron el paro presentando el día 15 de febrero de 1978 dos tablas reivindicativas

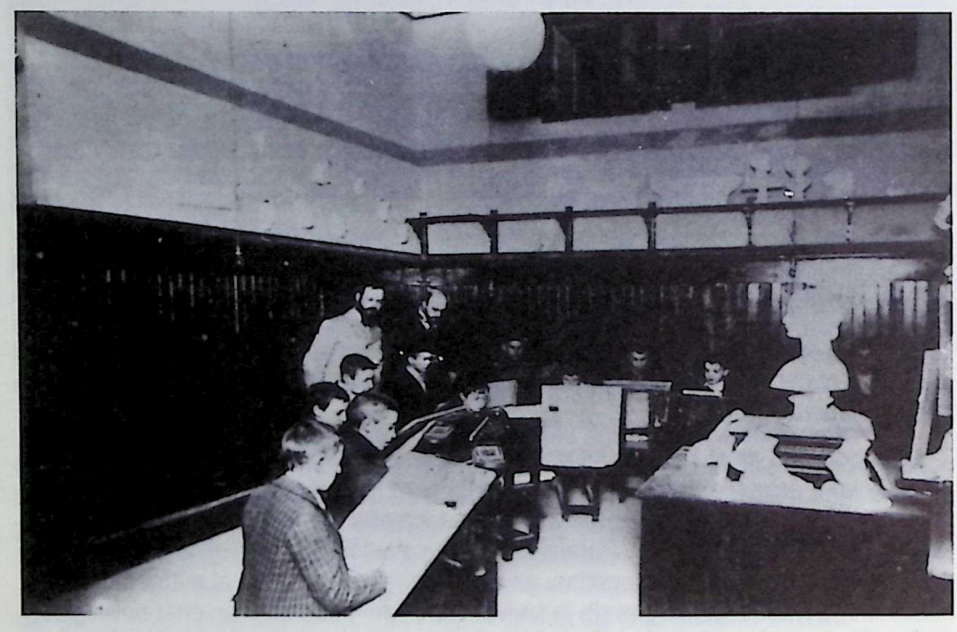


Fig. 5. Primeros alumnos de Dibujo Artístico en la centenaria Escuela de Zaragoza.

50. El artº 80, punto 2 del Anteproyecto de la LEA dice: *Las enseñanzas de Artes Aplicadas podrán distribuirse, cuando el número de alumnos y la extensión de la población lo requieran, en una Escuela Central y una o varias secciones, con locales independientes. Estas Secciones impartirán principalmente las enseñanzas correspondientes al nivel medio y quedarán adscritas a la Escuela Central, que funcione en la localidad, la cual, en su caso, impartirá las enseñanzas de nivel superior.*

resultado de una asamblea convocada al efecto. La primera afectaba a las Escuelas en general y la segunda aludía a los problemas internos de Zaragoza. El día 20 insistían en las segundas con una extensa tabla que puntualizaba problemas y proponía soluciones. El paro se prolongó y las pancartas reivindicativas hicieron aparición por los pasillos del centro. Los problemas internos acrecentados se hicieron públicos a través de la prensa[51].

Los argumentos abundan en la problemática general de las escuelas, en la exigencia de reformas pedagógicas, administrativas y en la solicitud de mayor participación en los órganos de decisión del centro.

Desde el punto de vista de este estudio interesan sobre todo las primeras, por ello se transcriben textualmente, pues las segundas o se derivan de éstas o aluden a problemas en exceso puntuales:

> "1. Reconocimiento oficial y justo de los estudios y del título obtenido al terminar éstos en cualquiera de las E.A.A.
>
> 2. Renovación de los estatutos que rigen actualmente y sobre las cuales se basan las E.A.A., ya que los consideramos desfasados.
>
> 3. Renovación del Plan de Estudios, igualmente desfasado, dándole un enfoque más directo hacia las exigencias artísticas, creativas y constructivas, así como la participación del alumnado en la elaboración de un Plan de Estudios renovado.
>
> 4. Exigir del Ministerio de Educación y Ciencia una mayor preocupación hacia los Titulados, para obtener unas salidas profesionales reconocidas por la sociedad, con la categoría y respeto que merecen, retribuídas y justas.
>
> 5. Participación del alumnado en el funcionamiento de las E.A.A.
>
> 6. Teniendo en cuenta que el alumno que acude a las E.A.A., es para obtener unos conocimientos que le van a servir para conseguir una profesionalización y realizar ésta posteriormente, por tanto exigimos: una formación más completa, actual, libre y competente, para lo cual es preciso: un profesorado que aparte de la capacidad docente, contenga todos los requisitos citados anteriormente".

La dilación en la entrada en vigor de la LEA mantuvo los centros en un impasse peligroso que no hacía sino acumular problemas en el alumnado y en el profesorado, mayoritariamente interino, que soportaba agravios económicos cuantiosos respecto a otros cuerpos de similar nivel.

La década de los setenta terminó para las Escuelas en el terreno de los factum sin pena ni gloria. Las espadas quedaron en alto.

51. Esta debió ser la segunda huelga estudiantil de una escuela centenaria. La primera tuvo por causa de la fusión de las Escuelas de Bellas Artes, denominadas de Artes e Industrias y las de Artes y Oficios. Los estudiantes se manifestaron en dos ocasiones, con dos meses de diferencia y algún atisbo de violencia.

DÉCADA DE LOS 80: DE LA LOECE A LA LODE

Inaugurados los 80, el gobierno de UCD promulgó la Ley Orgánica que regulaba el Estatuto de Centros Escolares[52]. Una vez más no contempla las Escuelas de Arte, por tratarse de centros, entiendo, a reserva de una regulación especial. Por contra, el gobierno creó la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas[53], desligó de la Dirección de la Escuela Central el cargo de Inspector y nombró uno General y otro Central.

La nueva inspección de las Escuelas todavía en noviembre de 1980 insistía en apoyar la LEA y en este sentido se dirige a los claustros de profesores. El escrito también abre la posibilidad de rehacer los programas oficiales en vigor y adaptarlos a las nuevas necesidades. La medida auspiciaba una reforma encubierta y en el fondo evidencia poca fe en que la ley fuera aprobada.

Los claustros de profesores ya habían entrado en una manifiesta incredulidad respecto a cualquier iniciativa, por eso las contestaciones a la circular nada nuevo revelan, exceptuada la del claustro de Barcelona que es especialmente crítica pero expresa, tras ocho años en punto muerto, el sentir general del profesorado respecto a la LEA, la actuación ministerial y las enseñanzas. Tilda la situación general de las escuelas de *aparcados dentro del actual sistema educativo* y a la LEA de *elitista por el carácter insólito y diferencial que respira* pues *puede llevar a las Escuelas a un estado de marginación en el sistema educativo y social.* Afirman haber asistido a la gestación de la LEA *como algo lejano a nosotros, algo que cuando se nos consultaba o informaba, veíamos que era con el único fin de tener respaldo o buscar el parabién a estas consultas* [54].

El escrito era especialmente lúcido al defender los Diseños incardinados en el entorno como objetivos de las Escuelas. Fueron los primeros, a su vez, en asumir abiertamente que la función de las escuelas era la de formar profesionales, término que, como se ha analizado, levantaba toda serie de suspicacias. Abordaba también con valentía el problema del *rescate de la artesanía* , viejo tema de confrontación y avisaba del peligro caso de defenderla con postulados "proteccionistas":

> *Nos horroriza pensar que nuestras Escuelas puedan convertirse en talleres de producción de "objetos hechos a mano y que ello baste para para que sean catalogados como artesanales. Hoy la palabra "artesanía" tiene un contenido semántico distinto que tiene su origen en la confusión del término artesano y el de producto artesano que los movimientos políticos de signo corporativista intentaron aglutinar bajo la denominación de artesanía transformando con ello el sistema de producción, es decir, el trabajo manual y de empresa personal o de régi-*

52. L.O. 5/1980 de 19 de junio.

53. Orden 31-8-1981.

54. *Carta abierta del Claustro de Profesores de la Escuela de Artes Aplicadas de Barcelona, en respuesta a la enviada por los Ilmos. Srs. Inspectores General y Central en noviembre de 1980, a la dirección de esta Escuela para su lectura en Claustro.* (La carta consta de cuatro folios numerados).

men familiar, por el de producción seriada o industrial, dejando en el olvido la autenticidad del producto, su origen y en muchos casos su material. Estamos por la defensa de una industria artesana pero enraizada en su medio y exenta de dirigismos triunfalistas. Finalizaba: *Así pues, ante semejante panorama, no podemos dejar de ser escépticos y ver en vuestra carta nada más que un cambio de imagen, forzado por los tiempos actuales más democráticos, aunque de corte igualmente paternalista, que nos relega a rellenar fichas y obedecer consignas y orientaciones que continúan sin partir de nosotros mismos.....Ante todo esto, pensamos que nos veríamos gratamente sorprendidos delante de hechos concretos, pues hemos padecido una enorme inflacción de buenas intenciones, deseos, programas, proyectos, anteproyectos, etc. etc.*[55].

Sobran las apostillas por la clarividencia del planteamiento cuando estas líneas se escribieron. Unicamente sería necesario tener en cuenta que los principios con los que se planteó la LEA habían sido rebasados con creces cuando esta crítica se hace. La coyuntura socio-política del país ya no era la misma. Cuando la LEA se gesta Franco vive, cuando se realiza la crítica han transcurrido cinco años de su muerte. Parte de las acusaciones de la Escuela de Barcelona son evidentes sobre todo en lo que se refiere a marginación y aparcamiento y carácter insólito, pero no se puede coincidir respecto a las consultas pues fueron muchas y hasta en ocasiones hastiantes. Otra cuestión es que las propuestas de la Escuela de Barcelona obtuvieran el eco pretendido.

En 1981 UCD publicaba un documento para someterlo a debate e iniciar la reforma de las Enseñanzas Medias en España[56]. Dos causas aducía para justificar su necesidad: la modificaciones producidas por crisis económica internacional derivada del alza de los precios del petróleo en 1975 y la transformación político social española tras el final de la dictadura y el advenimiento de la democracia. Todo son causas y concausas, pero hecho determinante es la conferencia de ministros de educación europeos celebrada en 1980. La imagen del sistema educativo español que respondía todavía al impuesto por la dictadura como respuesta ideológica a sus intereses, era poco presentable en Europa.

La conciencia del desajuste entre el sistema educativo y la realidad social fue consecuencia de un estudio hecho público a través de 250 páginas que daban cuenta del estado de las Enseñanzas Medias en España y servían como documento de trabajo para acometer la reforma. Sólo un aspecto positivo para las Escuelas de Arte espigado de los contenidos generales del documento: *Los centros en que se cursen estos estudios deben ser de carácter específico para el bachillerato, aunque según la opción elegida podrían impartirse en otros que reunieran las condiciones adecuadas en cada caso así.....la Artística, en las actuales Escuelas de Artes Aplicadas, o en los Conservatorios* [57]. Por vez primera un documento oficial del M.E.C. contempla la posibilidad de un Bachillerato en Artes. A partir de él todos inciden en el mismo senti-

55. *Ibídem*, pp. 3 y 4.

56. *Las Enseñanzas Medias en España*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1981.

57. *Ibídem*, p.154.

do. Pero el resto del estudio obvia substancialmente las Enseñanzas Artísticas[58], evita concretar propuestas y deja la pelota en el alero como antes hizo el régimen franquista. Del proyecto de Ley de Enseñanzas Artísticas no hace ni mención.

La lectura es diáfana. Una vez más el Ministerio se lava las manos y prefiere cerrar los ojos ante al tema por idéntico motivo al que impidió seguir adelante el primer borrador: El gobierno de UCD había distribuido en 1979 las competencias de educación entre el propio Ministerio de Educación y el recién creado de Universidades y ésta fue razón suficiente para no avalar un proyecto interministerial que hubiera podido generar conflicto de competencias[59].

LOS PLANES EXPERIMENTALES: DE 1983 A 1986

En 1982, el PSOE se hacía cargo del Ministerio de Educación. De inmediato presentó un proyecto educativo frente al Estatuto de Centros de UDC. Técnicamente:



Fig. 6. Sede actual de la Escuela de Arte de Huesca.

58. *Las Enseñanzas Medias en España,* 1981, pp. 129-130.

59. El R.D. 708/1979 de 5 de abril (BOE 6-4-1979) reestructuró determinados órganos de la Administración del Estado. Entre las medidas adoptadas figuraba nueva denominación para el Ministerio de Educación y Ciencia. A partir de este R.D. de Educación a secas y se creaba el de Universidades e Investigación que asumía las funciones de la Secretaría de Estado con la misma denominación creada por R.D. 1558/1977 de 4 de julio. Se hizo cargo de la primera cartera ministerial José Manuel Otero Novas y de la segunda Luis González Seara.

frente a la Ley Orgánica de Estatutos de Centros LOECE, proponía la LODE, Ley Orgánica del Derecho a la Educación, pero ésta nada dice de estructuras, regula los centros docentes y la participación en la enseñanza de los diversos sectores que constituyen la Comunidad Educativa[60].

Con el nuevo gobierno cambió el Subdirector General y con él se modificaron substancialmente las estrategias. Digo estrategias porque la primera medida adoptada por la administración fue reestructurar los Centros de Madrid para conceder autonomía a las Secciones[61]. Oficialmente la determinación obedeció a *la reordenación general de las enseñanzas bajo criterios de actualización y con vistas a una adecuada especialización de los centros* [62]. En el fondo, porque era necesario desmontar una estructura centralista, desfasada y una mentalidad que proseguía aferrada a la idea de defender la LEA a toda costa. Estos factores hubieran impedido cualquier forma de experimentación en Madrid por eso precisamente, en los momentos iniciales, fue fundamentalmente periférica.

Se hace difícil entender la necesidad y repercusión de esta medida, transcurridos once años desde que se tomó. Pero se entiende mejor si se explica que durante un tiempo coincidieron en un sólo individuo la Inspección General y la Dirección de la Escuela Central de Madrid. Al acumular cargos la misma persona dio un protagonismo inusitado a esta Escuela y creó una dinámica de dependencia real de todas las demás respecto a ella. Cualquier problema a resolver o consultar ante el Ministerio pasaba por allí, incluso cuando ambos cargos se disociaron. No es de extrañar que abanderase el proyecto LEA y el equipo directivo que sucedió de modo continuista, al Inspector/director fuera el más reticente a reconocer su fracaso. Por otro lado el director de la Escuela Central dispuso de un poder inconcebible en cualquier estamento docente. El nombramiento de los directores de las Secciones dependían de él y también el de los profesores interinos –mayoritarios en las plantillas–. Numerarios e interinos estaban a expensas de la Jefatura de Estudios para saber en qué Sección impartían clases de un curso para otro. Una potente arma en manos del director de la Central para deshacerse de los profesores incómodos. Defensora de la LEA y del centralismo, la dirección no entendió el inicio de una reforma fuera de los esquemas establecidos con anterioridad.

El año 1984 un Real Decreto posibilitaba la experimentación para el ámbito de la enseñanzas artísticas, una especie de carta blanca para establecer una reforma de facto pues el punto 2 del art. 3º disponía: *Las direcciones Provinciales remitirán al Departamento, debidamente informadas, aquellas iniciativas que puedan partir de los propios Centros, a efectos de la preceptiva autorización por Orden ministerial* [63].

60. LODE 8/ 1985 de 3 de julio.

61. R.D. 283/ 1984 de 8 de febrero. El desarrollo de este R.D. fue realizado por Orden de 27 de febrero de 1984.

62. Orden de 27 de febrero de 1984.

63. Real Decreto 799/1984, de 28 de marzo, sobre regulación de experiencias en Centros de Enseñanzas Artísticas.

De estrategias se trataba. Desde la perspectiva de 1984, desde el profesorado implicado en los centros, desde los profesores en función de inspectores y diría que hasta desde la misma Subdirección en connivencia con estos sectores más que con el propio ministerio, se hacía necesario replantearlas respecto a las mantenidas durante tantos años. Ya no se pretendía modificar las estructuras, inamovibles tras la experiencia acumulada después de tantas propuestas y proyectos ligados a la LEA, sino metodologías y contenidos. El MEC entretanto –entiéndase– daba la impresión de adoptar posturas de *laissez faire* por si el sector todavía tuviera capacidad para encauzar la situación.

Durante muchos años los objetivos ambiciosos y a largo plazo no permitieron prosperar la reforma de las Escuelas de Artes. Tiempo después, la ausencia de objetivos a largo plazo fue la norma y era válida. La Subdirección jugaba a la política de hechos consumados frente a las fuerzas fácticas y los profesores aprendieron desde los centros que esta política servía a la Subdirección frente al propio Ministerio. La experimentación siempre fue muy por delante de BOE. Cuando la obligación de atenerse a una estructura puso fin a los años de experimentación gran parte de lo realizado se mantuvo como tal.

La reforma se inició a partir de experiencias piloto[64] en las Escuelas nº 12 de Madrid dedicada a Diseño Industrial[65] y la de Cerámica[66].

En la Escuela nº12 de Madrid, independizada de la Central, y autodenominada *Experimental de Diseño* se limitó el número de alumnos por curso, se generalizaron los horarios de mañana, se incorporaron contenidos, nueva metodología docente y se estructuraron las materias por áreas de conocimientos. Los horarios se modificaban semanalmente en función del proceso del ejercicio práctico y las necesidades expresadas por los profesores. El intento de participación en el mercado con proyectos y prototipos, recuerdos de los sistemas de autofinanciación bauhausianos, las continuas puestas en común y la modificación de criterios personales en favor de un proyecto global, resultaron en algún caso traumáticos[67], en otros muy enriquecedores. A fuer de innovadora, la experiencia resultó revolucionaria en el ámbito donde se implantaba y un tanto, seamos realistas, utópica. De cualquier modo, sirvió de motor para romper la inercia en la que se hallaban las Escuelas. A pesar de las reticencias del ámbito profesional expresadas por André Ricard en el "País": *La experimental de Madrid que cita es una recién llegada que aún ha de demostrar lo que pretende hay algunas otras más veteranas que merecen no ser olvidadas a la hora de hablar de la enseñanza del diseño* [68]. Desde el punto de vista interno los resquemores eran mayores que los expresados por Ricard. Con independencia de resultados finales, a

64. El R.D. 2326/1983 de 13 de julio modificaba parcialmente el D. 2343/1975 de 23 de agosto sobre regulación de centros pilotos y experiencias en Centros Docentes. Este a su vez posibilitó el R.D. 799/ 1984 de 28 de marzo, sobre regulación de experiencias en Centros de Enseñanzas Artísticas.

65. Orden 13 de junio de 1984.

66. Orden de 10 de junio de 1984.

67. Los abandonos por traslado a otros centros fueron numerosos en los primeros años.

68. El País 12-1-1985, p. 21.

juzgar a un plazo prudencial, hubo logros inmediatos pues el hecho de empezar, sirvió para colaborar a demoler viejas y anquilosadas estructuras.

Al tiempo, las Escuelas de Palma de Mallorca y Soria se plantearon la problemática de los cursos comunes[69] en la que trabajaban, informalmente, desde el curso 83-84. Soria, además, apoyaba la reforma del BUP al impartir las materias de dibujo de los alumnos del Instituto de Bachillerato en la propia Escuela[70].

La renovación de los cursos comunes será decisiva para el devenir de las Escuelas. Los tres cursos del Plan 63 se redujeron a dos pero se intensificó el número de horas semanales, de 24 a 36. Entre las materias innovadas figuraban Taller Básico, Procesos y Técnicas, Introducción a la Sociología y Economía e Información además de las impartidas en el Plan 63.

Como ocurre con todas las reformas, la metodología de aprendizaje a aplicar suele ser origen de disensiones entre los profesionales. En este caso las discrepancias afectaban fundamentalmente a la asignatura de Dibujo Artístico, pues apoyados en la funcionalidad que podría tener para los futuros alumnos de diseño, se impusieron métodos racionalistas basados en el curso preparatorio para el ingreso en la Escuela de Basilea[71]. Estos ponían en tela de juicio los propugnados durante generaciones por las Escuelas de Artes a semejanza de las de Bellas Artes. El paso del tiempo, por un lado, y las exigencias de la universidad para los alumnos de Bachillerato en Artes, por otro, han paliado considerablemente la cuestión.

El 30 de septiembre de 1985 aparecían objetivos, temarios y criterios de evaluación por los que había de regirse el curso segundo de comunes[72]. Con ellos se completaba el ciclo. Finalizada la experiencia de Soria y Palma de Mallorca, los comunes se hicieron extensivos a Zaragoza y 15 Escuelas más, transitoriamente, y a la totalidad de Escuelas del territorio MEC en el curso 1988-89[73].

Los Planes de Estudios Experimentales, a extinguir, a su vez, en breve tiempo, reducen los estudios a cuatro años, dos de comunes y dos más de especialización y la Reválida es sustituida por un Proyecto Fin de Carrera, pero mantienen idéntica titulación: Graduado en Artes Aplicadas. Paralelamente, sin que una cosa sea causa o consecuencia de la otra, a estos estudios se le reconoció equivalencia administrativa semejante a Formación Profesional de Primer Grado para los cursos comunes y de Segundo Grado para las especialidades[74].

69. Orden de 11 de septiembre de 1984.

70. Los programas relativos al curso primero de comunes se publicaron en el BOMEC por Disposición de la Subsecretaría de MEC con fecha 19 de noviembre de 1984.

71. Uno de los modelos propuestos fue el Curso básico de la Escuela Artes Aplicadas de Basilea: *Procesos elementales de proyección y configuración,* de MAIER, Manfer, editado en España por Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1982.

72. La Resolución 4 de octubre de 1984 (BOMEC 19-11-1984) determinó los correspondientes al curso primero.

73. El Plan de estudios se hizo extensivo a las Escuelas del territorio MEC por Disposición de la Dirección General de Centros Escolares con fecha 19-6-1988. BOMEC 11-7-1988.

74. Orden de 21 de abril de 1988.

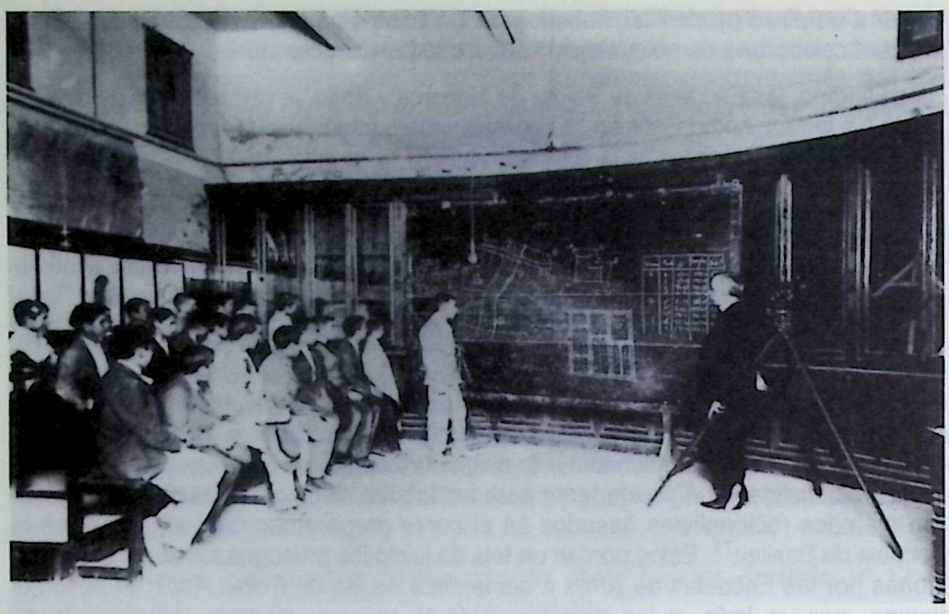


Fig. 7. Clase teórica. Reproducción de una Fotografía de la época.

Tanta dinamicidad obligó a la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas a exponer criterios de actuación ...*siguen adelante los proyectos de reforma de nuestros planes y enseñanzas, pero dicha reforma está supeditada a la implantación del ciclo obligatorio y polivalente del Bachillerato, por cuanto, en principio las Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, según criterio ministerial, deben implantarse después de dicho ciclo, y como alternativa al Bachillerato General y a la Formación Profesional de segundo grado....de acuerdo con los principios de conexión y equivalencia con el resto del sistema educativo....Por otra parte el curso pasado se promulgaron varias normas que tenían como objetivo sentar las bases iniciales para un replanteamiento de la función de estas Escuelas* [75].

Del escrito se colige: Los futuros alumnos provendrán del ciclo obligatorio, por consiguiente las escuelas salvarían uno de los escollos históricos: la heterogeneidad de conocimientos de los alumnos recién ingresados cuyo único requisito consistía en haber cumplido 14 años. Todavía no se contempla la posibilidad de un Bachillerato en Artes, pero se atisba, en cambio, posibilidades de conexión con el resto del sistema educativo.

Los criterios del Ministerio en el 85 homogenizaban los ingresos pero la añeja estructura de los estudios, por el momento, seguía sin intención o posibilidad de modificación. Ello no implica que no afectara a la remodelación interna de los centros

75. El escrito dirigido a los directores de los centros tiene fecha 27 de febrero de 1985.

pues la creación de nuevas especialidades y la supresión de antiguas obligaba a redistribuir espacios y profesorado. Substancialmente todo tendía a posibilitar una autocrítica sobre objetivos y función de las Escuelas de Arte

En el curso 85-86, once centros estaban implicados en la renovación. Los Planes Experimentales, publicados en el BOE, concretaban materias, contenidos generales y adscripción del profesorado. Las especialidades objeto de experimentación fueron: Orfebrería en la Escuela nº 3 de Madrid. Grabado y Técnicas de Estampación, Conservación del Documento Gráfico en la Escuela nº 10 de Madrid. Técnicas de Procedimientos Murales en Segovia, Cerámica en Talavera de la Reina y Técnicas de Volumen en la nº 2 de Madrid, Valladolid y Zaragoza.

Se puede observar que la experimentación afecta a una especialidad por Escuela salvo Técnicas del Volumen que se hace al unísono en tres centros. Técnicas de Volumen fue un saco en el cual cupieron la mayor parte de los talleres de las Escuelas. La praxis se impuso a criterios racionales de actuación. Fue una medida de índole política que se sobrepuso a la pedagógica para paliar los cada vez más acuciantes problemas de los talleres. Esto explica las razones por las cuales sin experiencia previa sobre la que establecer modificaciones, se inició en tres centros simultáneamente. A mi entender la especialidad nació indefinida, sin base teórica, sin estudio de mercado y social. Sólo si el Ciclo de Artes Aplicadas de la Escultura, sustitutorio de la anterior, ha respondido a análisis de esta índole ofrecerá resultados más satisfactorios para los alumnos.

Las actuaciones tuvieron un deje anárquico. La premura de tiempo obligó a simultanear la experiencia de especialidades y cursos comunes apenas sin correlación, cuando las unas dependen en gran medida de lo impartido en los otros. La precipitación propició, en algún caso empezar la casa por la ventana y adoleció de todos aquellos defectos que se derivan de ausencia de marco general en el que cobijarse; en palabras llanas, las consecuencias de hacer la guerra por cuenta propia. La hazaña estaba cargada de riesgo y visto desde hoy, incluso puede que fuera algo suicida, pues, como se verá, los criterios para ubicar las Escuelas en el organigrama educativo se modificaron al menos en tres ocasiones hasta que se definió el marco de la Educación Técnico Profesional donde finalmente hoy quedan situadas.

Con todo, se habían dado pasos sin retorno: remodelados los cursos comunes, desarrolladas y puestas al día las especialidades en materias, contenidos y horarios y suprimidas aquéllas que no tenían demanda social, la acusación de centros de terapia ocupacional no se sostenía por ningún lado. Las Escuelas habían dejado de ser una enseñanza residual desconectada del ámbito social donde se ubican y la nueva imagen nada tenía que ver con el retrato realizado años antes por las Escuelas de Bellas Artes.

EL MINISTERIO EXPONE SUS OBJETIVOS DE REFORMA EN 1986

En mayo de 1986, el Secretario General de Educación, tras reconocer que un par de centenares de profesores se hallaba implicados en la mejora de los contenidos de

los cursos comunes y de las especialidades, dirigía a los centros un documento, meramente informativo, donde explicaba, cuáles eran los planes para el futuro[76] .

Los más inmediatos: *Implantar el 2º Ciclo de Bachillerato Modalidad Artística –Diseño y Artes Plásticas– y, entretanto este bachillerato sustituye a los cursos de comunes, expandir éstos por el resto de las Escuelas.* Por primera vez el Ministerio asume, de verdad, que el proyecto experimental de las escuelas *tiende en coordinación con la reforma de la Enseñanza Secundaria, modificar los contenidos académicos y pedagógicos de las Escuelas de Artes Aplicadas y oficios Artísticos* [77].

A continuación exponía los criterios del proyecto

– Los cursos comunes del Plan 1963 serán sustituidos por el 2º Ciclo del Bachillerato, Modalidad Artística-Diseño y Artes Plásticas.

– El bachillerato permitirá acceder a la Universidad o a los Módulos Profesionales Postsecundarios[78].

A título orientativo tales "módulos Profesionales Postsecundarios" podrán consistir en la siguientes carreras: Diseño Gráfico, Diseño Industrial, Diseño de Mueble, Diseño Textil y Moda, Diseño de Orfebrería, y Joyería, Cerámica, Interiorismo, Escenografía y Plástica del Espectáculo, Técnicas del Volumen, Grabado y Estampación, Conservación del Documento Gráfico, Conservación de Bienes Culturales, etc.[79].

Esta propuesta –no será la última– mejora substancialmente la anterior y coincide con la dirección de trabajo de la Subdirección de Enseñanzas Artísticas y las aspiraciones del profesorado implicado en la reforma, es decir, introducir el Bachillerato en Artes en las Escuelas y convertir las especialidades experimentales directamente o con ligeros retoques en Módulos Profesionales postsecundarios. Las Escuelas habían dado un salto cualitativo muy importante pues introducían el Bachillerato en su ámbito de actuación, es decir, tenían la posibilidad de preparar a sus propios alumnos sin perder un ápice de cuantas enseñanzas habían impartido secularmente y colocarse paritariamente en obligaciones y derechos con el resto de la enseñanza secundaria del país. Posteriormente, las cosas variaron si no substancialmente sí considerablemente.

La carta del Secretario General de Educación se recibía en mayo, prólogo de un verano especialmente cálido, tórrido más bien, en el ámbito de la Artes Aplicadas tanto que afectó considerablemente las relaciones entre el Ministerio y la Asociación del Profesorado.

El Ministerio anunciaba en el escrito referenciado la incorporación de hasta 12 Escuelas, en cursos sucesivos, a los planes experimentales, además de las ya impli-

76. El documento tiene registro de entrada en la Escuela de Artesde Zaragoza nº 85 y fecha 29-5-1986.

77. *Ibídem*, p. 1.

78. Los citados coinciden con las especialidades que en ese momento se estaban experimentando.

79. *Ibídem*, p. 2.

cadas, incluída, sorprendentemente, la Escuela nº 1 de Madrid (antigua Central) que había renovado la junta directiva. La medida levantó las iras de la Junta Directiva de la Asociación o de su Presidente. Los escritos que se cruzan Ministerio y Asociación están llenos de dureza y descalificaciones[80]. La asociación se quejaba de desinformación en la marcha de las experiencias docentes y acusaba de contravenir la participación de los sectores propugnada por la LODE, denunciaba la política de hechos consumados a golpe de BOE y tachaba la reforma de caduca y bloqueada[81].

El Secretario General del Ministerio por su parte había calificado los escritos de la Asociación con las siguientes lindezas: *inaceptables no sólo por su incorrección y por su tono agresivo –desconocedor de las más elementales normas de la cortesía– sino por lo confuso y falto de lógica de su contenido* [82].

La Junta, en una de las últimas circulares, afirma haber mantenido contacto con la Dirección del Sindicato Independiente de Funcionarios *si deseamos que se nos tenga en cuenta en el Ministerio de Educación.....hemos comprobado que no existe otra vía de entendimiento que no sea la sindical* [83]. En el colmo de las contradicciones, la propia Asociación reconocía su inoperancia. Así puso, *de facto* , fin a sus actividades.

Para entender tanta tensión sería conveniente aproximarse al acta de la XVI Asamblea celebrada el año 85 donde se hallarán algunas de las claves del rifirrafe comentado, pues hasta ese instante las relaciones, a tenor de lo expresado por el presidente saliente eran cordiales con la Administración. Según el acta, la Junta Directiva había sido recibida por el ministerio *tantas veces como se ha solicitado* [84].

El punto 7º de la misma Asamblea contemplaba la renovación de Junta Directiva pero ésta no se puede llevar a efecto por ausencia de candidatos a la presidencia. Fue ocupada interinamente por el vicepresidente anterior. Este, ratificado más adelante como presidente, expresó en aquella asamblea cuanto pensaba sobre la reforma: *no existen ideas claras ni estructura seria y entiende que deben formarse dos niveles académicos así como los planes experimentales deberían realizarse en Escuelas de Madrid y no en Escuelas de reducido alumnado* [85]. A pesar de la incorrección en la redacción del acta, ya se puede deducir el talante del nuevo presidente pues insiste en defender encubiertamente la estructura LEA y el anquilosado centralismo revestido de un elitismo difícil de digerir. El soporte de esta ideología no dejará el camino expedito, precisamente, para iniciar la reforma de esta enseñanzas.

Por supuesto, no faltarán razones a la Asociación en algunos aspectos. De hecho los escritos ponen de manifiesto, aunque tardíamente, el tipo de reforma anárquica apuntado en este análisis, pero fundamentalmente la Asociación no entendió que la

80. El escrito fue divulgado en los centros y tiene fecha de 24 de junio de 1986.

81. Informe de la Asociación del Profesorado a los asociados, 17-7-1986, p. 5.

82. Escrito de 24 de junio de 1986 del Secretario General de Educación al Presidente de la Asociación de Profesores de Artes Aplicadas.

83. Informe de la Asociación del Profesorado a los asociados, p. 3.

84. *Acta de la XVI Asamblea del Profesorado,* 1985. Punto dos del Informe del Presidente.

85. *Ibídem,* p. 4.

LODE había establecido los cauces de participación en la programación general de la enseñanza y desde luego no pasaba por una asociación de profesores que no integraba la totalidad del colectivo pues los maestros de Taller tenían la propia[86]. El objetivo prioritario debió ser la defensa del profesorado y éste se obvió por otros no tan generales. A estas alturas nadie olvida el affaire Profesores de Entrada resuelto afortunadamente por la iniciativa privada del profesorado de la Escuela de Zaragoza[87] al presentar un Contencioso Administrativo al que posteriormente se adhirió la Asociación[88].

El Colegio Nacional de Decoradores, en las mismas fechas, también se dirigía al ministro quejoso por falta de información y participación en el proyecto de reforma. El informe remitido al ministro analizaba la situación general de las Escuelas desde la óptica del Diseño de Interiores y aportaba los *criterios mínimos para la enseñanza profesional de los arquitectos/Diseñadores de Interior* aprobados en 1981 por la Federación Internacional de Arquitectos/Diseñadores de Interior. Aquí las quejas se expresan con menos vehemencia y con lenguaje más moderado por ambas partes.

No terminan las actuaciones de un verano especialmente movido, también en junio del 86 se celebraron en el Escorial las *Jornadas de Debates sobre las Enseñanzas Artísticas* [89] organizadas por el Grupo Antares, FETE-UGT en colaboración con la Subdirección General de Perfecccionamiento del Profesorado. Las conclusiones[90] de las Escuelas de Arte son ambiguas, no definen nada y algunas de las reivindicaciones coinciden con las peticiones de la olvidada LEA como insistir en *la integración de las Escuelas Artísticas en la Dirección Artística en la Dirección General de Enseñanzas Medias* (sic) como panacea de todos los males.

Tras el informe que emite el sector musical se introducen lo que denominan *Otras conclusiones* . Son más una pataleta que un análisis razonado de situación. Se transcribe textualmente incluídas las siglas:

– Agradecer a los organizadores el esfuerzo realizado aunque pueda ser perfectible.

– Rechazar enérgicamente la marginación a que el Ministerio de Educación y Ciencia somete a las Enseñanzas AA.OO.

