

Rafael García Mahiques y Víctor Mínguez

# Santiago Sebastián López

(1931-1995)



Figuras de la Historia del Arte

**CE**  
**HA**



Santiago Sebastián López



RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES Y VÍCTOR MÍNGUEZ

# Santiago Sebastián López

(1931-1995)

La interpretación del significado  
de las obras de arte



Granada, 2022

*Colección*  
FIGURAS DE LA HISTORIA DEL ARTE

**CE** COMITÉ ESPAÑOL  
DE HISTORIA  
**HA** DEL ARTE

Facultad de Geografía e Historia  
C/. Profesor Aranguren, s/n - Ciudad Universitaria  
28040 - Madrid

© Los autores

Coordinación editorial: Rafael López Guzmán

I.S.B.N.: 978-84-09-44124-2

D.L.: M.-23849-2022

## INTRODUCCIÓN

Los dos autores de este libro conocimos al profesor Santiago Sebastián a principios de la década de los años ochenta del siglo pasado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València, como alumnos de los últimos años de la licenciatura en Geografía e Historia (especialidad Historia del Arte). En ese momento don Santiago era el único catedrático del Departamento de Historia del Arte, y su director desde su incorporación a esta universidad unos años antes. Su prestigio entonces en España, Europa e Iberoamérica era ya grande, tras una larga carrera internacional por distintas universidades a ambos lados del Atlántico y una amplísima y renovadora obra bibliográfica. Sin embargo, aún le quedaba por vivir su década más brillante, marcada, como toda su trayectoria, por el trabajo incesante y la apertura metodológica continua a nuevos horizontes investigadores. Fueron los años que tuvimos la suerte de vivir nosotros cerca de él, como alumnos, discípulos, y miembros de su equipo. Mientras escribíamos nuestros primeros textos

como investigadores de Historia del Arte, impartíamos nuestras primeras clases en la universidad y avanzábamos hasta concluir nuestras respectivas tesis de licenciatura y tesis doctorales. Durante este tiempo trepidante Santiago Sebastián siempre estuvo ahí, supervisando nuestro trabajo, corrigiéndonos, haciéndonos sugerencias, facilitando nuestras primeras estancias internacionales y ofreciéndonos oportunidades para participar en cursos de verano, congresos y publicaciones —como el número especial que la revista *Goya* y bajo su dirección dedicó a los emblemas en 1985—, que poco a poco iban reforzando nuestros jóvenes currículos. Y paralelamente él publicaba, tras décadas de maduración, sus libros más sólidos en el ámbito de la iconografía medieval, el arte iberoamericano, la emblemática y la cultura barroca. Como actuales catedráticos de la Universitat de València y la Universitat Jaume I de Castellón, reconocemos la gran deuda que personalmente e institucionalmente, nosotros y nuestros centros respectivamente, contrajimos con el profesor Sebastián, que supo trasladarnos el rigor, el cosmopolitismo, la renovación y la ambición que la Historia del Arte y los que nos dedicamos a ella precisamos. Un legado que se extendió durante su vida mucho más allá de las tierras valencianas, y que actualmente sigue vivo en España y América en numerosos proyectos y grupos de investigación.

El presente libro dedicado a su figura lo hemos organizado en cuatro apartados. En primer lugar, presentamos una escueta biografía vital y académica del profesor Sebastián, que pone en valor su sólida formación, su trayectoria cosmopolita y su ambición intelectual. En segundo lugar, destacamos, entre su amplísima producción publicada,



algunos libros que siguen siendo hoy en día esenciales para el conocimiento artístico. En tercer lugar, hacemos hincapié en su relevancia científica como impulsor de los estudios iconográficos en nuestro país, explicando las novedades y aportaciones que el renovador método de análisis e interpretación de la imagen que promovió desde los inicios de los años setenta supuso en la Universidad española. Dentro de este ámbito, fue también el iniciador e impulsor de los estudios de emblemática, los cuales, con ser objeto de estudio desde la iconografía-iconología, quedaban también insertos en la Historia del Arte, tratándose de una manifestación cultural atendida generalmente en el ámbito internacional por la Filología. En esta línea, fue también fundador de la *Sociedad Española de Emblemática*. A la vez, y habiendo transcurrido ya más de un cuarto de siglo de su muerte, registramos la vigencia de su legado en la universidad, a partir de la actividad presente de los grupos de investigación propulsados por sus discípulos a ambas orillas del Atlántico y que mantienen vivas actualmente las enseñanzas de su maestro. En cuarto lugar, publicamos su bibliografía, la cual fue ya editada en 1995 con motivo de su fallecimiento. Ahora la completamos con algunos textos *post mortem* y corregimos algún error u omisión. Cerramos el libro con una recopilación de la bibliografía referida, en mayor o menor medida, al profesor Santiago Sebastián.

Tanto en la biografía de Santiago Sebastián como en la valoración de sus aportaciones metodológicas y bibliográficas hemos procurado en todo momento ser objetivos. Podríamos habernos dejado llevar por el afecto y por el conocimiento personal, y completar el relato con multitud de anécdotas vividas, compartidas o documen-

tadas. Pero hemos priorizado ofrecer un libro presidido por el rigor y el respeto, desde el convencimiento de que es así como le habría gustado a él. No obstante, es imposible entender quién fue el profesor Sebastián sin una mínima descripción de su carácter. Y para ello acudimos a las palabras que uno de sus hijos, Pablo Sebastián, pronunció en 2009 en un discurso ante el rector y las autoridades de la Universidad de Piura cuando hizo donación a la misma de la biblioteca de su padre, palabras que definen muy bien al personaje y que, como discípulos que le conocimos muy de cerca, certificamos: «le distinguía la pasión y el entusiasmo con que realizaba todo lo que emprendía, especialmente en su trabajo profesional... persona de gran vitalidad, por momentos arrolladora, que no se dejaba amilanar... le acompañó una extraordinaria capacidad de trabajo. Se pasaba las horas e incluso los días delante de su máquina de escribir. Llegó a tener tres, con las que, en ocasiones y dependiendo de los proyectos que llevara entre manos, trabajaba a la vez»<sup>1</sup>. Esta última anécdota retrata muy bien la intensidad de su vida profesional, que ahora, desde la distancia de los años transcurridos se nos antoja demasiado breve y sorprendentemente fecunda.

Concluimos esta introducción recordando palabras de su discurso leído en la solemne apertura del curso 1991-1992 en la Universitat de Valencia, y dedicado como otros tantos textos suyos a su maestro Diego

1. Pablo Sebastián, «Semblanza de Santiago Sebastián», Facultad de Ciencias y Humanidades, Universidad de Piura, 2009.

Angulo, que revelan su compromiso con la institución más universal dedicada al conocimiento superior. Tras empezar preguntándose «¿Qué sentido tiene nuestra Universidad?» «¿Hacia dónde camina?» «¿Tiene sentido la Universidad en esta época de profunda transformación?» concluye: «La Universidad no es fruto de la imaginación o del talento de un teorizante, la Universidad es por esencia una idea existencial, por tanto histórica y dinámica, no puede ser una torre de marfil»<sup>2</sup>.

2. Santiago Sebastián, *La universidad renacentista como palacio de la Virtud y el Vicio*, Discurso leído en la solemne apertura del curso 1991-1992, Universitat de València, Valencia, 1991.

## I. TRAYECTORIA VITAL Y PROFESIONAL

Santiago Sebastián López nació en Villarquemado (Teruel) el 25 de marzo de 1931, en el seno de una familia de agricultores<sup>3</sup>. Los padres, Urbano y Fermina, tuvieron en total cinco hijos. Urbano falleció a causa de un bombardeo durante la Guerra Civil, y la familia quedó bajo la protección del abuelo paterno, Félix. Constatadas por el maestro del pueblo las cualidades para el estudio de Santiago, animó al abuelo a que lo enviara a estudiar al instituto de la capital provincial. Tras un

3. Los datos biográficos de Santiago Sebastián que siguen a continuación proceden fundamentalmente de la bibliografía citada al final de este trabajo, especialmente de la semblanza publicada con motivo de su fallecimiento por José M. de Jaime Lorén y José de Jaime Gómez, «Santiago Sebastián López (Villarquemado, 1931-1995). Catedrático de historia del arte. Estudioso de iconografía. Aragónés», *Xiloca*, Centro de Estudios del Jiloca, 16, 1995, pp. 39-86. También de la memoria de los autores y de los recuerdos compartidos con colegas que conocieron a Sebastián. El texto una vez redactado ha sido supervisado por su hijo Jorge Sebastián.

año en Teruel, Santiago Sebastián se trasladó a continuar los estudios con los escolapios de Zaragoza. Acabado el bachillerato, inició su carrera universitaria en la Universidad Complutense de Madrid, compaginando inicialmente los estudios de Filosofía y Letras y Derecho. Tras concluir los dos cursos comunes, se trasladó a la Universidad de Granada a estudiar árabe, y a continuación a la de Sevilla a estudiar Historia de América.



Escolar en Villarquemado (Teruel), años 40.

Regresó a la Universidad Complutense para finalizar la licenciatura, y es entonces, en 1953, cuando Santiago Sebastián conoce al que será su maestro, tal como lo reivindicó en cada ocasión que tuvo durante toda su trayectoria: el catedrático Diego Angulo. Sin embargo, y pese a que Angulo perteneció siempre a la escuela formalista, la trayectoria científica de Sebastián alcanzó su madurez justamente cuando abandonó años después esta corriente metodológica y apostó por los estudios iconográficos.

Diego Angulo (1901-1986) era ya en ese momento el historiador del arte de mayor prestigio en España, y poseía asimismo una profunda vocación americanista<sup>4</sup>. En 1926 se había puesto al frente de la recién creada Cátedra de Arte Hispano-Colonial de la Universidad de Sevilla. Tras recorrer gran parte de Iberoamérica, una vez concluida la Guerra Civil se incorporó en Madrid al nuevo Instituto «Diego Velázquez», perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dirigiéndolo desde 1953 hasta 1972. Y fue precisamente en 1953 cuando Santiago Sebastián contactó con su maestro, entrando a formar parte de la nueva generación de historiadores del arte formada en torno a Diego Angulo, a la que también pertenecerían Alfonso E. Pérez Sánchez o Antonio Bonet Correa.

Angulo empujó a Sebastián hacia los estudios de los orígenes del Renacimiento en España. Su primera investigación la centró precisamente en los estípites de la iglesia de su pueblo natal, Villarquemado. Fruto de sus estudios sobre el Renacimiento temprano, Sebastián propuso la superación del concepto de *plateresco* y acuñó el más sólido y clarificador de *protorrenacimiento*. El interés por los modelos ornamentales renacentistas le empujó a su vez a aproximarse e investigar el mundo virreinal americano. Probablemente, también fue Angulo el que motivó a Sebastián a interesarse por la compleja realidad artística de la América virreinal, pues estaba en-

4. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Diego Angulo Iñiguez (1901-1986)*, CEHA, Madrid, 2021.

tonces concluyendo la publicación de su fundamental *Historia del Arte Hispanoamericano* (Salvat, 1945-1956), obra brillante en su momento, y todavía luminosa en muchos de sus análisis. Siguiendo las huellas de su maestro, Sebastián dedicaría en el futuro gran parte de su vida personal y de su trabajo al Nuevo Mundo, hasta convertirse con el tiempo en el historiador del arte español más americanista de su tiempo, ocupándose de todos los aspectos histórico-artísticos: tanto de la arquitectura como de las artes visuales.