– Constatamos el desconocimiento por parte de ese Ministerio de la realidad de las Escuelas en cuanto a: Contenido didáctico. Horario y dedicación que estas enseñanzas requieren. Cualificación profesional del profesorado que las imparte.

86. Hasta la modificación de Estatutos realizada el año 1978 para posibilitar la inclusión de la Asociación en el Registro de Organizaciones de Funcionarios Civiles de la Presidencia de Gobierno no tuvieron cabida los profesores no numerarios.

87. *Ibídem*, p. 5.

88. Los antiguos Profesores de Entrada, hoy Profesores de Artes Plásticas y Diseño, tuvieron que esperar hasta el año 1988 para que la Ley 28 de diciembre equiparara sus retribuciones a las de profesores de similar nivel.

89. Se celebraron durante los días 13,14 y 15 de junio de 1986.

90. Tienen por título *Propuesta sobre el futuro de las Enseñanzas Artísticas y la ordenación de las actuales Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.*

– Consideramos que los altos cargos que han hecho acto de presencia lo han hecho en orden inverso al debido, de arriba abajo, cuando debió ser al contrario.

– Exigimos aclaraciones por parte de la Administración sobre los criterios seguidos para la elección de los profesores que han participado y participan en la elaboración de la reforma de las enseñanzas de AA.OO.

Con independencia de desaciertos de este tipo, sería inexacto pensar que la reforma en las Escuelas de Arte obedeció a un plan estratégico señalado con antelación suficiente, como respuesta a una filosofía educativa. La reforma se inició para salir del callejón sin salida que fue la LEA, se realizó a salto de mata, sin obedecer a política ministerial predeterminada, obviada la Asociación de profesores por el personalismo de su presidente y sin interés alguno por parte de los sindicatos.

La máquina ministerial se puso en marcha para preparar el curso 1986-87. La Secretaría General determinaba, en su ámbito de gestión, qué especialidades correspondientes al Plan 63 se extinguían y cuáles de las Experimentales podría impartir cada centro[91]. Por lo que a Zaragoza respecta se suprimieron todas a excepción de Decoración y Dibujo Publicitario, es decir, además de las *integradas* en la nueva especialidad de Técnicas del Volumen, suprimidas con anterioridad, ahora seis más. 14 en total. Las supresiones masivas, de las que Zaragoza es sólo una referencia, evidencian que la voluntad ministerial iba más allá de una importante y más que necesaria experimentación, se trataba de una una reforma a fondo de las escuelas.

EL BACHILLERATO EN ARTES COMO EXPERIENCIA EDUCATIVA

No se trata de debatir aquí algo ya ampliamente debatido e implantado sino ofrecer el punto de vista que con respecto al Bachillerato tuvieron las Escuelas de Arte.

En la Historia más reciente, mientras una parte del sector entendía el Bachillerato en Artes como *conditio sine qua non* para imprimir a la reforma de las escuelas un talante, cuanto menos, equiparable al resto del sistema educativo español, contribuyera a desmotar la imagen lúdica de lo artístico en otros niveles educativos y paliara las carencias culturales señaladas por el Libro Blanco del año 69, otra lo entendía como una renuncia a cuanto constituía la "personalidad" de estos centros.

Resulta sorprendente el recelo de una parte del profesorado hacia el Bachillerato en Artes tanto como las reticencias de otros sectores educativos, especialmente el profesorado de Enseñanzas Medias, a que se impartiera en estos centros.

El Bachillerato está largamente debatido en el seno de las Escuelas de Arte y asimilado, por los docentes y por el propio Ministerio, como el desideratum histórico educativo para los centros de enseñanzas artísticas. Claro está que hasta que se lleva a cabo la experiencia que a continuacioón se describe siempre quedó en pura filosofía educativa, pues la praxis exigía reconvertir estructuras e inversiones económicas en dotación docente que otros niveles educativos exigían con mayor firmeza y

91. Resolución 3-7-1986. BOMEC de 29-9-1986.

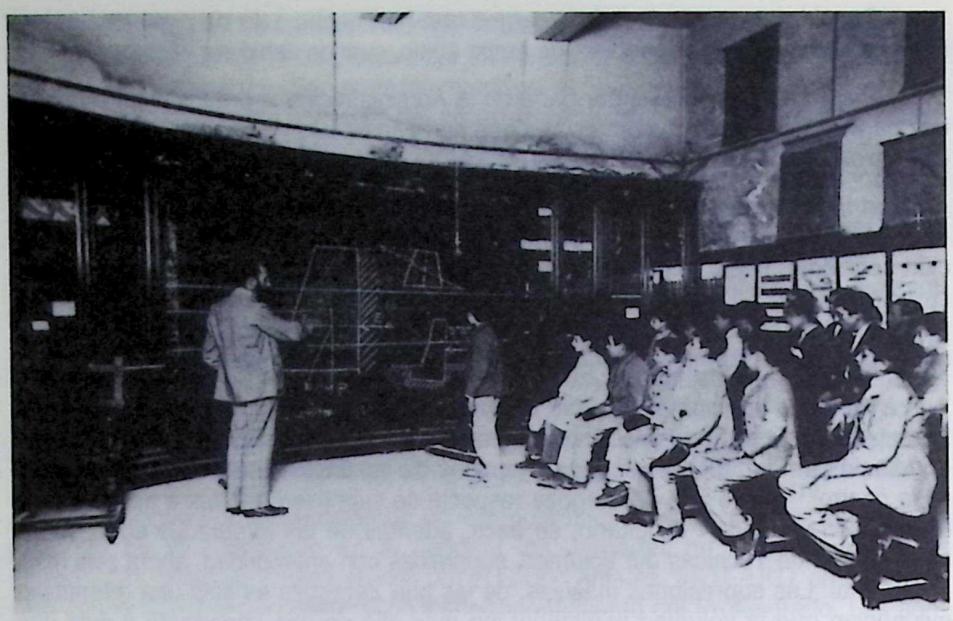


Fig. 8. Las clases teórico-prácticas se simultaneaban con los talleres.

presión social. Estas razones dieron al traste con un sin fin de proyectos para convertir cada propuesta en protagonista histórica de lo pudo ser y no fue.

La necesidad de impartir una enseñanza integral en las Escuelas de Artes no era nueva, fue defendida, como filosofía, ya en la Memoria elevada a las Cortes por el Conde de Romanones en 1910, cuando pretendía simultanear la enseñanza general con la específica *creando nuevas escuelas en que se dé la instrucción primaria, pero en que se dé de forma adecuada a los alumnos que han de recibirla y simultáneamente con el de un oficio* [92]. Con anterioridad,1886, cuando el gobierno de Sagasta institucionaliza estos estudios propone tres áreas de asignaturas: orales, plásticas y prácticas. Entre las primeras figura: Aritmética y Geometría, Elementos de física, Elementos de química, Nociones de mecánica, Principios del arte de la construcción, conocimiento de materiales y Lengua francesa o inglesa.

Explícitamente lo propuso el ministro de Educación Nacional, Lora Tamayo, en el Discurso del IX Consejo Nacional del Movimiento. Al referirse a las enseñanzas impartidas en las Escuelas de Artes, entre otras cosas dice....*y, lo que puede ser de más interés como concepción de futuro, la ordenación hoy en estudio, de un bachille-*

92. *Memoria elevada a las Cortes por el Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública,* 1910, p. 72. citado por Sousa, J.; Pereira, F., 1988.

rato artístico que se articule con los estudios superiores de bellas artes y aun con los adecuados de facultad [93]

Un año más tarde, en 1965, Luis de Sala, director de la Escuela Central, en entrevista a Radio Nacional afirmaba: *Al establecer el cuadro de especialidades, la Asamblea* [94] *se ha ocupado en trazar directrices uniformes para su futura actuación educacional, y considerando como indispensable el establecimiento del bachiller en Arte, realizó el estudio correspondiente y ya está en manos de la superioridad* [95] –las negritas son mías–. Es más, una las diez ponencias que se expusieron en la I Asamblea de Directores y Secretarios de Escuelas de Artes Aplicadas se ocupó de *Enseñanza Media Artística* [96].

Algo debió suceder entre bastidores pues en el transcurso de dos años el ministerio modificó sustancialmente su opinión. La nueva fue difundida por Ramón Falcón, Jefe se la Sección de Enseñanzas Artísticas y Fomento de las Bellas Artes, desde 1968 Subdirector Gral. de Servicios de Bellas Artes. En 1966 publicaba un artículo en la "Revista de Educación" en el que se quejaba abiertamente de los porcentajes de de becas que obtenían los alumnos de bachillerato frente a los de *formación profesional artística y artesana....Lo que nos parece poco acertado porque corremos el peligro de "enseñoritamiento" o "bachilleratismo" fantasma cuya real aparición en otros paises ha sido ya denunciada.* Cuanto sigue no tiene desperdicio: *Recientemente el periódico alemán "Frankfurter Allgemeine Zeitung" destaca –y el juicio es perfectamente aplicable a España– como centenares de miles de muchachos que podrían y deberían ser unos excelentes técnicos o artesanos con una preparación adecuada, gastan su tiempo, el dinero paterno y los recursos de la comunidad en estudiar un bachillerato humanista para el que carecen de aptitud y del que precisamente por su carácter medial y no finalista, no obtienen una formación adecuada para su colocación surgiendo así una masa de inadaptados y resentidos sociales* [97].

A pesar de los cambios económicos producidos por el acelerado proceso de industrialización y modernización de la España agraria, el autor del artículo no se había percatado, como dice Fusi, que a partir de 1959 la sociedad española había iniciado el que probablemente será considerado por mucho tiempo como el proceso de cambio económico-social más formidable y decisivo de su historia. El crecimiento de la economía española, comparativamente hablando, fue uno de los más altos del mundo debido al éxodo rural, al crecimiento de las ciudades, la revolución turística, la progresiva industrialización y la generalización de la televisión desde la que se enviaba una nueva e incitante publicidad para propiciar el consumo[98]. *Milagro español*

93. *Boletín,* nº 12,1964, p. 2.

94. Se refiere a la Primera Asamblea Nacional de Directores y Secretarios de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos convocada por Orden de 5 de junio de 1965 y celebrada los días 12 y 16 de junio.

95. La entrevista fue transcrita en la revista *Boletín de Información de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos,* 1965, p. 5.

96. *Ibídem,* p. 17.

97. Falcón Rodríguez, R.: *Artes Aplicadas y Oficios Artísticos,* 1966, p. 32.

98. Fusi, 1983, p. 9.

comenzaba a denominarse este fenómeno en una década que Europa bautizó como *prodigiosa,* mientras un paternalista técnico ministerial avisaba del peligro de *enseñoritamiento* por adecuar la formación cultural de los alumnos a los tiempos. En España todo cambiaba con más celeridad que las ideas. Lo peor es que durante muchos años esto fue cuanto se publicó sobre los estudios de Artes Aplicadas en España y las separatas de la revista se difundieron estratégicamente por las bibliotecas de los centros.

Pero los profesores, a pesar de los mensajes lanzados por los técnicos ministeriales, persistían en su opinión y la manifestaron en las conclusiones de la II Asamblea Nacional del profesorado que se cerraban del modo siguiente: *Creación del Bachillerato Artístico. Solicitar la implantación de un Bachiller en Artes equivalente al Bachillerato Superior, para poder tener acceso a las carreras de Arquitectura, Arquitectura técnica y Bellas Artes* [99].

De la necesidad del Bachillerato en Artes se habla en cada uno de los borradores que integraron el proyecto de Ley de Enseñanzas Artísticas. Ya he dicho que el primer documento, oficioso, emanado del ministerio,en las dos últimas décadas, donde aparece la posibilidad de impartir Bachillerato es el anexo al borrador del *Proyecto de Ordenación de las Enseñanzas Artísticas* donde se introduce una *Moción sobre el Bachillerato Polivalente (BUP)* (sic). Aunque la voluntad del legislador es solventar los problemas de los Conservatorios de Música donde los alumnos compaginan la enseñanza general y la musical, la idea es tan bien acogida por las Escuelas de Artes que la terminología utilizada en las enmiendas remitidas al MEC, indican el nivel de aceptación: *Bachillerato en Artes*, dice Soria y Zaragoza. *Artístico,* Mérida. Barcelona lo titula *Bachillerato en Artes Aplicadas* y el claustro de Valencia, *BUP Artístico*, entre otros documentos que he podido manejar.

Cuando este anteproyecto y las discrepancias de las Escuelas Superiores de Bellas Artes salgan a la luz pública en "El País", lo único que se afirma con rotundidad, pues no hiere ninguna susceptibilidad, es la creación del Bachillerato Artístico[100].

Cuando la LEA se abandona a su suerte y el Gobierno de UCD propone un documento para reformar las Enseñanzas Medias, en 1981, las Escuelas de Arte son traídas a colación del modo siguiente: *Los centros en que se cursen estos estudios deben ser de carácter específico para el bachillerato, aunque según la opción elegida podrían impartirse en otros que reunieran las condiciones adecuadas en cada caso así....la Artística, en las actuales Escuelas de Artes Aplicadas, o en los Conservatorios* [101]. Por vez primera un documento oficial del M.E.C. contempla abiertamente el Bachillerato en Artes en el seno de las Escuelas de Artes. Aunque, como

99. *Boletín 69*, 1969, p.86.

100. Matías Vallés, Director General de Personal, defendió el Bachillerato en Artes desde la necesidad de compaginar las enseñanzas específicas artísticas con la formación integral de los alumnos.

101. *Las Enseñanzas Medias en España*, 1981, p. 154.

en esta ocasión, la mayoría de las veces todo quede en mera declaración de intenciones, a partir de aquí no hay documento oficial que no incida en el mismo sentido. La reiteración y el tiempo crearon la conciencia de la necesidad social.

El año 1986 el ministerio da luz verde a la experimentación del Bachillerato en la Modalidad Artes en las Escuelas y así lo recogerá el libro Blanco para la Reforma del Sistema Educativo[102].

La experiencia llevada a cabo con los cursos comunes fue decisiva para el devenir del Bachillerato, ellos posibilitaron su puesta en práctica pues aunque las asignaturas troncales hubieron de acomodarse a lo establecido por el MEC para la Reforma de las Enseñanzas Medias, las específicas surgieron de la remodelación de los cursos comunes iniciados el año 1984. Unicamente fue necesario acomodar los contenidos al número de horas a impartir en el bachillerato. La política de hechos consumados y el empecinamiento de una parte del profesorado dedicado a expandir por los centros incardinados en la REM las ventajas de unos estudios innovadores para quienes a los artístico querían dedicarse, hicieron cuanto parecía imposible.

El Bachillerato Artístico (antes Plásticas y Diseño) –dice textualmente el BOE– quedaba definido y aprobado como experiencia en 1986[103].

Formación Común	1º	2º	Formación específica	1º	2º	Optativas y talleres	
Lengua Castellana	4	–	Dibujo Artístico	3	4		
Lengua Comunidad	4	–	Dibujo técnico	2	2		
Idioma extranjero	3	3	Color	2	2	2	5
Historia de España	3	–	Volumen	2	3		
Filosofía	–	3	Historia del Arte	4			
Ciencias de la naturaleza	–	3	Materiales y Tecnología	2	–		
Educación Física	2	–	Matemáticas de la Forma	2	2		
Religión	1	1					

En 1989 La Subdirección General de Enseñanzas Artísticas con profesores especialistas en las diversas materias preparó la *Propuesta curricular* de la parte específica del Bachillerato de Artes Plásticas y Diseño como base del futuro Bachillerato Artístico.

Finalmente se establececieron las las enseñanzas mínimas de Bachillerato y se determinaron las del Artístico:

102. Libro Blanco,1989, p. 186.

103. Orden 21 octubre 1986. (BOE 6-11-86).

Materias comunes de Bachillerato:

Curso Primero	Segundo Curso
Educación Física	Historia.
Filosofía.	Lengua Castellana y LiteraturaII.
Lengua Castellana y Literatura.	Lengua extranjera II.
Lengua extranjera I.	

Materias propias de la modalidad Artes

Curso Primero	Segundo Curso	Optativas
	OPCION ARTES PLASTICAS	
Dibujo Artístico I.	Dibujo Artístico II.	Ampliación sist. de represt.
Dibujo Técnico.	Historia del Arte.	Matemáticas de la Forma.
Volumen I.	Técnicas de Expresión Gráfico-Plástica.	Taller Artístico.
		Volumen II.
	OPCION DISEÑO	
	Dibujo Artístico II	
	Historia del Arte.	
	Fundamentos de Diseño/ Imagen	

Adviértase que las diferencias esenciales entre la primera propuesta y la definitiva afectan sobre todo a las asignaturas de matemáticas, materiales y tecnología. En el primer diseño se cuidó casi obsesivamente que el Bachillerato participara de la filosofía abierta de la REM y huyera de la endogamia multisecular de las Escuelas de Arte para ofrecer mayores opciones a los alumnos que lo cursaran, entre otras, además de facilitar los accesos a los Ciclos Formativos de nivel superior y Bellas Artes, acceder a las carreras de Arquitectura Superior y Técnica.

En 1991 se establecía la estructura del Bachillerato[104] y en 1992 las enseñanzas mínimas[105] y el curriculo de las materias, incluídas las optativas[106].

El informe que el Consejo de Estado emitía en 1992 reconocía: *Por lo que respecta al Bachillerato Artístico, en el curso 1991-2, 18 centros iniciaron su impartición, alcanzándose en dicho curso la cifra de 27 Centros con esta modalidad* [107]. En la

104. R.D.1700/1991 de 29 de noviembre (BOE 2 de diciembre).

105. R.D. 1178/1992 de 2 de Octubre.

106. R.D. 1179/1992 de 2 de octubre (BOE 21 de octubre). El curriculo de las materias optativas se definió por Resolución 29 de diciembre de 1992 (BOE 29 de enero 1993).

107. *Informe sobre el estado y situación del sistema educativo. Curso 1990-91,* p. 89.

actualidad está consolidado en la totalidad de las Escuelas de Arte que dependen directamente del MEC y no tienen concedidas las transferencias en educación..

LA ESCUELA DE ZARAGOZA EN LA REFORMA

La Escuela de Zaragoza, sin incurrir en chauvinismos impropios de los aragoneses, está considerada una de las más importantes de España no sólo por el poso que adquiere un centro tras cien años de docencia, también por el número de alumnos, profesores e instalaciones, especialmente en el momento descrito pues la reforma de la enseñanzas artísticas se realizó, casi en exclusividad, en centros dependientes directamente del MEC. La Escuela de Zaragoza por la dinámica de renovación que generó: tres especialidades, cuando los demás centros suspiraban por una, cursos comunes y bachillerato artístico, todo a un tiempo, en proceso experiental, fue pronto punto de mira y consulta casi inevitable del resto de las escuelas.

El primer intento de entrar en el proceso experimental no fue fructífero pues la Escuela deseaba iniciar la reforma, coherentemente, por los cursos inferiores: *Aceptamos la invitación de la Inspección General de unirnos a la corriente experimental y renovadora. Solicitamos para el próximo curso poner en práctica la experimentación de los cursos comunes. Consideramos, que el actual programa experimental estará abierto a posibles modificaciones. No queriendo prejuzgar, esperamos que tras la experimentación podamos emitir un juicio completo y certero que pueda servir para la posible modificación y perfeccionamiento de los Cursos Comunes.*

Que el programa definitivo no salga de la relación de dos escuelas sino del concurso y convenio de cuantas estén interesadas. Pero el MEC negó tal posibilidad en tanto no finalizase la experiencia de los cursos comunes en Palma de Mallorca y Soria.

Meses más tarde, con un lacónico: *A los efectos oportunos, tengo el honor de solicitar de V.I. el curso de Experimentación de la Especialidad de Técnicas del Volumen,*[108] se abría la posibilidad del proceso experimental en la Escuela de Zaragoza para el curso 85-86[109].

Técnicas del Volumen reagrupó, *para obtener mayor operatividad* [110], la mayor parte de las especialidades de la Sección de Talleres de Artes Aplicadas. Al amparo de la nueva especialidad se suprimieron como tales Vaciado, Forja Artística, Carpintería, Ebanistería, Cerámica, Repujado en metales, Calcado y Muñequería. Salvo las dos últimas las demás quedaron integradas como materias de la nueva especialidad[111].

108. El oficio tiene fecha 10 de mayo de 1985.

109. Los cursos comunes se autorizaron en Zaragoza por Orden 8 de julio de 1986. BOE 15 de julio.

110. El escrito tiene fecha de entrada en la escuela nº 62 de 12-7-85.

111. Un oficio firmado por el Jefe de Servicio de Enseñanzas Artísticas con fecha 22 de julio de 1985 advertía de la supresión de las especialidades citadas.

La puesta en funcionamiento del curso 1986-87 también reservó sorpresas. Una disposición de la Subsecretaría de fecha 31 de de julio suprimía todas las especialidades concedidas con anterioridad a la Escuela salvo Decoración y Dibujo Publicitario. La Disposición suprimió: Diseño Industrial, Delineación Artística, Figurines, Esmaltes, Fotografía y Tapices sin tener en cuenta al profesorado que las impartía y sin ofrecer sistema alguno de reciclaje. Las disposiciones dejaron al centro bajo mínimos. Era necesario partir de cero.

Sería prolijo narrar las estrategias de actuación de un proceso largo y laborioso iniciado en 1986 por un par de profesores al recabar información de la Inspección General de Enseñanzas Artísticas, en visita a Zaragoza, sobre la posibilidad de implantar el Bachillerato en Artes como experiencia educativa. La conversación no aportó optimismo pues las estadísticas manejadas por el MEC, no permitían la experiencia en Aragón. El 5% sobre los alumnos que finalizaban segundo ciclo de la REM en Aragón no alcazaba 15 alumnos, número mágico para que el MEC permitiera llevar a cabo la experiencia.

A pesar de las perspectivas pesimistas se elaboró un dosier donde constaba el número de alumnos de la propia escuela dispuestos a cursar Bachillerato en Artes cuyo nivel de ingreso hubiera sido 2º de BUP y el resultado de elaborar estadísticas sobre el total de alumnos que finalizaban la R.E.M. incluídos los de Tudela y Pamplona.

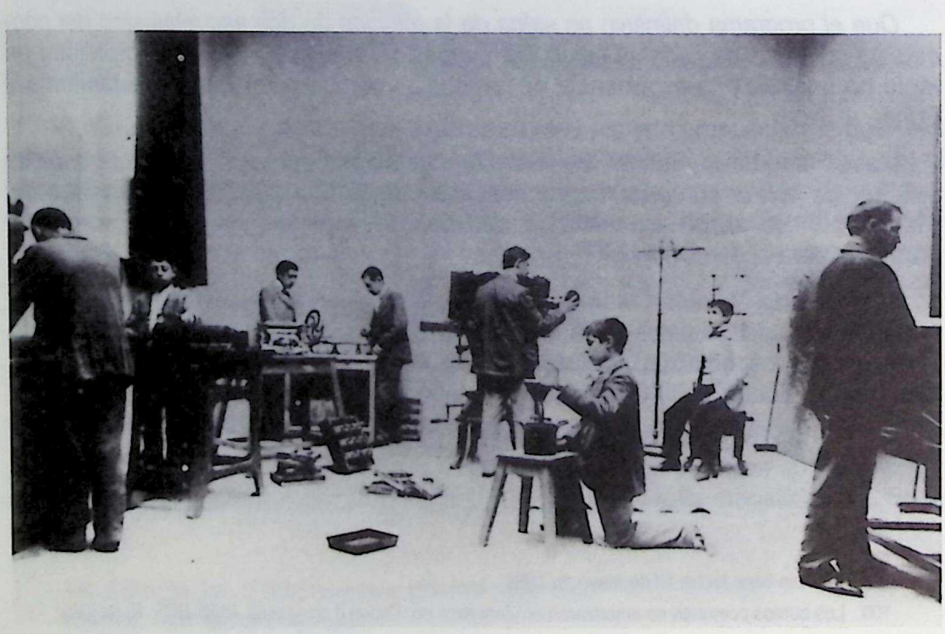


Fig. 9. La tendencia pictorialista se deja notar en la instantánea preparada por Lucas Escolá, primer profesor de fotografía en la Escuela de Zaragoza.

Los datos sirvieron a los profesores proclives a la reforma para solicitar al director cursara petición de experimentación para la Escuela de Zaragoza, pero se procedió de oficio y la burocracia obvió la solicitud.

Modificar las estrategias de intervención fue sencillo pues en marzo de 1987 los profesores implicados en el proceso de reforma elaboraron un plan de trabajo que se presentó como programa a las elecciones a Junta Directiva del Centro. Convertidos en equipo directivo, las actuaciones se concretaron de modo distinto. Inicialmente fue necesario recabar de las autoridades administrativas seguridad sobre el inicio de la experiencia en la hipotética situación de contar con 15 alumnos.

El mes de mayo Directora Provincial, Coordinador general para la REM en Aragón y Junta Directiva de la Escuela se reunieron a fin de diseñar y crear estructuras de cooperación. La Dirección Provincial asumió la implantación del Bachillerato en Artes de modo experimental, consecuentemente, la necesidad de dotar al centro de profesorado para impartir las asignaturas troncales y habilitar residencia para quienes no la tuvieran en Zaragoza. El Coordinador para la Reforma dulcificó la visita a los centros que presentaban mayores reticencias a recibir profesores que explicaran las innovaciones pedagógicas. La Junta Directiva informó de los planes de futuro a la totalidad de los componentes de la comunidad escolar y se elaboró un calendario de visitas a los centros de REM: Instituto Avempace y Virgen del Pilar de Zaragoza, Egea, Tamarite, Teruel, Huesca, Tudela y Pamplona.

Las implicaciones indirectas tuvieron por objeto al profesorado que no se hacía cargo directamente de la información en los centros para que cooperase en los elementos de apoyo a la campaña de divulgación oral y asumiese como propia la idea de un Bachillerato en Artes. El profesorado del área gráfica diseñó la campaña de imagen visual. Otra parte se encargó de preparar material fotográfico para mostrar las modalidades de enseñanza y hacer más inteligible el mensaje.

Esto fue el inicio de un proceso que comenzaba con la captación del alumnado y divulgación de la nueva modalidad de Bachillerato. Sin precedentes históricos en el devenir educativo español, fue posible gracias a la colaboración de un profesorado que estuvo dispuesto a inventarlo todo, especialmente, cuanto se refería a contenidos cognitivos y metodologías de la parte específica. La labor de captación todavía necesitó de mucho apoyo personal por parte de quienes encabezaron la reforma pero el segundo elemento fue más sencillo al utilizar las red de coordinadores y jefes de departamento. Todo ello posibilitó el Bachillerato en Artes como experiencia educativa en Zaragoza en el curso 87-88[112].

Es posible que el bachillerato fuera tan improvisado, inicialmente, como gran parte de lo descrito, pero es seguro que se trató de un auténtico proceso experimental que salió adelante por el empecinamiento de las propias escuelas. Hubo muchísimas correcciones, incluso en los objetivos finales. Hubo que luchar contra los vicios

112. Aunque la autorización se realizó a través de la Orden 1-12-1987 junto a las Escuelas de Soria y Madrid, el curso escolar se inició impartiendo el curso primero de Bachillerato en Artes.

de querer hacer especialistas en dos años o entender que la parte específica no debía superar la troncal.

Mientras se actuaba para posibilitar el Bachillerato, se realizaba un informe para modificar la especialidad de Decoración e implantar experimentalmente Diseño de Interiores[113]. El curso siguiente Diseño Gráfico sustituía a Dibujo Publicitario[114] que también se iniciaba en la Escuela de Huesca.

El 29 de junio de 1990 el claustro de profesores solicitaba el Ciclo Superior de Ilustración y en 1995 se iniciaban los ciclos superiores de Artes Aplicadas de la Escultura115. Proyectos y Dirección de Obras de Decoración y Alfarería.

Tras este extenso paréntesis que afecta a la Escuela de Zaragoza, no en cuanto inmersa en la reforma general, sino en exclusividad, será necesario proseguir el análisis de modo diacrónico.

DE LA ANARQUÍA AL RIGOR: 1987-1993

En junio de 1987 el Ministerio presentó *El Proyecto para la Reforma de la Enseñanza.* Al referirse a las enseñanzas impartidas en las Escuelas de Arte señalaba hallarse indefinidas y acuciadas por dos tipos de problemas: la falta de reconocimiento académico de los títulos e inadaptación de su ordenación, no revisada desde el año 1963 y, añade, posiblemente estos factores están en el origen de la falta de demanda de estas enseñanzas por parte de los jóvenes[116]. Aquí conviene una pausa para hacer notar que el Ministerio de Educación hace hincapié en la problemática de forma lacerante. Las consecuencias que se derivan de la falta de incardinación de las Escuelas en el sistema educativo general son: *Escasa demanda* y –especifica– *por parte de los jóvenes.* Esto no quiere decir que las Escuelas de Artes no hubieran cumplido una labor social importante y reconocida, pero en innumerables ocasiones en detrimento de sus propios objetivos para suplir competencias del Ministerio de Cultura y a veces hasta del de Sanidad o cubrir carencias de la política universitaria en aquellos distritos donde no existía Facultad de Bellas Artes.

Un año más tarde, otro documento titulado *Proyecto para la reforma de la Educación Técnico Profesional. Propuesta para debate* señalaba los accesos a estudios profesionales. Tras la enseñanza obligatoria se accedía a Módulos de nivel 2 y la potsobligatoria o Bachillerato a Módulos de nivel 3.

En este ámbito incluyó el Ministerio las Artes Aplicadas. Por ello la Subdirección de Enseñanzas Artísticas se dirigió a las escuelas en los términos siguientes: *Cumple, pues, ahora, realizar una reflexión en profundidad en el marco del Proyecto para la Reforma de la Educación Técnico-Profesional, en cuyo dominio, por razón de*

113. Orden 15-9-1987.

114. Orden 12-7-1988.

115. Orden de 20 de febrero de 1995.

116. *Proyecto para la Reforma de la Enseñanza. Propuesta para debate*, 1987, p. 10.

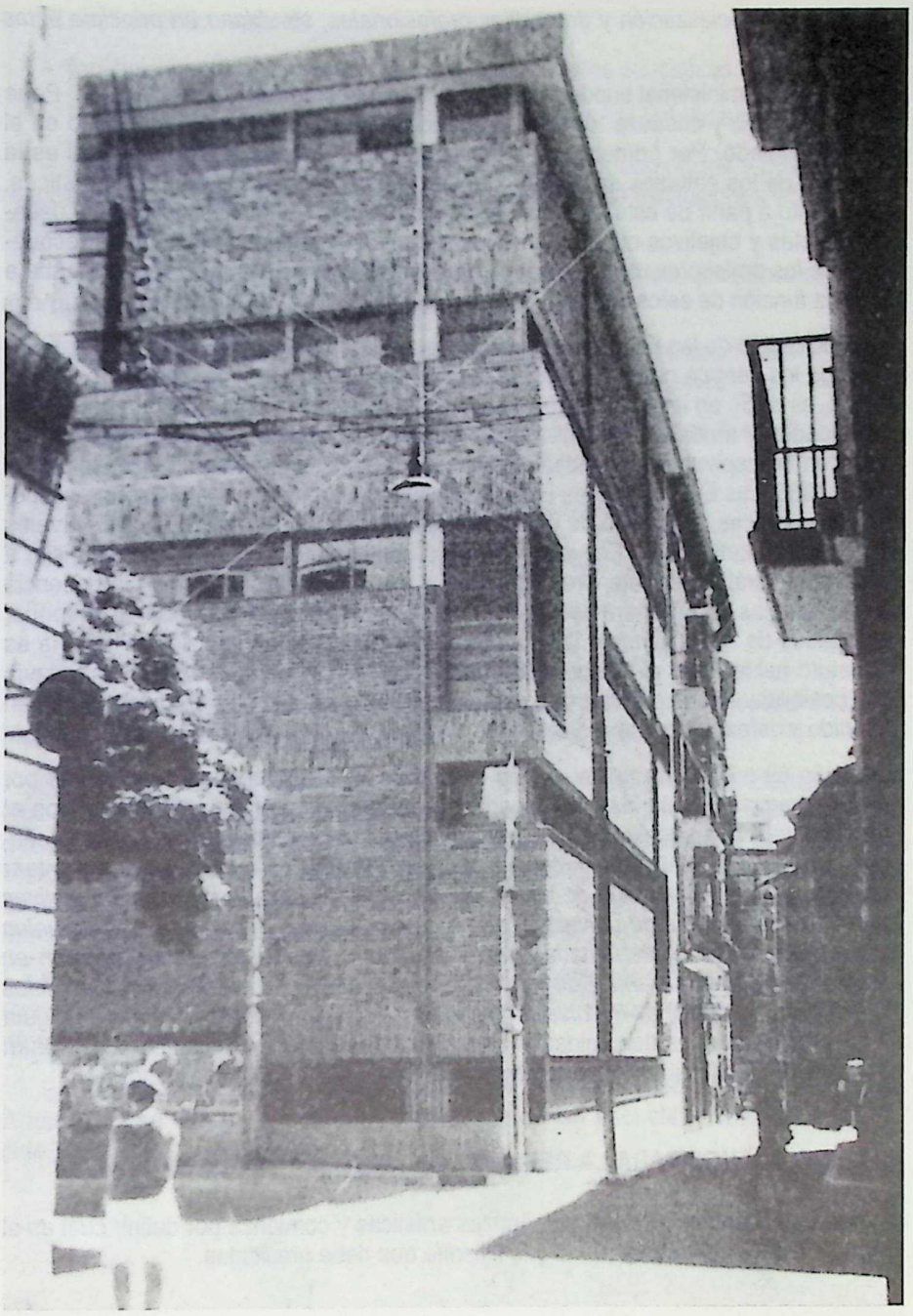


Fig. 10. La Escuela de Arte de Teruel fue fundada en 1933.

campos de especialización y de perfiles profesionales, se ubican en principio estas enseñanzas[117].

La decisión ministerial supone el antes y el después de los Planes de 1963. Pone fin a la anarquía y encauza toda la experiencia acumulada hasta el momento en el sentido señalado. Por primera vez el Ministerio no sólo informa, decide cuál es la estructura de los estudios en el país y dónde se ubican las Enseñanzas Artísticas. Todo cuanto a partir de este momento se realiza tiene un marco de discusión y debate con metas y objetivos que dan fin a los sinsabores de unos y levanta los resquemores de los profesores más implicados en la reforma que entendían se modificaba a la baja la función de estos centros.

La ubicación de las Escuelas en el organigrama general, por preparado y elaborado desde los centros no es sorpresa. Lo sorprendente son las exigencias de la integración, es decir, en lenguaje llano, el peaje que las Escuelas tuvieron que pagar tras dos décadas y media de ostracismo. La decisión ministerial una vez más daba al traste con las espectativas creadas por Secretario General del MEC en el escrito emitido en 1986. Las Especialidades Experimentales –fundamentalmente diseños– superaban con creces el número de horas exigido para los Módulos de nivel 3, niveles máximos a impartir por las Escuelas. Consecuentemente el MEC obligó a renunciar a los Diseños Gráfico, de Interiores, Industrial y de Moda tradicionales en la docencia de las Escuelas de Arte para adquirir una categoría profesional y académica superior segregados de estos centros. De las repercusiones de estas decisiones todavía es prematuro hablar, sólo el tiempo dirá en qué medida han sido acertadas y si todavía cabe posibilidad de no disociar estos centros de unos estudios que secularmente han impartido y defendido como propios.

El año 89 es efectivamente un año de debate. El Ministerio tiene que insistir por medio de circulares que las denominadas Especialidades Experimentales no son el "desideratum", que aquello fue sólo un "agiornamento", una preparación de los centros para poder implantar los módulos y es en ese sentido en el que hay que plantear el debate y no en la solicitud de las antiguas, ya, especialidades. *...las perspectivas razonables no son las de universalizar las especialidades experimentales actuales sino las que vienen determinadas por el análisis y propuesta que se instaron en enero y que se instan ahora de nuevo, y cuyo objetivo es el de dotar con Ciclos Formativos (módulos) de los niveles 2 y 3 a las Escuelas* [118]. El profesorado, seguía en la creencia que las denominadas Especialidades Experimentales se convertirían en Ciclos con igual estructura y contenidos, por eso reiteraban su solicitud.