En 1955 Sebastián realizó su servicio militar en Tetuán. En 1957 obtuvo una beca de investigación en el Instituto «Diego Velázquez» dirigido por Angulo, que le permitió iniciar su tesis doctoral, centrada en la arquitectura gótica burgalesa y el monasterio de las Huelgas. Otra beca posterior, ahora de la Deutsche Akademie Austauschdienst, le llevó a ampliar estudios en la Universidad de Heidelberg bajo la dirección de Walter Paatz. Fruto de un trabajo continuado de varios años, el 8 de junio de 1961 Sebastián defendió en la Complutense su tesis doctoral, dirigida por Diego Angulo, y titulada *Arquitectura del siglo XVI en la provincia de Burgos*. El tribunal lo constituyeron relevantes personalidades de ambiente histórico-artístico de esa época —Camón Aznar, Sánchez Cantón, Palacio Atard y el Marqués de Lozoya—, y otorgó a la tesis la máxima calificación.

En 1961 obtuvo una beca Icetex del gobierno de Colombia para proseguir sus estudios en la Universidad del Valle (Cali), en la que pronto fue contratado como profesor y donde permaneció hasta 1965, convirtiéndose estos años en el principal teórico del arte del virreinato de la Nueva Granada, y divulgando el resultado de sus



Colonia, a orillas del Rhin, 1960.





Universidad de Heidelberg, hacia 1960.

investigaciones no solo en publicaciones y revistas científicas, sino también en la prensa diaria nacional, a través principalmente del periódico *El Tiempo*, de Bogotá. Durante estos años viajó también a Bolivia y Ecuador, ampliando sus conocimientos del arte virreinal americano. Gracias a su intensa inmersión en la región, la contribución de Santiago Sebastián a la Historia del Arte de Colombia se integró perfectamente en una amplia mirada continental sobre la cultura virreinal iberoamericana, enriquecida con posteriores viajes a México y otros países, y de la que constituyen sólidos testimonios los volúmenes que sobre esta temática publicó años después en relevantes editoriales como Espasa-Calpe o Encuentro. Pero es cierto que, por los años vividos y por el exhaustivo conocimiento que llegó a tener de su territorio más próximo, Colombia, como sucedió también con otros lugares de la geografía sentimental y vital de Santiago Sebastián —destacan Teruel o Valencia—, ocupa un espacio significativo en su producción científica. De ello han dejado testimonio hace algunos años sus dos hijos historiadores del arte, Jorge y Pablo, al recopilar y poner en valor conjuntamente este capítulo de la amplísima bibliografía de su padre<sup>5</sup>.

El 4 de agosto de 1962 Santiago Sebastián se casó por poderes en la iglesia parroquial de los Ángeles de Misla-

5. Jorge Sebastián Lozano y Pablo Sebastián Lozano, «Cautivado por Colombia. Santiago Sebastián, muchas páginas después», *A Santiago Sebastián. Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Colombia, Corporación La Candelaria-Convenio Andrés Bello, 2016, pp. 25-39.



Universidad del Valle, Cali, fin de curso, 1963.

ta (Valencia) con Asunción Lozano Castro, maestra en Guadassuar, de orígenes andaluces, y a la que conoció en Teruel pocos años antes. Una vez reunidos en noviembre los contrayentes en Colombia, repitieron la ceremonia en la catedral de Bogotá. Tendrían con el tiempo cuatro hijos: Pablo, Jaime —nacidos en Colombia—, José Manuel y Jorge —nacidos en España—, continuando el mayor y el menor la vocación de su padre y trabajando actualmente como historiadores del arte en las Universidades de Piura (Perú) y Valencia respectivamente. Los años colombianos de Santiago Sebastián supusieron para él una inmersión en toda regla en la realidad cultural, social y artística americana. Los pocos españoles que le precedieron en los estudios americanistas construyeron sus investigaciones básicamente a partir de la documentación custodiada en Sevilla en el Archivo de Indias —riquísima, pero incompleta— y de viajes esporádicos de corta duración. En Colombia, Sebastián fue compañero de viaje de prestigiosos investigadores de la generación precedente, como Mario Buschiazzo, Enrique Marco Dorta y el propio Diego Angulo. Cuando regresó a la península años después, ningún otro colega poseía el conocimiento americano sobre el terreno que él había alcanzado.

En el curso 1965-1966 obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim para estudiar en la Universidad de Yale (New Haven, Massachussets), donde trabajó bajo la dirección del gran hispanista George Kubler. Aunque algunos biógrafos de Santiago Sebastián han planteado que su deriva de los estudios y métodos formalistas a los iconográficos tuvo lugar a raíz de la fallida oposición a una cátedra sevillana, que tendría lugar poco después



Tunja, Casa del Escribano Don Juan de Vargas, 1963.

tras regresar a España<sup>6</sup>, el propio Sebastián explicó que su renovación metodológica se produjo antes, precisamente en Yale, cuando empezó a intuir que las obras de arte eran portadoras de un mensaje, y que los análisis estilísticos y positivistas eran incapaces por sí solos de detectarlos, y aún menos de interpretarlos. Él mismo sitúa el momento revelador cuando, rodeado de los libros de la biblioteca universitaria de Yale y estudiando la portada de la Porciúncula del convento franciscano de la localidad mexicana de Huejotzingo —una de las primeras casas de la orden de San Francisco en la Nueva España—, abordó su análisis desde una perspectiva radicalmente distinta a como había hecho hasta ese momento<sup>7</sup>. A partir de entonces, las propuestas metodológicas de Aby Warburg y Erwin Panofsky le van a acompañar toda su vida profesional. Las aplicaría fundamentalmente al estudio de la arquitectura y el arte de época medieval, renacentista y barroca, pero sin desdeñar tampoco incursiones en el arte contemporáneo, como su conocido estudio sobre el *Guernica* pintado por Pablo Picasso.

Desde Yale, el mes de octubre de 1965, escribe al profesor Francisco de la Maza, entonces y aún ahora un referente imprescindible en los estudios sobre el arte colonial novohispano, y que justo ese año ingresaría en la

6. Gonzalo M. Borrás Gualis, y Ana Reyes Pacios Lozano, *Diccionario de Historiadores españoles del Arte*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 317 y 318.

7. Santiago Sebastián López, *La Universidad Renacentista como palacio de la virtud y del vicio. Discurso leído en la solemne apertura del curso 1991-92*, Universitat de València, Valencia, 1991.

Academia Mexicana de la Historia. Sebastián se presenta como discípulo de Diego Angulo y amigo del doctor Kubler<sup>8</sup>. Al llegar a Yale, Sebastián le regaló a Kubler un trabajo sobre mudejarismo en Colombia, y este le recomendó estudiar la obra del arquitecto y fraile carmelita Andrés de San Miguel, cuyo manuscrito conservaba la Universidad de Texas. Sabiendo que Francisco de la Maza también se había interesado por dicho manuscrito, Sebastián le pregunta a este si sigue adelante con su investigación, porque de no ser así la desarrollaría con gusto él mismo. Francisco de la Maza le responde ese mismo mes indicándole que su discípulo Eduardo Báez realizó su tesis sobre el manuscrito, y promete enviársela, pero animándole al mismo tiempo a emprender una investigación específica sobre fray Andrés y el mudejarismo, pues Báez no abordó este aspecto. Poco después Sebastián responde a Maza agradeciéndole su escrito y prometiendo mantenerle informado sobre sus avances. Es la primera aproximación intelectual y personal de Sebastián a un país que posteriormente tendrá ocasión de visitar varias veces y que será determinante en sus futuras investigaciones, México.

En 1967, y tras intentar infructuosamente ganar la cátedra de Arte Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla que había dejado vacante Diego Angulo, y con el apoyo animoso de José Camón Aznar, obtuvo por oposi-

8. En su primera carta a Francisco de la Maza, Santiago Sebastián le indica que entre los colegas mexicanos hasta el momento solo se ha carteadado con el historiador y académico Justino Fernández, que entonces dirigía el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

ción una plaza de profesor agregado de Historia General del Arte en la naciente Universidad de Palma de Mallorca. Durante el interludio entre ambas oposiciones, desempeñó trabajos a tiempo parcial en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (1966) —editor de la prestigiosa revista *Goya* de la que Sebastián sería secretario un tiempo—, y en el Instituto de Estudios Turolenses (1967). Ya en Palma llegaría a ser un tiempo decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Y fue allí donde dejó de lado definitivamente los análisis formalistas de la obra de arte y abrazó los estudios iconográficos. Casi coincidiendo con este reposicionamiento intelectual, muy pocos años después, en 1972, se producirían tres hitos relevantes para la implantación de los estudios iconográficos en España: la edición en castellano del libro de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*; la traducción al español de los *Estudios sobre Iconología*, de Erwin Panofsky, con una sólida introducción de Enrique Lafuente Ferrari, y la aparición del primer número de la revista *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología, Arte y Literatura*, proyecto editorial impulsado por Santiago Sebastián. Durante la siguiente década, *Traza y Baza* se convertiría en la publicación científica que articularía los estudios iconográficos en nuestro país<sup>9</sup>.

9. El cuarenta aniversario de estos tres hitos en 2012, sumado al primer centenario de la famosa conferencia que Aby Warburg pronunció en Roma sobre el programa astrológico del Palazzo Schifanoia de Ferrara —disertación de formulación sorprendente que abrió a la Historia del Arte nuevos horizontes que en poco tiempo resultaron ser esenciales para la correcta comprensión de las formas artísticas—,





Universidad de Palma, Mallorca, Lección inaugural de curso,  
principio años 70.

En 1973 Sebastián fue nombrado catedrático de Arte Antiguo y Medio de la Universidad Central de Barcelona. En 1975, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba. En 1978, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Literaria de Valencia, cargo este último que ejerció ya hasta el final de su vida, diecisiete años después. En cada uno de estos tres centros su llegada supuso un auténtico revulsivo intelectual, al poner en valor el análisis e interpretación iconográfica de la imagen artística frente al tradicional y hegemónico formalismo, así como también frente a la visión social de la Historia del Arte propugnada por Arnold Hauser, imperante en las universidades de una España que se hallaba en plena transición hacia la democracia. Desde 1976 Sebastián fue miembro correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Córdoba y desde 1978 de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla. Aunque nunca fue profesor de la Universidad de Zaragoza, por más que el Departamento de Historia del Arte de la misma lo considerara miembro de honor<sup>10</sup>, por esos años puso en marcha en su tierra los simposios internacionales de *Mudejarismo* de Teruel (iniciados en 1975) y los *Coloquios de Arte Aragonés* (iniciados en 1978).