EL LIBRO BLANCO PARA LA REFORMA DEL SISTEMA EDUCATIVO

Dedica el capítulo XI a las enseñanzas artísticas y comienza por definir cuál es el ámbito educativo donde se sitúan y la filosofía que debe presidirlas.

117. Circular de la Subdirección de Enseñanzas Artísticas dirigida a los centros con fecha 18 de enero de 1989.

118. Circular de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas a los centros de 22 de mayo de 1989.

El análisis crítico apunta:

– Indefinición por desconexión con el resto de niveles educativos.

– Necesidad de redefinición del ámbito y del alcance de los oficios.

– Constata el deterioro y desaparición de determinados oficios y propone para resolverlo un tratamiento interdepartamental, por parte de instituciones educativas y culturales.

– Reconoce que las escuelas no son centros homogéneos y están distribuídos anárquicamente.

– A los procesos experimentales les denomina: Proceso de dinamización y reforma que permiten su adaptación a la Reforma del Sistema Educativo.

Establece nueva ordenación para las enseñanzas de las Artes Aplicadas, organizadas en torno al Diseño y situadas en niveles diferenciados:

a) Ultimo ciclo de la educación secundaria obligatoria.

b) Bachillerato en Artes. (Lo llama Artístico Plástico).

c) Ciclos Formativos de nivel 2 y 3.

e) Enseñanzas Artísticas de nivel Superior.

El libro Blanco no hacía sino sentar las bases, los principios, la filosofía donde se basaría la nueva Ley de Ordenación General del Sistema Educativo.

Tras 20 años de ostracismo la LOGSE contempla de pleno las enseñanzas artísticas. El Título II, Sección 3ª recoge la enseñanzas de Artes Plásticas y Diseño en paridad con el resto del sistema educativo general, los requisitos para acceder a los Ciclos Formativos y la necesidad de incluir fases de formación práctica en empresas estudios y talleres para no perder la conexión social. Contempla también nueva denominación para el profesorado: Artes Plásticas y Diseño.

En 1991 se regulan las convalidaciones del Bachillerato Artístico con los Cursos Comunes y las Especialidades Experimentales[119] y el cuadro de equivalencias a efectos académicos[120].

En 1992 se publican los requisitos mínimos de los centros de Enseñanzas Artísticas y se recoge la nueva denominación de las escuelas como Escuelas de Arte[121].

119. O. 19 abril 1991.

120. R.D. 986/1991 de 14 de junio.

121. R.D. 389/1992 de 15 de abril.

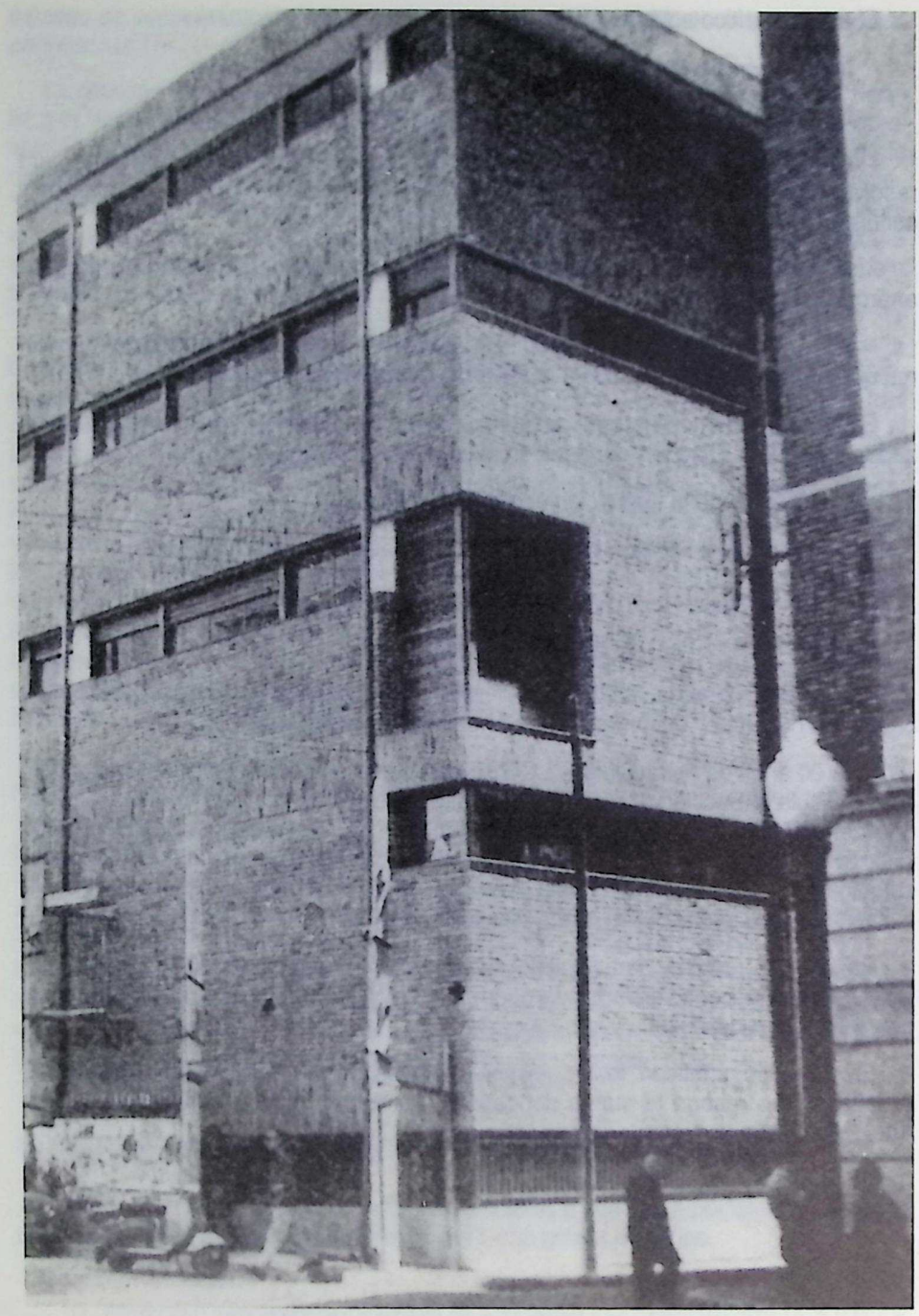


Fig. 11. La Escuela de Arte de Teruel fue profundamente remodelada en los sesenta.

CONCLUSIONES

Cien años de Artes Aplicadas en Aragón cierran un amplio círculo precisamente en el punto donde se abrió al restablecer una intensa relación entre el mundo laboral y el docente para dirigir los esfuerzos de la sociedad aragonesa en un único sentido. Ello evitará que cualquiera de los dos componentes asociados al concepto Artes Aplicadas, estética y funcionalidad, se sobreponga al otro porque la conjunción de ambos, no la disociación, singulariza estos centros docentes y que el disfraz de artisticidad avale la ausencia de respuestas sociales o la tentación de acotar campos a la artesanía o al diseño llevándolos a una dicotomía irreconciliable empeñados en señalar fronteras infranqueables que se encuentran en el objeto terminado, pero no en el acto creativo inicial donde los dos pueden coincidir. Porque la creación no entiende ni de artesanías ni de diseños y sólo el mercado es factor determinante de la estandarización o del objeto único, reservando de este modo para la primera, descontextualizadas las funciones tradicionales, un papel más elitista y más socializante para el segundo.

Si los aragoneses del siglo pasado, inmersos en una sociedad agrícola, vislumbraron las ventajas del incipiente proceso de industrialización y la importancia de vincular a ellos los sistemas de aprendizaje, hoy, superadas las fronteras comunitarias, parece imprescindible adecuar las Artes Aplicadas, a una formación sólida y flexible dentro de un sistema dispuesto a renovar de modo ininterrumpido procedimientos y métodos para adaptarse a un entorno cambiante. Un modo de materializar las aspiraciones de quienes nos precedieron hace ahora 100 años que si no tenían todas estas cosas por claras y distintas indudablemente las sentían.

Zaragoza, octubre 1995

BIBLIOGRAFÍA

Acotaciones al borrador del proyecto de Ley de Enseñanzas Artísticas remitido por la Dirección General de Personal del Ministerio de Educación.

Acta de la XVI Asamblea General de la Asociación Española del Profesorado de las Escuelas de Artes Aplicadas, celebrada el 27 de septiembre de 1985.

ÁNGEL CAÑELLAS, Jaime. *La Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Zaragoza. Etapa fundacional (1894-1910),* Zaragoza, Escuela de Arte, 1986.

ÁNGEL CAÑELLAS, Jaime. "Origen de las Escuelas de Artes", en *El Dibujo Belleza, Razón y Artificio.* Zaragoza, Diputación de Zaragoza; Mafre,1992, pp. 293- 315.

ÁNGEL CAÑELLAS, Jaime. "Ayer y hoy de la fotografía en la Escuela", *Artefacto,* nº 4, Zaragoza, 1989, pp. 14-17.

BERNAD ROYO, E. *Regeneracionismo, industralización e "instrucción popular". Zaragoza 1894-1914.* Zaragoza, Guara editorial, 1986.

Boletín de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, nº 11, Madrid, 1963.

Boletín de Información de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, nº 12 al 18, Madrid, años 1964-70.

BORRÁS GUALIS, G.M.; GARCÍA GUATAS, M.; GARCÍA LASAOSA, J. *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo.* Zaragoza, Librería General, 1977.

Carta abierta del Claustro de Profesores de la Escuela de Artes Aplicadas de Barcelona, en respuesta a la enviada por los Ilmos. Srs. Inspectores General y Central en noviembre de 1980, a la dirección de esta Escuela para su lectura en Claustro. (La carta consta de cuatro folios numerados).

Circular de la Subdirección de Enseñanzas Artísticas dirigida a las Escuelas de Arte con fecha 18 de enero de 1989.

Circular de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas a las Escuelas de Arte de 22 de mayo de 1989.

DE DIEGO CHOLIZ, G. y DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, J.P. "Dibujos de Academia de la R.S.E.A.A.P", *Catálogo de la Exposición,* Zaragoza, CAMPZAR, 1983.

"Diario de Huesca" 12-1-1900.

"Diario de Huesca" 30-5-1902.

"Diario de Zaragoza" 1-6-1987.

DOMÍNGUEZ CABREJAS, M.R. *Sociedad y Educación en Zaragoza durante la Restauración (1874-1902),* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989.

Circular dirigida a los directores de las Escuelas de Arte el 27 de febrero de 1985.

Circular dirigida a los directores de las Escuelas de Arte el 24 de junio de 1986.

"El Pais" 11-3-1978.

"El País" 12-1-1985.

Escrito de 24 de junio de 1986 del Secretario General de Educación al Presidente de la Asociación de Profesores de Artes Aplicadas.

FALCÓN RODRÍGUEZ, R. "Artes Aplicadas y Oficos Artísticos. A La Enseñanza no estatal". *Revista de Educación* nº 174, Madrid, octubre 1965, pp. 11-16.

FALCÓN RODRÍGUEZ, R. "La Enseñanza de las Artes Aplicadas y de los Oficios Artísticos. B. Enseñanza Estatal". *Revista de Educación* nº 178, Madrid, febrero 1966, pp. 63-70.

FUSI, Juan Pablo y otros. "De la dictadura a la democracia" en *Historia de España,* Madrid, Cambio 16, 1983, tomo 13.

GARCÍA LASAOSA, J. *Desarrollo urbanístico de Zaragoza (1885-1908),* Zaragoza, Diputación Provincial, 1979.

GARRUT, J.M. y PUIG, A. *II Centenario de L' Ecola de Llotja,* Barcelona, Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, 1976.

GIMENO Y FERNÁNDEZ VIZARRA, J. *¡Vamos muy despacio! Zaragoza en 1887,* Zaragoza, *El Día,* 1986, vol. 2.

GRUPO I.D.E. *Organización Escolar Aplicada (Estrategias e instrumentos en el marco de la L.O.G.S.E.),* Madrid, Editorial Escuela Española, S.A., 1991.

"Heraldo de Aragón" 29-5-1987.

HERNÁNDEZ FAJARNES, A. "Informe sobre la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza que, en cumplimiento de la R.O. de 22 de junio de 1898, presenta al Excmo Sr. ministro de Fomento, el Rector de la Universidad de Zaragoza, don Antonio Hernández Fajarnés". Texto manuscrito.

HERNÁNDEZ FAJARNES, A. *Discurso escrito para la solemne inauguración de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza,* Zaragoza "La Derecha", 1895.

II Exposición Nacional de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y Elementales de Trabajo. Madrid, Ministerio de Educación, 1951.

Informe de la Asociación del Profesorado a los asociados, 17-6-1986.

Informe sobre el estado y situación del ,sistema educativo, Curso 1990-91, Madrid, MEC, Consejo Escolar del Estado, 1992.

JULIÁN, Inma. *Diálogos sobre arte, cultura y sociedad,* Barcelona, Icaria, 1977.

"La Derecha"11-1-1986.

Las Enseñanzas Medias en España, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Estudios de Educación, 1981.

Libro Blanco. Bases para una Política Educativa, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1969.

Libro Blanco para la Reforma del Sistema Educativo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1989.

Libro de Actas de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, (1895-1909).

LÓPEZ GONZÁLEZ, J.J. "Las Exposiciones Regionales Aragonesas" en *Aragón,* Zaragoza, CAI, 1980.

MAIER, Manferd. *Procesos elementales de proyección y configuración,* Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1982.

MARTÍNEZ VERÓN, J. *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908,* Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1984.

Memoria elevada a las Cortes por el Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública, Madrid, 1910.

Oficio remitido por el Inspector General a los directores de los Centros con fecha 16 de diciembre de 1977.

Propuesta sobre el futuro de las Enseñanzas Artísticas y la ordenación de las actuales Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

Proyecto de Decreto sobre la clasificación de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

Proyecto de Ordenación de las Enseñanzas Artísticas.

Proyecto para la Reforma de la Enseñanza. Propuesta para debate, Madrid, Ministerio de Educación, 1987.

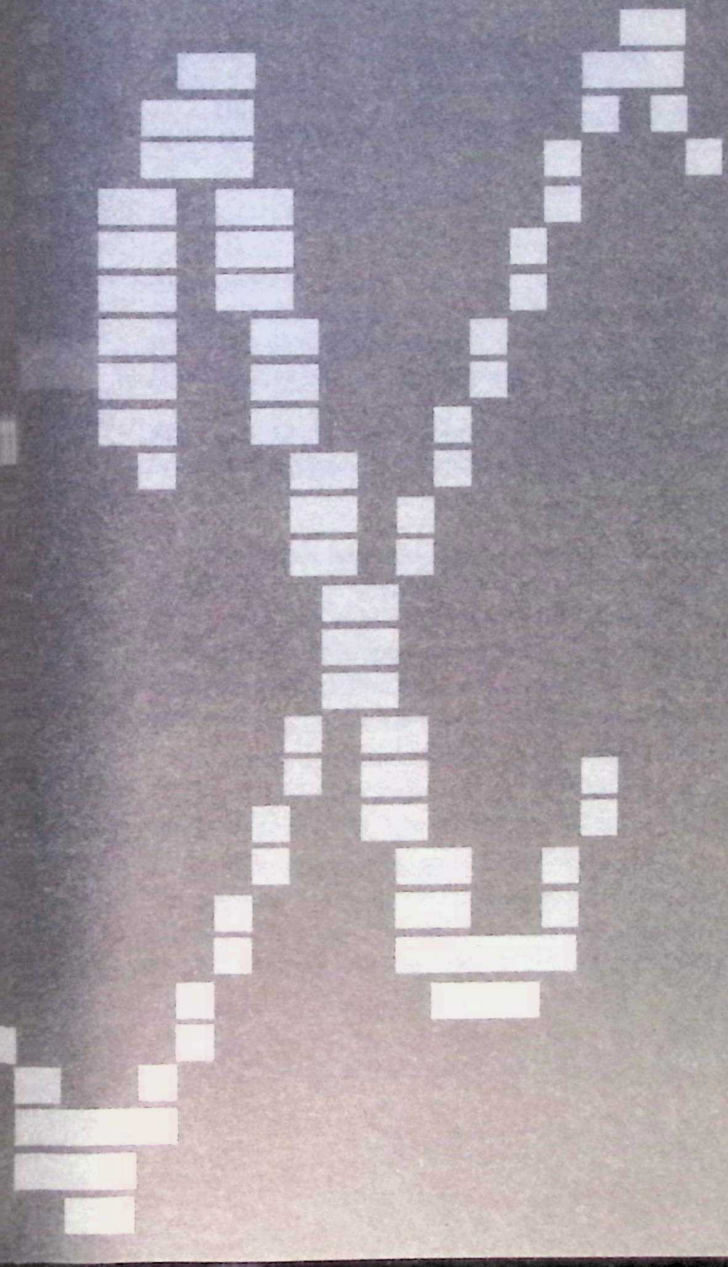
Proyecto para la reforma de la educación Técnico Profesional. Propuesta para debate, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988.

SOLANO TORRES, B. "Memoria leída en la solemne inauguración del curso escolar de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, el día 4 de octubre de 1896", en **HERNÁNDEZ FAJARNES, A.** "Informe sobre la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza que, en cumplimiento de la R.O. de 22 de junio de 1898, presenta al Excmo Sr. ministro de Fomento, el Rector de la Universidad de Zaragoza, don Antonio Hernández Fajarnés". Texto manuscrito, p. 9.

SOUSA, J. y PEREIRA, F. *Historia del la Escuela e Artes y Oficios de Santiago de Compostela. 1888-1988,* La Coruña, Diputación Provincial, 1988.

TRES SÍMBOLOS

Alfonso Fernández González



Xaloca 16

XILOCA 16
págs. 143-154
1995
ISSN: 0214-1175

TRES SÍMBOLOS

Alfonso Fernández González

Resumen.- *Importantes han sido los comentarios y ediciones críticas que el profesor Santiago Sebastián ha efectuado sobre libros de empresas y emblemas de los siglos XVI y XVII. En este trabajo se analizan varios de ellos, en literatura popular que por su ingenuidad y su gracia fueron muy leídas en su época.*

Abstract.- *Professor Mr. Santiago Sebastián Has made important comments about firm books and emblems of the 16th and 17th century. Some of them are analysed in this work.*

Importantes han sido los comentarios y ediciones críticas a libros de empresas y emblemas de los siglos XVI y XVII realizados por el profesor Santiago Sebastián: Otto Venio, "Teatro moral de la vida humana", Alciato, "Emblemas", Paulo Jovio, "Diálogo de las empresas Militares y Amorosas", "El Fisiólogo", atribuido a San Epifanio; Michael Mainer, "La fuga de Atalanta"; J. de Solorzano, "Emblemas Regio Políticos"; Núñez de Cepeda, "Empresas sacras"...

La primera edición de la obra de Alciato, "Emblematum Libellus", apareció en 1531. La traducción española de Bernardino Daza Pinciano se publicó en Lyon en 1549 con el título de "Los emblemas de Alciato en rimas españolas".

Juan de Mal Lara la comentó en su "Filosofía secreta". Después lo hizo Francisco Sánchez, el "Brocense". Por último, Diego López en su "Declaración Magistral de los Emblemas de Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres" que publicó en Nájera en 1615.

Hemos de llegar en 1985 a la edición y comentario de Santiago Sebastián, que constituye un estudio actual y exhaustivo sobre los símbolos de todos los emblemas de Alciato, y a su edición definitiva.

En su introducción el profesor Sebastián comenta que, Alciato fue quien propagó por la Europa del siglo XVI la palabra "emblema", como equivalente a moderno de los viejos jeroglíficos. La creación de emblemas se convirtió en un "juego de intelecto" para conseguir un sentido lo más enigmático posible. En un principio prevalecieron los gustos por la sutileza intelectual, pero se creó un lenguaje demasiado complicado y pronto los humanistas se dieron cuenta de que aquel ejercicio era casi inútil, sólo válido para unos pocos. Era evidente el entusiasmo de aquella sociedad por los emblemas, pero era preciso darles un contenido, a base de ideas morales y religiosas, de modo que el emblema adquirió una finalidad esencialmente didáctica. Los comentaristas de Alciato y los nuevos emblemistas vieron en este lenguaje un vehículo ideal para inculcar al hombre las virtudes, la sabiduría, las buenas costumbres, etc., de ahí que muchos de sus cultivadores fueran sacerdotes o religiosos.

Efectivamente, muchos escritores religiosos tratan estos temas en infinidad de obras impresas en latín y castellano en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Por sus características especiales y para señalar alguna curiosidad relativa a estas ediciones hemos seleccionado tres obras de los siglos XVII y XVIII, son:

"Afectos divinos" con emblemas sagrados, del jesuita P. Pedro Salas. Impreso este libro en Valladolid por Gregorio de Beyoda en 1658, su tamaño es en 12º, con 18h/perls. y 613 págs.

Dividido en tres partes comprende 45 emblemas en distintas composiciones poéticas. Cada emblema lleva una lámina grabada en cobre, lo mismo que el frontís.

La segunda, "Camino del Cielo" emblemas cristianos, su autor, don Diego Suárez de Figueroa. Sus tres volúmenes están impresos en Madrid entre los años 1738 y 1739. Sin nombre de impresor su tamaño es de 8º. Contiene 158 emblemas grabados al cobre, en verso latino, con la traducción en metro castellano.

El tercer título: "Símbolos selectos y Parábolas históricas", del jesuita P. Nicolás Causino. Impreso en Madrid, en la imprenta Real, año 1677, su tamaño es de 4º, con 20h. 432 págs. y 4h. Traducido del latín y aumentado con varias observaciones por don Francisco de la Torre, contiene dos libros. El primero, "el mundo y los elementos", se compone de 78 símbolos; el segundo, "Los Dioses de los Gentiles", consta de 89.

De la obra de P. Pedro Salas, "Afectos Divinos", reproducimos el emblema III. De la de don Diego Suárez, "Camino del Cielo", el emblema XVI de la 3ª parte.

Se puede ver que ambos versos y grabados coinciden. Con ochenta años de distancia de una a otra publicación, los autores dan por original la "Pía Desideria" del P. Hermano Hugo. El P. Pedro Salas puede ser su autor o su traductor. Lo que está claro es que Suárez de Figueroa copia literalmente los versos de "Afectos Divinos", y el autor del grabado, se inspira en la obra anterior.

El P. Pedro Salas en su comentario al lector, dice: "Ha caído tan en gracia a todos los que bien entienden la lengua latina un librico de invención, no menos ingeniosa que pía, compuesta en elegante verso latino por el P. Hermano Hugo de nuestra compañía de Jesús, titulado, "Pía Desideria", que juzgue vestido a la española, y com-

puesto con el aseo, y gala de nuestra nación, no parecería menos mal en su natural lenguaje, que había parecido de bien en el extraño".

Y Suárez de Figueroa en la dedicatoria a doña Francisca Bárbara, Princesa de Asturias, expone: "Van entretejidos en esta obra los suspiros del H. Hugo con su traducción según hacen a la confirmación de cada emblema, y algún verso y epigrama de algún otro autor, si ha venido a propósito, porque yo no busco aquí la fama, sino el aprovechamiento".

Y es que esta literatura popular por su ingenuidad y su gracia fue muy leída y celebrada durante mucho tiempo; aun hoy se lee con interés.

En cuanto a "Símbolos Selectos" de P. Causino, su traductor Francisco de la Torre, en el prólogo al lector y refiriéndose al autor del libro, dice: "Quise buscar en sus obras alguna oculta mina, que otro para enriquecer su traducción, no la hubiera hallado antes; encontré un tesoro en sus 'Símbolos Selectos'".

"Trata el primer libro, de los dos que salen ahora de 'El Mundo y sus Elementos'; y el segundo de 'Los Dioses de los Gentiles'. Constan sus asuntos de escogidas aplicaciones y raras historias. Consiguen las dos deseadas circunstancias que debe de buscar el que escribe: lo útil y lo deleitable. Acreditan este modo de discurrir varios y gravísimos autores: Platón, Dión Pruseo y Máximo Tirio; superiores a estos San Basilio y San Ambrosio en su 'Examerón' y San Epifanio en su Pysiólogo. También son especialmente útiles los Símbolos de Clemente Alexandrino".

Don Antonio de Solís, en la censura de el libro, comenta refiriéndose al traductor: "En alguno, o en los más de los símbolos forma nuevo discurso, alargando las riendas a su ingenio, más como quien sigue, que como quien adelanta".

Hemos seleccionado de este libro el Símbolo VI de "El Mundo y sus Elementos". De los "Dioses de la Gentilidad", el XXVIII: tratan del médico y de la medicina. Ambos los reproducimos. El de la medicina, incompleto. Faltan las adiciones de Francisco de la Torre que son tan extensas como interesantes.

Símbolo VI
La imagen de Esculapio
EL MÉDICO

El ídolo de Esculapio se siente en eminente trono, tiene en la diestra en vez de cetro, un cayado. Con la otra mano oprime la cabeza de un Dragón, y yace un Can a sus pies.
APLICACIÓN: La estampa de un médico se figura en Esculapio. Son el trono y el cayado el Imperio de los enfermos, la cabeza del Dragón la vigilancia, el perro, la fidelidad y custodia, porque del docto Médico se puede decir:

Fortisimus Umbro
Vipereo generi, graviter sperantibus hydris.
Spargere qui somnos.cantuque manuque solebat
mulcebatque iras morfus arte levabat

El Valeroso Umbro

A las víboras, hidras, o serpientes
Que respiran veneno inclementes,
Ya con calor, con canto ya alagüeño,
La infundia poderoso sueño,
Moderando con sabias potestades,
Sus iras, sus venenos, sus crueldades.

Qué otra cosa son las agudas fiebres, y los males contagiosos, que serpientes, iras, mordeduras y venenos? Y estos la Medicina los entorpece, la curación los oprime. (El asunto de este Símbolo, a honor de la Medicina, está discurrido en el del primer libro, que trata de La Fuente de Esculapio).

Simbolo XXVIII
La Fuente de Esculapio
LA MEDICINA

Hubo en la Escuela de Esculapio una Fuente de aceite, donde para hermosearla hizo Heráclides un Arco de Oro.

APLICACIÓN: La noble Escuela de Esculapio, significa las Academias de los Médicos, las cuales son útiles fuentes de admirable Oleo, que corren entre los míseros mortales con esparcidos remedios, y explayadas curaciones a fecundar los campos de la salud, y este generoso insigne ejercicio será más lúcido si se añade el Arco de Oro: esto es, la Caridad Arco del Cielo, que descendiendo de arriba tiene su fundamento en Dios.

Omnes humanos sanat Medicina dolores

En la flaqueza humana

Cualquier dolor la Medicina sana

Y Plutarco dice: A ninguna de las artes liberales cede la Medicina en explandor, importancia y capacidad, porque a los estudiosos della se les propone más grave asunto, que es la dilatada línea de la vida, conservar el difícil punto de la humana salud.

La obra de este escritor la estudió muy a fondo Manuel Alvar: en su edición y estudio del "Entretenimiento de las musas", comenta: "En mis tiempos de estudianta había pensado en temas que de algún modo requirieron mi interés. Estaba entre ellos don Francisco de la Torre y Sevil. El 7 u 8 de junio de 1945 terminé las pruebas de licenciatura en la Universidad de Salamanca. Un día después fui a la Biblioteca universitaria y empecé mi trabajo. Volví a Zaragoza. Copié el ejemplar de la 'baraja Nueva' que hay en la Universidad. Leí, escribí. Tengo el original mecanografiado y una apostilla en tinta: Zaragoza 15.XI.45. Me faltaban datos biográficos y preferí esperar. Cuarenta años. La Universidad de Valencia me distinguió con el nombramiento de Honoris Causa. Me acordé de mi viejo amigo, y quiero rescatarlo para quienes son generosos conmigo".

En cuanto a su labor como traductor nos dice: "Sorprende que tampoco haya sido tenido en cuenta en libros que esperaríamos que de él pudiera ocuparse, aunque no fuera por él mismo. Ni Owen ni la Torre se citan en la obra de E.M. Wilson, 'Spanish english literatur of 16th and 17th Centuries'. (Cambridge, 1980). Pero, acaso no deba extrañarnos, si pensamos cuan poco se han ocupado de él nuestros investigadores".

Sirvan estos modestos comentarios de recuerdo y admiración, a la entrañable figura del profesor Santiago Sebastián, uno de los investigadores que más a fondo estudió e interpretó las alegorías y los símbolos en la época actual.

SIMBOLOS
SELECTOS,
Y
PARABOLAS
HISTORICAS,
DEL P. NICOLAS CAVSINO
DE LA COMPAñIA DE IESVS.

LIBRO PRIMERO, Y SEGVNDO.

TOMO XII. DE SVS OBRAS.

TRADVZIDO DE LATIN, Y AVMENTADO CON varias Obſeruaciones, por Don Franciſco de la Torre, Caualiero de la Orden de Calatraua.

QVE LE DEDICA
AL ILVSTRISS. Y REVERENDISS. SEñOR D. SABO Melini, Arçobiſpo de Ceſarea, Nuncio de ſu Santidad en eſtos Reynos de Eſpaña, y ſu Legado à latere, y Colector General de la Reuerenda Camara Apoſtolica.



Año 1677.

CON PRIVILEGIO
En Madrid: En la Imprenta REAL. Por Iuan Garcia Infançon.
Acoſta de Gabriel de Leon, Mercader de Libros.





Miserere mei Domine quoniam infirmus sum, sana me Domine quoniam conturbata sunt ossa mea. Psal. 6.

3

EMBLEMA III.

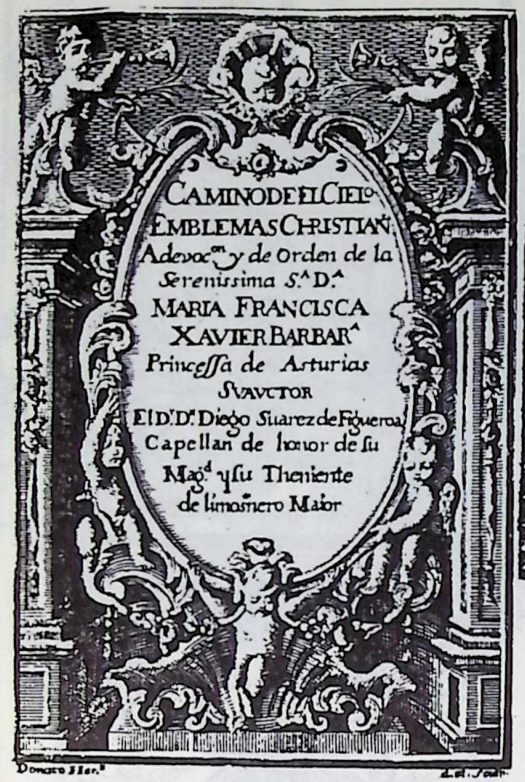
El Alma en vna cama enferma, y el amor Diuino como medico à su cabecera, que la toma el pulso.

Ten compassion Señor de mi, que estoy enferma. Sanume, ò Señor, porque no tengo hueso sano.

NO se si llame á lagrimas, y quexas, 1
que juntas rompe en ellas vn des-pecho,
ò segun tu las niegas, las orejas.
Ahoguè à mis suspiros en el pe-cho, 2
que

POR QUE EL PECADO VENIAL enferma el alma.

EMBLEMA XVI.





Miserére mei, Dómine, quoniam infírmus sum. Sana me, Dómine, quoniam conturbáta sunt ossa mea. Ps.6.

Cón-

Jacet toto orbe ab Oriente usque ad Occidentem grandis ægritus, sed ad sanandum grandem ægrotum descendit omnipotens médicus; humiliávit se usque ad mortálem carnem, tamquàm usque ad lectum ægrotantis. S. August. serm. 55. de verb. Dom. cap. 55.

TEN COMPASSION DE MI: SEñOR, que estoi enferma. Saname, ò Señor, porque no tengo huesso sano.

No sé, si lláme à lágrimas, y quexas,
Que juntas rompen en ellas un despecho,
O segun tu las niegas, las orejas
Ahogue à mis suspiros en el pecho.
Qué es esto, amor? sin médico, y sin cura
Muero, tendida en un desierto lecho?
Tan esséril de ampáro es mi ventura,
Que, hirviendo el mundo en médicos, mis males
Solos hagan la cama sepultura?
Yá, yá en palabras quien fiára reales,
Aunque las fie autoridad Divina,
Si aquí, esperanza mia, no me vales?
Yo seré tu salud, tu medicina
Me promete tu oráculo mil vezes,
Yá la posta à su fin mi mal camina.

Ven-

Diciembre 1995. XILOCA, 16 / 152

Alfonso Fernández González

MANUEL ALVAR

DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EDICIÓN Y ESTUDIO DEL *ENTRETENIMIENTO DE LAS MUSAS* DE DON FRANCISCO DE LA TORRE Y SEVIL

3

Alciato
Emblemas

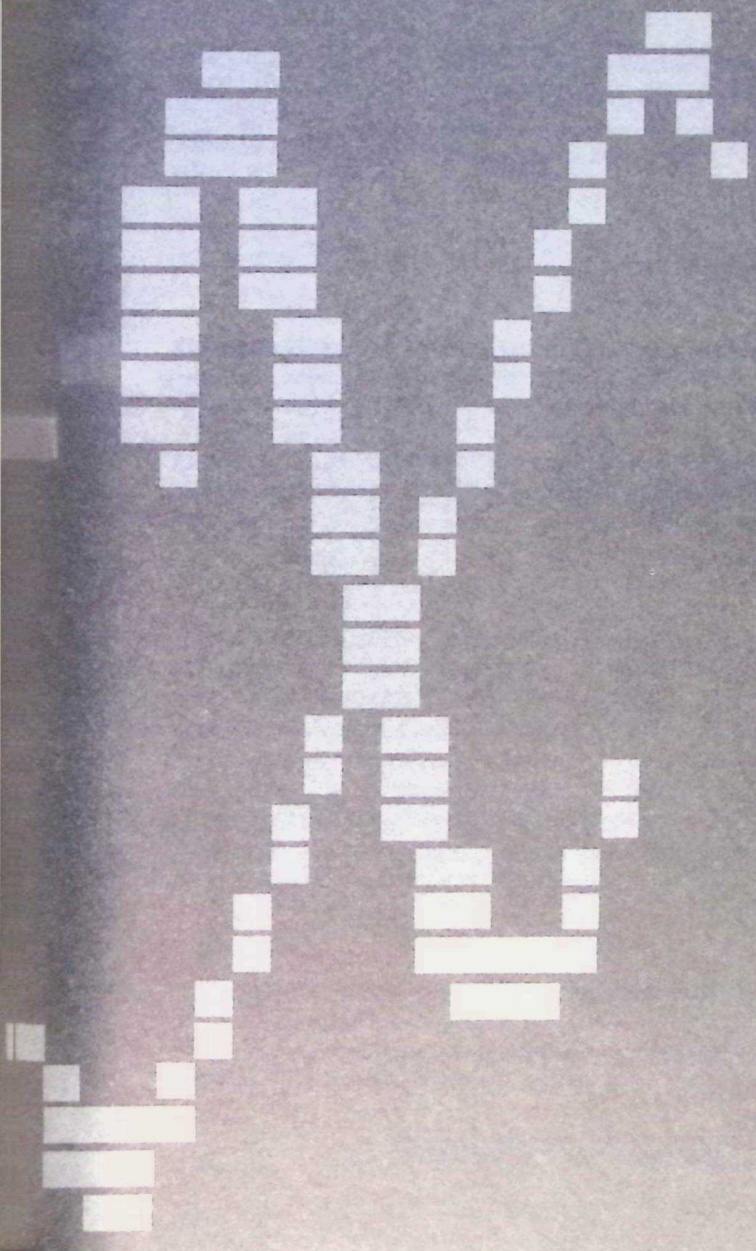
Edición de
Santiago Sebastián



AKAL / ARTE Y ESTÉTICA

ESCULTURA MEDIEVAL Y TEATRO RELIGIOSO
LA CATEDRAL DE TARRAGONA

Emma Liaño Martínez



Xàtoca 16

XILOCA 16
págs. 155-169
1995
ISSN: 0214-1175

ESCULTURA MEDIEVAL Y TEATRO RELIGIOSO LA CATEDRAL DE TARRAGONA*

Emma Liaño Martínez**

Resumen.- *Desde la Universidad de Tarragona en recuerdo y homenaje al Catedrático Santiago Sebastián. Descripción artística de una de las portadas de la Catedral de Tarragona donde se resumen en imágenes el cielo completo de la Redención.*

Abstract.- *From Tarragona University remembering professor Mr. Santiago Sebastián. Artistic description of one front Tarragona Cathedral, where religious imagery show the redemption.*

Hay una portada en la catedral de Tarragona (fig. 1) donde se resume brevemente en imágenes el ciclo completo de la Redención[1]. El arte cristiano medieval se deleitó al relatar los grandes ciclos del año litúrgico, plasmando en imágenes dogmas y leyendas. Mucho antes del nacimiento de Cristo existía ya la idea de un primer pecado, una grave falta capaz de privar al ser humano de la felicidad terrena. Y, como contrapartida, la promesa de un salvador. En ese contexto general, dos premisas se perfilaron como fundamentales. La existencia de ese mesías, y el cumplimiento de su cometido redentor. Basta, en síntesis, demostrar ambos hechos para justificar la venida de Cristo desde los cielos el "Día Final".