---

llevó al grupo de investigación IHA (Iconografía e Historia del Arte) de la Universitat Jaume I a convocar el XIX Congreso Nacional CEHA ese año en el campus de Castellón bajo el título genérico «Las artes y la arquitectura del poder». Véase Víctor Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, 2013.

10. Gonzalo M. Borrás Gualis, «Santiago Sebastián, semblanza de una pasión artística», *Xiloca*, Centro de Estudios del Jiloca, 16, 1995, p. 13.



Con alumnos.

Sus años en la Universitat de València fueron muy intensos en lo profesional, al frente de un pequeño departamento que bajo su dirección pronto crecería hasta convertirse en uno de los más grandes y reconocidos del estado. En ese joven departamento estaban comenzando sus carreras como profesores una nueva generación de historiadores del arte que con tiempo desarrollarían trayectorias científicas muy destacadas, como Carmen Gracia, Pilar Pedraza, Joaquín Bérchez, Fernando Benito, Javier Pérez Rojas e Inmaculada Aguilar. Durante los años ochenta Sebastián ya era reconocido por sus colegas españoles como el referente de los estudios iconográficos en la península y representante más relevante del método de análisis difundido por Panofsky, como prueban por ejemplo las palabras de un historiador de la talla de Enrique Lafuente Ferrari, que precisamente años atrás había prologado el libro *Estudios sobre Iconología* de Panofsky antes mencionado: «existen en España profesores como Santiago Sebastián que actualmente profesa en la Universidad de Valencia que sigue los métodos iconológicos en sus trabajos, con fecundidad y finura y está formando discípulos en esta escuela»<sup>11</sup>.

Los años valencianos coincidieron con nuevos viajes de trabajo a América, y estancias de investigación en la biblioteca de emblemática Stirling Maxwell de Glasgow (verano de 1991) y en el Fine Arts Institute de la New

11. Enrique Lafuente Ferrari, *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Instituto de España, Valencia, 1985, p. 135, nota al pie.



Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano, Roma, 1980.



Colegio Mayor Albalat, Valencia, años 80.

York University (verano de 1993). Durante estos años sus conferencias a ambos lados del Atlántico se caracterizaron por una potente puesta en escena: buscando poder contrastar mejor las diferentes imágenes artísticas y las interconexiones entre las mismas, siempre gustaba de intervenir usando dos proyectores de diapositivas simultáneos sobre sendas pantallas. En 1990 creó la revista *Ars Longa. Cuadernos de Historia del Arte*, que desde ese año y en la actualidad ha sido el principal órgano de expresión y difusión científica del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. En 1991 la Generalitat Valenciana creó la Universitat Jaume I de Castellón, y Sebastián colaboró con la misma en su etapa inicial, como también había hecho antes con la institución precedente, el Colegio Universitario de Castellón.

También en 1991 y en el seno del *I Simposio Internacional de Emblemática*, organizado bajo su dirección por el Instituto de Estudios Turolenses en las localidades de Albarracín y Teruel, Sebastián fundó —con sus discípulos más allegados, y otros destacados profesores universitarios— la *Sociedad Española de Emblemática*, constituida como filial de la *Sociedad Internacional de Emblemática*, siendo nombrado primer presidente de la misma. Este hito de Teruel supone el «punto 0» de los congresos que bienalmente realiza desde entonces la *SEE*, la cual conformó sus estatutos y su forma legal más tarde, en 1995, justo tras el fallecimiento de Santiago Sebastián. Allí en Teruel nació también la voluntad de imprimir un órgano de expresión y difusión de la *SEE*, el *Boletín Informativo*. Del mismo se editaron ocho números entre 1992 y 2001, y como anécdota es oportuno recordar que el mismo Sebastián diseñó la portada de los

dos primeros números, presidida por el emblema *Festina Lente*. Sebastián no pudo conocer la conversión del *Boletín Informativo* en la prestigiosa revista *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, cuyo primero número fue editado en 2009.

Los que tuvimos la fortuna de compartir con el profesor Sebastián sus años valencianos pudimos constatar la pasión que supuso en su trabajo durante los últimos años de vida la cultura emblemática, encadenando una interminable lista de publicaciones, simposios, cursos, ediciones críticas y recopilaciones de fuentes, siempre desde una perspectiva cosmopolita y transatlántica. Cada nueva aportación a este universo complejo le proporcionaba una gran satisfacción. Y lo cierto es que, gracias a Santiago Sebastián, las investigaciones sobre la emblemática —literaria y/o visual— prácticamente inexploradas en España, alcanzaron bajo su impulso, desde los años 80, una intensidad y una relevancia que aún pervive actualmente a través de sus colaboradores, discípulos, y los discípulos de éstos, alcanzando hace años el reconocimiento internacional.

Además de estos nuevos horizontes surgidos o consolidados en Valencia, su establecimiento familiar ya permanente en esta ciudad le permitió concentrar y ver crecer su biblioteca y su archivo gráfico personal, principalmente gracias a la adquisición de una segunda vivienda residencial que dedicó exclusivamente a su trabajo. Su rica biblioteca investigadora, fruto de su hambre voraz por el conocimiento histórico y artístico, fue donada en 2008 a la Universidad de Piura. La donación constó de tres mil doscientos sesenta y un libros y trescientos setenta y cinco ejemplares de revistas. Su archivo gráfi-





Exposición Arte religioso en Popayán, con el presidente Belisario Betancur, Bogotá, 1986.

co, reunido tras tantos años de intenso trabajo y editado parcialmente en sus publicaciones, fue asimismo muy importante<sup>12</sup>.

Como siempre le reconocieron sus colegas, empezando por su maestro Angulo, la memoria visual de Sebastián era prodigiosa y actuaba en su cerebro como un verdadero *Atlas Mnemosyne*. Pero ésta se apoyaba también en los millares de imágenes recopiladas en estancias y viajes por Europa y América en soportes propios de ese tiempo, como fotografías, negativos, microfilms, postales, fotocopias, planos, grabados, transparencias y diapositivas. Publicadas muchas de estas imágenes en sus libros, permitieron que cientos de obras de arte distantes, poco accesibles o ignoradas, pudieran ser conocidas, disfrutadas y analizadas a su vez por colegas y alumnos, multiplicando su impacto cultural y fijando una sólida cadena en la transmisión del conocimiento visual. En este sentido, hay que poner en valor también que, en tiempos pre-digitales, la exposición de sus ponencias y conferencias resultase en cada ocasión verdaderamente espectacular, pues casi siempre proyectaba las imágenes como ya se ha dicho con dos carros de diapositivas simultáneos que se proyectaban sobre dos pantallas distintas, permitiendo comparar las imágenes y evidenciar similitudes, diferencias y dependencias entre pinturas y grabados, modelos y copias.

12. Jorge Sebastián Lozano, «Espacios y símbolos. El archivo gráfico de Santiago Sebastián», en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.), *Las redes hispanas del arte desde 1900*, C.S.I.C., Madrid, 2014, pp. 295-302.



S. Sebastián, M.M. Lozano Bartolozzi, S. López Poza, J. Pizarro Gómez, F.R. de la Flor, R. García Mahíques, F.M.Sánchez Lomba, J.J. García Arranz y J.D. Hernández Miñano, Cáceres, en 1991.

Con la palabra y con la escritura, con imágenes y textos, con energía y generosidad, Santiago Sebastián dedicó treinta y cinco intensos años a investigar, transmitir y difundir el conocimiento sobre la obra de arte, en un marco de estudio cronológico y geográfico de gran amplitud. Su obra publicada ofrece en su integridad un fascinante viaje a través de la vida y del significado de las imágenes, a lo largo de muchos siglos y a ambos lados del océano Atlántico.

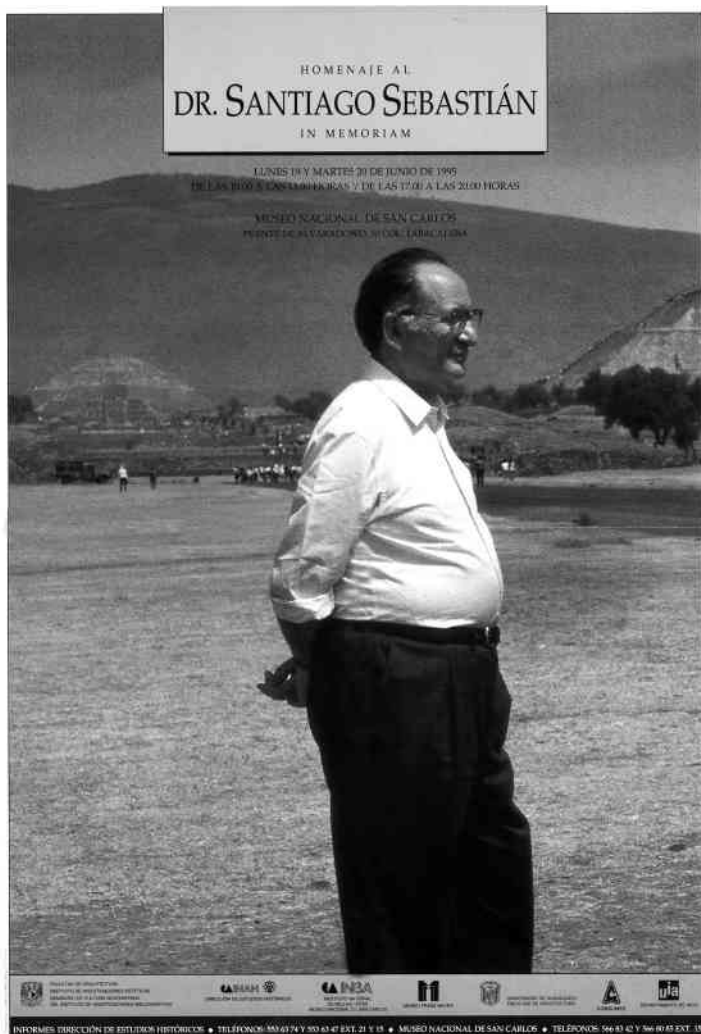
Santiago Sebastián falleció el 9 de febrero de 1995. Solo tenía sesenta y tres años. Su temprana e inesperada muerte no le permitió visitar la gran exposición *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* (Museo Nacional de Arte, ciudad de México, 1994-1995) que, comisariada por su reciente amigo y discípulo Jaime Cuadriello y siguiendo en gran medida las enseñanzas de Sebastián, puso de manifiesto ante los miles de visitantes que contemplaron las 170 piezas expuestas —el 70 por ciento de ellas inéditas— el importante sustrato emblemático de la cultura novohispana durante los siglos XVI, XVII y XVIII a través de seis grandes secciones: Escuela de virtud y gabinete del conocimiento; Espejo de príncipes y modelo de pastores; Carne y muerte, gloria e inframundo; Pecado y redención, vehículos didácticos; Alabanzas Marianas: misterios, letanía, flores y endechas; y Los emblemas de nación y el guadalupanismo. En el catálogo de la exposición, Sebastián firmó uno de los tres textos de presentación: «Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica», y lo dedicó una vez más «A don Die-



Meeting per l'Amicizia fra i Popoli, Rímìni, 1992.

go Angulo, maestro ejemplar»<sup>13</sup>. Esta exposición supuso un verdadero revulsivo en los estudios culturales e iconográficos sobre el arte colonial, y multiplicó *post mortem* el impacto de la obra intelectual de Santiago Sebastián en tierras americanas así como el reconocimiento de su legado en Europa.