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Programa I+D de la DGICYT. Proyecto nº PS91-0075.

** Universidad de Tarragona.

1. Emma Liaño Martínez, "Tarragona. Catedral", en *Cataluña I.* Encuentro (La España Gótica), Madrid, 1987, p. 111-112.

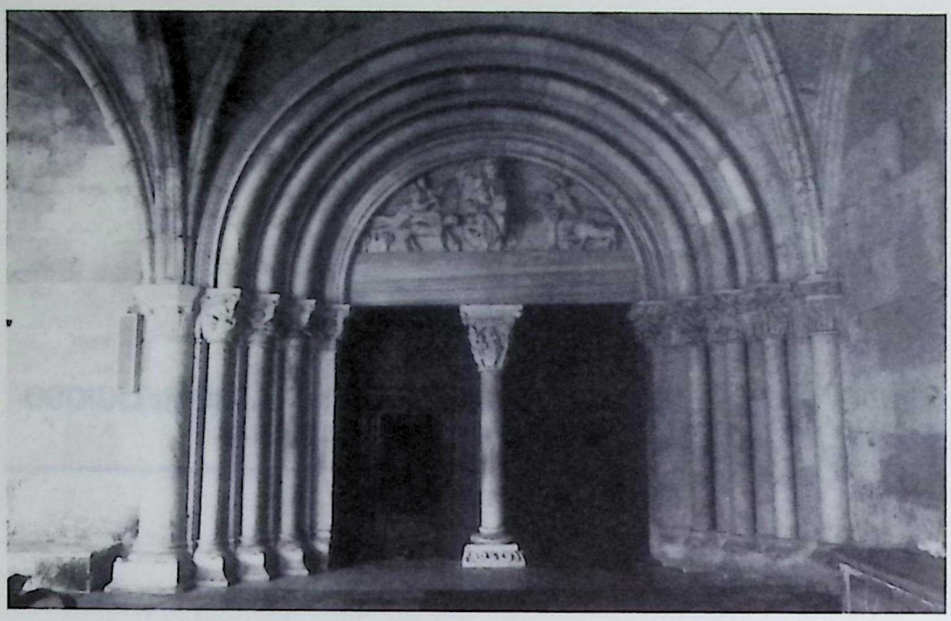


Fig. 1. Tarragona. Catedral. Puerta del claustro.

Al pie del parteluz, en la base de la columna, los reptiles simbolizan el pecado. Sobre ellos se relata la llegada y el reconocimiento del mesías. Es la Natividad, a la que acompaña, ocupando tres caras del capitel, el viaje y la Adoración de los Magos (fig. 2). En la cara posterior se les ve en la mansión de Herodes, en una representación frontal que parece pensada sólo para mostrarse al espectador. Ya no volverían al palacio real. Un ángel reclamó su atención mientras dormían (fig. 3), tendidos los tres en el mismo lecho, en el capitel de una de las jambas:

> *Advertidos en sueños de no volver a Herodes, se tornaron a su tierra por otro camino* (Mateo 2, 12).

Si la Natividad es el cumplimiento estricto de la profecía de Isaías: *Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocavitur nomen eius Emmanuel* (Isaías 7, 14), la Adoración de los Magos puede interpretarse como la aceptación del advenimiento de Cristo por toda la Humanidad.

Prescindiendo, como si de meras anécdotas se tratase, de cualquier otro episodio de la infancia y vida pública de Jesús, el artista de la portada tarraconense pasó a contarnos la Resurrección (fig. 4). Es la victoria sobre la muerte, entendida como consecuencia del pecado. Y escogió para ello una versión estrictamente acorde con los textos evangélicos, donde no se habla en realidad del momento de la Resurrección,



Fig. 2. Adoración de los Magos. Tarragona. Catedral. Puerta del claustro.



Fig. 3. Aviso del ángel a los Magos. Tarragona. Catedral. Puerta del claustro.

sino de los testimonios de ella, con la llegada al sepulcro de las Santas Mujeres. Se seguía en realidad una vieja tradición que se remontaba al arte de la Antigüedad tardía.

Piensa André Grabar que entre el 200 y el 230 se debió crear la primera versión de este tema en Palestina o en Siria, pues en los frescos de Doura Europos se ven ya tres mujeres –la Ley judía requería el testimonio de dos o tres testigos–, portadoras de cirios, llegando a un solitario sepulcro cerrado. Sería más tarde, probablemente en la Alemania otoniana, cuando en occidente se atrevieron a representar de manera plástica los primeros gestos de Cristo resucitado[2].

Según Louis Réau, el tema iconográfico de la Resurrección habría pasado por tres fases de evolución. La primera, meramente simbólica, sería sustituida por otra más testimonial, donde se sitúa la *Visitatio sepulchri*, o llegada de las Marías –las *Myrophoras*– con sus frascos de perfumes. A partir del siglo XI se pasaría de las fórmulas indirectas a un relato más completo con la figura de Jesús resucitando, idea tomada de la versión general de la Resurrección de los Muertos[3].



Fig. 4. Resurrección. Tarragona. Catedral. Puerta del claustro.

2. André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1985, pp. 116-119.

3. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo II, 2, París, 1957, 2ª Nueva York, 1988, pp. 538-550.

Quedaban, pues, perfilados, los principios generales del Dogma.

Esta apariencia de imagen fija, de instantánea cinematográfica, no es única en la catedral de Tarragona. Además de esta puerta, de concepción plenamente románica aunque pertenece ya a la primera mitad del siglo XIII, hay en la seo tarraconense otros conjuntos, de escultura gótica, que participan de la misma intención. La Iglesia utilizó el arte para transmitir su doctrina, y apelar, a través de él, al sentimiento de las gentes. No en vano la mirada se prenda de la imagen. Pero la imagen plástica es a la vez soporte de un mensaje, y las estatuas pueden ser actores mudos que colaboran en la representación del Drama Litúrgico.

Los primeros tanteos del teatro medieval fueron una prolongación del culto. Fue en la Iglesia como institución donde surgió, y en la iglesia como edificio donde se hacían las representaciones. La misa, incluso, no sería desde un punto de vista profano más que la reproducción conmemorativa del sacrificio de Cristo, de la Última Cena, en la que con el diálogo entre el celebrante y los acólitos se repite, como se repetía en la antigua Grecia, el diálogo entre el actor y el coro. Todo ello acompañado de un complejo aparato gestual. El fiel que asiste a la misa o a los oficios de Semana Santa tiene algo de "coro" y mucho de espectador[4].

Los templos fueron pensados de modo que la atención se concentrara en el espacio sacralizado del altar. Uno de los ejemplos más evidentes que corroboran esta afirmación lo constituye la catedral de Barcelona (fig. 5). En un primer momento se construyó la cabecera de este edificio, cuya primera piedra se colocaba en 1298, envolviendo la cripta destinada a las reliquias de Santa Eulalia. El ábside, circundado por la girola y una corona de capillas radialmente dispuestas, fue pensado como un amplio espacio diáfano, iluminado directamente por los ventanales de los diferentes pisos construidos, y los óculos que destacan en los lunetos de las bóvedas. La luz entraba libremente hasta la zona del altar, sin que los esbeltos pilares fasciculados constituyeran en la práctica ningún tipo de obstáculo.

Se consiguió así en el interior de la catedral un marcado efecto teatral. Un contraste entre el presbiterio, escenario de la ceremonia litúrgica, inundado de luz, y las naves que se mantenían en una discreta penumbra, iluminadas tan sólo a lo lejos desde el fondo de capillas y tribunas. Todo permitía subrayar el valor simbólico de la luz en cuanto creadora de un ambiente religioso, en el sentido de *Claritas*, tal como la interpretó el abad Suger en su abadía de Saint-Denis, desde los comienzos del arte gótico. El presbiterio era el escenario. Las naves, el salón de butacas. Y las tribunas, los palcos donde los ricos burgueses de Barcelona, con sus familias, podían hacer ostentación de bordados y joyas. El templo entero estaba pensado para concentrar en el altar la atención del espectador[5].

4. Martín de Riquer y José María Valverde, "La Danza de la Muerte y el teatro medieval", en *Historia de la Literatura Universal*, Planeta, Barcelona, 1984, vol. 2, pp. 563-583.

5. Emma Liaño Martínez, "Barcelona. Catedral", en *Cataluña 2*, Encuentro (La España Gótica), Madrid, en prensa.



Fig. 5. Barcelona. Catedral.

El diálogo entre pueblo y celebrantes se intensificó en la liturgia medieval cuando ya en la época carolingia se intercalaron "tropos" en los oficios divinos. Su origen es incierto aunque se sabe que ya se usaban a mitad del siglo IX. Se supone que aparecieron en la zona nordoriental del imperio de los francos, con dos focos de irradiación. Uno centrado en torno a Metz y Saint Gall, y otro en torno a Limoges, como una de las consecuencias observadas en la liturgia carolingia tras la implantación del rito romano a partir del siglo VIII[6].

Los "tropos", una variedad del canto antifonario, exigían alternancia entre las voces de los participantes en los oficios, y tenían con frecuencia un marcado carácter dramático, –han sido considerados el origen del teatro religioso[7]–, como el famoso *Quem quaeritis*, dialogado entre el ángel que guardaba el sepulcro de Cristo y las tres Marías. Se ha conservado un texto del siglo X, de importancia capital para conocer los aspectos dramáticos que acompañaban el canto de este "tropo". Se trata de un singular pasaje de la *Regularis concordia*, una obra escrita entre el 959 y el 979 por el obispo inglés Ethewold de Winchester. Según este relato, el día de Viernes Santo se habilitaba en una parte del altar un hueco cubierto con un velo blanco, que simbolizaba el Santo Sepulcro. Tres diáconos, en representación de las Santas Mujeres, se acercaban hasta allí cantando antífonas y llevando una cruz, que era

6. Eva Castro, *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, 1991.

7. Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*, Encuentro, Madrid, 1994, pp. 206-211.

envuelta en un lienzo y depositada en el hueco, como si enterraran a Jesús. El día de Pascua, antes de maitines, los sacristanes se llevaban sigilosamente la cruz. Un presbítero se acercaba al hueco, disimulando todo lo posible, y se sentaba a su lado con una palma en la mano. Mientras, otros tres, revestidos de dalmáticas y cantando, se aproximaban fingiendo buscar en el hueco. El de la palma interpretaba el papel del ángel, y los otros el de las tres Marías. Entonces tenía lugar el siguiente diálogo:

Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?
Iesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.
Non est hic, surrexit de sepulchro;
ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Los tres celebrantes se volvían hacia el coro y cantaban con júbilo: *Alleluia!, resurrexit Dominus de sepulchro.* El sacerdote que hacía de ángel se levantaba y, mostrando el sepulcro vacío de la cruz, decía al pueblo: *Venite et videte locum.* Todos cantaban la antífona *Surrexit Dominus de sepulchro*, y a continuación se entonaba el *Te Deum laudamus*, mientras eran echadas al vuelo todas las campanas del templo[8].

Se trata de un texto prácticamente idéntico al diálogo que con motivo de la *Visitatio Sepulchri* se decía en Francia en el "Teatro de Pasión", en las representaciones de la Pascua de Resurrección:

Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?
Iesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.
Non est hic; surrexit sicut praedixerat.
Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro [9].

Emile Mâle describe la misma ceremonia según el "Libro de Costumbres" que escribió San Dunstan para los monasterios ingleses el 967, considerando que tenía como precedente representaciones que se efectuaban en las abadías francesas[10].

Andrés Tomás Ávila, erudito canónigo de la catedral de Tarragona, relacionó el drama litúrgico del *Quem quaeritis*, que toma de la descripción de Schuster con gran riqueza de diálogo, con la *Representació de les Maries* que se hacía en la catedral de Tarragona. Sin duda era ya una costumbre muy antigua cuando el canónigo enfermero Miguel Albanell (1490-1520) fundó la procesión, representación y misa matinal, en la que se incluía lo que debían cobrar los clérigos que hicieran el papel de las tres Marías, "que cantaban unos versos"[11]. Se trataba en realidad de fijar una dotación

8. Tal como lo describen y transcriben Martín de Riquer y José María Valverde, "La Danza...", *ob. cit.*, pp. 568-569. Véase también García Montero, *El teatro medieval. Polémica de una existencia*, Maracena, 1984, y C. Heitz, "De la liturgie carolingienne au drama liturgique medieval. Repercussions sur l'architecture réligieuse du Haut Moyen Âge et de l'époque romane", *Bolletino del Centro Internazionale di Studio di Architettura Andrea Palladio*, XVI, 1974.

9. Louis Réau, *Iconographie...*, ob. y p. cit.

10. Emile Mâle, *L'art réligieux du XII siècle en France*, A. Colin, París, 1966.

11. Andrés Tomás Ávila, *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, I.E.T. Ramón Berenguer IV, Tarragona, 1963, pp. 101-103.

económica para las personas que intervenían en la celebración. Ésta, como ocurre en otros casos, nos es tan sólo conocida por actos contables[12].

La misa en cuestión se celebraba *ad altare Bte. Marie dicatur.* No falta la *Visitatio Sepulchri* en el retablo que preside la capilla de Santa María de la catedral de Tarragona, sustituyendo la escena de la Resurrección propiamente dicha (fig. 6). Son tres las mujeres que se dirigen al sepulcro llevando los frascos de los perfumes. De los cuatro evangelistas, sólo Marcos da el número de tres[13], María Magdalena, María Cleofás, madre de Santiago, y María Salomé. Ante ellas está el sepulcro abierto, a modo de sarcófago medieval. Sentados en la caja, los dos ángeles del evangelio de Lucas, que señalan el interior vacío[14]. No están los guardianes. Únicamente Mateo los menciona[15], y se introdujeron en la iconografía por razones apologéticas, saliendo

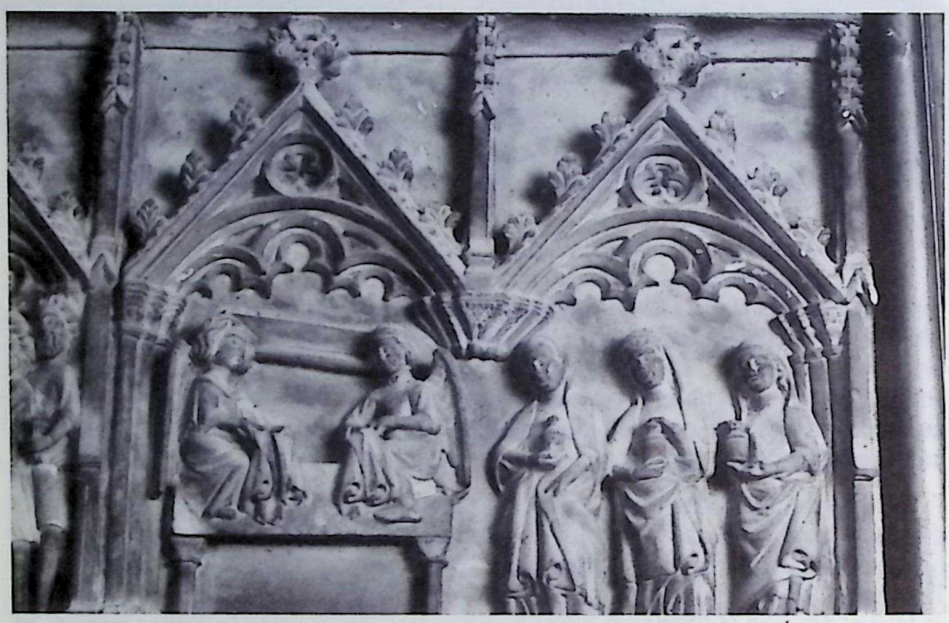


Fig. 6. Resurrección. Tarragona. Catedral. Retablo de Santa María de los Sastres.

12. Según parece, desde el siglo X se realizaban representaciones del tema en la Europa septentrional, en Italia, y al menos en diferentes catedrales catalanas, según cuenta J. Gudiol, "Els entremesos o oratoris pasquals", en *Vida cristiana*, I, 1915, pp. 237-240, sacados de un cantoral del siglo XI de la catedral de Vic. Los de Gerona han sido descritos por J. Villanueva, *Viaje Literario a las iglesias de España*, XII, p. 342, y J. Flórez, *España Sagrada*, XLV, p. 22. Los de Vic, por Eva Castro, "El texto y la función litúrgica del Quem Quaeritis pascual de la catedral de Vic", *Hispania Sacra*, 41, 1989.

13. Marcos, 16, 1.

14. Lucas, 24, 4.

15. Mateo, 27, 61-66.

al paso de las acusaciones de los judíos, según las cuales los discípulos querían robar el cadáver. En el retablo de los Sastres, que tiene formalmente un cierto aspecto de panel de "aleluyas", se prescindió de estos personajes, presentes en la puerta del claustro, que no aparecían en la representación escenificada.

Resulta difícil decidir dónde acababa la liturgia y dónde comenzaba el teatro. La escultura, las artes en general, eran una réplica de ambas manifestaciones.

En el siglo XI se dramatizaron también los "tropos" del oficio de Navidad, y los pastores que adoraban al Niño aparecieron por vez primera en la representación, como elemento popular, perfectamente comprensible dentro de un tema aceptado por la fe, dando una constante de realismo al teatro europeo. El *Ordo stellae* reúne una serie de aportaciones de gran valor dramático. En él se incluyen la Adoración de los pastores, los Reyes Magos, la cólera de Herodes y la matanza de los Inocentes, con algún otro pasaje de la infancia de Cristo.

Ningún episodio de este ciclo ha estimulado tanto la imaginación popular como la Adoración de los Magos. Numerosas leyendas giran en torno suyo para explicar sus nombres, su origen, los incidentes de su viaje, e incluso su muerte como mártires cristianos, después de haber sido bautizados por Santo Tomás en su viaje a la India. La catedral de Colonia se jacta de custodiar sus reliquias.

Ni los evangelios canónicos ni los apócrifos aportan una información tan minuciosa a propósito de estos personajes. Es San Mateo quien se refiere a ellos sin precisar su número exacto ni su origen: *"Llegaron del Oriente a Jerusalén unos Magos..."* (Mateo 2, 1). La cita es similar en el Pseudo Mateo, pero más adelante, al mencionar las ofrendas, aclara que eran tres.

Ya en el arte paleocristiano y en los comienzos de la Edad Media fue fijado el número de tres, su aspecto y sus nombres. Como Melchor aparece el anciano en los mosaicos de San Apolinar Nuevo de Ravena. Gaspar y Baltasar son sus compañeros, que se representan a veces indistintamente como el hombre joven o el de edad madura. En un curioso pasaje que se atribuye a Beda se recogen los datos acumulados por esas leyendas:

> *"El primero de los Magos* -dice el Pseudo Beda- *fue Melchior, un viejo de largos cabellos blancos y larga barba... Es quien le ofreció el oro, símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven, imberbe y de tez sonrosada, ...honró a Jesús presentándole incienso, ofrenda que manifestaba su divinidad. El tercero, llamado Balthasar, de tez morena (fuscus), con barba, ...dió testimonio, al ofrecerle mirra, de que el Hijo del Hombre debía morir"*

El término "fuscus" aplicado a Baltasar no fue tomado al pie de la letra por los artistas hasta el Último Gótico, cuando empieza a representarse un Mago negro, ya en pleno siglo XV. Más que la idea de diferentes razas había prevalecido hasta entonces la de las diferentes edades del ser humano, donde las razas también se incluyen.

Para Jacobo de Vorágine, que dedicó a este tema dos capítulos de su Leyenda Dorada, los Magos eran a la vez reyes. En sus países, subían a la cima de las montañas y observaban los astros. La estrella que les guiaba tenía la figura de un niño, y

era, en efecto, un ángel. El mismo que se había aparecido a los pastores. Tal vez se inspiró en el *Evangelio árabe de la Infancia* cuando dice, al relatar el regreso de los Magos:

> *"Y en la misma hora se les apareció un ángel que tenía la misma forma de aquella estrella que les había servido de guía en el camino. Y siguiendo el rastro de su luz, partieron de allí hasta llegar a su patria"*

Melchor, postrado en tierra, suele tomar en el Gótico, para besarlos, los piés del Niño. Esta interpretación procede de los apócrifos, de un pasaje donde San José es informado por uno de sus hijos:

> *"...nada más entrar han saludado al niño y han caído en tierra sobre sus rostros; después se han puesto a adorarle según la costumbre de los extranjeros, y cada uno va besando por separado las plantas del infante..."* (Liber de Infantia Salvatoris, 92).

En el suelo aparece la corona real, de la que se ha desprendido respetuosamente al hallarse en presencia del "Rey de reyes". Gaspar y Baltasar, aún coronados, llevan en las manos lujosos recipientes con sus respectivas ofrendas. Detrás de María, San José contempla la escena con admiración. Es él quien sostiene el regalo entregado por Melchor, comprobando, después de abrirlo, la importancia del obsequio. Quizás el ejemplo más interesante de este tema, entre los diferentes retablos de la seo tarraconense, sea el del retablo mayor (fig. 7), donde incluso los nimbos parecen realizados en tela para una escenificación teatral. No falta en él la mujer que contempla el acontecimiento. No parece ser la partera, pues su aspecto es absolutamente distinto del de la anciana que figura en la Natividad. Es una mujer joven. Tal vez la propia Eva, que habría acudido para sumarse a la nueva realidad de la salvación.

El artista había introducido en un relato religioso momentos entrañables del quehacer cotidiano[16].

El gesto de la genuflexión en la escena de la Adoración de los Reyes se trasladó al llamado Drama de los Magos[17]: *Accedunt Magi, et, genu flexo, primus dicit*, se lee en el texto del Drama de Laon. Y también se refleja el acto de señalar la estrella: *Unus eorum* –dice el de San Marcial de Limoges– *elevat manum ostendentem stellam.* O bien: *Rex ostendens stellam alliis*, el de Besançon, y frases parecidas en el de Orleans.

Independientemente del *Ordo stellae* se desarrolló el *Ordo prophetarum.* En él se pone en escena la idea planteada en un sermón falsamente atribuido a San Agustín, y da como resultado una excelente apoteosis dramática. Ante Jesús desfilaban los

16. Emma Liaño Martínez, *Puer Natus. La Navidad en el Arte*, Reus, 1993.
17. Emile Mâle, *L'art..., ob. cit.*, pp. 140-141.

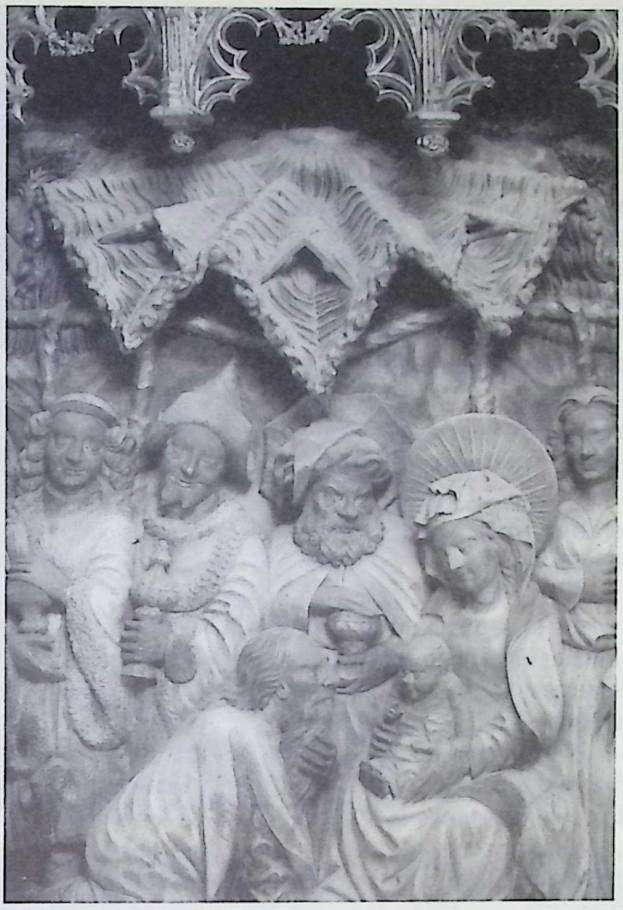


Fig. 7. Adoración de los Magos. Tarragona. Catedral. Retablo mayor.

patriarcas y profetas del Antiguo Testamento para dar testimonio de su acatamiento al mesías. Este drama era representado la mañana del día de Navidad:

> *"A vosotros, judíos, convoco aquí* -decía el orador-. *A vosotros que hasta este día habéis negado al Hijo de Dios. Queréis un testimonio de Cristo. ¿No está escrito en vuestra Ley que dos hombres que dan el mismo testimonio dicen la verdad? Pues bien, que avancen los hombres de vuestra Ley. Seguro que serán más de dos, para convenceros.*
>
> *Dínos, Isaías, tu testimonio sobre Cristo.*
>
> *Isaías: *Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocavitur nomen eius Emmanuel.*
>
> Que avance otro testimonio de Cristo. Dínos tú ahora, Jeremías, tu testimonio sobre Cristo:

*Jeremías: *Hic est Deus et non aestimabitur alius absque illo...*
*.....
*Daniel: *Cum venerit Sanctus Sanctorum, cesavit unctio.*
*Abacuc: *Domine audivi auditum tuum et timui...*
*Simeón: *Nunc dimittis, Domine, servum tuum in pace...*"

Todos estos textos coinciden básicamente con los que se epigrafiaron en las filacterias extendidas de los profetas representados en la portada principal (fig. 8) de la catedral de Tarragona[18]. Cuenta Emile Mâle cómo se convocaba al mismísimo Virgilio –recordemos el protagonismo de este poeta clásico en la Comedia del Dante–, y a Nabucodonosor, para terminar con el testimonio de la Sibila que pronunciaba los famosos versos acrósticos sobre el Juicio Final:

Iudicii signum: tellus sudore madescet,
E coelo rex adveniet per secla futurus.

"Oh judíos –concluye el orador– *creo que ya os habréis convencido con tanto testimonio, y que, a partir de ahora, no tendréis nada que invocar, nada que responder"*[19].

Al menos desde la segunda mitad del siglo XII este Drama de los profetas se representaba en San Marcial de Limoges, en Laon y en Rouen, con mayor o menor riqueza de personajes. La Sibila no se encuentra entre las estatuas proféticas de la catedral de Tarragona. Pero esa portada quedó incompleta, y tanto las peanas como los doseletes más exteriores permanecen sin función al no haberse realizado las correspondientes estatuas. No conocemos cuáles eran los personajes escogidos. Probablemente debía reservarse el espacio de uno de los extremos a la Sibila, porque sabemos que en Tarragona, en la novena lección de los Maitines de Navidad, se leía su testimonio. Así consta en el Breviario manuscrito del siglo XIV existente en el Archivo de la Catedral, y en el Breviario de 1484 mandado imprimir por el arzobispo Pedro de Urrea:

Audite quod dixerat:
R. *Juidici signum tellus sudore madescet.*
V. *E coelo rex adveniet per saecula futurus,*
scilicet in carne praesens ut judicet orbem...[20].

Y en el tímpano lo tenemos (fig. 9), cumpliendo la profecía. Para juzgar al orbe. Para juzgar a todas las gentes.

18. Emma Liaño Martínez, *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*, Tarragona, 1989.

19. Emile Mâle, *L'art...*, *ob. cit.*, pp. 141-143.

20. Andrés Tomás Ávila, *El culto...*, *ob. cit.*, pp. 22-25.

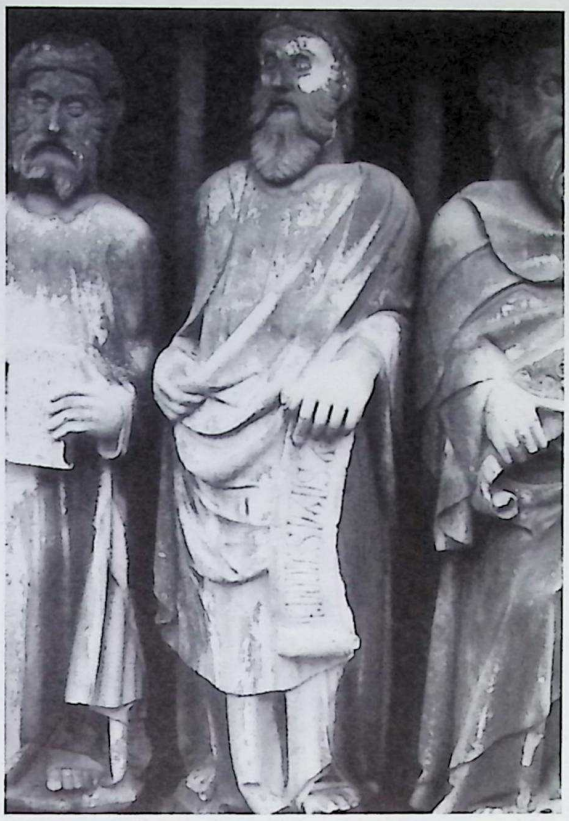
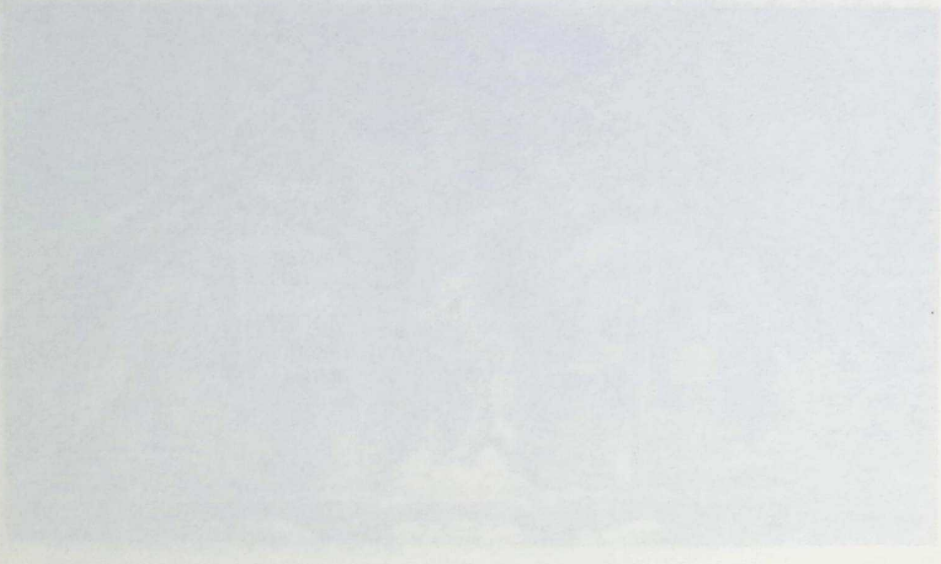


Fig. 8. Profetas. Tarragona. Catedral. Fachada principal.



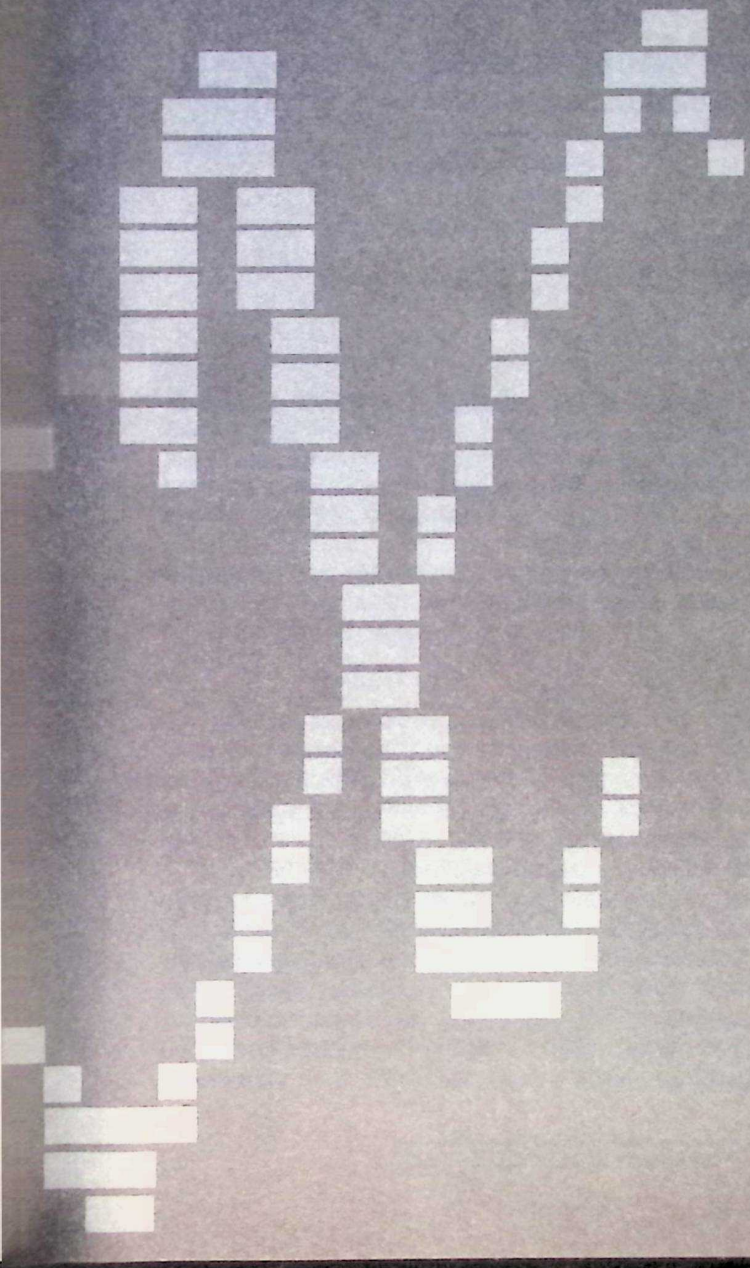
Fig. 9. Juicio Final (detalle). Tarragona. Catedral. Fachada principal.





UN "COMIC-BOOK" HERMÉTICO: EL MARAVILLOSO LIBRO MUDO DE LA ALQUIMIA

John F. Moffitt



Xilóca 16

XILOCA 16
págs. 171-201
1995
ISSN: 0214-1175

UN "COMIC-BOOK" HERMÉTICO: EL MARAVILLOSO LIBRO MUDO DE LA ALQUIMIA

John F. Moffitt

(Dedico este estudio emblemático a la memoria de mi "gemelo psíquico", don Santiago Sebastián)

Resumen.- *Desde la Universidad de Nuevo Méjico para el homenaje al Catedrático Santiago Sebastián. Ante el actual interés creciente en España sobre la emblemática alquímica, siguiendo los pasos del profesor Santiago Sebastián, el autor efectúa un comentario estudio sobre este célebre libro de emblemas de índole alquímica, actualmente inédito en versión castellana.*

Abstract.- *From nuevo Mexico University remembering professor Mr. Santiago Sebastián. The author comments the book about alchemy emblems –it isn't published in Spanish– due to the present interest.*

Puedo atribuir un interés serio y creciente en España por una emblemática estrechamente "alquímica" a la publicación reciente, en 1989, de una versión castellana de la *Fuga de Atalanta* de Michael Maier. La nueva traducción española del texto latín de la *Atalanta Fugiens, hoc est Emblemata Nova de Secretis Naturae Chymica,* editado por primera vez en 1618, se debió a la profesora Pilar Pedraza y el comentario valioso al recién fallecido profesor Santiago Sebastián de memoria apenada. Ahora me atrevo a seguir en sus pasos, presentándoles hoy un comentario sobre otro célebre libro de emblemas de índole netamente alquímica que todavía parece inédito en versión castellana. Se trata del llamado *Mutus Liber,* o "Libro Mudo", cuyo verdadero autor queda oculto bajo el pseudonombre de "Altus", que parece representar un acróstico del nombre de Jacob Saulat, Sieur des Marez. Fue publicado el *Libro Mudo* por vez primera en La Rochelle en 1677 llevando un título dilatado en latín plenamente revelador de su sentido místico y pretensiones filosóficas (fig. 1). Helo aquí:

> Mutus liber in quo tamen tota Philosophia hermetica, figuris hieroglyphicis depingitur, ter optimo maximo Deo misericordi consecratus, solisque filiis artis dedicatus, authore cuyus nomen est Altus.