13. Santiago Sebastián, «Los libros de emblemas. Uso y difusión en Iberoamérica», en Jaime Cuadriello (dir.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México D.F., 1994, pp. 56-82.



Homenaje póstumo, México, 1995.

## II. LOS LIBROS ESENCIALES

La producción libraria de Santiago Sebastián es importante, basta observar sus títulos en el elenco de publicaciones que ofrecemos en la parte final del presente libro. Pero aquí vamos a destacar solo aquellos que son especialmente representativos de su trayectoria investigadora y que han tenido mayor impacto. En su mayor parte, como vamos a ver, se trata de libros que compendian parcelas concretas o ámbitos de estudio en los que se ocupó y se esforzó por ofrecer una perspectiva concluyente.

Una idea básica inspira también la selección que vamos a comentar. Santiago Sebastián, con obras fundamentales en su trayectoria como *Mensaje simbólico del arte medieval*, *Arte y Humanismo*, *Contrarreforma y barroco*, *El Barroco iberoamericano* y *Emblemática e Historia del arte*, directamente vinculadas con su docencia, fue capaz de proponer una Historia del Arte unitaria, en su pleno sentido, superando sin complejos el petrificado paradigma winkelmanniano y morfologista de una Historia del Arte segmentada, y subsegmentada, entre las tradiciona-



les artes mayores o «bellas artes» (arquitectura / escultura / pintura) y las artes menores (artes aplicadas, suntuarias, etcétera) que, aun de modo «maquillado» o disimulado, sigue aún imperando hegemónicamente —con algunas y dignas excepciones— los planes de nuestros grados, así como los programas de nuestras «guías docentes». El profesor Sebastián comprendió perfectamente el concepto de la «unidad de las artes», propia también de los períodos históricos donde centró sus investigaciones y ello lo supo trasladar a la docencia —muchas veces sin llegar a ser comprendido por cierto estudiantado subyugado aún por el prejuicio tradicionalista—. Debemos confesar que, con ello, Santiago Sebastián nos dio una lección que, quizás, aún hoy no hemos aprendido bien.

### *Arte y Humanismo* (1978)

Publicado en Ediciones Cátedra, se trató de una compilación de estudios sobre el Renacimiento, especialmente en España e Iberoamérica. Ofrece una visión unitaria de las manifestaciones artísticas, atendiendo tanto a la arquitectura como a las artes visuales. La obra se inicia con un pórtico y una introducción. El pórtico, escrito por Juan José Martín González, catedrático entonces de la Universidad de Valladolid, es una defensa de los estudios iconográficos frente a la crítica formalista que describe ya en retirada. La introducción, del propio Santiago Sebastián, presenta y explica el método iconológico —cuya aplicación al arte renacentista justifica el libro—, recuerda las aportaciones de Salomón Reinach, Jan Bialostocki, Emile Mâle, André Chastel, Aby Warburg y Erwin Panofsky principalmente —a este último

le denomina «el sabio germano más grande de este siglo»— y reivindica su propia tarea docente y al frente de la revista *Traza y Baza*. A partir de aquí el contenido está organizado en once grandes bloques en los que partiendo de teóricos y modelos italianos acaba abordando ejemplos hispanoamericanos: el templo (de Alberti al Salvador de Úbeda), el palacio (de Filarete a Viso del Marqués y la casa del Escribano de Tunja), el Escorial, la villa (de la Farnesina al mundo hispánico), la naturaleza (destacando determinados espacios de la Universidad de Salamanca y el Palacio del Té de Mantua, y especialmente el *Studiolo* de Francisco I de Médicis), el saber (centrado especialmente en bibliotecas italianas e hispanas), la vida del alma (el amor, la nueva psicomaquia, el bien), alegorías filosófico-morales (el triunfo y el tiempo), el espejo doctrinal (básicamente la Estancia de la Signatura), el espejo histórico (de Mantua y el Vaticano a Huejotzingo) e imágenes de lo escatológico (de los monumentos funerarios de Miguel Ángel a los túmulos de Carlos V en Valladolid y México).

### **Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas (1981)**

Fue publicado en la colección Alianza Forma y, al igual que *Arte y Humanismo*, procura una visión unitaria de las artes, tal como antes hemos expuesto. Es, así mismo, una compilación de estudios que ofrecen una visión de los períodos contrarreformista y barroco haciendo especial hincapié en el ámbito hispánico, tanto de la península como en el área americana. En amplias perspectivas, agrupa aspectos básicos de la cultura visual. En «El

cosmos y el hombre» (cap. I) su clave es el mundo y la naturaleza en relación con la vida humana, ocupándose de las imágenes astrológicas, así como de la interpretación mágica de la naturaleza. En «La sabiduría como manifestación retórica» (cap. II) introduce la conceptualización retórica de aspectos tales como el significado trinitario de Sant'Ivo alla Sapienza y diferentes programas visuales en las bibliotecas europeas. Con todo, Santiago Sebastián continúa manteniendo la contigüidad conceptual entre retórica y simbolismo de un modo casi indistinto. Así, en «El simbolismo místico» (cap. III), acomete aspectos tan importantes como el método ignaciano de meditación mediante la imagen, el simbolismo de san Juan de la Cruz y de Santa Teresa, entre otros. En «El triunfo de la muerte» (cap. IV), aborda asuntos como la *Vanitas* y algunos programas iconográficos basados en el concepto barroco de la muerte. Continúa con «La persistencia de la tradición bíblica» (cap. V), sobre las imágenes basadas en fuente escriturística. Muy relevante es «El arte al servicio del dogma» (cap. VI) con programas católicos sobre los Sacramentos, la nave de la Iglesia, los Mandamientos, etcétera. Así mismo dedica un apartado muy importante a «La iconografía de la Virgen» (cap. VII), la «Iconografía de las órdenes religiosas» (cap. VII), una «Varia iconográfica» (cap. VIII), terminando con una visión sobre «El palacio barroco como conjunto retórico» (cap. IX).

### ***Alciato. Emblemas (1985)***

Publicado por Ediciones Akal, en la sección de Arte y Estética, no cabe duda de que es ésta la obra estrella en el conjunto de estudios sobre el fenómeno cultural de la

emblemática que él impulsó con sus discípulos. Es una edición crítica a partir de las sucesivas ediciones lyonesas siguiendo el orden de los emblemas de éstas, con comentarios de cada uno de los emblemas de Alciato señalando las fuentes literarias así como la construcción del sentido. La traducción latina corrió a cargo de Pilar Pedraza, y cuenta con un prólogo de Aurora Egido intitulado: «Sobre la letra de los emblemas y primera noticia española de Alciato». Es clarificador este prólogo por abordar el carácter de la emblemática como síntesis de la palabra y la imagen, o «armonía interior del emblema» en su triple dimensión: la *inscriptio* o lema, la *pictura* o imagen y la *suscriptio* como declaración o epigrama. Así mismo: la pintura (*res picta*) como cuerpo del emblema y los textos como el alma (*res significans*) según el mismo Alciato y otros emblemistas posteriores. En la «Introducción», Santiago Sebastián acomete la personalidad histórica de Alciato como fundador de la emblemática, su proyección en España y su influencia en las artes visuales.

***El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de  
El Bestiario toscano (1986)***

El *Fisiólogo* es un libro originado en Alejandría en la baja Antigüedad y muy difundido en la Edad Media. A causa de las interpolaciones acarreadas, han llegado hasta hoy versiones muy dispares tanto griegas como latinas. Un humanista español, Gonzalo Ponce de León —camarero del papa Sixto V— hizo la traducción del llamado *Physiologus Epiphanii* del griego al latín dentro del ambiente de la Contrarreforma, conociendo dos ediciones romanas: la primera en 1587 y la segunda en 1601, a

la que seguirán otras en París y Amberes. La crítica moderna no acepta que esta obra fuera propiamente de san Epifanio de Salamina, pero su difusión tuvo importancia como un documento que quedaba vinculado al mundo de la retórica verbo-visual.

Santiago Sebastián toma la versión latina, traducida al castellano por Francisco Tejada Vizuete, y añade comentarios en relación con fuentes literarias antiguas —Aristóteles, Eliano, Plinio, etcétera— así como otras referencias a bibliografía crítica. El interés principal que tiene este texto es permitir observar la continuidad de los recursos retóricos entre la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Lo mismo cabe decir de la segunda parte, presentando una traducción castellana del original catalán del llamado *Bestiario Toscano* (texto B), a cargo de Alfred Serrano i Donet y Josep Sanchis i Carbonell.

Este libro fue publicado por Ediciones Tuero, editorial que, en su corta existencia, se especializó en iconografía y emblemática y llegó también a publicar dos estudios de Santiago Sebastián: *Alquimia y Emblemática: La Fuga de Atalanta de Michael Maier* (1989) e *Iconografía del indio americano* (1992). Como estudios sobre emblemática, publicó la obra de Jesús González de Zárate: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solorzano Pereira* (1987); y de Rafael García Mahiques: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda* (1988).

### ***El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*** **(1994)**

Es ésta la obra culminante de toda la percepción que Santiago Sebastián experimentó sobre el Barroco en Ibe-

roamérica, ámbito que excluye la Península ibérica, por lo que se trata realmente del «Arte de los virreinos» o «Arte virreinal», extensivo también al Brasil portugués; en suma, la América latina. Se trata de una edición muy cuidada de Ediciones Encuentro, con fotografías en su mayor parte encargadas *ex profeso* en cada lugar por esta editorial y reproducidas con gran calidad. Está prologada por Marcelo Fagiolo quien comienza poniendo el acento en la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América (1992), reivindicando el período hispánico, el cual a partir de la Exposición colombina de Chicago (1893) —que marcó el comienzo de la valoración del arte prehispánico— «había sido liquidado con la despreciativa etiqueta de ‘colonial’ o provinciano».

No se trata exclusivamente de una obra de carácter iconográfico sino más bien de una «Historia del Arte Barroco» en un sentido general bajo la peculiar óptica del autor tratando de llegar al significado de las diferentes manifestaciones artísticas —no sólo las artes visuales, incluyendo también espacios arquitectónicos— con un magnífico resultado que aspira a condensar lo esencial.