Desgraciadamente, por ser de un tiraje muy limitado ejemplares de la *editio princeps* son hoy rarísimos. En la versión primitiva sólo se incluían trece emblemas. Los quince grabados que van a ilustrar mis exposiciones fueron sacados de la importante reimpresión que encargó Jean Jacques Manget y que puso como apéndice al final del primer tomo de su *Bibliotheca Chemica Curiosa, seu Rerum ad alchemiam pertinetium thesaurus intructissimus* (Ginebra, 1702). Era la versión de Manget que prestó la fama perdurable al *Libro Mudo* de la alquimia. La versión francesa del mismo título pertenece a una edición posterior (París, 1725) del librito mudo ya hecho célebre entre los hermetistas:

> Le Livre muet, dans lequel toute la philosophie hermétique est représentée en figures hiéroglyphiques, consacré au Dieu miséricordieux, trois fois très bon et trés grand et dédié aux seuls de l'art, par l'auteur dont le nom est Altus.

En castellano reza así:

> El Libro mudo, en el que toda la filosofía hermética está representada en figuras jeroglíficas, dedicado a Dios misericordioso, tres veces buenísimo y grandísimo, y dedicado a los únicos hijos del Arte, por el autor, cuyo nombre es Altus.

Es "mudo" el librito de "Altus" puesto que no contiene ni un solo texto aclaratorio, sino solamente una serie de grabados *mudos.* Quince son, según la exposición amplificada de Manget (que añadió dos planchas más a las trece primitivas), todos sin inscripción alguna, fuera del frontispicio. En efecto, su modo de presentación es harta parecida a los tebeos españoles o, como dicen los franceses, *"les bandes dessinées",* o para nosotros, los *"comic-books".* Los quince emblemas sin textos aclaratorios del *Libro Mudo* ilustran paso a paso todas las etapas sucesivas de la Gran Obra hermética. Desde el punto de vista actual del historiador del arte, es importante este hecho pues demuestra cómo el *Mutus Liber* claramente concreta el resultado de una tendencia antes latente en la Alquimia, o sea el considerar sus imágenes como idioma suficiente en sí mismo. En fin, he aquí el verdadero propósito del comentario iconográfico mío que sigue directamente sobre la secuencia de los quince emblemas.

Empezamos con el frontispicio que, aparte de darnos el título, inicia la compleja serie de exposiciones gráficas sobre el progreso de la Gran Obra (fig. 1). El motivo central del emblema es la *Escala de Jacob.* Rodeada por un marco ovulado formado de dos ramas de rosales, sale el aparato ascensor de la tierra y surge hasta el cielo crepuscular. Dos ángeles alados suben y bajan por la escalera. El que está en los primeros peldaños toca una trompeta (¿de la Fama?) para despertar al visionario durmiente. Abajo del título del libro se encuentra una serie de cifras enigmáticas: "21-11-82 *Neg;* 93-82-72 *Neg;* 82-81-33 *Tued*". Resulta que son referencias a la Santa Escritura, y *"Neg"* quiere decir "Génesis" y *"Tued"* significa "Deuteronomio". Así que los textos claves que nos permiten la interpretación de la escena emblemática son los siguientes. En Génesis 28:11-12 consta que Jacob "llegó a cierto lugar y pasó allí la noche... y se acostó en aquel lugar. Entonces soñó, y he aquí una escalera puesta en la tierra, cuya parte superior alcanzaba el cielo. He aquí que los ángeles de Dios


MUTUS LIBER,
tota Philosophia hermetica
depingitur. ter optimo
consecratus. Solisque
authore cuius nomen
21. ii. 82. Neg:
93. 82. 72. Neg:
82. 81. 33. Tued.
IN QUO TAMEN
tica, figuris hieroglyphicis
maximo Deo misericordi
filiis artis dedicatus,
est Altus.

Fig. 1.

subían y descendían por ella". Los versículos 28 y 38 del capítulo 27 de Génesis, señalados por la segunda cifra, dicen que "Dios te dé del rocío del cielo y de lo más preciado de la tierra: trigo y vino en abundancia... Entonces respondió Isaac padre y le dijo: 'He aquí, será favorecido el lugar que habites con los más preciados productos de la tierra y con el rocío del cielo arriba'". Lo citado en la cifra tercera se encuentra en Deuteronomio 33: 18 y 28: "¡Alégrate, oh Zabulón, en tus salidas; y tu, oh Isacar, en tus tiendas!... Israel habitará confiado; el manantial de Jacob estará solitario en tierra de grano y de vino nuevo. También sus cielos gotearán rocío".

En fin, las escuetas citas bíblicas nos informan que se trata de la promesa hecha al visionario de un premio divino de carácter tanto material como espiritual. El motivo de la escala añade la idea complementaria de una ascensión metafórica. Son éstas las premisas básicas del *Libro Mudo* en particular y, además, de la totalidad del procedimiento de la Filosofía Hermática. Para aclarar las materias venideras, se me permitirá aquí un rato para hacerles un resumen breve de los propósitos de la Alquimia.

Los alquimistas siempre han preferido referirse a sí mismos como "filósofos". Por lo que es dado a comprender por los textos históricos, al principio sus materiales y fines últimos eran/son considerablemente más "intelectuales" que físicos. Como filósofos herméticos se han visto (y aún se ven) como los guardianes exclusivamente privilegiados de una *"scientia"* superior, o sea una sabiduría global, es decir la *"gnosis"*. Como nos dicen en sus innumerables tratados, esta Ciencia Universal contiene en sí misma los principios de todas aquellas otras ciencias. Todo propósito suyo es subordinado a una *gnosis* del mundo. La ciencia hermética se creía que finalmente fuera capaz de explicar nada menos que la naturaleza, origen y fines de todas las cosas existentes. Serviría así para describir los principios y el destino del universo como un todo. Mediante una dilatada visión poética del universo se intuirán los vínculos invisibles entre el hombre como microcosmos y el macrocosmos universal. Como mago, el microcosmos-hombre trabaja sobre el Macrocosmos-Naturaleza. El fin suyo es revelar el plan oculto de la Sabiduría Divina que ordena el Todo. Así pues, el alquimista se transforma potencialmente en una fuerza divina. Si fuera la alquimia la llamada "Verdadera Práctica", para realizarla habría de "aplicar" a las sustancias tangibles dicha Filosofía Hermética.

La alquimia práctica, que representa el verdadero asunto del *Libro Mudo,* es la aplicación directa de la alquimia teórica o "filosófica". Siendo así, siempre el lenguaje alquímico es alegórico. Consiste en la búsqueda hermética de una tal *lapis philosophorum* escurridiza. Dicen que dicha "piedra de los filósofos" es una especie de catalizador mágico que estimula la transmutación de los metales. Practicado por un llamado "artista" o *artifex,* la búsqueda incesante de la *lapis* mágica era una expresión del Gran Arte o *Ars Magna.* Se desarrolló todo un complicado proceso que incorporaba tanto la manipulación repetida de las materias físicas como la teoría laboriosa. Tal como los animistas primitivos, los filósofos herméticos sostenían que los metales eran cosas vivientes. Según creían, toda cosa tenía vida o incluso confería vida. Por ejemplo, licuando la Piedra Filosófica se podría obtener el *elixir vitae,* o medicina universal, que garantiza al poseedor una vida prolongada, quizá incluso eterna. Si tienes la mente más baja, puedes contentarte con sólo una ración de oro alquímico, producto igualmente escurridizo. Llamado éste el *"Aureus philosophorum",* era impoluto

como la fuerza vigorosa del Sol. Además representaba en sí mismo un metal espiritualmente perfecto. La metamorfosis del plomo en oro significa la elevación del Artista hacia Dios, lo Verdadero y la Belleza. Dicha ascensión espiritual hacia la Perfección es naturalmente el mismo motor del frontispicio del *Libro Mudo* (fig. 1).

El Gran Arte de los Alquimistas era internamente una curiosa mezcla de diversas manipulaciones físicas y un misticismo que incorporaba muchas líneas tradicionales de devoción cristiana. El resultado, o sea lo que se ve en el *Libro Mudo,* es una doctrina secreta, sellada herméticamente, que se expresaba externamente en una gran cantidad de símbolos. Aunque ahora conocemos gran parte de su simbolismo, frecuentemente se tropieza con motivos que resultan harto difíciles de descifrar. Una figura alegórica muy usada es "la boda alquímica" o *coniungium sive nuptiae alchymiae, les noces chymiques, die chymische Hochzeit, Alchemical Wedding,* etc. Se empleaba dicho motivo por los filósofos herméticos para describir la culminación de su obra maestra en el llamado "casamiento de los metales", representando el *coniunctio oppositorum* o conjunción de los opuestos. Los Artistas Herméticos dieron forma antropomorfizante al motivo dibujando una pareja amorosa, incluso incestuosa por ser hermano y hermana. Para una explicación comprensiva de todo esto, podemos tornar a un diccionario utilísimo de la época, o sea el *Lexicon alchemiae* (1612) de Martinus Rulandus. Tratando éste del *"Aurum philosophorum",* dice que es:

> "...llamado Sol por los alquimistas y dedicado al Sol, siendo esto el más templado de todos los metales... Está compuesto por pura Plata viviente, fija y de un rojo claro; también de un Azufre limpio, fijo rojo e incombustible... Copulando como padre con el Azogue como madre, el más puro Azufre genera el oro más fino como hijo. Es éste el amado hijo, cuya naturaleza siempre trata de engendrar, pero que nunca alcanza; es porque intervienen muchos accidentes y se procrean los otros metales... El Oro es la sustancia y el fermento del Oro Filosófico que asciende a las alturas; para el Mercurio del Sol es una semilla, de acuerdo con lo dicho por Bernardo el Trevisano. El Oro de los Filósofos es el Alma y el Caballero Rojo, quién se casa con la Dama Blanca. Entonces él se viste con sus ropas de rey, incluso el oro blanco en donde no hay ningún metal, sino solamente oro. Sin embargo tiene que ser purificado... y lavado con mucho cuidado... Dice el adepto: El Sol se eleva cuando la Luna aumenta... El cuerpo del Sol y el agua del Sol es el Mercurio de los Filósofos. Sí, de veras es triple: Negro, Blanco y Rojo. Se le llama el Imperecedero porque no puede ser destruido. La Luna es la Madre y el campo fecundo donde debe ser sembrado el Oro... El oro común está muerto, pero el Oro Filosófico está vivo y es el alimento verdadero... Por un arte metálico, el Mercurio se separa en la mayor medida posible de todas las materias y accidentes terrestres. Luego se transforma solamente en un cuerpo mineral puro y en todo sentido transparente... El Oro es el Microcosmos, un pequeño mundo. Tiene tres principios y cuatro elementos: es una sustancia celestial, el Edén, y los rayos del Sol. Por lo tanto, soporta el fuego y es la medicina más eminente de todas".

Bueno, ahora un poco mejor informados sobre los medios y propósitos de la Alquimia podemos volver al caso concreto del *Libro Mudo.*

El segundo grabado del mismo se divide en dos planos, y cada uno corresponde a un importante motivo de la tradición alquímica (fig. 2). En la parte inferior –o terre-

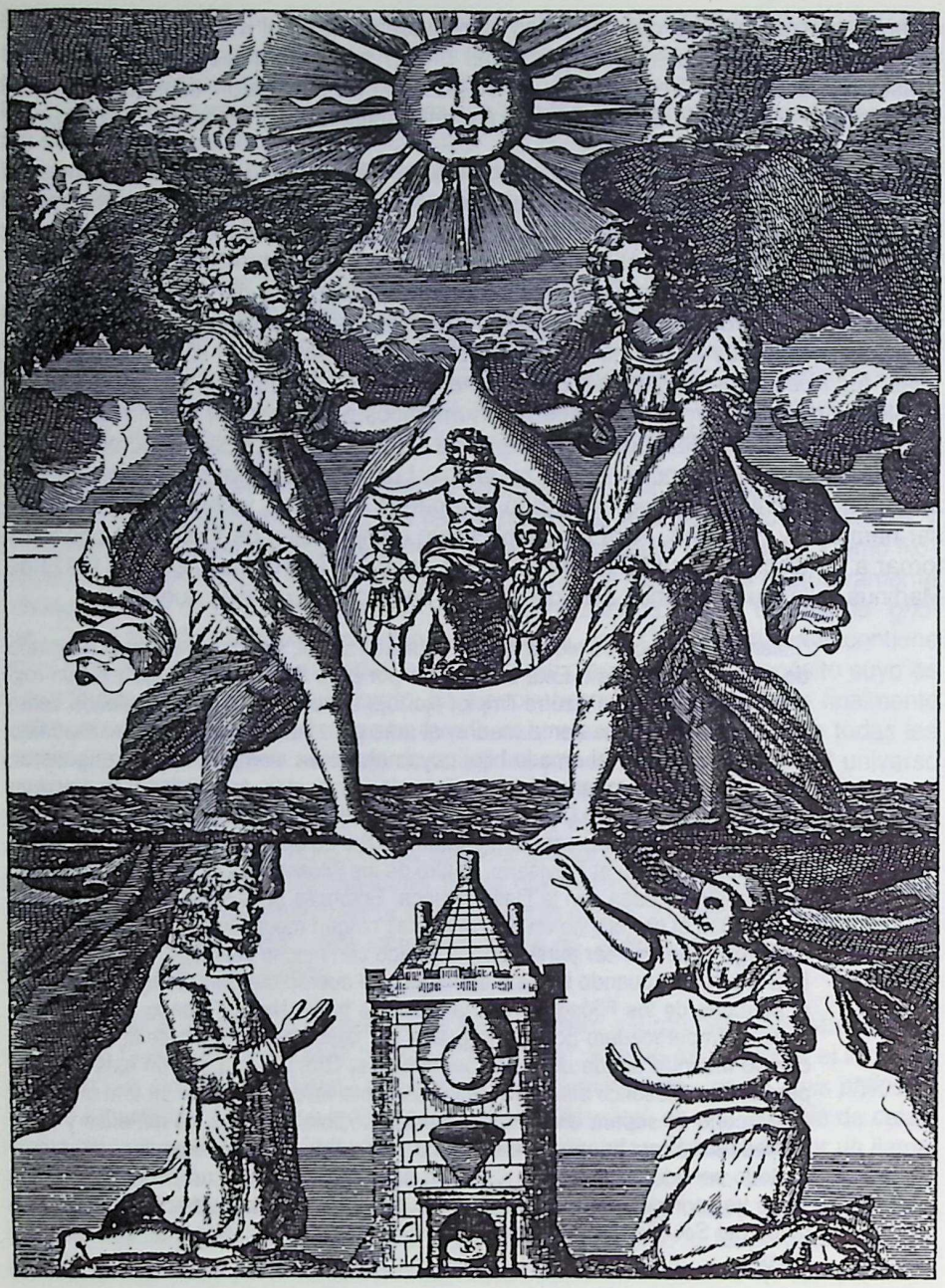


Fig. 2.

nal– se divisan dos alquimistas. Representan la Pareja Hermética que suplica a rodillas ante su crisol resplandeciente encerrado dentro del horno hermético. El hombre reza quieto mientras que su compañera hace un gesto agitado como si intentara comunicar alguna inspiración. El voto de la Hermana Hermética para el éxito de la Gran Obra representa las exhortaciones más activas que son, según dicen, características del elemento femenino. El horno alquímico se dibuja como si fuera una custodia en forma de una torre encastillada. Tiene tres partes; abajo hay una lámpara que emana un calor constante pero mínimo y en el centro hay un embudo y sobre ello un frasco sellado herméticamente. Unas cortinas espesas obscuran el fondo de la sala del labor colectivo. En la parte superior del mismo grabado vemos dos gigantes ángeles alados que pisan sobre un mar de mercurio licuefecho. Exponen el mismo vaso sellado que acaba de salir del horno hermético del mundo inferior. En la etapa superior ahora aparece en el frasco Neptuno con su tridente. El dios marítimo está flanqueado por dos *homunculi* que portan sendos símbolos del Sol y de la Luna. Encima de todo hay el mismo Sol con cara sonriente, señalando su apreciación del progreso oportuno de la Gran Obra, iniciada por la devota pareja terrestre.

El tercer grabado de la serie representa el reino espiritual que se coloca más allá de los cielos estrellados que corresponden al Sol y la Luna (fig. 3). Encima de todo vemos Zeus-Júpiter en las nubes y sentado sobre el Águila mística. Dirige el Dios Máximo su mirada intensa hacia abajo donde hay un disco grande que se divide en tres círculos concéntricos. De modo que el verdadero enfoque del grabado es el Mundo Creado tripartito flanqueado por el Sol y la Luna. El círculo extremo del disco macro-cósmico representa el reino airoso que envuelve al Mundo Hermético. En lo alto del anillo se halla Juno, la esposa de Júpiter, sentada al lado de su pavo real y haciendo un gesto hacia una bandada de pájaros que representa la Volatilidad. El reino de en medio, localizado en el segundo anillo, es el terrenal, repleto con símbolos de la fecundidad de la Tierra incluso la *Mater Terra* que se alinea con Juno. En el tercer reino, situado en el mismo centro del disco, encontramos un mundo acuático. Sobre un mar metafórico navega la misma pareja hermética, intentando ambos pescar los tesoros del Agua. Corresponden a la pareja del fondo del segundo anillo, cultivadores los dos de la tierra y también pescadores de las riquezas del anillo extremo del Aire. Así se entrelazan estrechamente los tres reinos, signos de lo volátil y terrestre y líquido que representan la trinidad hermética. Esta imagen macrocósmica puede aplicarse igualmente al mundo microcósmico del hombre que realiza sus ensayos con los frascos sellados.

El cuarto grabado representa el recogimiento del rocío, cuando comienza la tarea física del alquimista (fig. 4). En este caso, se inicia su labor por extender varias telas sobre soportes puestos en un prado. Cae el rocío sobre ellas, saturándolas, y torciendo las sábanas, puede recogerse en una cacerola. En el primer plano otra vez volvemos a ver la acción mutua de la Pareja Hermética, el varón y la hembra, o sea el alquimista y su *soror mystica* o hermana mística. La presencia del toro y carnero, o sea Taurus y Aries, nos indica que el recogimiento ha de realizarse durante los meses de abril y mayo. En el cielo vemos Sol y Luna y entre ellos descienden hacia la Tierra los rayos de las fuerzas etéreas que se renacen en la Primavera. Se unen

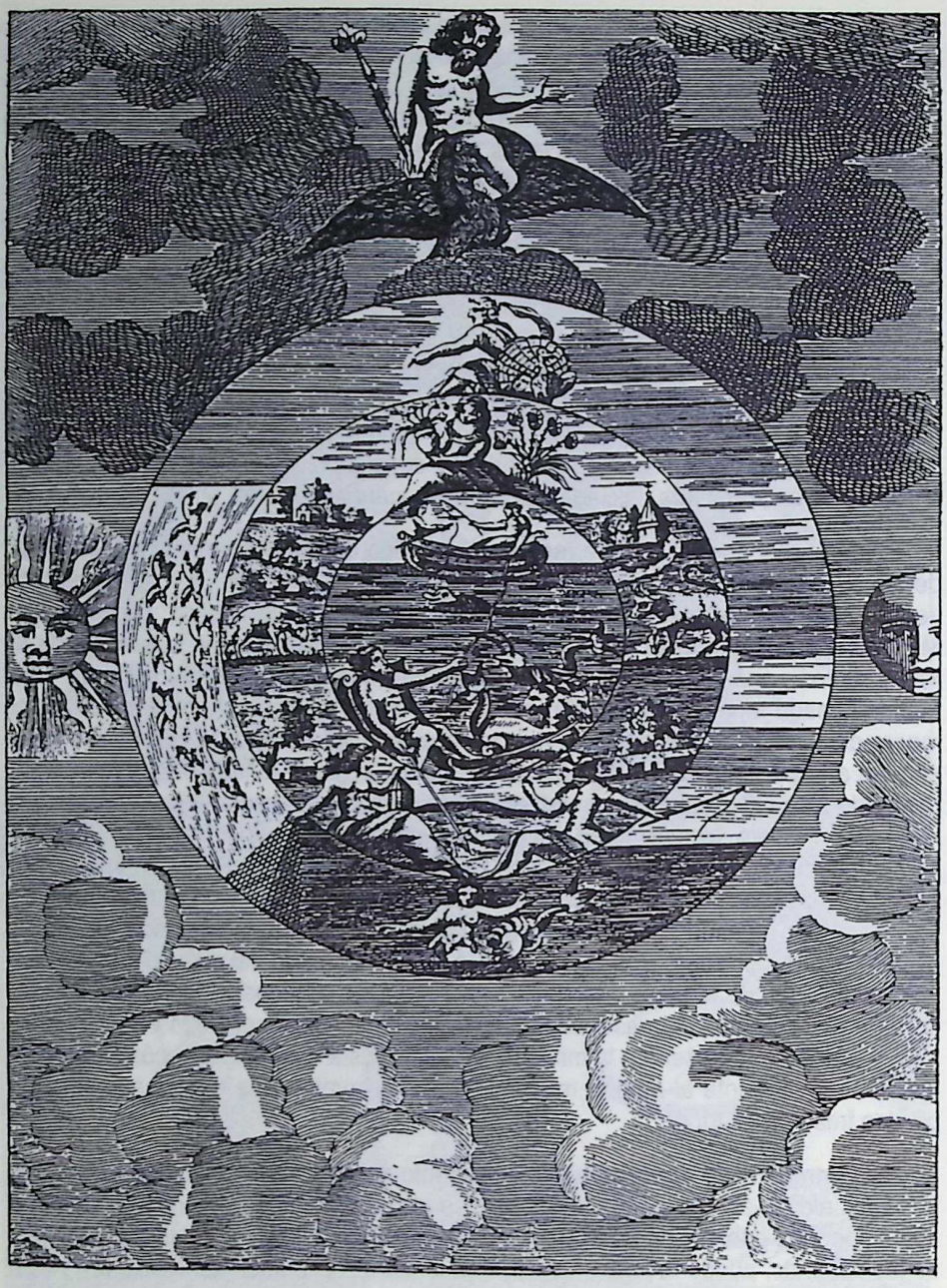


Fig. 3.

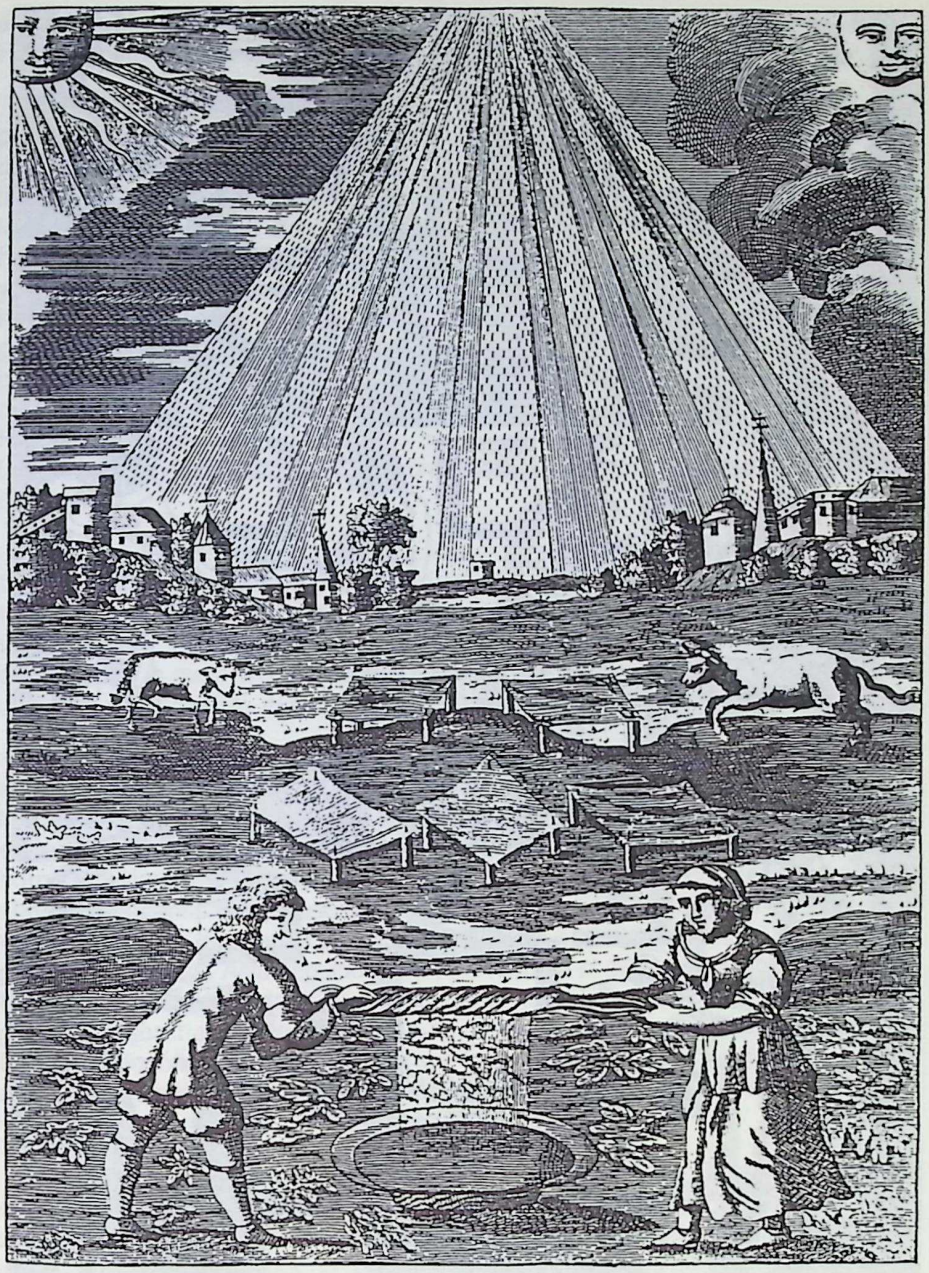


Fig. 4.



Fig. 5.

éstas con el rocío telúrico ascendiendo del suelo, creando por su conjunción la gran Fuerza Cósmica necesaria para realizar el *Opus Magnum.*

En el quinto grabado la Pareja Hermética sale desde el reino de la Naturaleza para encerrarse en el Laboratorio Alquímico (fig. 5). El formato del grabado es puro *comic.strip.* Con esta segunda fase de la Gran Obra empiezan las manipulaciones de la llamada *prima materia.* Ahora representa ésta el rocío que acaba de recogerse en la gran cacerola y que directamente va a echarse en un frasco metido dentro del horno hermético. Acto seguido la Hermana pone encima como tapón un frasco mayor y el Hermano fija abajo otro frasco para recoger el nuevo destilado. Se enciende el horno y comienzan las destilaciones. Con una cuchara grande la Hermana recoge los posos cocidos y los mete en una botella que pasa a la figura alegórica de Saturno que simboliza el Tiempo que enmarca el proceso. En la banda inferior el Hermano mete el nuevo distilado en varios recipientes para realizar el reflujo mientras que su Hermana tapa las cuatro cucúrbitas o frascos de reflujo. El horno puesto en medio de la Pareja Hermética lleva inscrito el número "40", que es el transcurso diurnal del proceso.

El sexto grabado representa la continuación cinemática del anterior (fig. 6). Ahora se apaga el fuego en el horno y los distilados se meten en un baño para templarse su temperatura. Luego vuelve la Pareja Hermética a encender el horno para que eche vapor el baño acuático. Así se calienta el alambique y crece una flor. La Hermana saca la flor y la mete en otro frasco y acto seguido su Hermano le da éste en la figura alegórica de Apolo-Sol. Al final se repite el proceso.

Como antes, el séptimo grabado va a representar la continuación "cinemática" del anterior (fig. 7). Ahora completamente secados, los posos se ponen en una cazuela y la Pareja Hermética los moja con los distilados licuefechos antes preparados. Todos entremezclados, se echan nuevamente en otro frasco que se pone a hervir sobre el horno. La Hermana los revuelve y agita. La banda inferior representa un cambio abrupto, marcando el traspaso desde el mundo real hacia lo alegórico. A la izquierda vemos a Saturno devorando su hijo y se ve sujeto a la vez, a guisa del Azufre, a una purificación fogosa. Acto seguido se le ve lavado en el mismo distilado licuefecho. Al final, con su espada corta la cuerda que se le ha liado a una botella. Viéndose libre, pasa el frasco hermético a la mano de la diosa Luna que significa el azogue o Mercurio Filosófico. Como es bien obvio, en el sentido netamente alegórico los dos dioses representan los polos opuestos del proceso alquímico, o sea las vías del Calor y del Frío.

En cambio, el octavo grabado representa una recapitulación del segundo grabado de la serie con ciertos ajustes importantes (fig. 8). El plano inferior nuevamente representa la Pareja Hermética que reza ante el horno, el sitio de la Transmutación. El único cambio es que ahora no hay lámpara encendida y que se levantaron las cortinas, así descubriendo dos ventanitas que les permite ver al mundo alrededor de su cámara hermética. La región superior se ve muy semejante a la figurada en el segundo grabado. No obstante, esta vez se nos presenta en el frasco sostenido por los ángeles alados la figura, tipo *homonculus,* de Mercurio con el yelmo alado y un caduceo con ramas de víboras. Más, se desarrolla la escena no sobre las aguas sino en

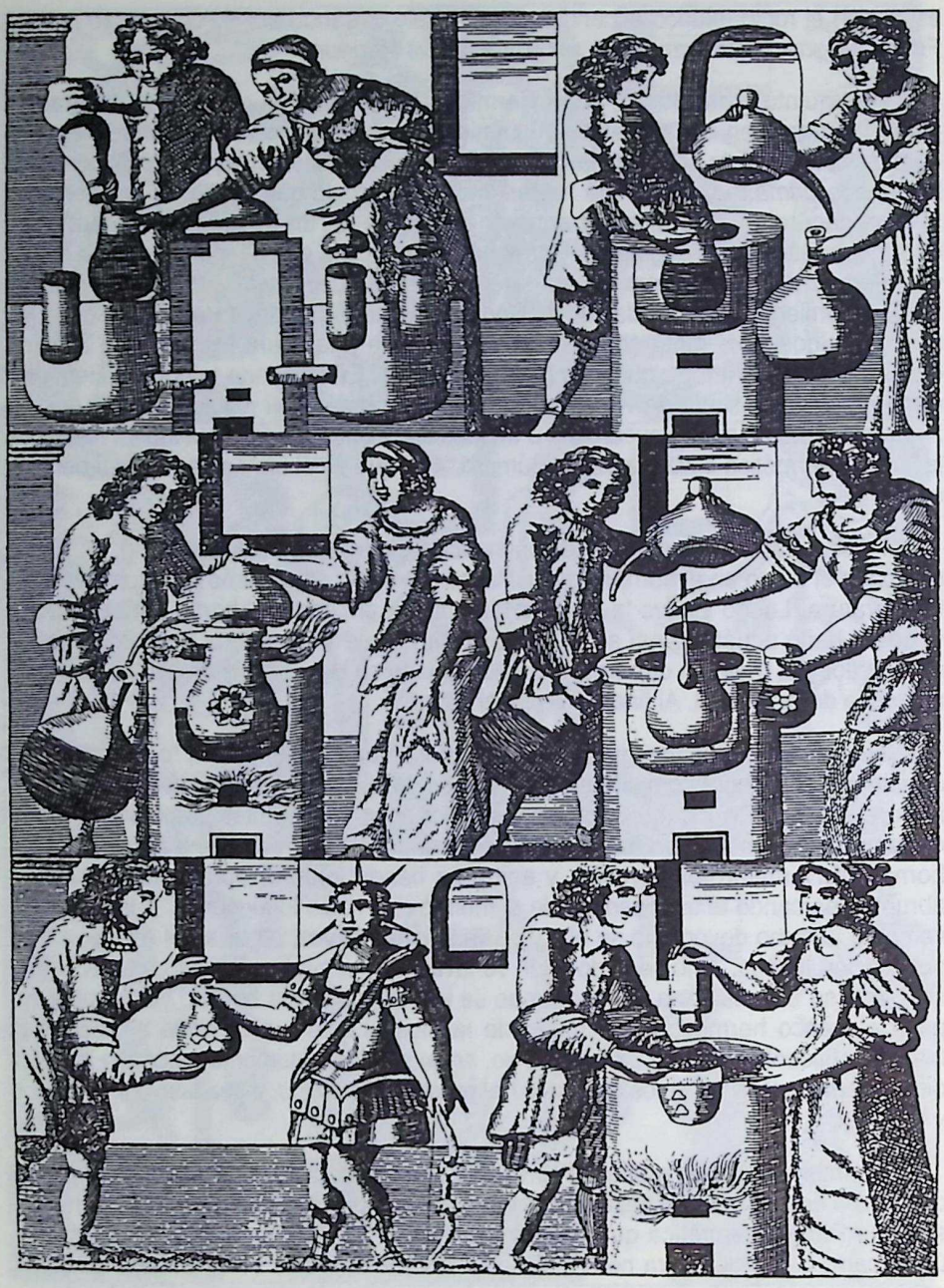


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.

pleno cielo. Vuelven los pájaros como símbolo de la volatilación venidera de la materia prima.

En la plancha nueve volvemos al paisaje del cuarto grabado que nos explicó el proceso del recogimiento del Rocío Alquímico (fig. 9). La banda inferior nos muestra la Hermana Hermética que echa el contenido de otra cazuela en un frasco, lo cual le entrega inmediatamente a Mercurio con su caduceo. En el plano superior otra vez se divisan el toro y el carnero en el prado. En vez de las sábanas de la figuración anterior, hay puestos seis recipientes arreglados según una disposición triangular.

En la décima plancha salimos nuevamente desde la Naturaleza para volvernos a pasar al Laboratorio de los Alquimistas (fig. 10). La alternación de los dos sitios simbólicos representa el intercambio obligatorio entre el *Ars* y la *Natura*. El grabado representa, en resumen, otra recapitulación del ciclo sin-fin de recalentamientos y enfriamientos de la materia prima alquímica. Otra vez se pega una escena netamente alegórica que cumplementa el reportaje realista de los procesos mundanos. En este caso se nos presenta una alegoría de la conjunción de Luna y Sol, o sea el azogue y el azufre, que transcurre en el horno hermético calentado por una lámpara a llama lenta.

El grabado undécimo representa una reiteración de las planchas 2 y 8 (fig. 11). Como sospecho, pero como no puedo documentar, el conjunto iconográfico del *Libro Mudo* probablemente tenga un plan musical, bien fugaz, o sea que parece obediente al formato de una sonata, donde se repiten ciertos *leit-motifs* a intervalos regulares para liar a las diversas partes de la composición según un principio organizador de carácter esencialmente rítmico. Sea como fuera, en la parte inferior del presente grabado la Pareja Hermética sigue rezando de la misma forma, pero ya desaparecen por completo las cortinas; parece que ahora tienen desvelada su perspectiva sobre el mundo que les rodea afuera de su laboratorio alquímico. También hay poco cambio en la banda superior; siguen volando los pájaros y todavía Mercurio sigue sosteniéndose por los ángeles en su frasco herméticamente sellado. Todo sigue siendo lo mismo, salvo que ahora el elemento *Terra,* antes depositado en el fondo del recipiente, ha desaparecido por completo.

Aunque sea nuevo, el duodécimo grabado corresponde exactamente a la temática en la ya explicada plancha 9 (fig. 12). La parte superior vuelve a mostrarnos el carnero y el toro campeando en un prado. Ahora reposan seis recipientes herméticos en el campo y éstos se ven bañados por las fuerzas celestes producidas por la conjunción del Sol y de la Luna. En el grabado dichos poderes supernaturales están representados por un manojo de rayos luminosos cayendo a la Tierra. Abajo el Hermano Hermético le da los resultados alquímicos obrados en el Laboratorio a su *Soror Mystica* para que se los pueda entregar en seguida a Mercurio.