El sentido discursivo comienza con consideraciones generales para ir poco a poco particularizando aspectos en los que el proceder iconográfico hace descubrir lo que llega a ser medular en el componente artístico. Abre con el capítulo: «Cultura y sociedad», proponiendo el marco geográfico, social —la sociedad virreinal y el sistema de castas—, espiritual —lo cristiano— y el poso cultural indígena —la naturaleza y los mitos—, en relación también con la literatura desarrollada en los centros culturales americanos. En «Formas y espacios» atenderá a la arquitectura y el urbanismo en relación con las misiones

de las diferentes órdenes religiosas y la liturgia, señalando las novedades estructurales del templo barroco y la incorporación de las soluciones provenientes del continente. El capítulo dedicado a «La Iglesia de la Contrarreforma», permite descender los aspectos pedagógicos y doctrinales, como la manifestación del Credo o los sacramentos, especialmente la Eucaristía, en programas iconográficos concretos. En el mismo sentido, «La tradición bíblica», la «Iconografía de Cristo y de María», «Las nuevas devociones» conformarán los marcos sobre estudios iconográficos concretos que acabarán ofreciendo las más destacadas propuestas en las que la imagen se incorporó a la vida de la civilización cristiana.

***Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia (1994)***

Santiago Sebastián estuvo especialmente sensibilizado por la Edad Media. Es indudable que este período es esencial en los estudios iconográficos y fue elaborando un discurso a través de unas pautas concretas muy personales. Así mismo, debe ser puesto de relieve que estos estudios iban directamente vinculados a la docencia universitaria, algo que había dado lugar primeramente a un libro: *Mensaje del arte medieval* perteneciente a la etapa cordobesa (Ediciones Escudero, Córdoba, 1978), que comienza abordando el concepto del espacio islámico y la formación de la mezquita —algo sobre lo que no volverá en futuros estudios— para pasar posteriormente al concepto espacial cristiano y sus diferentes tipologías, y desde aquí a los grandes temas medievales. Una versión revisada y ampliada la conformará posteriormente el li-

bro: *Iconografía medieval* (Etor, Donostia, 1988). Pero lo que podemos considerar como versión final de sus estudios medievales es el presente libro: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia* (Encuentro, Madrid, 1994).

Puede ser considerado este libro como herencia de estas dos versiones anteriores, pero matizando que se trata de la herencia de sus pautas, no tanto un compendio de los contenidos, aunque sí vuelve a reunir los más relevantes. Además reintroduce conceptos que ya estaban también presentes en la etapa cordobesa, apreciables en *Espacio y símbolo* (Ediciones Escudero, Córdoba, 1977) y elabora nuevas aproximaciones como es el caso de la liturgia vinculada con el concepto espacial y el programario visual. No debe de perderse de vista tampoco, como constante en todas sus obras, que Santiago Sebastián siempre consideró muy próximos los ámbitos del simbolismo y de la iconografía.

Conforma este libro un denso tratado dividido en once capítulos, donde la limitación espacial impuso un epítome importante de los conceptos así como de la exposición argumental, conformando en su conjunto a modo de una plataforma para futuros desarrollos para quienes iríamos siguiendo sus huellas. Como es su costumbre, procede primero con nociones de carácter general para ir poco a poco particularizando. Comienza (cap. I) con el concepto de simbolismo, el macrocosmos como símbolo, los arquetipos junguianos y la proyección en el espacio arquitectónico de estos conceptos. A continuación se refiere al concepto de iconografía-iconología como ciencia de las imágenes (cap. II), de igual modo a la liturgia estableciendo sus características y termino-



logía (cap. III), a las sacralidades judaicas como precedente del arte cristiano (cap. IV), al arte paleocristiano en todo su concepto, tanto espacial como icónico-visual (cap. V), e igualmente al arte bizantino (cap. VI), y al arte altomedieval (cap. VII). Descenderá a continuación a lo específicamente iconográfico abordando la iconografía medieval en un sentido disciplinar: sus fuentes y sus manifestaciones (cap. VIII), la época del Románico (cap. IX), el siglo XIII con el Gótico (cap. X) y por último la baja Edad Media (cap. XI). En cada uno de los capítulos introduce conceptos de vinculación del espacio con la liturgia para poder llegar a comprender posteriormente el sentido de las imágenes. Para concluir, como hemos manifestado más arriba, debe ser puesto de relieve que Santiago Sebastián, con obras como ésta, directamente vinculadas con su docencia, fue capaz de proponer una Historia del Arte unitaria, en su pleno sentido de acuerdo con la «unidad de las artes».

### *Iconografía e iconología del arte novohispano (1992)*

En el año del quinto centenario del descubrimiento de América el grupo editorial Azabache publicó una colección de siete libros sobre el arte novohispano, aprovechando la conmemoración para revisar y actualizar los paradigmas del mismo y recurriendo para ello a los mejores especialistas de ambos lados del Atlántico. A Santiago Sebastián le correspondió presentar una síntesis de las formas y temas artísticos virreinales tanto religiosos como seculares, haciendo hincapié obviamente en su significado intrínseco. Le prologó José Pascual Buxó, que explica al lector las diferencias entre iconografía e icono-

logía y anticipa algunos de los mensajes de las imágenes y símbolos novohispanos que estudia seguidamente el profesor Sebastián. La obra, espléndidamente ilustrada, está organizada en siete bloques: imágenes de la iglesia (prefiguraciones bíblicas, la Nave de la Iglesia, la lucha contra el pecado y los Sacramentos), iconografía de María y de Cristo (la devoción a la Virgen y los programas cristológicos), las imágenes hagiográficas de las órdenes religiosas (franciscanos, agustinos, dominicos, carmelitas, jesuitas y hospitalarios), la imagen de la muerte y el más allá (postrimerías, el triunfo de la muerte y *La portentosa vida de la muerte*), las imágenes del Humanismo (carros alegóricos, sibilas, artes liberales), el lenguaje emblemático (Alciato y el túmulo imperial, y la meditación barroca de la Muerte), e iconografía del indio y de los pueblos europeos (la pintura de castas y la representación de los europeos).

### ***Emblemática e Historia del Arte (1995)***

Ya hemos señalado anteriormente que, gracias a Santiago Sebastián, el fenómeno cultural de la emblemática ha sido atendido en la universidad española por historiadores del arte, cuando en el resto del mundo lo ha sido fundamentalmente por filólogos. No cabe duda de que los filólogos españoles que —dicho sea con reconocimiento y aprecio— se han ocupado de la emblemática, entre los que habría que destacar al malogrado Víctor Infantes, a Fernando R. de la Flor, a Sagrario López Poza, a Beatriz Antón, Jesús Ureña, Antonio Aguayo, Filipa Araújo, Cirilo García o César Chaparro entre otros, son todos ellos proclives a la consideración de las imáge-

nes, y por lo tanto a compartir el concepto de la cultura verbo-visual, así como a compartir sus estudios con los historiadores del arte en asociaciones como la Sociedad Española de Emblemática. Pero Santiago Sebastián anduvo siempre algunos pasos por delante y si no hubiese sido por su prematura muerte, un libro como el presente hubiese tenido mayor impacto entre los estudiosos.

El presente libro fue publicado por Ediciones Cátedra en el mismo año de su fallecimiento (1995). Es, pues, un libro póstumo cuyo concepto es también similar al de los anteriores, puesto que se trata de un compendio estructurado de lo que se entiende como «emblemática», así como la relación de ésta con la Historia del Arte. Por ello, como en el resto de compendios se ocupa de los conceptos desde los parámetros generales, descendiendo progresivamente a las cuestiones particulares. Consta de siete capítulos. El primero de ellos, como dice su título: «Función y génesis de la emblemática» está dedicado a su concepto, sus fuentes, sus primeras manifestaciones hispanas como la serie de jeroglíficos procedentes de la *Hipnerotomachia Poliphilii* en el claustro de la Universidad de Salamanca, etcétera. A continuación, como es habitual, se ocupa de la emblemática en relación con el espacio: «Espacios emblemáticos» (cap. II), centrándose en aspectos muy particulares como los emblemas y jeroglíficos presentes en palacios, portadas..., ampliando el concepto de espacio al identificarlo con el de «ámbito temático» como podría ser la alquimia, los cinco sentidos del hombre, etcétera. El resto de capítulos versarán precisamente sobre ámbitos temáticos muy específicos en donde la emblemática llegó a ser fecunda: «El amor» (cap. III); «Astrología y emblemática» (cap. IV); «La em-

blemática política» (cap. V) donde llega al contenido emblemático de conocidas pinturas como *Las Meninas* de Velázquez, o el *Retrato de Carlos II* por Carreño; y por último en «Emblemática y filosofía neoestoica» (cap. VI), se ocupará de aspectos morales, como la influencia de la emblemática en Otto Vaenius y Rubens, así como los conceptos emblemáticos del honor, la fortuna, la virtud, el vicio o la vanidad.

### ***La mejor emblemática amorosa del Barroco* (2001)**

Se trata éste del segundo de los libros póstumos de Santiago Sebastián, que siempre estuvo cautivado por la emblemática amorosa. Es esencialmente uno de los resultados de dos largas estancias que realizó en los años anteriores a su muerte en la *Stirling Maxwell Collection* de la Universidad de Glasgow, y fue publicado por la Sociedad de Cultura Valle Inclán, dentro de la Colección SIELAE. El prólogo corrió a cargo de la profesora Liana de Girolami Cheney de la Universidad de Massachusetts, a quien el mismo Santiago Sebastián se lo había solicitado según nos confesó la propia profesora, quien se interesó también mucho por esta edición tras la muerte de Santiago Sebastián.

La emblemática amorosa no nos había ocupado a ninguno de sus discípulos, aunque siempre percibimos que el autor tenía mucho interés por esta sección de la emblemática, la cual gozaba tanto del componente poético, como del moral, incluso espiritual. Tras una introducción al tema, la obra presenta tres partes o capítulos: los emblemas de Heinsius, los de Otto Vaenius y los de Hooft. El proceder de Santiago Sebastián es el mismo

con el que abordó los emblemas de Alciato, o la *Emblemata* horaciana de Vaenius —publicada en el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*—. Se ocupó de una traducción española de los textos y analizó a partir de sus principales fuentes cada uno de los emblemas.

### III. LOS ESTUDIOS DE ICONOGRAFÍA-ICONOLOGÍA EN ESPAÑA Y EL LEGADO DE SANTIAGO SEBASTIÁN

La reorientación metodológica hacia la iconografía-  
iconología —como antes hemos señalado—, sembrada  
en su estancia en la Universidad de Yale, Santiago Se-  
bastián la consolidó definitivamente durante la etapa de  
Palma de Mallorca, a fines de la década de los sesenta e  
inicios de los setenta del pasado siglo. Se trató inicial-  
mente de una orientación personal de sus estudios en un  
panorama universitario que, en el caso de España, estaba  
totalmente dominado por el tradicionalismo formalista  
y en donde se imponía una apuesta fuerte por la inno-  
vación. No obstante, dicho panorama universitario se le  
había presentado adverso. Recuérdese que en 1967 vino  
de América para presentarse a la cátedra de Historia del  
Arte Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla ante  
la inesperada sorpresa de su propio maestro Diego Angu-  
lo, quien le espetó: «¿Que hace Ud. aquí, no estaba bien  
allá?». Esta anécdota, que a menudo nos la contaba con  
aire socarrón y sin rencor, da idea no sólo de cómo fue  
recibido en España, también explica su opción de pro-

fundizar en aspectos que marcaran la diferencia, habida cuenta también que Santiago Sebastián había indagado en todas las vertientes histórico-artísticas del área americana, tanto en la arquitectura como en las artes visuales, y familiarizado en las innovaciones metodológicas en sus estancias en los Estados Unidos<sup>14</sup>.

## 1. La recepción de Panofsky en España

Santiago Sebastián partió de Erwin Panofsky, un referente en la Historia del Arte que a nadie ha dejado indiferente, incluso en nuestro tiempo a más de cincuenta años de su muerte. Aunque en el día de hoy asistamos a innovaciones en torno al estudio de las imágenes que han puesto de relieve su discordancia con Panofsky — hecho que revela ser aún un referente esencial—, es indiscutible que hizo un gran esfuerzo de sistematización de la Historia del Arte aspirando a superar las posiciones morfologistas, hegemónicas en su tiempo, que planteaban el discurso historiográfico del arte como algo que

14. En este capítulo vamos a seguir esencialmente algunos contenidos de un artículo anterior ya publicado, si bien revisando y actualizando algunos aspectos orientados a otro fin: una más clara visión de lo panofskiano en Santiago Sebastián y la estela que tal visión ha dejado en su discipulado. Cfr. Rafael García Mahiques, «Nota breve [y personal] a propósito de la recepción de Panofsky en España», en Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (ed.), *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2018, pp. 175-196. Se trató entonces de otro contexto: la recepción de Panofsky en España, en donde ciertas consideraciones —no todo el artículo— implican a Santiago Sebastián, por lo que merecen aquí retomarse.

debía de ser establecido en términos formales y estilísticos como «valores» fundamentales en la producción artística. Panofsky reivindicó una Historia del Arte humanística, orientada en términos culturales a partir de la interpretación iconográfica. Se esforzó no sólo en poner tal cosa en práctica, sino que llegó a establecer las bases teóricas de una orientación metodológica que llegó a ser la alternativa historiográfica de mayor impacto durante las décadas centrales del siglo xx en Occidente, y más que eso. Posteriormente, salvando los *Estudios visuales* y otras propuestas encaminadas al estudio de la imagen en el contexto de la globalización, la mayor parte de críticos de Panofsky lo han hecho mediante posicionamientos que, aun siendo sobresalientes algunos de ellos, no han supuesto —y quizás ni lo han pretendido— ser alternativas metodológicas limitándose en general a impugnar o matizar aspectos parciales de la gnoseología panofskiana.

Así las cosas, la investigación española a partir de los años 70 del siglo xx «descubrió» a Panofsky y la iconografía-iconología como método. *Studies in iconology* es la primera obra que es traducida en España: *Estudios sobre iconología*, editada por Alianza Editorial (1971), tres años posterior a la muerte de Panofsky. Poco antes, Ediciones Infinito de Buenos Aires había publicado al castellano el libro *Meaning in the visual arts*, bajo el título: *El significado de las artes visuales* (1970). El profesor Enrique Lafuente Ferrari, autor de la «Introducción a Panofsky», de los *Estudios sobre iconología*, lamenta su tardía llegada en lengua castellana: «no puedo decir si mi satisfacción es mayor que mi sonrojo», y dedica una primera parte de esta introducción a analizar, sin sutilezas, el considerable retraso de la Historia del Arte en España a causa del hiato



acontecido entre la Guerra civil y los tiempos posteriores. Con breves pinceladas nos describe la situación de la disciplina en aquellos años. Destaca cómo tras una primera generación de maestros (Cossio, Gómez-Moreno, Tormo), las generaciones siguientes, tratando de cumplir con las aspiraciones de construir una moderna Historia del Arte, generaron una dedicación exclusiva que derivó hacia la reclusión en una producción menuda y provinciana, desentendida de lo sintético, de lo no español, de las ideas generales y teóricas, así como de las ideas renovadoras, que condujo a una Historia artística entendida como un fichero catalográfico. A esta reclusión contribuía la pobreza de las bibliotecas e incluso la escasez de pensiones —marcadas también por la parcialidad y el favoritismo propios del régimen. Resaltaba también la importancia de la introducción de buenos libros en lengua española, sobre todo porque el conocimiento de lenguas extranjeras por parte del estudiantado español no había hecho progresos notables, lo que unido también a la carestía de los pocos libros que se lograba introducir, hacía que resultara realmente difícil la conexión de los historiadores jóvenes con la realidad internacional de la disciplina. Concluía el profesor Lafuente Ferrari con una crítica más concreta e indisimulada a los estereotipos dominantes en su momento, afirmando su apuesta por una Historia del Arte humanística frente a corrientes que habían proliferado desde el siglo anterior adheridas aún a necesidades instrumentales y dando la primacía a actividades atribucionistas y catalográficas. Estas prácticas, cultivadas con exclusividad, favorecían el estrechamiento del horizonte a los jóvenes historiadores «hasta el punto de reducirlo a la formación de inventarios y *catalogues*

*raisonnes* y aun de hacer sentir a muchos la impura y tentadora atracción del venal *expertissage*». Frente a ello, proclamaba, con Panofsky, la necesidad de una abierta y generosa relación de la Historia del Arte «con la historia íntegra, con la teoría y la estética, con la filosofía y la cultura toda»<sup>15</sup>.

## 2. Santiago Sebastián y el impacto de Panofsky

En el marco de todo el ambiente descrito, merece ser reconocida la figura de Santiago Sebastián López, sin duda el principal impulsor de «lo panofskiano», como proceder activo. Ya en América, ocupándose del arte virreinal, supo abordar las artes visuales desde una perspectiva iconográfica, algo que aún hoy viene siendo el modo más habitual y general de acercarse a estos estudios en muchas de las universidades latinoamericanas, y que sin duda se debe en gran parte al poso dejado por el profesor Sebastián. Entabló también relación con relevantes historiadores del arte, como el matrimonio boliviano José de Mesa y Teresa Gisbert —padres del que fuera presidente Carlos Mesa—, llegando a ser uno de los historiadores más respetados de Hispanoamérica, un prestigio que aún pervive. Tras esta etapa, se estableció en España y la perspectiva iconográfica vino a ser el sello característico de sus estudios, los cuales se orientaron en torno a dos ámbitos fundamentales en los que llegó a dejar escuela: la iconografía-iconología en un

15. Enrique Lafuente Ferrari, «Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del arte)», en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp. IX – XL.

sentido general y la emblemática. Esta última considerada en un sentido amplio al incorporar también el mundo de la fiesta y el arte efímero. Nos iremos ocupando por partes en este complejo entramado.

La docencia universitaria del profesor Santiago Sebastián vino a ser también singular en función de dicha orientación iconográfica. Se desmarcó totalmente de los planteamientos estilísticos tradicionales ofreciendo, a través de sus libros, una visión de la producción artística totalmente alejada de lo descriptivo —la secuencia cronológica parcializada de las «bellas artes»: arquitectura-escultura-pintura por escuelas y períodos—, rompiendo abiertamente con este molde academicista y morfologista y apelando a la unidad de las manifestaciones artísticas, más acorde también con la realidad de las artes anterior a la modernidad. Justo es también reconocer que dicho planteamiento no formalista, no tradicional y más humanista, justamente por eso chocaba directamente con el paradigma que había forjado y ordenado las mentes de los jóvenes que eran atraídos por la Historia del Arte, causando perplejidad e incompreensión en muchos de ellos. Una visión humanista, sea también dicho, implicaba una mayor atención interdisciplinar —mayor contextualización histórica, uso de fuentes literarias, dominio de las lenguas clásicas, etcétera—, que evidentemente incomodaba a cierto sector del estudiantado con mentalidad más diletante que intelectual. Esta situación, dicho sea de paso, ha pervivido de algún modo en las promociones de los estudiantes universitarios. Probablemente, esto es así debido en gran aparte a que han sido atraídos a la disciplina histórico-artística desde unas visiones que, fosilizadas, se sostienen aún en los proyectos curriculares de

la formación secundaria y preuniversitaria. No obstante, es evidente también que el estudiantado de hoy está más sensibilizado por visiones culturalistas, aunque orientadas principalmente en el arte contemporáneo, y por tanto muy poco, o nada, vehiculadas por la iconología.

La iconografía-iconología practicada por Santiago Sebastián, a falta de una tradición consolidada en el ámbito hispánico, era de índole incipiente y muy intuitiva. A él se debió un modo de entender la disciplina que en cierta manera reveló también flancos no del todo bien resueltos, o incluso atrevidamente vislumbrados, por donde fácilmente se filtraban ataques críticos, algunos especialmente ácidos<sup>16</sup>. Centrándonos en el modo de entender «lo panofskiano», debe de ser reconocido cierto sello que llegó de alguna manera a calar entre su discipulado —siendo el caso de quienes suscribimos—, permaneciendo aún vivos unos característicos modos de proceder, en donde es esencial el modo de encajar o interpretar la «Introducción» de los *Escritos sobre iconología* de Panofsky, una lectura que solíamos tener como referente de cabecera para tratar de solucionar cada problema de orden metodológico que iba surgiendo. Así ha sido comenzando por los

16. Es paradigmática la ironía destilada por Juan Antonio Ramírez, «El método iconológico y el paranoico-crítico», en *Ars Longa* 2, 1991, pp. 15-20. Fue publicado de nuevo años más tarde, sin ninguna revisión y sin que tampoco fuera citada su primera edición, con otro título: Juan Antonio Ramírez, «Iconografía e iconología», en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996, vol. II, pp. 227-244. Una crítica a este estudio: Rafael García Mahíques, «Nota [breve y personal] a propósito (...)», ed. cit., 2018, en pp. 193-196.

estudios sobre emblemática, el arte efímero de la fiesta y terminando por el concepto mismo de la historia de los tipos iconográficos, ámbitos donde nos ocupamos de una manera u otra en nuestra investigación. En esta situación, y a modo de anécdota significativa, siendo aún estudiantes y él preparando su estudio sobre el *Guernica* de Picasso, aseveraba que iba procediendo con una «lectura» de dicha obra que se iba desarrollando por fases. Se refería a que tras una primera lectura iconográfica o analítica, en la que se debía de contemplar la relación con fuentes literarias y fuentes gráficas —en especial, el referente a *Los desastres de la guerra* de Rubens—, debía de seguirse la propiamente iconológica o explicación del contenido en un sentido contextual desde el punto de vista histórico: los desastres de la Guerra civil. Dejamos al margen el grado de éxito de sus conclusiones, la aceptación o la crítica que llegó a tener su propuesta, que dicho sea de paso, en sus líneas generales causó cierto estupor en gran parte de un público que esperaba otra clase discurso sobre el *Guernica*, obra que en aquel momento acababa de ser recuperada desde Nueva York y era un auténtico símbolo político. Sobre ello no viene al caso hacer aquí juicios o evaluaciones. Sí en cambio su modo de proceder, que particularmente iba marcando cierta pauta metodológica en sus discípulos. La causa de ello radicaba también en la estructura del mismo discurso metodológico de Panofsky, quien en su «Introducción» había establecido los famosos tres niveles de significado (pre-iconográfico, iconográfico e iconológico), los cuales eran interpretados por nosotros como tres fases sucesivas del proceder iconográfico-iconológico. Había en ello cierta candidez o ingenuidad, ya que en la realidad el mismo Panofsky no procedía así. Si se llegaba a analizar

el proceder de este maestro en cualquiera de los estudios que, seguidos tras la introducción presentaba en dicho libro —y sus estudios iconológicos en general—, no se advertían explícitamente dichas «fases», ya que su discurso era tan analítico como sintético al mismo tiempo.