El tema de la plancha número 13 es algo parecido al asunto del grabado décimo. (Fig. 13). Esta vez, especialmente en la banda superior, se fija más en el acto de pesar y medir cuidadosamente las materias. El resto es pura repetición de las acciones anteriores: se sellan los frascos y vuelven a meterse en el horno. La banda inferior, que representa una explicación netamente alegórica de lo sucedido en la superior, vuelve a figurar la conjunción del Sol y la Luna, o sea lo masculino y lo femenino.

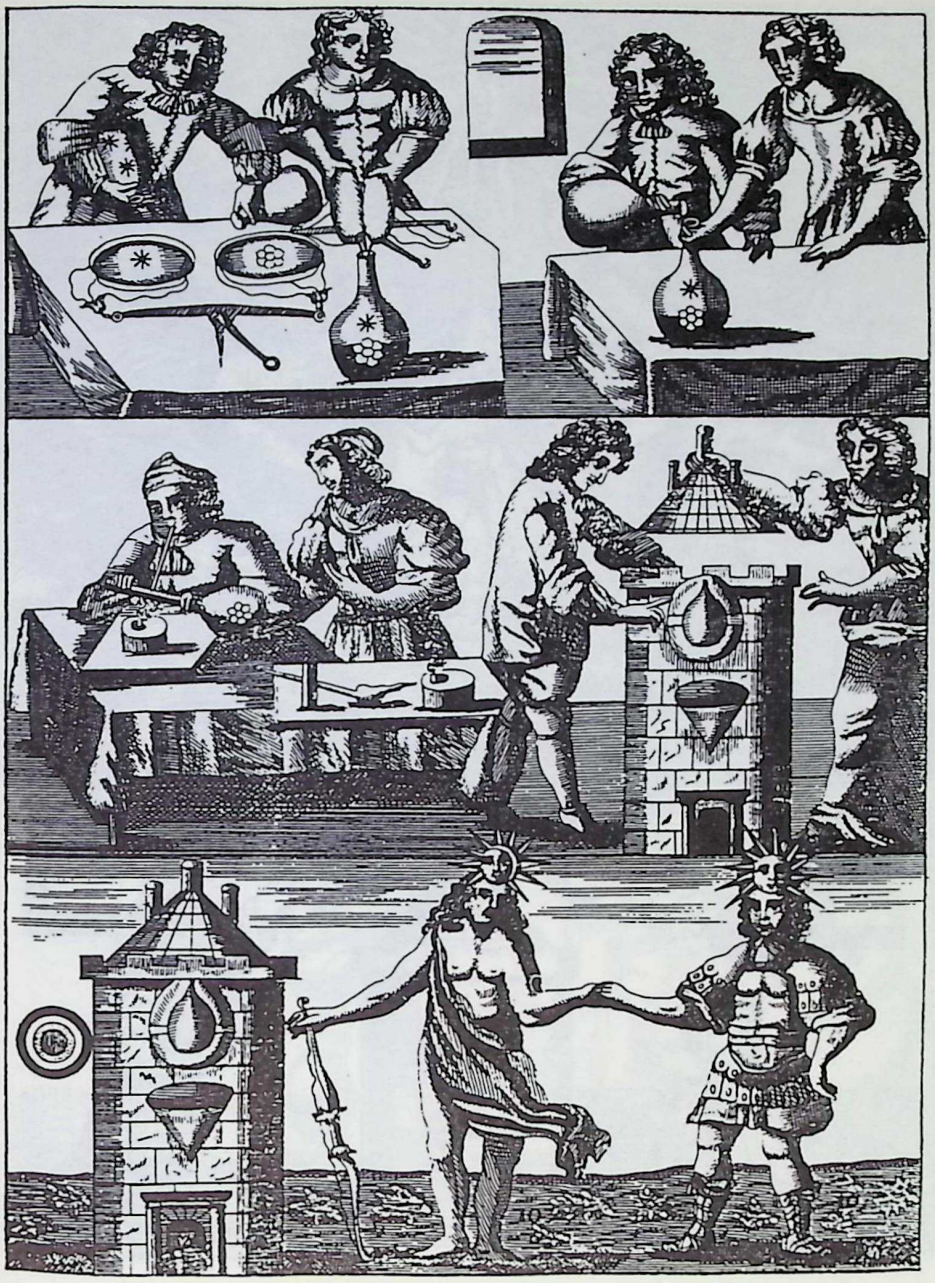


Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.

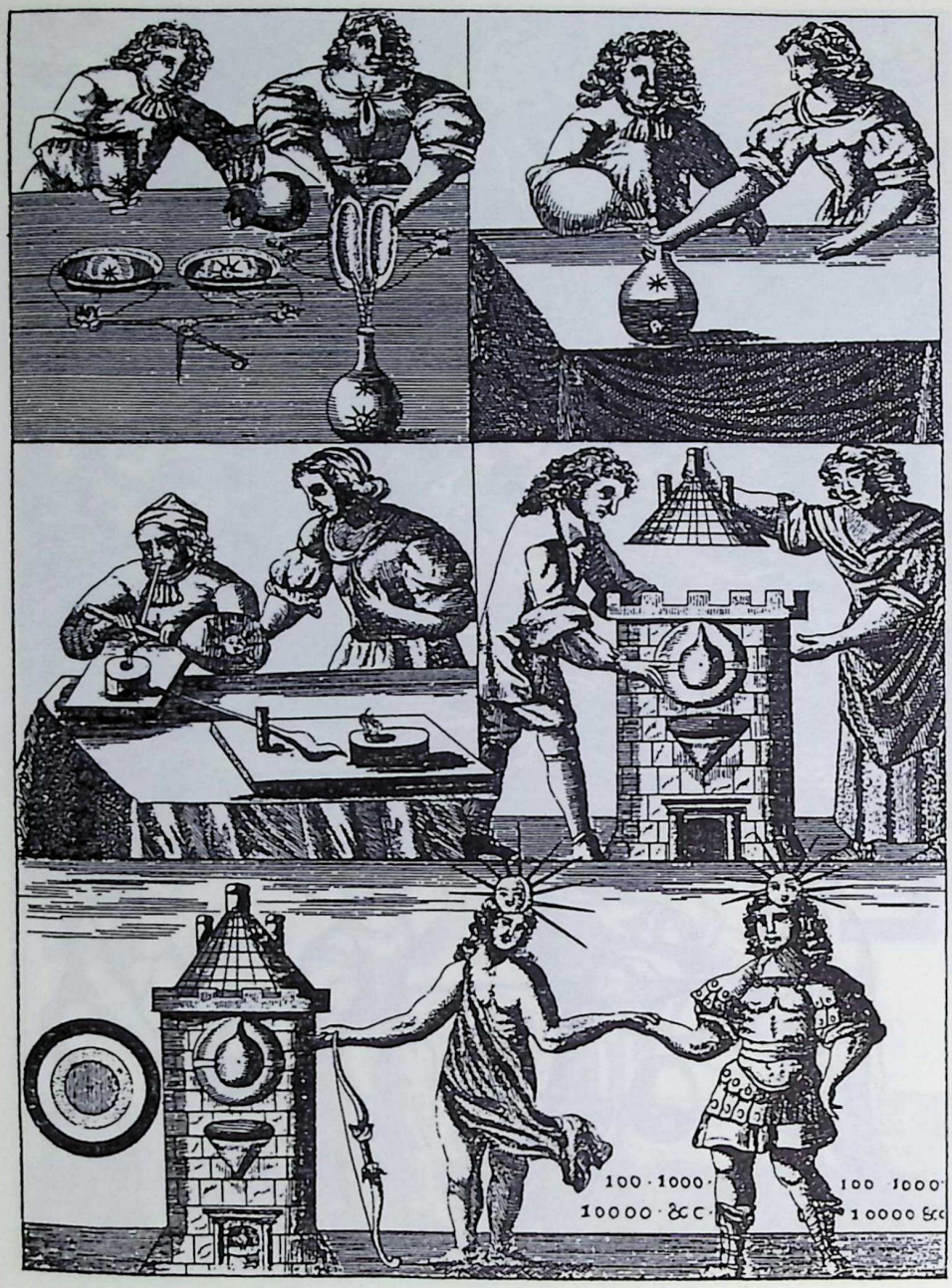


Fig. 13.



Fig. 14.

Se añaden esta vez varias cifras, "100, 1.000, 10.000, etc.", a lo mejor dándonos a saber la infinitud de combinaciones requeridas por el laborioso y fastidioso proceder alquímico. En fin, falta la paciencia –¡mucha de ella!–.

En el grabado 14 seguimos con el formato "banda dibujada". (Fig. 14). La banda superior nos presenta un trío de hornos de transmutación, cada uno con su lámpara a llama lenta. Corresponden a tres figuras colocadas debajo: un hombre, un niño y una mujer que alimentan sus respectivas lámparas. En medio de la ya conocida Pareja Hermética se encuentra un nuevo elemento, el mozalbete que, con su cesta y pelota, significa el concepto del *Ludus puerorum,* el juego niñero, señal de que la Gran Obra ha de ser sencilla en su realización y accesible a las sensibilidades más abiertas a la Verdad. El relato de la banda inferior del grabado empieza con dos hornos a fuego bramido que calientan a temperatura alta dos crisoles. A la izquierda cuece la tintura lunar y a la derecha la solar. La balanza colocada en medio indica que son necesarias porciones iguales de cada *tinctura* y se han de moler en el pilón puesto debajo de la báscula. En la banda final aparece el resultado de la Gran Obra dentro del frasco: se identifica por su signo hieroglífico y es el *Mercurius Philosophorum.* La Pareja Hermética gesticula hacia arriba pero quedan ambos taciturnos. Están mudos puesto que es su deber no revelar ningún secreto de la vocación alquímica. La inscripción latina nos exhorta a: *rezar, leer, leer, leer, leer otra vez, trabajar –y lo hallarás.*

Llegamos al final del *Libro Mudo* con la plancha 15 (fig. 15). Representa ésta el penúltimo grabado, una recapitulación, o mejor, una consumación de lo anunciado o predicado en el primero. Un nuevo elemento en la escena antes estudiada es la introducción de la Pareja Hermética que une las manos. Llegados a la plena iluminación espiritual, ahora pueden subir juntos hasta los mismos cielos. Llegaron a la meta hermética puesto que murió Hércules que yace desnudo a sus pies. Dicho motivo significa "la muerte alquímica", figura alegórica que representa la idea proverbial de que, en la Alquimia, "no hay generación sin la corrupción o *putrefactio*". Esta vez no cabe necesidad de la Escala de Jacob, así que yace ésta olvidada en el suelo. Ahora es el mismo Júpiter, coronado con los ramos de laurel, que les ayuda a ascender y de cada mano suya deja caer una cuerda que agarran el Hermano y la Hermana. Puesto que el Dios Máximo lleva dicha corona honorífica, prenda que es el premio tradicional de los Filósofos, representa la escena el acto alegórico de la "Coronación de la Obra Hermética". De las bocas de la Pareja Hermética salen sendas tiras, proclamando ambas *"Oculatus abis".* Quiere decir que "si ojos tienes, puedes partir subiéndote".

Concluyamos afirmando que este *Libro Mudo* representa una corriente muy distinta e harto interesante dentro de la extendida bibliografía emblemática. Claro, es algo distinto dicho *Libro Mudo* sólo por su asunto hermético; no obstante, existían varios otros libros de emblemas de puro contenido alquímico. Entre los *opuscula* impresos que anticipan el *Libro Mudo* (aparte de *La fuga de Atalanta*) más destacados eran los siguientes: la *Margarita Pretiosa Novella* (1546) de Bonus y el anónimo *Rosarium Philosophorum* (1550), la *Quinta Essentia* de Ludwig Thurneysser (1570), *Della trasmutatione metallica, sogni tre* de Giovanni Battista Nazari (1572), la *Pandora: Das ist die edlest gab Gottes* de Heinrich Reusner (1582), *Le Tableau des riches Inventions... representées dans le Songe de Poliphile* por Bernard de Verville (1600), La *Alchymia* de Andrés Libavius (1606), el anónimo *Miroir des Alchimistes* (1609), el famoso



Fig. 15.

Amphitheatrum Sapientiae aeternae de Heinrich Khunrath (1609), la reimpresión muy difundida del célebre *Toyson d'or* de Salomon Trismosin (1612), etcétera y etc. No obstante, entre todos aquellos el *Libro Mudo* sí que es distintísimo –y no es como ningún otro libro de emblemas de cualquier índole– puesto que mantiene una taciturnidad casi completa. ¿Porqué? Dicho silencio es debido a que tú, el Alquimista, tienes que callar. Los demás emblematistas sí que pueden ponerse locuaces, pero sólo tú, el Alquimista, tienes que guardar silencio. Si no, si escojes revelar nuestros secretos más íntimos y herméticamente sellados ante el Vulgo profano, entonces sólo Dios sabrá qué te sucede... A lo mejor algo que te resulte peor que insultar a la Dama de Elche...

APÉNDICE

Bibliografía selecta sobre la Alquimia y el Hermeticismo
(Las fuentes primitivas van señaladas con [**]).

Adriani, M., *Arti magiche nel Rinascimento a Firenze,* Florencia, 1980.

[**] Agrippa, Cornelius, *La Philosophie Occulte,* (F. Gaboriau, ed.), París, 1910.

[**] Albertus Magnus, *Les Admirables Secrets d'Albert le Grand,* Lyon, 1775 (ed. facsímil: París, 1965).

Alleau, R., *Aspects de l'alchimie traditionnelle,* París, 1953.

[**] Allen, P.M. (ed.), *A Christian Rosenkreutz Anthology,* Blauvelt NY, 1981.

Ambelain, R., *L'Alchimie spirituelle,* París, 1953.

[**] Andreae, J.V., *Die Chymischen Hochzeit des Christian Rosenkreutz,* (F. Maack, ed.), Berlín, 1913; 2ª ed., 1922.

[**] –, *Les noces chymiques de Christian Rosenkreutz,* (J.P. Auriger & P. Charcornac, ed.s), París, 1928.

–, *The Chemical Wedding of Christian Rosenkreutz.* (J. Godwin, ed.), Grand Rapids, 1991.

Badash, L., "How the 'Newer Alchemy' Was Received", *Scientific American,* nº 215, August 1966, pp. 88-95.

[**] Berthelot, M. (ed.), *Collection des anciens alchimistes grecs, textes et traduction,* París, 1888.

–, *Introduction à l'étude de la chimie des anciens et du Moyen-Age,* París, 1938.

Burckhardt, T., *Alchemy: Science of the Cosmos, Science of the Soul,* Baltimore, 1960.

Butler, E.M., *Ritual Magic,* Cambridge UP, 1949.

Caillet, L., *Manuel bibliographique des sciences psychiques et occultes,* París, 1913.

Canseliet, E., *Deux logis alchimiques,* París, 1945.

–, *Alchimie: Études diverses de symbolisme hermétique et de practique philosophale,* París, 1964.

[**] – (ed.), *L'Alchimie expliquée sur ses textes classiques,* París, 1972.

[**] Chambers, J.D. (ed.), *The Divine Pymander and Other Writings of Hermes Trismegistus,* London, 1882.

Charcornac, P., *Éliphas Lévi, rénovateur de l'occultisme en France,* París, 1926.

Corsetti, J.P., *Histoire de l'esoterisme et des sciences occultes,* París, 1992.

Coudert, A., *Alchemy: The Philosopher's Stone,* Boulder, 1980.

Couliano, I.P., *Eros et magie à la Renaissance,* París, 1984.

Crow, W.B., *A History of Magic, Witchcraft and Occultism,* Hollywood, 1973.

Cunnar, E.R., "Donne's *Valediction: Forbidding Mourning* and the Golden Compasses of Alchemical Creatioin", in L. Frank (ed.), *Literature and the Occult: Essays in Comparative Literature,* Arlington TX, 1977, pp. 72-110.

Dixon, L., *Alchemical Imagery in Bosch's "Garden of Delights",* Ann Arbor, 1981.

Dobbs, B.J. Teeter, *The Foundations of Newton's Alchemy, or "The Hunting of the Green Lyon",* Cambridge UP, 1975.

[**] D'Yge, C. (ed.), *Anthologie de la poésie hermétique,* París, 1948.

[**] – (ed.), *Nouvelles assemblées des philosophes chimiques,* París, 1954.

Eco, U., *Foucault's Pendulum,* New York, 1990.

Eliade, M., *Forgerons et alchimistes,* París, 1956.

Evola, J., *La tradition hermétique,* París, 1962.

Faive, A., *L'esoterisme ("Que sais-je?"),* París, 1992.

Federmann, R., *Alchimie: Die Königliche Kunst,* Vienna, 1964; trans. *La Alquimia,* Barcelona, 1972.

Festugière, A.J., *La Révélation d'Hermès Trismégiste,* París, 1950-54.

–, *Hermétisme et mystique payenne,* París, 1967.

Figuier, L., *L'alchimie et les alchimistes,* París, 1970.

[**] Flamel, N. (ver Gagnon).

[**] Fulcanelli, *Le mystère des cathédrales et l'interprétation des symboles ésotériques du Grand Oeuvre,* París, 1926.

[**] –, *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Oeuvre,* París, 1930.

[**] Gabriele, M. (ed.), *Alchimia: La Tradizione in Occidente secondo le fonti manoscritte e a stampa,* Venice 1986.

[**] Gagnon, C. (ed.), *Description du "Livre des Figures Hiéroglyphiques" attribué à Nicolas Flamel, suivie d'une réimpression de l'édition originale et d'une reproduction des sept talismans du "Livre d'Abraham", auxquels on a joint le "Testament" authentique dudit Flamel,* Montreal, 1977.

Ganzenmuller, W., *L'Alchime au moyen-age,* París, 1938.

[**] Godwin, J. (ed.), *Michael Maier's "Atalanta Fugiens": An Edition of the Emblems, Fugues and Epigrams,* Grand Rapids MI, 1989.

[**] – (ed.), *The Chemical Wedding of Christian Rosenkreutz,* Grand Rapids MI, 1991.

Grillot de Givry, E., *Le musée des sorciers, mages et alchimistes,* París 1929; [trad.] *Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy,* New York, 1973.

Guerdon, D., *Rimbaud: la clef alchimique,* París, 1980.

[**] Hermes Trisgemistus (ver Chambers; Scott).

Holmyard, E.J., *Alchemy,* Harmodsworth, 1957.

Holzer, H., *The Alchemist: The Secret Life of Rudolf von Hapsburg,* New York, 1974.

Hutin, S., *L'Alchimie ("Que sais-je?"),* París, 1951.

[**] Huysmans, J.K., *Là-Bas,* París, 1963.

Jaffe, B., *Crucibles: The Story of Chemistry, From Ancient Alchemy to Nuclear Fission,* New York, 1976.

[**] Jollivet-Castelot, F., *Comment on devient Alchimiste: Traité d'Hermétisme et d'Art Spagryrique basé sur les Clefs du Tarot,* París, 1897 [ed. facs., Le Tremblay, 1993].

[**] Jong, H.M.E. de, *Michael Maier's "Atalanta Fugiens": Sources of an Alchemical Book of Emblems,* Leiden, 1969.

Jung, C., *Psychologie und Alchemie,* Zürich, 1944.

[**] Khunrath, Heinrich (ver McLean).

Klossowski de Rola, S., *Alchemy, the Royal Art,* Londres, 1974.

Lennep, J. van, *Art & Alchimie: Etude de l'iconographie hermétique et de ses influences,* Bruselas, 1971.

–, *Alchimie: Contribution à l'art alchimique,* Bruselas, 1984.

[**] Lévi, E., *The History of Magic, Including a Clear and Precise Exposition of Its Pro*

cedure, Its Rites and Its Mysteries, rpt. Londres, 1982: *L'Histoire de la Magie* [etc.], 1860: ed. facs., París, 1986.

[**] –, *Transcendental Magic, Its Doctrine and Ritual,* rpt. Londres, 1968.

[**] Maier, M., *Septimana philosophica,* Frankfurt am Rhein, 1620.

[**] –, *Atalanta Fugiens,* Oppenheim, 1617 [ver también Godwin 1989; Jong 1969; Sebastián 1989].

Marcard, R., *De la pierre philosophale à l'atome,* París, 1959.

[**] McLean, A. (ed.), *The Amphitheatre Engravings of Heinrich Khunrath,* Edinburgh, 1981.

[**] –, *A Commentary on the Mutus Liber,* Grand Rapids, 1991.

[**] –, *The Rosicrucian Emblems of Daniel Cramer,* Grand Rapids, 1991.

[**] –, *The 'Key' of Jacob Boehme,* Grand Rapids, 1991.

McIntosh, C., *Eliphas Lévi and the French Occult Revival,* New York, 1972.

–, *The Rosy Cross Unveiled: The History, Mythology and Rituals of An Occult Order,* Wellingborough, 1980.

Mercier, A., *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914),* París, 1969.

–, *Éliphas Lévi et la pensée magique au XIXe siècle,* París, 1974.

Moffitt, J.F., "Hermeticism in the Art of the Fourth Dimension", *Cauda Pavonis,* III/2, 1984, pp. 4-6.

–, "Hermeticism in Modern Art: An Introduction", *Cauda Pavonis,* VI/1, 1986, pp. 1-5.

–, *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys,* Ann Arbor, 1988.

–, "Alquimia y las artes", en S. Sebastián (ed.), *Alquimia y Emblemática: La Fuga de Atalanta de Michael Maier,* Madrid, 1989, pp. 10-25.

–, "Marcel Duchamp, la emblemática alquímica, y el *Atalanta Fugiens", Texturas,* IV, 1994/95, pp. 57-75.

[**] *Musaeum Hermeticum Reformatum et Amplificatum,* Frankfort, 1677 (ed. facsímil Graz 1966; ver también Waite 1893).

Obrist, B., *Les Débuts de l'Imagerie Alchimique (XIVe-XVe siècles),* París, 1982.

[**] Papus, *Traité Élémentaire de Science Occulte, mettant chacun à même de comprendre et d'expliquer les théories et les symboles employés par les anciens, par les alchimistes, les astrologues, les kabbalistes,* París, 1897 [facs. ed., St. Jean de Braye, 1979].

Pearsall, R., *The Alchemists,* Londres, 1971.

[**] Pernety, A.J., *Dictionnaire Mytho-Hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poëtes, les métaphores, les énigmes, et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués,* rpt. París, 1972.

[**] Petit Albert, *Secrets Merveilleux de la Magie Naturelle & Cabalistique,* Lyon, 1729 [facs. ed., París, 1965].

Pinchon, J.C., *Histoire universelle des sectes et des sociétés secrètes,* París, 1969.

[**] Poisson, A., *Cinq Traités d'Alchimie des Plus Grands Philosophes: Albert le Grand, Roger Bacon, R. Lulle, Arnold de Villeneuve, Traduits du latin en français par A.P., précédés de la Table d'Émeraude, suivis d'un glossaire,* París, 1890.

[**] –, *Théories & Symboles des Alchimistes: Le Grand-Oeuvre. Suivi d'un essai sur la bibliographie alchimique du XIXe. siècle. Ouvrage orné de 15 planches, représentant 42 figures,* París, 1891 [ed. facs.: París, 1991].

Ponce, C., *The Game of the Wizards: Psyche, Science and Symbol in the Occult,* Harmondsworth, 1975.

Read, J., *Prelude to Chemistry,* Londres, 1961.

Rebotier, J., "L'art de musique chez Michael Maier", en *Revue de l'Histoire des Religions,* julio 1972, pp. 29-51.

Redgrove, H.S., *Magic and Mysticism: Studies in Bygone Beliefs,* Secaucus NJ, 1972.

Richer, J., *Gérards de Nerval et les doctrines esotériques,* París, 1947.

[**] Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes,* París, 1995.

Roos, J., *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boëhme et de Swedenborg au debut du romanticisme,* Strasbourg, 1951.

[**] Rulandus, *A Lexikon of Alchemy, by Martin Ruland, the Elder* (ed. A.E. Waite), Londres, 1893.

Saurat, D., *Littérature et occultisme,* París, 1929.

Scholem, G., *Kabbalah,* New York, 1978.

Schwarz, A., *l'Immaginazione alchemica,* Milano, 1980.

[**] Scott, W. (ed.), *Hermetica: The Ancient Greek and Latin Writings Which Contain Religious or Philosophical Teachings Ascribed to Hermes Trismegistus,* Boston, 1985.

[**] Sebastián, S. (ed.), *Alquimia y Emblemática: La Fuga de Atalanta de Michael Maier,* Madrid, 1989.

Seligmann, K., *The Mirror of Magic,* New York, 1948; rpt. *Magic, Supernaturalism and Religion,* New York, 1971.

Senior, J., *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature,* New York, 1968.

Shepard, L.A. (ed.), *Encyclopedia of Occultism & Para-Psychology,* New York, 1978.

Shumaker, W., *Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns,* Berkeley, 1972.

[**] Silberer, H., *Probleme der Mysticismus und ihre Symbolik.* Vienna, 1914; [trans.] *Problems of Mysticism and Its Symbolism,* New York, 1917; *Hidden Symbolism of Alchemy and the Occult Arts,* New York, 1977.

Sladek, J., *The New Apocrypha: A Guide to Strange Sciences and Occult Beliefs,* London, 1978.

Stevens, P., "The Appeal of the Occult: Some Thoughts on History, Religion and Science", *The Skeptical Inquirer,* XII/4, 1988, pp. 376-85.

Stillman, J.M., *The Story of Alchemy and Early Chemistry,* New York, 1960.

Streich, H., "Musikalische und psychologische Entsprechungen in der *Atalanta Fugiens*", *Eranos Jahrbuch,* XLII, 1973, p. 361-426.

–, "Musikalische Symbolik in der *Atalanta Fugiens* von Michael Maier (1618)", *Symbolon: Jahrbuch für Symbolforschung,* III, 1977, pp. 173-84.

Szulakowska, U., "The Tree of Aristotle: Images of the Philosophers'Stone and their Transference in Alchemy from the Fifteenth to the Twentieth Century", *Ambix,* XXXIII/2-3, 1988, pp. 53-77.

Taylor, F.S., *The Alchemists,* London, 1976.

[**] Tiffereau, G.T., *L'Or et la Transmutation des Métaux par G.T.T., L'Alchimiste du XIXe siècle,* París, 1889.

[**] Trismonsin, Salomon, *Splendor Solis,* (ed. J. Godwin), Grand Rapids, 1991.

Tuchman, M. (ed.), *The Spiritual in Art, Abstract Painting, 1890-1985,* Los Angeles, 1986.

[**] *Turba Philosophorum: An Ancient Alchemical Treatise Translated from the Latin,* (ed. A.E. Waite), London, 1896.

Viatte, A., *Les sources occultes du romanticisme, 1770-1820,* París, 1929.

–, *Victor Hugo et les iluminés de son temps,* Montréal, 1942.

[**] Waite, A.E. (ed.), *The Hermetic Museum, Restored and Enlarged,* Londres, 1893. [see also *Turba Philosophorum*].

[**] –, *The Secret Tradition in Alchemy,* Londres, 1926.

Waldstein, A., *Lumières de l'alchimie,* París, 1973.

Walker, D.P., *Spiritual and Demonic Magic, from Ficino to Campanella,* Londres, 1975.

Warlick, M.E., "Max Ernest's Alchemical Novel: *Une Semaine de bonté", Art Journal,* XLVI, 1987, pp. 61-73.

Webb, J., *The Occult Establishment,* LaSalle IL, 1988.

–, *The Occult Underground,* LaSalle IL, 1988.

Wellesz, E., "Music in the Treatises of the Greek Gnostics and Alchemists", *Ambix,* IV, 1951, pp. 145-58.

Williams, T.A., *Éliphas Lévi: Master of Occultism,* Alabama, 1975.

Wirth, O., *Le symbolisme hermétique,* París, 1931.

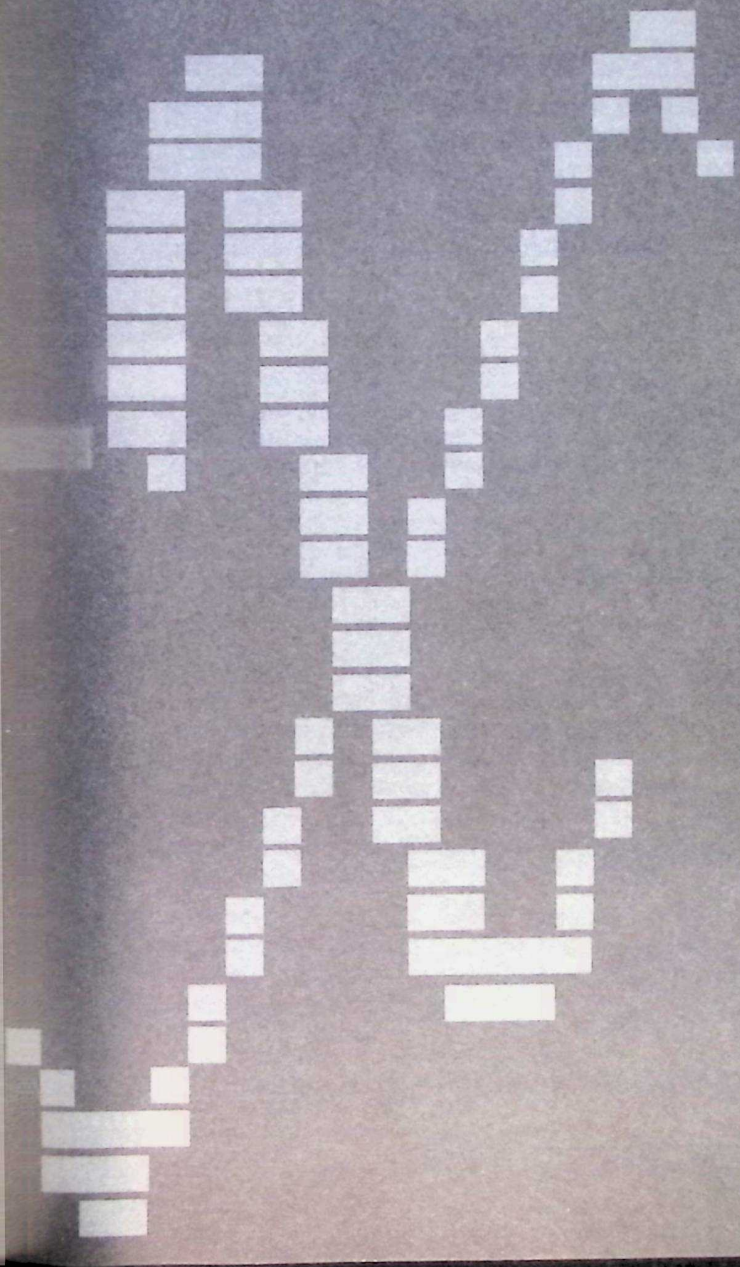
Yates, F.A., *The Rosicrucian Enlightenment,* Londres, 1972.

–, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,* Chicago, 1975.

[**] Zöllner, J.C.F., *Transcendental Physics,* Boston, 1881.

PERVIVENCIA DEL MENSAJE DIDÁCTICO DE LA SILLERÍA GÓTICA EN LA RESTAURACIÓN DEL SIGLO XX: LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE BREDA (Holanda).

Isabel Mateo Gómez



Xiloca 16

XILOCA 16
págs. 203-207
1995
ISSN: 0214-1175

PERVIVENCIA DEL MENSAJE DIDÁCTICO DE LA SILLERÍA GÓTICA EN LA RESTAURACIÓN DEL SIGLO XX: LA SILLERÍA DE CORO DE LA CATEDRAL DE BREDA (Holanda).

Isabel Mateo Gómez*

Resumen.- *Análisis escultórico de algunos aspectos de la sillería en la Catedral de Breda (Holanda) los representados por un soldado nazi, y por dos hombres montados sobre una bicicleta. Imágenes de restauración posterior a la segunda guerra mundial.*

Abstract.- *It is an sculptoric analysis about some aspects of chairs from Breda Cathedral (Holland); they are represented by a nazi soldier and by two men on a bike. They are imagery from restoration, after the second world war.*

En mi libro, *Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro*, propuse la tesis de que para interpretar los temas profanos esculpidos en ellas debíamos partir de la consideración, de que por muy realistas que los encontremos a primera vista, debieron concebirse con un sentido serio y profundo –expresado a veces con cierta ironía– de los sucesos y costumbres de la época a considerar o moralizar para que no se convirtieran en uso frecuente y, en casos más concretos, si ello fuera posible, nunca más. Respondían pues a la situación histórica del momento en que fueron ejecutados.

Recientemente han llegado a mis manos dos fotografías de la sillería de la catedral de Breda (Holanda), en las que se representa a un soldado nazi –con la cruz gamada– prendiendo a un judío, en una (fig. 1), y dos hombres montados sobre una bicicleta, en la otra (fig. 2).

* Invest. Científ. del Centro de Estudios Históricos del CSIC.



Fig. 1.



Fig. 2.

Se trata de una restauración posterior a la segunda guerra mundial, en la que el escultor tuvo en cuenta, al sustituir con nuevas historias las desaparecidas, el carácter histórico y de mensaje que caracterizó desde su ejecución a finales del siglo XV la sillería de Breda. En efecto, Breda fue como toda Holanda tomada por los alemanes y, su abundante población judía, perseguida casi hasta el exterminio[1]. La misericordia de Breda nos envía su mensaje histórico-moralizador de tiempos más recientes, para que no se vuelvan a repetir tales hechos de los que el hombre se debe avergonzar. La misericordia de los "ciclistas" responde al carácter costumbrista que también se recoge en las sillerías, y de todos es sabido la afición en Holanda por este vehículo de transporte.

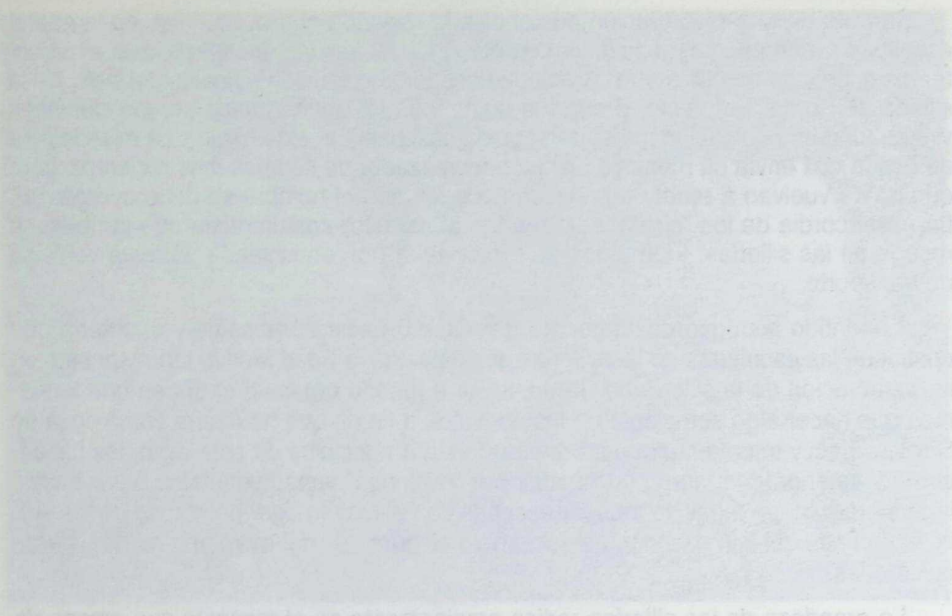
El sentido histórico-costumbrista de respeto hacia el mensaje y el criterio que contienen las esculturas de las sillerías de finales de la Edad Media, tan respetado en la restauración de la sillería de Breda, invita a tenerlo presente el día en que tengamos que hacer algo semejante en las nuestras, a fin de que no ocurra como en la de Sevilla. Efectivamente cuando se restauró ésta a principios de este siglo, las misericordias deterioradas fueron sustituidas por "facilones" temas vegetales o por bastas labores (fig. 3), en lugar de recoger escenas con el mismo rigor primoroso de los artífices de fines del XV, escenas de sucesos o costumbres del momento en que fueron ejecutadas.

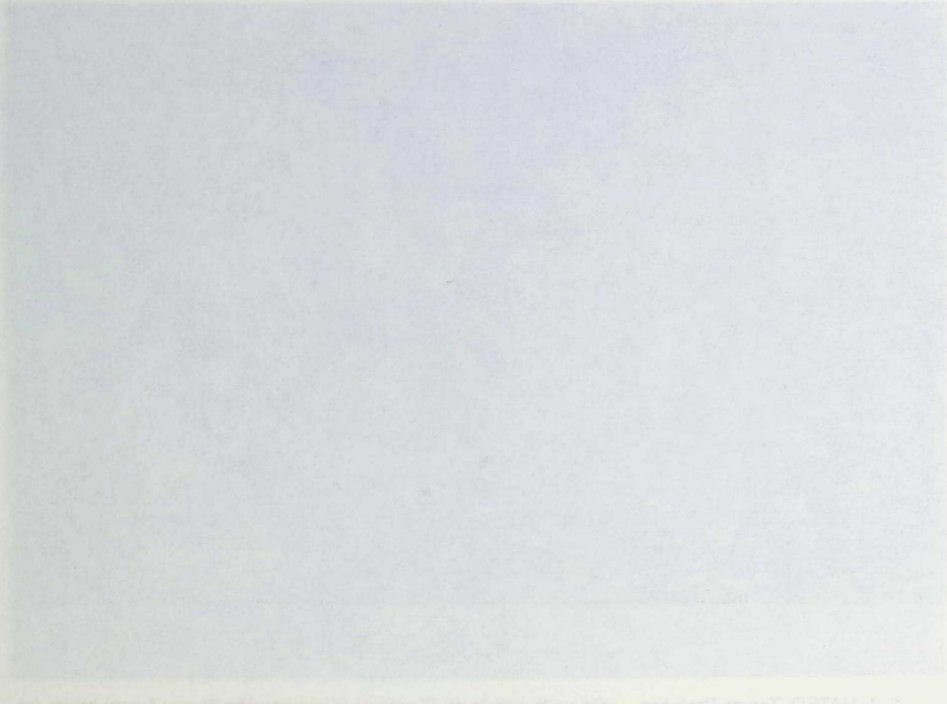
La grandeza de las sillerías radica precisamente en el mensaie que emana de sus escenas y en la liberalidad con que se ejecutaron y se repiten en su restauración.



Fig. 3.

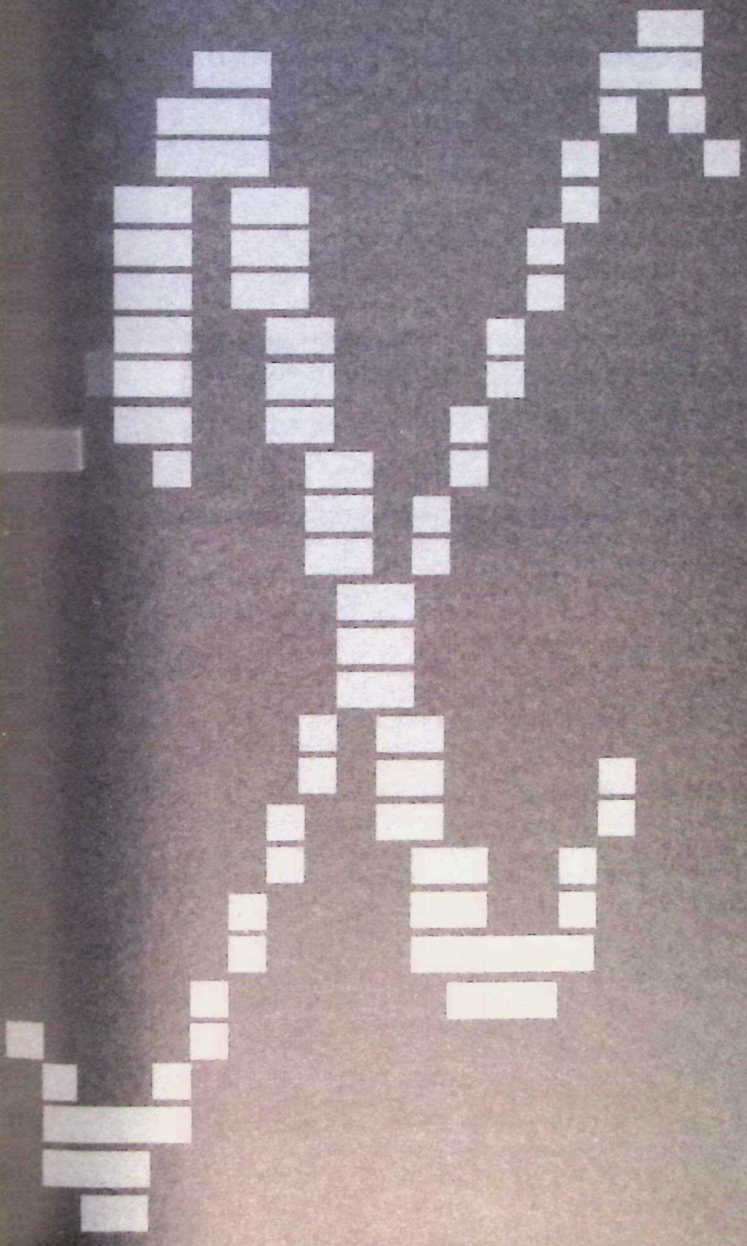
1. I. MATEO. Temas Profanos..., cito en la sillería de Plasencia la persecución de que fueron objeto los judios por la Inquisición a finales del siglo XV y comienzos del XVI, fechas de ejecución de la sillería.





EL SIMBOLISMO DE TEMPLO CRISTIANO NOVOHISPANO

José Antonio Terán Bonilla



Xalloca 16

XILOCA 16
págs. 209-230
1995
ISSN: 0214-1175

EL SIMBOLISMO DE TEMPLO CRISTIANO NOVOHISPANO

José Antonio Terán Bonilla*

Resumen.- *Continuando con el interés mostrado por el catedrático fallecido hacia el simbolismo de la arquitectura en general y más concretamente sobre el simbolismo del templo medieval, en este estudio se revisa y completa algunos de los aspectos investigados y publicados por el profesor Santiago Sebastián en su aspecto de templo cristiano del Novohispano, en labor iniciada que no ha podido ver finalizada.*

Abstract.- *Going on with the great interest showed by the late professor towards architectural sybolism, and in fact, about sybolism of medieval temple. In this work it is revised and completed some aspects investigated and published by professor Mr. Santiago in its aspect of christian temple novohispano. The work isn't finished.*

En los años sesenta el joven investigador de la Historia del Arte Santiago Sebastián incursionó en la Iconografía con la intención de comprender mejor las manifestaciones plásticas y su significado.

En sus primeros trabajos escritos en Colombia se empieza a manifestar la importancia de conocer el simbolismo de la arquitectura en sí misma, temática en la que irá profundizando en los años posteriores escribiendo diversos libros al respecto[1]. Cada vez sus trabajos profundizaban más sobre el tema. Si bien su principal preocupación fue el estudio del simbolismo del templo medieval, esto no quiso decir que no haya abordado otros momentos históricos de las producciones arquitectónicas de la huma-

* Dirección de Estudios Históricos INAH.

1. Siendo el título de su última obra que él vio editada a finales del 1994. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografa, Liturgia.*

nidad. Su inquietud por ahondar en el medievo se debió a que en dicho período histórico se dieron las bases para el simbolismo de épocas subsecuentes y en donde los liturgistas escribieron tratados importantes al respecto. Gracias a este investigador se dieron a conocer en castellano y se difundieron dos obras de dos de los liturgistas medievales más importantes y que más repercutieron en el simbolismo de aquella época y en los siglos posteriores, nos referimos a De *Gemma Animae* de Honorio de Autum y *Rationale Divinorum Officiorum* de Guilielmus Durandi[2].

En su último libro editado incursiona en el estudio de la Liturgia con el objeto de ver la manera en que ésta infuyó en el diseño y simbolismo de la obra arquitectónica, presentando un análisis desde el surgimiento de los primeros templos cristianos hasta los eregidos a finales del medievo.

Sus diversas publicaciones, sus cursos y las conversaciones que personalmente tuvimos despertaron en un servidor el interés de abordar el tema del simbolismo cristiano novohispano, buscando si esos tratados de liturgistas medievales o los escritos en Europa en épocas posteriores se conocieron y aplicaron en la Nueva España y, de ser esto positivo, encontrar la manera en que incluyeron en las manifestaciones arquitectónicas del citado virreinato, todo ello con el objeto de comprender los motivos por los que ese lenguaje se ha perdido o es difícil de interpretarlo. Damos gracias al Doctor Sebastián por el entusiasmo que siempre nos dio para realizar esta investigación. Ahora presentamos un breve avance de lo que se pretende sea un libro en su memoria.

Como se sabe, las producciones arquitectónicas han sido estudiadas por diversas disciplinas y enfoques. Sin embargo, son pocos los trabajos realizados para descifrar sus mensajes simbólicos, tan importantes para el mejor conocimiento y comprensión del fenómeno arquitectónico.

El doctor Santiago Sebastián escribió que: *"...hoy cobra cada día más fuerza la idea de que las creaciones artísticas, especialmente las arquitectónicas, son portadoras de un mensaje, en cuanto que son obras eminentemente simbólicas"*[3]. El investigador Pablo Chico plantea que la Iconografía y la Iconología pueden manejar tres tipos de imágenes para la comprensión del simbolismo de la arquitectura, puesto que estas últimas se integran de una u otra manera al edificio, conformando un código específico que ayuda a su lectura integral[4]. Estos tres tipos de imágenes son:

A. *El objeto arquitectónico como imagen (*o sea la arquitectura como imagen). *El edificio en sí, con sus características formales y simbólicas...*

B. *La imagen de la arquitectura. Las representaciones del objeto arquitectónico: representaciones históricas o actuales, ya sean gráficas... o volumétricas...*

2. Las traducciones de las secciones de dichos tratados vinculadas con el simbolismo se publicaron como anexos documentales en los libros titulados *Iconografía Medieval y Mensaje de Arte Medieval. (Honorio de Autum. De Gemma Animae, L.), en Santiago Sebastián, Iconografía Medieval* . Guilielmus Durandi., "Rationale Divinorum Officiorum", en Santiago Sebastián., *Mensaje de Arte Medieval*).

3. Santiago Sebastián., *Iconografía medieval.*, p. 148.

4. Pablo Chico Ponce de León, *Apuntes de iconografía Colonial.*

C. *La imagen en la arquitectura. Las diversas imágenes pictóricas o escultóricas asociadas con el objeto arquitectónico y que forman parte del mismo, desde el momento en que se integran a sus materiales básicos o de acabados, o bien, cuando ayudan a configurar el espacio arquitectónico transmitiendo unitariamente un determinado mensaje cultural*[5].

Si bien, en México se han efectuado diversos estudios relativos al simbolismo de las *imágenes en la arquitectura* cristiana novohispana, prácticamente no se ha abordado lo referente a la *arquitectura* como imagen. Por ello y debido a que el principal exponente de la arquitectura para uso religioso cristiano es el templo[6], el presente trabajo pretende mostrar algunos aspectos del novohispano, estudiándolo bajo esta última óptica.

Desde los inicios de la religión católica se destinaron ciertos espacios arquitectónicos para el culto y con el tiempo, sobre todo a partir del siglo III en que la Iglesia[7] gozó de libertad de culto, se edificaron templos exprofesos para las ceremonias acordes con las necesidades litúrgicas del momento.

En la Edad Media los teólogos y liturgistas comenzaron a dar un simbolismo particular a cada espacio y elemento arquitectónico del templo, al igual que a ciertas tareas que se llevaban a cabo en su edificación. Los tratadistas de arquitectura renacentistas se fundamentaron en dichas ideas para dejar a su vez plasmadas en sus libros alusiones a ese simbolismo, como por ejemplo León Batista Alberti, Francesco dio Giorgio Martini, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Diego Sagredo, entre otros.

Posteriormente, en el siglo XVI, la Iglesia católica tuvo que enfrentarse a una serie de fuertes ataques y herejías, razón por la que se vio con la urgente necesidad de emprender un movimiento reformista –conocido como la Contrarreforma–. Entre 1545 y 1563 la Iglesia efectuó un Concilio Ecuménico en Trento, en el cual se decre-

5. Pablo Chico Ponce de León, "La imagen de la arquitectura y la imagen en la arquitectura colonial". Ponencia presentada en el Primer Coloquio Interdisciplinario sobre investigación Histórica y Docencia de la Historia en América Latina y el Caribe. México, Asociación de Historiadores Latinoamericanos y del Canbe. (ADHILAC), 27 de noviembre de 1984. (Inédito). Además, *"Debe decirse que la Iconografía no es más que un dibujo de las cosas que podemos presentar en plano, con líneas y figuras geométricas, con las cuales se pondera todo tipo de plantas de edificios, sin aparentar perspectiva, y que viene realizada y descrita mediante instrumentos de precisión"*, en Juan Francisco Esteban Lorente., *Tratado de Iconografíá.*, p. 31.

6. El Templo es un lugar concebido para en él efectuar el culto divino y para que la Iglesia – o sea la congregación de fieles– se reúna en dicho sitio a adorar a Dios. "*El área que* [La iglesia] *delimita es un espacio sagrado, y éste es, por otra parte. el sentido etimológico de las palabras templum". en latín y temenos, en griego, ambas procedentes de una raíz que significa "cortar ", "separar el recinto de templo delimita y separa claramente de la esfera profana circundante un ámbito sagrado reservado para la Divinidad"* (Jean Hani, el simbolismo del templo cristiano, p. 69).

7. *"Iglesia. Palabra que viene del griego ecclesia, que originalmente y en el uso común significa "asamblea" o "reunión", celebrada previa convocatoria o llamado. En Atenas se llamaba así a la asamblea de los ciudadanos. En el Nuevo Testamento es Pablo quien usa con frecuencia esta palabra, y significa tanto la congregación local de creyentes cristianos como la comunidad cristiana universal"*, en *Nuevo Testamento.* Salmos. p. 278. Debe aclararse que los términos templo e iglesia poseen dos connotaciones distintas, siendo una de ellas la que designa al edificio material, por lo que ambos vocablos son sinónimos. En este trabajo se escriban con minúscula ambas palabras cuando se refieran a esta última connotación.

taron las normas para que se llevaran a cabo las reformas en la Iglesia Católica[8]. Dentro de las disposiciones que se dieron en el citado Concilio se encontraban las relativas a la Liturgia[9] y a la veneración de las imágenes santas, las mismas que de alguna forma llegaron a incidir en el diseño y erección de templos católicos y en su simbolismo.

San Carlos Borromeo fue el único tratadista que aplicó las disposiciones del Concilio de Trento a la problemática de la arquitectura sacra. Lo hizo a través de su obra titulada *Instrucciones de la Fábrica y Ajuar Eclesiástico* –que escribió poco después del año de 1572–, y que fue un libro típico de la Contrarreforma. Si bien el autor no concibió su escrito como de carácter universal, el éxito y divulgación que tuvo el Tratado, así como el que se tradujera a otros idiomas, influyó en la erección de templos católicos en muchas partes del mundo, sobre todo en los dos siglos posteriores[10].

Entre las disposiciones del Concilio de Trento se encontraban el dar mayor importancia y realce a la veneración del Santísimo Sacramento –exponiéndolo en el altar mayor–, propiciar la participación activa de los laicos en el Santo Sacrificio de la Misa y en otras celebraciones litúrgicas, buscando que los templos proporcionaran a los fieles una mejor visibilidad de tales ceremonias. Estos principios influyeron en la arquitectura de los templos católicos al recomendar y preferirse la utilización de plantas de una sola nave y sobre todo la de cruz latina, así como la colocación elevada de los altares mayores en las iglesias[11]. Cabe mencionar que la planta de cruz latina diseñada por el arquitecto italiano Giacomo Vignola para el templo jesuita del Gesú en Roma, (edificio que inició su construcción en 1568) influyó en los proyectos y diseños de otras iglesias en varios países[12].

8. Los principales ideólogos que provocaron el movimiento reformista y que atacaron –fuertemente a la Iglesia católica fueron Martín Lutero, Ulrico Zwinglio y Juan Calvino, quienes iniciaron sus actividades en el transcurso de las tres primeras décadas del siglo XVI. (Manuel Riu "*Desde la Reforma hasta nuestros días*" en *Historia de las Religiones*). *Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano.*

9. *"Liturgia: Orden y forma que ha aprobado la Iglesia para celebrar los oficios divinos, y especialmente el santo sacrificio de la misa"* (*Diccionario Enciclopédico Espasa,* tomo 15, p. 280.) *"La liturgia, por cuyo medio "se ejerce la obra de nuestra redención" sobre todo en el divino sacrificio de la Eucaristia, constituye en sumo grado a que los fieles expresen en su vida y manifiesten a los demás, el misterio de Cristo y la naturaleza auténtica de la verdadera Iglesia"*, ("La Constitución sobre la Sagrada Liturgia": en *Documentos Completos del Vaticano II,* p. 101).

10. Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Nota preliminar" en Carlos Borromeo., *Instrucciones de la Fabrica y del Ajuar Eclesiástico,* pp. XXI-XXII . Además dice: *"No deja de sorprender que en estas noticias bibliográficas no haya ninguna reseña de una edición española a lo largo de ese lapso. Quizá se debió en gran parte a que Milán, hasta el siglo XVIII, estuvo bajo el dominio español y que el constante y forzoso contacto con la metrópoli haya propiciado la salida de ejemplares en latín de la antigua sede de Borromeo".* (p. XXIX-XXX). También véase Anthony Blunt., *La teoría de las Artes en Italia* (de 1450a 1600), pp. 134-135.

11. Alfonso Rodríguez F. de Ceballos., "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII" en *Boletín de Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XLVIII-IL, pp. 287,289 y 296. Carlos Borromeo, op. cit., p. 7.

12. Anthony Blunt, op. cit., p. 135, Ludwing H. Heydenreich y Wolfgang Lot., *Arquitectura en Italia* 1400-1600, p. 434.

Durante el Renacimiento y hasta el siglo XIX continuaron vigentes las ideas que sobre el simbolismo cristiano tuvieron los teólogos y liturgistas medievales, pudiéndose encontrárseles citadas como referencias en libros escritos en tales épocas.

Al investigar si los tratados litúrgicos medievales, los de arquitectura –empleados a partir del Renacimiento– y el de Borromeo se habían conocido en la Nueva España, se pudo saber que obras como las de Durandi, Vitruvio[13] y Serlio –entre otras– fueron empleadas por ciertos clérigos ya desde el siglo XVI –como por ejemplo por Fray Juan de Torquemada–; también aparecen citadas en varios listados de bibliotecas novohispanas o se les ha encontrado formando parte de los acervos de bibliotecas de conventos. En algunas ocasiones se les ha podido ver citadas como referencia en libros de Liturgia –como en uno publicado en léxico en 1838–, lo que hace suponer que los conceptos vertidos en tales tratados sirvieron de base y estuvieron vigentes en la Nueva España a lo largo del virreinato[14].

Entre las ideas que el simbolismo medieval comenzó a manejar y que estuvieron en vigor en épocas posteriores se tiene el ver a la *iglesia* o *templo material* como un símbolo de la *Iglesia Espiritual*[15]. La fábrica material no sólo era el lugar donde los fieles se reunían para dar culto y adorar a Dios, además era considerada como la casa de Dios en la tierra[16], lugar de su presencia real, por lo que era en este sitio donde se logra una mejor comunicación con lo Divino. Así se comenzó a manifestar la idea de que *"...todo edificio sagrado era cósmico, es decir, estaba hecho a imita-*

13. Tratadista de Arquitectura del siglo I siendo fundamental y retomado por los arquitectos renacentistas y de épocas posteriores.

14. Fray Juan de Torquemada en su obra *Monarquía Indiana* cita a Durando. (Véase Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana,* tomos I, p. 12 y tomo 5 p. 280). Por su parte, Elena de Gerlero, en su articulo "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", menciona a teólogos y liturgistas que desde los inicios del cristianismo y en épocas posteriores han tratado directa o tangencialmente el tema, como Cirilo de Jerusalén, Eusebio de Cesarea, San Ambrosio, San Gregorio Magno, San Isidro de Sevilla. Sicardo de Cremona, Inocencio III, San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, Honorio de Autun, Guillermo Durando, entre otros, cuyas obras, en su mayoría, aparecen en los inventarios de las bibliotecas conventuales novohispanas del siglo XVI (Elena I.E. de Gerlero, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", en *Historia de! Arte Mexicano* tomo 4, pp. 28 y 30). Entre los libros que se localizaron en los fondos reservados de ciertas bibliotecas se encuentran varios tratados de arquitectura (como los de Vitruvio, Alberti, Serlio, Fray Lorenzo de San Nicolás, entre otros), los escritos del liturgista medieval Guillermo Durando de Mende, *Las Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiásticos* de San Carlos Borromeo, las disposiciones del *Concilio de Trento,* varios catecismos –dirigidos para uso de párrocos– basados en las disposiciones del Concilio Tridentino, así como un tratado publicado en México en el siglo XIX denominado *el porqué de todas las Ceremonias de la iglesia y sus Misterios,* –libro que se fundamenta en el tratado escrito en España durante el siglo XVIII por Don Antonio Lobera y Abio y que lleva el mismo titulo, obra de la que tuvimos noticias y nos facilitó su consulta gracias a la gentileza del Dr. José Pascual Buxó– en el que se aborda el simbolismo del templo cristiano, incluyendo el de algunos de sus elementos y espacios arquitectónicos, mismo que se apoya en la Sagrada Biblia y en los conceptos de liturgistas medievales como Durandi y Honorio de Autun, así como en los emitidos por algunos santos. Esta última obra hace ver que las ideas y conceptos de dichos liturgistas medievapor, lo tanto, lo estuvieron en los siglos anteriores. (*El porqué de todas las Ceremonias de la iglesia y sus Misterios,* tomo 1)

15. Santiago Sebastián, *Iconografía medieval,* p. 142

16. *'Si la casa de dios por excelencia es el cosmos, el templo terreno no deja de ser una imitación, lo más perfecta posible del cosmos y de la casa divina....* (Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía* p. 177)

ción del universo"[17]; viéndose en su conjunto como un universo en miniatura al reproducir simbólicamente su estructura matemática, armoniosa e interna y reflejar una realidad superior: el mundo divino, por lo que era un emblema representativo del universo y además el eje del mundo[18].

Desde épocas muy tempranas se consideró la erección de un templo como un acto simbólico, en el que había una imitación o reflejo de la creación del mundo, ya que "...el arquitecto fabrica un edificio orgánico a partir de la materia bruta, y en esa realización imita al creador, a quien se ha llamado siguiendo a Platón, el gran arquitecto del Universo, porque, dijo el filósofo, "Dios es geómetra"[19].

A Dios se le veía como el arquitecto supremo pues en diversos pasajes de la Sagrada Biblia se le presenta realizando actividades propias de esa profesión, como por ejemplo, en el libro de los *Proverbios,* al hablar de la creación se dice: "Dios...trazó un círculo sobre la faz del abismo"[20].

Así se decía que Dios tenía una participación activa en la concepción del templo, al ser su diseñador, por lo que esta tarea "...no se abandona a la inspiración personal del arquitecto, sino que viene dada por Dios mismo, dicho de otro modo, el templo terreno se realiza según un arquetipo celeste comunicado a los hombres por mediación de un profeta, lo cual fundamenta la tradición arquitectural legítima"[21].

Así, en el Antiguo Testamento, se tienen diversos pasajes en los que Dios proporcionó a los hombres diferentes arquetipos[22]. Por ejemplo: a David le dio las instrucciones para erigir su templo[23], santuario que realizó por orden divina el rey Salomón[24].

Por lo anterior se comprende que las descripciones y medidas proporcionadas en la *Sagrada Biblia* para ese importante templo sirvieran de inspiración y modelo para el proyecto y erección de diversas iglesias –como por ejemplo la portada porciúncula del templo del convento de Huejotzingo, estudiada por Sebastián–[25], así como el que sobre ese importante monumento se escribieran tratados, como los de Juan Bautista

17. Santiago Sebastián, *Espacio y símbolo,* p. 33.

18. Jean Hani, op. cit. p. 25; Alberto Aranda, *Análisis de los signos litúrgicos;* Santiago Sebastián. *Espacio y símbolo* pp. 31, 34, 65; Pérez Rioja, *Diccionario de Símbolos y mitos* p. 248 y 396. Andrea Palladio citado por Paola Barocchi "Notas" en Carlos Borromeo, op. cit. p. LII.

19. Jean Hani, op. cit., p. 33.

20. Prov. 8,27;

21. Jean Hani, op. at., p. 21.

22. Arquetipo: *"Modelo original y primero en la arte u otra cosa... Teol/ Tipo soberano y eterno, que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres"* en Diccionano Enciclopédico Espasa, tomo 3, p.175.

23. I Par. 28.

24. Sab. 9, 8 y 2 Par. 3, 1-2.

25. Sebastián López, Santiago, "La significación salomónica del templo de Huejotzingo (Méjico)" en *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología Arte y Literatura,* Núm. 2, pp.77-88. Sebastián López. Santiago, et al., *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia., Summa Artis. Historia General del Arte,* Vol. XXVIII, pp. 116-117

Villalpando y Jerónimo de Prado o se hicieran alusiones al mismo, como la realizada por Fray Andrés de San Miguel[26].

Lo primero que se requería para edificar un templo era escoger el solar en que se construiría. La ubicación de las iglesias varió dependiendo de la categoría que tuvieran –ya fuera catedral, parroquia, etc.–, así como de la topografía del lugar.

En la Nueva España, generalmente se elegía un lugar privilegiado para el templo principal de una ciudad o pueblo ya fuera en uno de los solares que daban a la plaza mayor de la población, sobre alguna pequeña elevación o en la parte más alta del sitio, estos dos últimos casos posiblemente debido a las recomendaciones de tratadistas de arquitectura como Vitruvio, Alberti, Palladio, Simón García y Borromeo, quienes consideraban que esta localización era la ideal para las iglesias, pues eran visibles desde todos los contornos[27]. Además, la ubicación de los templos en lugares elevados recordaba que con frecuencia Dios se manifestó a su pueblo en las montañas[28]. San Carlos Borromeo sugería que si la localización de los templos no podía ser en sitios elevados, en todo caso se les dota con una escalera que condujera a la iglesia[29]. Esto mismo recomendaba Andrea Palladio, quien además sugería que la fachada principal de los templos más importantes construidos en las afueras de la ciudad o en los pueblos vieran hacia los caminos públicos o principales[30].

En la erección de un templo se llevaban a cabo varias operaciones: el rito de fundación, la colocación de la primera piedra, la edificación del mismo y su dedicación. En su conjunto la edificación de un templo conllevaba un gran simbolismo pues al ser la Casa de Dios en la tierra se realizaba "...de tal modo y orden que todo en él seguia un plan para celebrar a Dios."[31]. El rito de fundación a su vez comprendía tres operaciones: primero el trazado del círculo, segundo el trazado de los ejes cardinales y la orientación, y tercero el trazado del cuadrado de base. Estas tareas determinaban el simbolismo fundamental del templo, y su finalidad era la de orientar el edificio y efectuar la cuadratura del círculo. Con estas actividades se entablaba una relación entre lo divino y lo humano. En ellas se puede apreciar el empleo de elementos de gran simbolismo: el círculo (de lo divino), el cuadrado (de lo humano) y la cruz, por medio de la cual se pasa de la primera figura geométrica a la segunda[32].

26. Juan Bautista Vllalpando, *El templo de Salomón. Comentarios a la profecía de Ezequiel. Jerónimo de Prado., el templo de Salomón (con los Saludas, Dedicatorias y Grabados en Cobre de los volúmenes I y III de Juan Bautista Villalpando), Obras de fray Andrés de San Miguel,* p. 91 -98.

27. Carlos Borromeo., *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico,* p. 4; León Battista Alberti, De *Re aedificatoria,* Libro VII, Cap. III, pp. 287-288; Marco Vitruvio, *Los diez libros de Arquitectura* (edición facsimilar), Libro 1, Cap. VII, pp. 24-25; Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo,* p. 23 y Anthony Blunt, op. cit., p. 135. Por ejemplo, Andrea Palladio dice: *"...elegiremos los sitios para los templos en la parte más noble y más célebre de la ciudad, lejos de los lugares deshonestos y en plazas bellas y adornadas en las cuales desemboquen muchas calles, donde cada parte del templo pueda ser vista con su dignidad y cause devoción y maraville a quien quiera que lo vea y contemple"* (Andrea Palladio, Los cuatro libros de arquitectura, Lib. IV, cap.1, p. 340).

28. Entre otros, los pasajes bíblicos: Ex. 3,1-6, 19, 1-4 y 24, 12, así corno en Mc. 9, 1-7.

29. Carlos Borromeo, op. cit., p. 4.

30. Andrea Palladio, op. cit., Libro IV, Cap. I, pp. 340-341.

31. Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo,* p. 22.

32. Jean Hani, op. cit. p. 25-26.

Para encontrar los ejes cardinales, primeramente, en el lugar escogido se colocaba un gnomón[33] para con él marcar el punto de apoyo y trazar un círculo. En el rito de fundación el trazo jugaba un papel muy importante, pues esta actividad se fundamentaba en la Geometría, ciencia tan importante que llegó a ser considerada como "sagrada"[34].

Las figuras geométricas que tuvieron un papel importante en la fundación del templo eran el círculo y el cuadrado, pues, como se ha mencionado, se buscaba realizar, entre otras cosas, la cuadratura del círculo. En el simbolismo del círculo se contemplaban dos aspectos: el de su centro y el de su totalidad. El centro, que en el trazo era señalado por el gnomón, marcaba el eje del edificio, y simbólicamente, el centro del mundo, pues éste se encontraba en contacto ascendente con el cielo, dándole a la arquitectura un sentido cósmico[35]. El círculo, en su *totalidad* aludía a lo celeste, a lo universal, a lo cósmico, en pocas palabras a Dios, pues Él es el Creador supremo de todo lo visible e invisible, y es infinito. "El circulo es símbolo de la eternidad, ya que no tiene ni principio ni fin"[38].

El cuadrado representaba a lo terrestre, a lo humano. Además recordaba que "...la tierra dependía del cielo al inscribir el cuadrado dentro de un círculo"[37]. Inclusive, las proporciones del hombre estaban relacionadas con esta figura geométrica y con ella se obtenía el homus-quadratum. Vitruvio, tratadista romano de arquitectura –del siglo I de nuestra era retomado por los constructores cristianos desde la Edad Media–, explicaba la manera de obtenerlo:

> *...el centro natural del cuerpo humano es el ombligo; pues tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie de compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de los pies y manos. Lo mismo que en un círculo sucederá en un cuadrado; porque si se mide desde las plantas hasta la coronilla y se pasa la medida transversalmente a los brazos tendido, se hallará ser la altura igual a la anchura, resultando un cuadrado perfecto*[38].

De esta manera se puede ver la manera en que la figura humana se relacionó con el círculo, con el cuadrado y por ende con la cuadratura del círculo.

El cuadrado también se le asoció con lo divino, ya que San Juan en el *Apocalipsis* describió que a Jerusalén Celeste tenía la forma de un cuadrado perfecto[39].

33. *"Gnomón: Del latín gnomon = aguja o varilla de cuadrante solar'* (José Ramón Paniagua Soto, Vocabulario Básico de Arquitectura, p. 171.)
34. Jean Hani, op. cit., p. 33
35. *Ibídem.* p. 30-31.
36. José Luis Morales y Martín., *Diccionario de iconografa y simbología*, p. 98
37. Santiago Sebastián, *Iconografia Medieval*, p. 138.
38. Vitruvio, *Los Diez Libros De Arquitectura*, p. 59
39. Santiago Sebastián, *Iconografía Medieval*, p. 138 y Ap. 21, 15- 18.

El círculo y el cuadrado además estaban relacionados con Jesucristo, pues la figura humana perfecta inscrita en el primero aludía a lo divino, mientras que el *homo-quadratum* a lo humano. Ambas figuras geométricas conjugadas representan a Jesús por poseer las dos naturalezas, la divina y la humana

Desde época muy temprana, la manera de trazar los templos cristianos se basó en las indicaciones del tratado de Vitruvio y en la geometría derivada de la ciencia clásica.

Con la operación del trazado se encontraban los ejes cardenales –al mismo tiempo que se obtenía la forma de la cruz–, que tenían gran importancia en la edificación del templo. En esta tarea, existía una relación entre la figura humana, la cruz, Cristo y los puntos cardinales[40], ya que la imagen del hombre cuadrado, al tener extendidos los brazos y juntos forma la figura de la cruz –en la que murió Jesús–, y con los pies señala esos puntos.

De preferencia, todas las iglesias debían orientarse en dirección Este-Oeste, colocando el ábside hacia el Oriente, pues hacia dicho rumbo se encontraban los lugares santos donde vivió, murió y resucitó Jesucristo. Además este punto cardinal señalaba el sitio por donde sale el sol, siendo esta última figura una imagen de Jesucristo Salvador y Redentor del mundo.

Una vez terminadas las tareas de trazo y orientación se iniciaba el rito de la colocación de la "primera piedra" sobre la montea[41]. Si bien en esta operación la piedra más importante era la de *fundación,* es necesario aclarar que en la religión cristiana este material constructivo ha tenido un simbolismo de gran importancia, máxime la *piedra angular* o *piedra base* –relacionada con Cristo–, citada en diversas ocasiones en la *Biblia,* como por ejemplo en el Salmo 118, en donde se lee: "La piedra que desecharon los constructores es ahora la piedra angular"[42].

Jean Hani explica que hay tres tipos de piedras que tuvieron un papel imprescindible en la construcción de un templo cristiano: la piedra de *fundación,* la *piedra fundamental* y la *piedra angular.* Sin embargo, éstas comúnmente se han confundido al denominarlas indistintamente *piedra angular, piedra base* o *primera piedra.* También este autor aclara las diferencias existentes entre cada una de ellas. *La piedra de fundación* era la roca que en primer lugar se colocaba en los cimientos, en la esquina Este del edificio, razón por la que recibía el nombre de *primera piedra. La fundamental* se disponía en el punto generador del trazo del edificio, también al nivel de la base de la construcción, y sobre ella se colocaba el altar. La *angular* o *clave* era aquella piedra que se ponía en sentido ascendente y vertical al centro generador del templo, siendo la dovela de la clave del arco, bóveda o cúpula que se levantaba encima del espacio donde se hallaba el altar, por lo que esta piedra y la *fundamental* generaban una línea recta –imaginaria– que representaba el *eje del mundo*[43].

40. Jean Hani, op. at., p. 49.

41. *Montea. Dibujo de tamaño natural que se hace en el suelo de toda o parte de una obra representando su plano...a fin de facilitar el despiece"* en José Ramón Paniagua Soto, op. cit. p. 221.

42. Sal. 118, 22.

43. Jean Hani, op. cit., pp. 98-99.

Estas tres piedras simbólicamente poseían gran importancia. Cualquiera de ellas podía considerarse como la principal o indispensable por su función lógica. Así, la de *fundación* era de cimentación y anclaje, sin ella no había estabilidad y, a la vez servía de sostén del edificio. Por eso Honorio de Autun mencionaba que el templo *"...está colocado sobre la piedra, y la Iglesia está cimentada en Cristo como roca segura"*[44]. La *fundamental* era la piedra sobre la que se coloca el altar –a la vez que lo sostenía–, lugar sagrado que ,como se verá más adelante, era uno de los puntos de mayor importancia en el templo. La piedra *angular* o *clave* era la piedra que cerraba en su parte superior un arco o bóveda, siendo el principal soporte de este tipo de cerramientos y cubiertas. Sin ella no podía haber estabilidad en el arco, la bóveda y/o cúpula, presentándose un vencimiento estructural del edificio y por lo tanto de todo el templo. Por estas razones, desde el punto de vista estructural y simbólico –ya que todas ellas representan a Jesucristo–, cualquiera de las tres piedras mencionadas podía ser considerada en un momento dado como la más importante y por ello recibir los nombres de *piedra de base, primera piedra* o *piedra angular.*

Cabe hacer la aclaración de que todo el proceso de construcción de un templo también poseía su propio simbolismo, y así lo expresa Jean Hani al decir: "...el proceso de construcción reproduce el de la creación, la arquitectura reproduce la cosmogonía "[45].