### 3. El estudio de la emblemática con enfoque iconológico

Pasados los años, estamos convencidos de que esta costumbre que algunos hemos adquirido de pautar las fases del proceso iconográfico-iconológico, ha tenido también estrecha relación con uno de los ámbitos de estudio introducidos por Santiago Sebastián en la Historia del Arte en España: la emblemática, y es aquí donde adquiere cierta lógica. Este fenómeno cultural del Barroco, que se orienta de modo específico, entre múltiples opciones, al estudio de libros de emblemas, a temas o incluso a emblemas concretos, es abordado por la Historia del Arte en la universidad española —tanto en forma de material impreso como en programas de las artes visuales—, cuando en el ámbito internacional ha sido generalmente un fenómeno considerado como literario y atendido desde la Filología<sup>17</sup>. Ha sido explicado en otro lugar<sup>18</sup> que la

17. En el ámbito de los filólogos incluso —evidentemente con honrosas excepciones— es curioso constatar que la emblemática, como fenómeno literario, presta una atención relativa a la imagen, la cual es tratada terminológicamente como «motivo», algo que desde una óptica iconográfica resulta inadmisibile.

18. Rafael García Mahíques, «El enfoque iconológico de la emblemática», en *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2009, pp. 143-154.

emblemática fue un fenómeno mixto de carácter verbo-visual, un producto de la integración de la imagen en el *giro lingüístico* del discurso cultural, que hoy ha llegado a ser atendido también en el marco de la globalización de la cultura, cuando se está experimentando el vuelco del *giro visual*. La emblemática, en este sentido, es un producto mixto, pero orientado en un marco cultural con liderazgo lingüístico. El emblema —nombre genérico que damos a la empresa, el emblema propiamente dicho, el jeroglífico, etcétera—, como es sabido, consistió en su origen en una composición textual complementada con una imagen, componiendo una síntesis en la que prácticamente ha llegado a ser tan importante el elemento visual (*pictura*), como el textual (*suscriptio*). Como fuese, el estudio del fenómeno emblemático comenzó a ser observado por especialistas de diferentes disciplinas del ámbito filológico a nivel internacional. Pero algo diferente ocurrió en el ámbito hispánico a partir del entorno de Santiago Sebastián, en donde los estudios sobre emblemática partieron de la Historia del Arte, y con un enfoque, además, iconológico.

La consideración de la emblemática hispánica, como fenómeno cultural, es ya una cuestión muy atendida<sup>19</sup>. Comenzó a ser tenida en cuenta en la universidad española a finales de la década de los 70 e inicios de los 80

19. Para una bibliografía de carácter general y clasificada por ámbitos específicos sobre los estudios de emblemática en España *vid.* principalmente Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 381-408. Este mismo libro constituye una introducción imprescindible para el fenómeno de la emblemática en España.

del pasado siglo XX, excepción hecha de los estudios sobre emblemática hispánica que habían llevado ya a cabo Karl Ludwig Selig o Giuseppina Ledda<sup>20</sup>. Así mismo las manifestaciones emblemáticas habían sido también objeto de atención por parte de estudiosos como Warburg, pero nunca la emblemática llegó a ser abordada como fenómeno cultural hasta que llegaron las reflexiones de E.H. Gombrich en *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. Sobre estos precedentes, la inquieta personalidad del profesor Santiago Sebastián sentó las bases de los actuales estudios sobre emblemática en España. Alrededor de su cátedra de Historia del Arte en la Universitat de València, fueron surgiendo estudios diversos que implicaban el ámbito de la emblemática, como lo sería el arte efímero relativo a las fiestas y las exequias, en donde merecen consideración las aportaciones de Pilar Pedraza<sup>21</sup>, Fernando Moreno Cuadro<sup>22</sup> o Víctor Mín-

20. Karl L. Selig, «La teoría dell'Emblema in Spagna: i tesi fondamentali», *Convivium*, XIII, 1955, pp. 409-421; «The Spanish translations of Alciato's Emblemata», *Modern Language Notes*, LXX, 1955; en los años 60 siguieron otras publicaciones. Giuseppina Ledda, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Universidad de Pisa, 1970.

21. Pilar Pedraza, *Barroco efímero en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1982. Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo. Traducción literal y directa del original aldino, introducción, comentarios y notas de Pilar Pedraza*, Galería-Librería Yerba, Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Consejería de cultura del Consejo Regional, Murcia, 1981.

22. Discípulo de Santiago Sebastián en su etapa cordobesa, con la tesis doctoral *Arquitectura efímera del siglo XVII español*, defendida en la Universidad de Córdoba en 1983.



guez<sup>23</sup> —quien suscribe—, aspectos a los que desde otras universidades se comenzó también a prestar atención<sup>24</sup>. Entre las primeras publicaciones sobre emblemática surgidas del entorno de Santiago Sebastián merece ser destacado el monográfico de la revista *Goya* (nº187-88) en 1985. Jesús M<sup>a</sup> González de Zárate fue de los primeros en trabajar sobre lo que podríamos llamar el análisis sistemático de los libros de emblemas hispanos. Se ocupó

23. Víctor Mínguez Cornelles, *Art i Arquitectura efímera a la València del segle XVIII*, Instituto Valenciano de Estudios e Investigación, Valencia, 1990. Posteriormente, sus estudios se reorientaron hacia la imagen de la monarquía: *Los reyes distantes, imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I, Diputació de Castelló, Castellón, 1995; *Los reyes solares, iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001; *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2013.

24. Los estudios sobre arte efímero han tenido fortuna diversa en España y en general en el mundo hispánico. No podemos aquí ofrecer un panorama global de toda esta producción, pero a modo de ejemplo, merecen ser mencionados los trabajos de José Miguel Morales Folguera, entre los que cabe destacar *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Junta de Andalucía, Granada, 1991. Así mismo, Reyes Escalera Pérez, *La imagen de la Sociedad Barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, Junta de Andalucía, 1994. Esta autora ha comisariado una exposición sobre el arte efímero andaluz: Rosario Camacho Martínez, Reyes Escalera Pérez, *Fiesta y simulacro*, dentro del conjunto de exposiciones *Andalucía Barroca*, coordinadas por Alfredo J. Morales, Junta de Andalucía, Málaga, 2007. María del Mar Lozano Bartolozzi, *Fiesta y arte efímero en Badajoz en el siglo XVIII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991. Adita Allo Manero, «La emblemática en las exequias reales de la Casa de Austria», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1994, pp. 11-26.

de la emblemática política, como lo eran las *Empresas Políticas* de Diego Saavedra o los *Emblemas regio-políticos* de Juan de Solórzano<sup>25</sup>. Posteriormente, Rafael García Mahíques —quien suscribe—, emprendería el estudio de las *Empresas Sacras* de Núñez de Cepeda, y más adelante las *Empresas Morales* de Juan de Borja<sup>26</sup>. Lo mismo cabría decir de Manuel Pérez Lozano, a quien se debe el estudio de las *Empresas* de J.F. Villava<sup>27</sup>. El propio Santiago Sebastián abordaría el estudio de obras emblemáticas concretas, como la edición de los *Emblemas* de Alciato o la *Fuga de Atalanta* de Michael Maier<sup>28</sup>, entre otros estudios. Todos estos trabajos, que equivocadamente algunos filólogos citan a veces como *ediciones críticas* —lo que no quita que alguna de ellas lo pueda llegar a ser—, e incluso *ediciones parciales* —por presentar parte del texto y no así el texto completo—, tienen en común el intento de ser aproximaciones iconográficas centradas en concretos emblemas o empresas, lo que normalmente precede a otras consideraciones de tipo interpretativo o

25. Jesús M. González de Zárate, *Saavedra Fajardo y la Literatura emblemática*, separata de *Traza y Baza*, 10, Valencia, 1985; *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987.

26. Rafael García Mahíques, *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Tuero, Madrid, 1988; *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, Ayuntamiento de Valencia, 1998.

27. Manuel Pérez Lozano, *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1997.

28. Andrea Alciato, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985; *Alquimia y emblemática. La Fuga de Atalanta de Michael Maier*, Tuero, Madrid, 1989.

iconológico. No se trata, en cualquier caso, de estudios filológicos. Es decir, todas tienen en común el hecho de tomar el fenómeno emblemático individualmente como algo que merece algún tipo de análisis iconográfico, y cada libro emblemático es interpretado como una manifestación cultural que aporta perspectivas concretas en el plano de la Historia de la cultura<sup>29</sup>. Esto es así independientemente de que el alcance de cada uno de estos estudios sea desigual, en función de los diferentes recorridos interpretativos de cada estudioso. Creemos que es esencial poner de relieve esta consideración, puesto que de alguna manera también, los especialistas de otras disciplinas —fundamentalmente de las áreas filológicas— que se han ido agregando en España a estos estudios, han sabido encajar esta visión e incluso realizan estudios que perfectamente podrían pasar, en su mayor parte, por iconográfico-iconológicos. En suma, todas estas aportaciones son enfoques «panofskianos», y en mayor o menor grado —en función del investigador—, se ha procedido con un estudio iconográfico, el cual ha ido marcadamente separado de una posterior consideración interpretativa o «contextualizante», lo que puede equivaler a una iconología en el sentido de diálogo de cada obra emblemática con su contexto histórico. Es decir, las dos

29. No excluye esto que se hayan hecho otros estudios específicamente filológicos, o incluso estudios complementarios iconológico-filológicos. En este último caso —único por el momento— cabe suscribir: Nieves Pena Sueiro y José Julio García Arranz, *Las Emblemas moralizadas de Hernando de Soto: moralidad, entretenimiento y erudición*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2017.

«fases»: analítica (iconografía) y sintética o interpretativa (iconología) generalmente han quedado diferenciadas de algún modo.