Una vez concluido el edificio– o por lo menos cuando ya estaba techado– se procedía a la ceremonia de la dedicación, con la que el templo iniciaba su función como tal.

La religión católica ha considerado que el templo, independientemente de la forma que tenga, representa al cuerpo de Cristo[46],a la congregación de fieles-Iglesia que conforma el Cuerpo Místico de Cristo[47] y es una imagen de la Jerusalén Celeste, pues el fiel al encontrarse en él se halla en el centro del mundo, es decir en el Paraíso[48].

Si bien es cierto que se han eregido templos de plantas de diversas formas geométricas, en la Nueva España se prefirió el uso de las de una sola nave, la de cruz latina, la basilical –con cruz latina inscrita– y en raras ocasíones la de cruz griega, es decir, se emplearon las plantas recomendadas para las iglesias a partir del movimiento de la Contrarreforma. De todas ellas, la de cruz latina es la que ha tenido un mayor simbolismo. Según Sicardo[49], el templo que empleaba este tipo de forma en su planta hacía alusión a las palabras de Cristo: "El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame"[50], por lo que dichas iglesias recordaban a los fie-

44. Honorio de Autum, op. cit., en Santiago Sebastián, *Iconografía Medieval,* p. 494.
45. Jean Hani, op. cit., p. 55
46. Basándose en Jn. 2. 19-22.
47. Basándose en I Cor. 12 , 12-14 y 27 .
48. Jean Hani, op. cit., p. 122.
49. Paola Barocchi, op.cit., pp. LIII-LIV.
50. Mt. 16, 24.

les el camino que debían seguir en su vida. A su vez Palladio consideraba que a través de la forma cruciforme de dichos templos, los fieles reverenciaban a Cristo Salvador, pues ella evocaba la manera en que Él murió por nosotros[51].

Algunos liturgistas como Honorio de Autun, Durand de Mende, Pedro Cataneo, entre otros, relacionaron las partes del templo de cruz latina con el cuerpo humano y, en particular, con Jesucristo, porque Él murió en la cruz. Así, el ábside debidamente orientado correspondía a la cabeza, el crucero a los brazos extendidos y la nave principal al resto del cuerpo –pies, piernas y torso– y el altar al corazón, este último, además considerado el centro del ser[52].

Pedro Cataneo consideraba que la cruz era el símbolo de la redención que el fiel debía venerar en la edificación y funcionamiento de los templos que llevaban planta con esta forma. También argumentaba que las proporciones de dichas iglesias debían ser las del cuerpo humano perfecto, es decir, debían fundarse en las de Cristo, quien ha sido el más perfecto de los hombres[53].

Por su parte, para la edificación de los templos, Borromeo aconsejaba la elección de la planta de cruz latina[54], pues esta forma era la que llegaba a representar con mayor exactitud las proporciones de la figura de Cristo crucificado.

En el tratado de Fray Laurencio de San Nicolás[55], publicado en el siglo XVII –que sirvió para inspirar la construcción de varias obras arquitectónicas en la Nueva España–, se aprecia que, en aquella época, se seguía considerando el templo de cruz latina como el más recomendable para la erección de las iglesias.

Jean Hani ha explicado el simbolismo del templo cristiano de planta de cruz latina de manera muy profunda, al relacionar esta forma con la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo y decir que expresa "...el universo restaurado en la pureza original y ofrecido por el Hombre Perfecto [Jesucristo] al Padre. El Verbo encamado une a Dios y al hombre, el cielo y la tierra; esta unión resulta como sellada en la forma del templo, en la que se une el círculo divino y el cuadrado terreno"[56].

Desde la Edad Media, a cada uno de los espacios y elementos arquitectónicos se les dio un simbolismo propio. Sin embargo, a lo largo de la historia, a veces éste se ha modificado, o en ocasiones, además se ha enriquecido con iconografía representada en la *imagen en la arquitectura.*

51. Paola Barocchi, op. cit. pp. LIII-LIV.

52. Guilielmus Durandi, op. cit. p. 4, Jean Hani, op. cit., J.A. Pérez-Rioja, op. cit., P. Anthony Blunt. op. cit. p. 136, Santiago Sebastián, *Iconografía Medieval,* p. 140, *Enciclopedia Universal ilustrada Europeo-Americana,* torno 26, p. 835.

53. Paola Barocchi, op. cit., p. LIV. Anthony Blunt, op. cit. p. 136.

54. Carlos Borromeo, op. cit., p. 7.

55. Fray Laurencio de San Nicolás, Arte y uso de Architectura.

56. *Jean Hani,* op. at., p.. 50-51. Cabe mencionar que en el templo de San Pedro Colomoxco -de la reglón de Cholula, Puebla, eregido en el siglo XVIII- encontramos que a pesar de tener planta de cruz latina el partido-arquitectónico está invertido, por lo que es posible que su simbolismo aluda al martirio de San Pedro apóstol, santo al que está dedicada dicha iglesia. Véase Terán Bonilla, José Antonio, Arquitectura religiosa y simbolismo" en *Manuel Toussaint, su Proyección en la Historia del Arte Mexicano, (Coloquio Internacional Extraordinano).*

El templo cristiano en la Nueva España, así como los de otros lugares, ha tenido un fuerte simbolismo, no sólo en lo que respecta a su ornamentación, sino también en sus elementos y espacios arquitectónicos.

A continuación se expondrá el simbolismo de aquellos espacios y elementos arquitectónicos más significativos que integran a los templos.

Se comenzará por el atrio, que es espacio arquitectónicá descubierto, ubicado en la parte frontal y exterior del templo,habiéndolos de grandes y pequeñas dimensiones. Según Durando, "el atrio de la Iglesia significa a Cristo a través del cual se accede a la Jerusalén celestial..."[57] su principal función era la de proporcionar al fiel un lugar de preparación para el encuentro espiritual con Dios, por lo que servía para separar lo mundano (calle y vida cotidiana), de lo divino (el templo en sí).

Al atrio daban las torres y/o campanarios, así como la fachada principal del templo. Las torres poseían un simbolismo ascensional, ya que pretendían alcanzar el cielo. Con frecuencia se asoció a la torre con el campanano, pues era común que las campanas se albergaran en dicho elemento arquitectónico. La torre o torres se consideraban como la imagen de "...los predicadores... que constituyen [la] fortificación y defensa [de la Iglesia]"[58]. Según Honorio de Autun, cuando había dos torres en un templo, éstas representaban las dos Leyes (el Antiguo y el Nuevo Testamento), "'...por medio de las cuales los predicadores apoyados en las cosas terrenales hacia las alturas celestiales, anuncian el Reino de Dios"[59].

Las campanas eran las mensajeras de la Iglesia, siendo una voz amplificadora de las peticiones y alabanzas. También servían para llamar a los fieles al templo, a la oración, a la devoción y a la plegaria.

Se sabe que en la Nueva España existieron diversos toques de campanas para indicar diferentes acontecimientos, por lo que constituyeron un lenguaje religioso –y civil– que era comprendido por la comunidad de cada población[60].

Desde el punto de vista de la *arquitectura como imagen* la puerta era el elemento de mayor significación en las fachadas. Debe aclararse que el simbolismo de las portadas y fachadas varió de acuerdo con los programas iconográficos de su ornamentación, por lo que en este último caso, se le dio una mayor importancia a la *imagen en la arquitectura.*

A través de la puerta se accedía al templo. "La puerta de la iglesia resume y anticipa todo el significado cósmico y teológico del templo"[61]. Así, según Jean Hani, reproducía el significado de la planta y alzado de la iglesia. Generalmente se redondeaba en su parte superior para que representara al cielo –de manera semejante a

57. *Guilielmus Durandi,* op., cit. p. 5
58. *Ibídem.* p. 5.
59. Honorio de Autun, op. cit. p. 497
60. Abelardo Carrillo y Gariel, *Campanas de México,* pp. 19-31.
61. Juan Francisco Esteban Lorente, op. cit., p. 186.

como lo hacía la cúpula–, mientras que su zona rectangular era análoga a la nave, que significaba a la tierra. De esta manera la puerta era un símbolo cósmico[62].

Además, este elemento se relacionó con Cristo por dos razones: en primer lugar, porque la puerta al ser un resumen del templo que simbolizaba al cuerpo de Cristo, debía de igual manera representarle[63]. En segundo, como Jesús se definió a sí mismo diciendo: "Yo soy la puerta por la que entran las ovejas. ..el que por mi entrare se salvará"[64], la puerta, simbolizaba a Jesucristo[65].

El baptisterio era un espacio arquitectónico que, en la Nueva España, casi siempre se encontraba anexo a los pies del templo, su ubicación se debía a que los catecúmenos (es decir, los que aún no eran bautizados) no podían ingresar al templo. En este lugar se suministraba el sacramento del Bautismo, por el cual el fiel se hace hijo de Dios[66]. En este sacramento es importante el agua como símbolo de purificación, por lo que estos espacios arquitectónicos albergaban una pila bautismal en la que se depositaba el preciado líquido.

El espacio arquitectónico de un templo se delimitaba mediante pisos, muros y cubiertas. El piso o pavimento del templo se consideraba como *"...el fundamento de nuestra fe"* [67]. Representaba la humildad y a los pobres de Cristo, así como al pueblo que con su trabajo sostenía a la Iglesia[68].

Diversos tratadistas de arquitectura[69] recomendaban la utilización de piedras en la fabricación de los muros del templo, puesto que este material constructivo daba solidez y firmeza al edificio. Además, como se ha visto, la piedra poseía un gran simbolismo para la religión cristiana. Aparte del ya mencionado para la piedra principal, base o angular, se debe decir que los distintos tipos de piedras que conformaban los muros del templo representaban a los fieles de todas las épocas que constituyen la Iglesia (en la tierra y en el cielo), analogía que se basaba en lo que San Pedro escribió: Ahí tienen [a Jesús] *la piedra viva rechazada por los hombres, y sin embargo preciosa para Dios que la escogió. Y también ustedes son piedras vivas con las que se construye el Templo espiritual destinado al culto perfecto*[70].

Así, las piedras más pulidas y cuadradas de un muro aludían a los santos y las de menor tamaño y las de forma irregular, a las personas de categoría moral menos elevada. Sin embargo, todas ellas estaban amalgamadas por un mortero que simbolizaba la unión de todos los miembros mediante la caridad[71]. De esta manera el templo

62. Jean Hani, op. cit., p. 76
63. I*bídem.* p. 76.
64. Jn. 10, 7-8.
65. José Luis Morales y Martín, op. cit., p. 283.
66. M. M. Arami, *Vive tu vida,* p.p. 17-25.
67. Guilielmus Durandi, op. cit., p. 6
68. Honorio de Autun, op. cit., p. 495.
69. Como Borromeo, Serlio, Vitruvio, Palladio, Vignola y Fray Lorenzo de San Nicolás, entre otros.
70. I Pe. 2, 4-5.
71. Guilielmus Durandi, op. cit., pp. 3-4.

se construía con piedras firmes adheridas con un mortero, a semejanza de la Iglesia que se compone de fieles unidos por el vínculo del amor[72].

Estos muros a su vez poseían contrafuertes que servían para darle solidez a la estructura y recibir los esfuerzos generados por las cubiertas, los que representaban y recordaban la fuerza moral que sostiene a los fieles[73].

En los muros se abrían vanos para las ventanas por las que pasa la luz del sol, la misma que hace alusión a la manera en que Dios ilumina los corazones de los fieles que viven de acuerdo con los preceptos de la Iglesia[74]. George Kubler ha observado que las disposiciones vertidas en el tratado de Borromeo –que a su vez se fundamenta en las ideas de Durandi– se emplearon en la construcción de varias iglesias conventuales en la Nueva España durante el siglo XVI[75].

En muchos casos los templos requerían de pilares, columnas o pilastras que les sirvieran de apoyo a las cubiertas. Estos elementos constructivos también poseían un significado religioso. Los que sostenían a la cúpula, que por lo general eran cuatro, representaban a los Evangelios, y los que soportaban a las bóvedas, simbolizaban los dogmas de fe[76].

Las principales cubiertas con las que se techaron los templos novohispanos fueron bóvedas y cúpulas . En estas se veía la imagen de la bóveda celeste, por eso, en ocasiones, iban pintadas de color azul y con la constelación de estrellas– como por ejemplo en la capilla de Dolores en Puebla–. Además, "...es símbolo de la caridad, que cubre la multitud de los pecados, y del abrigo con que la Iglesia preserva a sus hijos"[77].

La Nave corresponde al espacio comprendido entre la fachada y el crucero del templo y que servía para que los fieles la ocupasen durante las ceremonias litúrgicas. Su nombre se debía a que la barca era una figura simbólica que representa a la Iglesia. Su forma y apelativo recuerdan a la "Barca de San Pedro", pues a semejanza de éstas, ha sido considerada como la embarcación en la que navega la Iglesia peregrina en la tierra –en medio de un mundo de tempestades, pasiones, tentaciones y persecuciones–[78], hacia la vida eterna, por lo que "...conduce a los fieles a la salvación"[79]. En planta arquitectónica, la nave del templo estaba delimitada por la fachada –que simbolizaba a la proa– y el ábside– que representaba a la popa–, quedando en medio el cuerpo de la barca[80].

7 2. Honorio de Autun, op. cit., p. 494.
73. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 85.
74. Santiago Sebastián, *Iconografía Medieval*, p. 146.
75. George Kubler, *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*, pp. 306-311 .
76. J. A. Pérez-Rioja, op. cit., p. 397; Jean Hani, op. cit., p. 82.
77. J. A. Pérez-Rioja, op. cit., p. 397.
78. *Ibídem*. p. 397
79. Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía*, p. 58.
80. J. A. Pérez-Rioja, op. cit., p. 396.

Sebastián menciona que la representación de la Iglesia como nave o barca en la que se encuentran los fieles, se volvió un tema común y muy difundido a partir del Movimiento de la Contrarreforma "...cuando apareció [la Iglesia] como una nave victoriosa sobre los enemigos cuando pretendieron destruirla"[81].

Generalmente en el ábside, testero o en el crucero del templo se encontraba el altar. Su situación sobre una peana, posiblemente se debió a que se buscaba una semejanza entre éste y los altares que se erigieron a Dios en las montañas y de los cuales habla el Antiguo Testamento. También esta situación en alto obedeció a las disposiciones emanadas a partir del Concilio de Trento, en que se enfatizaba la búsqueda de la visualización de la ceremonia de la Santa Misa y la exposición del Santísimo en el altar[82].

A propósito de esto el investigador Alfonso Rodríguez F. de Ceballos, menciona que:

> *En la Nueva España el tercer Sínodo Provincial de México,... marcó efectivamente como objetivo principal la puesta en vigor de las resoluciones de Trento. En ... sus promulgaciones recomendó con especial énfasis la veneración y custodia del Santísimo Sacramento en el lugar principal y más decente de los templos,..* .[al] *centro del altar mayor y del retablo*[83].

Borromeo recomendaba que hubiera tres gradas para el acceso al presbiterio[84]. *"Los escalones por los que se asciende al altar, son las virtudes gracias a las cuales se llega a Cristo"*[85]. Posiblemente la razón de la sugerencia del tratadista aludía a las tres virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad.

El lugar más importante del templo era el altar[86] consistente en una mesa que se colocaba sobre la *piedra fundamental,* coincidiendo con el eje vertical ascendente que formaban esta piedra y la *angular* o *clave.* Debía estar orientado al Este. Por lo general en la Nueva España iban adosados a algún retablo.

En el altar se efectúa la consagración del pan y el vino. Es por excelencia, el centro sagrado del templo, al ser el lugar donde se produce el sacrificio de Jesucristo, siendo Él mismo quien lo instituyó durante la última cena, el jueves santo[87], "...cuando ofreció su Cuerpo y su sangre bajo las especies del pan y vino, los dio a los Apóstoles en forma de alimento y bebida y les dejó el mandato de perpetuar este

81. Santiago Sebastián López, et. al. *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia, Summa Artis, Historia General del Arte.,* Tomo XXIX, p. 145.

82. Afonso Rodríguez F. de Ceballos, op cit., p. 289.

83. *Ibídem.* p. 287

84. Carlos Borromeo, op. cit., p. 17. Presbiterio: se llama así al espacio arquitectónico que se encuentra en alto, delimitado por las escaleras y en el que se halla el altar.

85. Honorio de Autun, op. cit., p. 495.

86. Atar: por su etimología, esta palabra significa Altura (José Luis Morales y Martín, op. cit., p. 35). "Altar = lugar levantado y en forma de mesa, más larga que ancha, ya de madera, ya de fábrica, donde el ara o piedra sagrada se coloca" (*Diccionario Espasa,* tomo 2, p. 539).

87. Lc. 22, 19-2-; Mt. 26, 26-28; la Cor. I I, 23-25.

misterio"[88]. Es decir, en el altar se efectúa el Sacramento de la Eucaristía en el que se hace real la presencia de Jesucristo como Dios y Hombre verdadero[89].

De esta manera, el altar –junto con el Sagrario– se convirtió en el objeto más sagrado del templo, *"...la razón de su existencia y su esencia misma"*[90], al constituir el medio de comunicación entre Dios y los hombres. Además, el altar simbolizaba el cuerpo de Cristo[91]. Por ello representaba el centro real del edificio y el punto generador de todo el templo. Según Durand de Mende, dicho elemento se encuentra al centro de la iglesia como el corazón está situado en el centro del cuerpo[92].

En el altar era fundamental la existencia del "ara", es decir, la piedra sagrada sobre la que se celebraba el santo sacrificio de la misa y se lleva a cabo el sacramento de la Eucaristía.

Otro lugar de gran importancia en el templo era el Sagrario, es decir, el sitio en el que se depositaba a Cristo Sacramentado –como reserva eucarística–[93]. Por lo general, en la Nueva España estaba adosado a los retablos, al centro del altar mayor. Al Sagrario también se le denomina: tabernáculo del Sacramento[94], pues así como los israelitas guardaban en el Tabernáculo (tienda) el Arca de la Alianza que contenía las Tablas de la Ley, la Vara de Aarón y una medida de maná... en el tabernáculo cristiano se encuentra el auténtico Maná, el "Pan vivo bajado del cielo"[95], es decir a Jesucristo, puesto que él mismo así se definió. Jesús dijo: *Yo soy el pan vivo bajado del cielo; si alguno come de este pan, vivirá para siempre, y el pan que yo le daré es mi carme, vida del mundo*[96].

El Concilio de Trento, al igual que los sínodos locales [y por ende los celebrados en la Nueva España] *deseaban se pusiese todo énfasis en el altar y tabernáculo del Sacramento, el uno como símbolo de carácter sacrificial de la misa y el segundo como signo de la presencia de Jesucristo en las especies eucarísticas*[97].

Otro espacio arquitectónico complementario del templo era la Sacristía, sitio que fue muy frecuente en las iglesias novohispanas. En dicho lugar el sacerdote se revestía para el culto y también ahí guardaba el ajuar litúrgico para las ceremonias. Para Durandi, "... representa el útero de María Santísima en el que Cristo tomó la sagrada

88. Jesús Pérez Grávalos., *La Misa, Fiesta de la Comunidad*, p. 174.

89. Federico Revilla, op. cit. ,p. 26.

90. Jean Hani, op. cit., p. 93.

91. *"El altar sobre el que se celebra el sacrificio, es Cristo sobre el cual se acepta el sacrificio de la iglesia. Por esto el cuerpo de Cristo se consagra sobre el altar, porque el pueblo que cree en El es reconfortado a partir de Él se hace uno con Cristo, de la misma manera que muchas piedras configuran un único altar"* (Honorio de Autun, op. cit.., p. 495.). Guilielmus Durandi, op. cit. p. 10.

92. Guilielmus Durandi, op. cit.., p. II

93. *Diccionario Enciclopédico Espasa*, tomo 21, p. 77.

94. *Ibídem*, tomo 22, p. 670.

95. Jean Hani, op. at., p. 95.

96. Jn. 6, 48-51.

97. Alfonso Rodríguez F. de Ceballos, op. cit., p. 290.

vestidura de la carne. El sacerdote avanza desde el lugar donde se revise hacia el público, porque Cristo vino al mundo desde el vientre de la Virgen".[98].

De este modo, se puede observar, a través del análisis de los elementos y espacios arquitectónicos de un templo que cada uno de ellos ha poseído un simbolismo específico. Desgraciadamente en la actualidad se desconocen muchos de estos códigos[99] por lo que constantemente los templos se han visto alterados.

Hay que entender que la destrucción de los valores o la mutilación de alguna de las partes de los edificios eclesiásticos, así como el sacar de su contexto pinturas, esculturas, retablos, etc., contribuyen a la pérdida paulatina del simbolismo del templo en su totalidad[100].

Como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo, el templo cristiano novohispano conlleva un mensaje con una gran carga simbólica, mismo que se fundamentó en la Teología y Liturgia católica –principalmente medieval y las procedentes a raíz de los decretos del Concilio de Trento y del movimiento de la Contrarreforma–, así como en los pasajes bíblicos, en las ideas plasmadas por los tratadistas de arquitectura vigentes en la época, en la tradición y en la geometría.

Por último debe tenerse presente que los conocimientos del simbolismo del templo, considerado bajo la óptica de la *arquitectura como imagen,* aunado a otros tipos de análisis que maneja la historia del Arte y de la Arquitectura, permitirán poseer una comprensión más amplia del fenómeno arquitectónico religioso.

98. Guilielmus Durandi, op. cit. ,p. 7.

99. Esto ha sido propiciado, en parte, como resultado de los cambios litúrgicos. Así, *"...las nuevas corrientes litúrgicas, con el espaldarazo que les supuso la Encíclica "Mediator Dei" de Pío XII y la Constitución sobre la Sagrada Liturgia del Vaticano II han influido en la estructura de las iglesias..."* y en el cambio de sus edificios. (Juan Cantó Rubio, La Iglesia y el Arte, pp. 91 -92)

100. Con el tiempo algunos de los espacios del templo, de sus operaciones de construcción o de sus elementos han ido perdiendo su significado, sobre todo entre los edificadores de los mismos. Así lo dejo entrever un tratadista de arquitectura novohispano del siglo XVIII al decir: *"He oydo decir que quando se saca la Planta de un Templo, ha de ser de suerte que la Puerta principal mire al Occidente por no se que Rito de la Yglesia" (Architectura Mechanica conforme la práctica de esta ciudad de México,* p. 98).

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, LEÓN BATTISTA, (1991). De Re Aedificatoria. Prol. Javier Rivera. Trad. Javier Fresnillo Nuñez,Madrid, Ediciones Akal.

ARAMI, M. M., (1988). *Vive tu vida.* 3a edic, México, Ediciones Paulinas.

ARANDA C. ALBERTO M. SP. S, (1986). *Análisis de los signos litúrgicos.,* Orizaba, [s.e.]. "Architectura mechanica conforme la practica de esta ciudad en Schuetz, Mardith K". *Architectural practiece in Mexico city, a manual forjourneymen architects of the eighteenth centrury,* Tucson, Arizona, The University of Arizona press, 1987,pp. 81 - 121.

AUTUN, HONORIO DE, (1988). *"De Gemma Animae".* Libro 1, en Anexo Documental. trad. Jorge Pérez Durán, en Santiago Sebastián López, *Iconografía medieval,* San Sebastián, Editorial Etor, Argitaletxea, (Colec. Etor/Arte). pp. 491 - 503.

BAROCCHI, PAOLA, (1985), "Notas" en *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. (Estudios y Fuentes del Arte en México XLIX). pp. XLVIII-XCLV.

BLUNT, ANTHONY, (1990). *La teoría de las Artes en Italia (de 1450 a 1600),* Prol. Fernando Checa Cremades, trad. José Luis Checa Cremades, 6a edic., Madrid, Ed. Cátedra, (Colec. Ensayos de arte Cátedra).

BORROMEO, CARLOS, (1985). *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos,* trad, introd, y notas de Bulmaro Reyes Coria, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. (Estudios y Fuentes del Arte en México XLIX).

CANTÓ RUBIO, JUAN, (1987). *La iglesia y el Arte,* Madrid, Ed. Encuentro, (Libros de Bolsillo Núm. 39).

CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO, (1989), *Campanas de México,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

CIRLOT, JUAN-EDUARDO, (1989). *Diccionano de símbolos,* 6a edic., Barcelona, Ed. Labor, 1985. (Nueva Colección Labor).

CHICO PONCE DE LEÓN, PABLO, (1981-1985). *Apuntes de Iconología Colonial,*(reproducción mimeográfica), Guanajuato, Universidad de Guanajuato, maestría en Arquitectura de la Facultad de Arquitectura.

CHICO PONCE DE LEÓN, PABLO, (1979). *La imagen de la arquitectura y la imagen en la arquitectura. Apuntes metodológicos para el estudio de la arquitectura colonial.* Ponencia presentada en el Primer Coloquio Interdisciplinario sobre investigación Histórica y Docencia de la Historia en América Latina y el Caribe. México, Asociación de Historiadores Latinoamericanos y del Caribe. (ADHILAC), 27 de noviembre de 1984. (Inédito).

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA, (1979). 8a edic., 24 tomos, Madrid, Espasa-Calpe.

DOCUMENTOS COMPLETOS DEL VATICANO II, (1991). 13 edic., México, Librería Parroquial de Clavería.

DURANDI, GUILIELMUS, (1978). "Rationale Divinorum Officiorum", Libro Primero, en Anexo Documental, trad. Joaquín Mellado Rodríguez, en Santiago Sebastián López, *MensaJe del Arte*

Medieval, Córdoba, Ediciones Escudero, Departamentos de Historia del Arte Universidades de Córdoba y Valencia.

EL POR QUÉ DE TODAS LAS CEREMONIAS DE LA IGLESIA Y SUS MISTERIOS, (1838). tomo I, México, Imprenta de José de Jesús Eguia.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, (1975). tomo XXVI, Madrid, Ed. Espasa-Calpe.

ESTEBAN LORENTE, JUAN FRANCISCO, (1990). *Tratado de Iconografía,* Madrid, Ediciones Istmo, (Colec. Fundamentos 110).

ESTRADA DE GERLERO, ELENA ISABEL, (1985). "Nota preliminar" en Carlos Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del ajuar Eclesiásticos,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985 (Colec. Estudios y Fuentes del arte en México XLIX), pp. VII-XXX.

GERLERO, ELENA I. E. DE, (1982). "Sentido político, social y religiosos en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia del arte mexicano,* tomo 4, México, SEP, INBA, Salvat, p p. 16-35.

HANI, JEAN, (1983). *El simbolismo del templo cristiano,* trad. de Jordi Quingles, Barcelona, Ed. Sophia Perennis, (Colec. Sophia Perennis Núm. 5).

HEYDENREICH, LUDWIG H. Y WOLFGANG LOTZ, (1991). *Arquitectura en Italia, 1400- 1600,* trad. Carlos Laguna y José Casas, Madrid, Ed. Cátedra, (Colec. Manuales Arte Cátedra).

KUBLER, GEORGE, (1982). *Arquitectura Mexicana del siglo XVI,* Trad. Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Angel de Quevedo, México, Fondo de Cultura Económica.

LOBERA Y ABIO, ANTONIO, (1781). *El Porqué de todas las Ceremonias de la Iglesia y sus Ministros. Cartilla de Prelados y Sacerdotes,* Barcelona, Imprenta de los Consortes Sierra y Marti.

LOS SACROS ECUMÉNICOS CONCILIOS DE TRENTO Y VATICANO EN LATÍN Y CASTELLANO, (1903). Introd. y notas de Anastasio Machuca Díez, Madrid, Librería Católica de D. Gregorio del Amo.

MORALES Y MARTÍN, JOSÉ LUIS, (1984). *Diccionario de Iconografía y Simbología,* Madrid, Taurus Ediciones.

NUEVO TESTAMENTO. SALMOS, (1988). México, Sociedades Bíblicas Unidas, (Versión Popular).

OBRAS DE FRAY ANDRÉS DE SAN MIGUEL, (1969). Introd., notas y versión paleografiada de Eduardo Baez Macías, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

PALLADIO, ANDREA, (1988). *Los cuatro libros de arquitectura,* (edición facsimilar). Introd. Javier Rivera, Trad. Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo, Madrid, Ed. Akal, (Fuentes de Arte Núm. 6).

PANIAGUA SOTO, JOSÉ RAMÓN, (1978). *Vocabulario Básico de Arquitectura,* Madrid, Ediciones Cátedra, (Cuadernos Arte Cátedra Núm. 4).

PANOFSKY, ERWIN, (1972). *Estudios sobre iconología,* Prol. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, (Colec. Alianza Universal Núm. 12).

PÉREZ GRÁVALOS, P. JESÚS, (1991). O.A.R., *La Misa, fiesta de la Comunidad,* México, (s.e.).

PÉREZ RIOJA J.A. (1980). *Diccionario de símbolos y mitos,* 2a edic. Madrid, Ed. Tecnos.

PRADO, JERÓNIMO DE, (1991). *El templo de Salomón* (con las Saludas, Dedicatorias y Grabados en Cobre de los volúmenes I y III de Juan Bautista Villalpando), (edic. y facsimilar), Madrid, Ed. Siruela.

REVILLA, FEDERICO, (1990). *Diccionano de Iconografia,* Madrid, Ediciones Cátedra, (Colec. Cátedra, Arte, Grandes Temas).

RIU, MANUEL, (1965). "Desde la Reforma hasta nuestros días" en *Historia de las Religiones,* Prol. Alberto Castillo, Barcelona, Edit. Ramón Sopena, (Colec. Biblioteca Hispania), pp. 647-703.

RODRÍGUEZ F. DE CEBALLOS, ALFONSO, (1992). "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII" en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* , XLVIII-IL,. Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 287- 308.

SAGRADA BIBLIA, (1971). trad. Elodio Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto O.P., 10 edic. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

SAN NICOLÁS, LAURENCIO, FRAY, (1989). Arte y uso de Architectura, (Madrid, S.I., 1939 y 1664) (Edición facsimilar), Estudio preliminar Juan José Martín González, primera parte. Valencia, Albatros Ediciones, (Colec. Juan de Herrera Núm. 9).

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, (1981). *Arte y Humanismo,* 2a edic., Madrid, Ediciones Cátedra, (Colec.Ensayos de Arte Cátedra).

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, (1977). *Espacio y símbolo,* Córdoba, Ediciones Escudero.

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, (1988). *Iconografia Medieval,* Prol. Joan Sureda I Pons., Donostia, San Sebastián, Editorial Etor, Argitaletxea, (Colec. Etor/Arte).

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, (1973). "La significación salomónica del templo de Huejotzingo (Méjico) en *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología, Arte y Literatura,* Núm. 2, Palma de Mallorca. Facultad de filosofía y Letras de Palma de Mallorca, Universidad de Barceiona, pp.77-88.

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, (1978). *Mensaje del Arte medieval,* Córdoba, Ediciones Escudero, Departamento de Historia del Arte, Universidades de Córdoba y Valencia,.

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, (1994).*Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, iconografia, Liturgia,* Prol. James Lara. Madrid, Ed. Encuentro, (Col. Ensayos Núm. 84).

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, ET AL, (1985). *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia,* Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. XXVIII y XXIX, Madrid, Ed. Espasa- Calpe.

TERÁN BONILLA, JOSÉ ANTONIO, (1992). "Arquitectura religiosa y simbolismo" *en Manuel Toussaint, su Proyección en la Historia del Arte Mexicano,* (Coloquio Internacional Extraordinano), México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, pp. 277-293.

TERÁN BONILLA, JOSÉ ANTONIO, (1992). *Manifestaciones barrocas en la arquitectura religiosa producida por el pueblo -Región Puebla-Tlaxcala-.* Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaria de Cultura, Comisión Puebla V Centenario, (lecturas históricas de Puebla, Núm. 80).

TORQUEMADA., JUAN DE, FRAY, (1983). *Monarquía Indiana,* volúmenes I y 5, México, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, (Serie de Historiadores y cronistas de Indias: 5).

VILLALPANDO, JUAN BAUTISTA, (1991). *El templo de Salomón. Comentarios o la profecía de Ezequiel,* (edic. y facsimilar), trad. del latín, José Luis Oliver Domingo, Madrid, Ed. Siruela.

VITRUVIO, MARCO, (1987). *Los Diez libros de Arquitectura* (edición facsimilar), Barcelona, Edit. Alta Fulla, (Colec. Arte y Arquitectura Núm. 4).

NORMAS PARA LOS COLABORADORES DE LA REVISTA XILOCA

La Revista XILOCA acoge trabajos de carácter científico referentes a cualquiera de las ramas de las Ciencias o de las Humanidades, que tengan como ámbito preferente la comarca del Jiloca medio y áreas limítrofes. Los colaboradores procurarán ajustarse a las siguientes normas:

Resumen.— Todos los trabajos irán precedidos de un resumen en el que se incluya el contenido, métodos y posibles conclusiones que se deduzcan del trabajo, con una extensión aproximada de 125 palabras. Si es posible, se enviará en inglés y castellano, y en hoja aparte.

Texto.— Deberá redactarse correctamente y de forma definitiva. Estará escrito a máquina (original), a doble espacio y por una sola cara, en papel tamaño holandesa, folio o Din A 4.

Los trabajos deberán tener una extensión máxima de 40 páginas que irán numeradas. Si el original excediese de estas dimensiones, el autor deberá prever su publicación en las partes correspondientes.

Las notas se presentarán en folio aparte, numeradas correlativamente para su inclusión a pie de página.

Figuras y Láminas.— Las **Figuras** (grabados y dibujos a la línea) irán numeradas correlativamente, con números árabes. Podrán incluirse intercaladas en el texto, indicando el lugar exacto donde deben incluirse, o bien al final del trabajo.

Las **Láminas** de fotografías se entregarán definitivamente montadas, numeradas correlativamente con números romanos, y letras minúsculas las fotografías dentro de cada lámina.

Los pies y leyendas de ambas se presentarán en hoja aparte, haciendo referencia a la ilustración correspondiente.

Bibliografía.— Se presentarán en hoja aparte, expresando LOS APELLIDOS E INICIAL DEL NOMBRE del autor; el título de la obra (subrayado si es un libro; entre comillas si es un artículo de revista, obra colectiva o congreso...). En el caso de un libro, se indicará a continuación el lugar, editorial y fecha de edición. Si se trata de un artículo, el nombre de la revista, obra colectiva o congreso, subrayado, número de la misma, lugar de edición, fecha y páginas. El orden de la bibliografía será según abecedario.

Soportes informáticos.—En la medida que ello sea posible, sería deseable que nuestros colaboradores presentaran sus trabajos, además de en los escritos correspondientes, en soportes informáticos del tipo de disco rígido o flexible, especificando en cada caso el sistema y el procesador de texto empleado, lo que sin duda redundará en una mayor economía de medios y en una más fiel reproducción de los artículos.

Pruebas.— Las pruebas, salvo casos excepcionales, serán corregidas por el Centro de Estudios del Jiloca.

Separatas.— Los autores tendrán derecho a recibir 20 separatas de sus trabajos. Si por circunstancias particulares, desean un número mayor, se pondrán de acuerdo directamente con la imprenta.

VILLARQUEMADO

"El nombre más antiguo conocido de mi pueblo ha sido el de *Villar Cremato* o *Cremato,* según documento del año de 1217, que encontré en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en el Cartulario Magno de San Juan (tomo I, documento 417) don Alberto López Polo, archivero del Capítulo de Racioneros de Teruel, me suministró amablemente una referencia anterior, un documento del año de 1212, en que se estipula que Villarquemado pague diezmos y primicias a la parroquia de San Juan de Teruel. De este documento se puede deducir que mi pueblo apareció organizado como parroquia independiente cuarenta años después de haber sido estas tierras reconquistadas a los moros, era, además, un cuarto libre, y no dependiente de las Ordenes Militares, como alguien pensó, con todo, ya en el siglo XIII las Ordenes de San Juan de Jerusalén y de Santiago poseyeron fincas en Villarquemado según documentos que hallé en el citado Archivo Histórico Nacional y que di a conocer en la *Miscelánea sobre Villarquemado,* publicación que yo dirigí y que patrocinó el Ayuntamiento, el año de 1959".

SANTIAGO SEBASTIÁN

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia

(XILOCA-5, pág. 47, año 1990)

Extracto y Foto contraportada: Ángel Alcañiz