Por lo que respecta a la fase iconográfica, al tratarse las fuentes literarias y conceptuales, normalmente se ha procedido mediante una visión diacrónica, lo que también vincula estos estudios a la tradición iconográfica ya que con ello se apela al concepto de «continuidad y variación», establecido principalmente por Fritz Saxl en el seno de la tradición warburguiana. Este último aspecto ha caracterizado también de modo específico determinados estudios sobre emblemática. Rafael García Mahíques —quien suscribe— inició en su día, como proyecto de tesis doctoral, un ensayo sobre los significados que adquirirían determinadas plantas y, en general, el mundo vegetal en la emblemática<sup>30</sup>. Se partió de la constatación de la existencia de códigos significantes convencionalmente asentados, sobre los que acometer la investigación de sus fuentes, dando lugar a un ensayo descriptivo de dichos códigos, siendo observado en su desarrollo diacrónico y en su multiplicidad de contextos y variantes. Este mismo enfoque como estudio de la emblemática, orientado a poner de relieve la codificación visual y conceptual, fue aplicado también por José Julio García Arranz en un magnífico estudio sobre las aves<sup>31</sup>.

30. Rafael García Mahíques, *Fora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, microfichas, Universitat de València, 1990.

31. José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*,

#### 4. La iconología en la fiesta y el arte efímero

En lo que respecta al conjunto de estudios sobre el mundo de la fiesta y del arte efímero, por su propia naturaleza sí que han ido respondiendo a un plan que va más allá de lo iconográfico, por tratarse de manifestaciones artísticas que implican un contexto histórico muy concreto. En este sentido podríamos hablar más propiamente de una iconología como interpretación cultural del aparato efímero que implica imagen y ceremonia o ritual político destinado a unos fines. Una interpretación cultural imprescindible si tenemos en cuenta que la cultura del barroco fue una construcción cimentada en el uso de espejos, en la proyección de reflejos, y sobre todo en la fabricación de espejismos. Y este carácter especular del arte y la literatura del siglo XVII encontró su mejor proyección precisamente en la fiesta pública urbana, obra total en la que la sociedad del Antiguo Régimen se contempló y se reconoció, pero en la que, a la vez, las manifestaciones festivas proyectaron por medio del ilusionismo artístico espejismos con los que el poder modificaba permanentemente la realidad y disimulaba las contradicciones y horrores de la época. En la fiesta los discursos ideológicos se confundían en un juego sensitivo mediante palabras, imágenes y sonidos armónicamente fusionados que ocultaban las disonancias sociales e integraban y cohesionaban los múl-

---

Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996. Vid. una edición más reciente: *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán, A Coruña, 2010.

tiples conflictos subyacentes. Un teatro de apariencias, emociones y engaños de puesta en escena deslumbrante y alma efímera que, repetido hasta la saciedad en días llenos de prodigios y noches convertidas en días, hizo de la fiesta el mejor instrumento persuasivo de la Edad Moderna.

Entender la fiesta barroca como un espejo social y como un artefacto fabricante de espejismos es un planteamiento que hace justicia a la relevancia que el espejo, como objeto, desempeñó en la cultura visual barroca. Su capacidad de reflejar imágenes lo convirtió en un utensilio imprescindible en la pintura de *vanitas* o en el retrato, por citar dos géneros artísticos en los que desempeñó un papel determinante. En los libros de emblemas o en los repertorios de alegorías editados en los siglos XVI y XVII aparece dotado de multitud de significados polivalentes. Pero, además, el concepto especular fue esencial en los discursos de fabricación de las imágenes del poder en la cultura artística de la Edad Moderna. Más allá de su aparición en representaciones regias y cortesanas como atributo de una determinada alegoría o elemento complementario de un programa iconográfico, el espejo adquirió un protagonismo especial como sustantivo y como metáfora en dos ideas de gran calado ideológico, que se entrelazaron continuamente en la literatura y las artes áulicas, *El espejo de Príncipes* y *El espejo de los antepasados*. La primera idea se materializó en un género literario vigente en toda Europa durante los siglos XVI y XVII que ofrecía modelos de buen gobierno para la formación de príncipes mediante discursos ideológicos construidos en el campo de la teoría y el pensamiento político; la segunda idea ofreció asimismo modelos de príncipes, pero recurriendo a los antecesores dinásticos por medio de su

representación visual. El espejo de antepasados dio lugar en el campo de las artes a tres disposiciones tipológicas particulares: el retrato dinástico, por medio de árboles genealógicos que incorporaban pequeños retratos; las galerías de linajes, consistentes en series de retratos que decoraban escenarios palaciegos; y el espejo de los antepasados propiamente dicho, en el que contemplamos en un lienzo o estampa a un joven monarca acompañado de los retratos de sus predecesores. Las tres tipologías podían ser usadas recurriendo a modelos familiares, pero la tercera incorporaba al príncipe en formación, subrayando de esta manera su finalidad. En torno a libros y retratos surgió así un universo de imágenes del poder en el que el espejo, bien figurado como objeto, bien sutilmente representado como idea, se convirtió en un elemento clave del discurso de la imitación<sup>32</sup>.

El descubrimiento y la conquista de América convirtieron al imperio de Carlos V en el primer imperio transoceánico de la historia, lo que evidentemente implicó desde su inicio unas dificultades enormes en el control efectivo del territorio. Ningún imperio anterior, ni asiático ni occidental, se había construido jamás sobre las orillas de dos océanos. Los imperios romano, bizantino o germánico podían recorrerse en toda su extensión a pie, a caballo o en carro; cruzar el imperio carolino exigía en

32. Víctor Mínguez, «*Imperium reflexum*. El espejo como metáfora del poder del Príncipe en la Edad Moderna», Ester Alba Pagán, Rafael Gil Salinas, Sergi Doménech García, Manuel Albaladejo Vivero (eds.), *La visión especular. El espejo como tema y como símbolo*, Calambur, Barcelona, 2018, pp. 325-351.

cambio un viaje de varios meses en frágiles navíos que aun tardarían mucho tiempo en alcanzar la perfección en la navegación a vela que la ciencia náutica desarrolló ya en el siglo XVIII. Y este imperio carolino atlántico se convirtió en un imperio universal cuando el hijo del emperador, Felipe II, tras la muerte sin descendencia del rey de Portugal Sebastián I de Avis el 4 de agosto de 1578 en la batalla de Alcazarquivir, unificó los dos reinos peninsulares y sus respectivos imperios coloniales, permaneciendo juntos bajo una única dinastía durante sesenta años: entre 1580 y 1640. El imperio ibérico resultante alcanzó la categoría de imperio planetario: si los sucesivos tratados de Alcáçovas (4 de septiembre de 1479), Tordesillas (7 de junio de 1494) y Zaragoza (22 de abril de 1529) habían servido para pactar los límites de la expansión de castellanos y portugueses a través de los océanos, con la unión de los dos reinos se constituyó el imperio universal anhelado por los Habsburgo, un imperio cuyas posesiones en cuatro continentes estaban separadas por tres inmensos océanos<sup>33</sup>.

Hasta 1700 bajo los Habsburgo, y durante el siglo siguiente con la casa de Borbón, el dominio efectivo desde la metrópoli de todos los territorios dispersos y distantes que constituyeron el imperio español fue posible gracias a una administración eficaz, a un ejército profesional y a un mestizaje racial y cultural. Pero, sobre todo, a un po-

33. Víctor Mínguez, «Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de «La práctica del poder», en Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de un imperio en fiesta*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2016, pp. 31-60.



tente aparato de propaganda que se encargó a lo largo de los siglos de asegurar la lealtad de las élites dirigentes y de las poblaciones nativas, siendo su instrumento más eficaz la fiesta pública. La fiesta moderna se había gestado en el siglo xv en las cortes humanistas de las pequeñas repúblicas italianas, combinando modelos clásicos, tradiciones medievales y los nuevos lenguajes artísticos, formales y retórico-visuales, surgidos en el Renacimiento. Ya en su origen se configuró como un mecanismo publicitario que aumentaba el prestigio de sus promotores. Los estados modernos europeos surgidos del Renacimiento convirtieron la fiesta en un ejercicio de práctica del poder, que alcanzaría unas dimensiones asombrosas en el imperio español. El arte efímero o festivo enmascaró las ciudades transformando sus plazas, calles y fachadas en un inmenso teatro ceremonial, al que las imágenes dotaron de ideología<sup>34</sup>.

Precisamente, la primera aproximación científica de Santiago Sebastián a los estudios del arte efímero se produjo a través de la figura del emperador Carlos V, al publicar en 1971 en la revista *Mayurqa* su análisis de los arcos triunfales y las decoraciones festivas desplegadas en su honor en la ciudad de Palma de Mallorca el 13 de octubre de 1541<sup>35</sup>. De nuevo su tiempo en la universidad

34. Víctor Mínguez, «Introducción», en Víctor Mínguez, Juan Chiva, Inmaculada Rodríguez Moya y Pablo González Tornel, *Un planeta engalanado. La fiesta en los reinos hispánicos*, Universitat Jaume I, Castellón, 2019, pp. 11-23.

35. Santiago Sebastián, «La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo xvi», *Mayurqa*, 5, 1971, pp. 99-113.

insular supondría abrir un nuevo camino innovador en la Historia del Arte realizada en España, partiendo, eso sí, de referentes internacionales, como el que supuso la obra pionera de Jean Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance* (Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1956). A partir de ese momento y hasta la actualidad los estudios festivos constituyeron una fecunda línea de trabajo en las universidades españolas, ámbito sobre el que el profesor Sebastián volvió repetidas veces publicando sus aportaciones en actas de congresos, artículos de revistas y las más de las veces integradas como capítulos de sus monografías. Destacan especialmente en su producción sus análisis sobre determinados túmulos mexicanos, como los de Carlos V, Luis I y Fernando VI, y la introducción a la edición facsimilar de la relación de Fernando de la Torre Farfán sobre las fiestas de canonización de Fernando III celebradas en 1671<sup>36</sup>.

## 5. Continuidad y variación de los tipos iconográficos

Volviendo al concepto teórico de la iconología y sintetizando, son principalmente dos los factores que han caracterizado específicamente la recepción de «lo panofskiano» en el entorno iberoamericano: por un lado, la secuencia por «fases»; y por otro, la «continui-

36. Santiago Sebastián, presentación a la edición facsimilar de la obra de Fernando de la Torre Farfan, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al Nveuo Cvltto del señor Rey. S. Fernando el Tercero de Castilla y de León* (Sevilla, 1671). Euringra, La Coruña, pp. VII-XVII.

dad y variación» o diacronía de la expresión icónica o visual. Nos centraremos ahora en este segundo aspecto. Para ello conviene subrayar que el término «continuidad y variación» lo preferimos como alternativo al de «evolución», sustantivo éste mucho más cómodo y aplicable, quizás, pero rechazable por sus connotaciones: el «evolucionismo», una corriente científica y antropológica con la que no tiene conexión alguna. De modo funcional, argumentamos también que en el estudio diacrónico de las imágenes entendemos que éstas nunca «evolucionan» espontáneamente con el tiempo y las circunstancias, como lo pueden hacer las especies animales o vegetales en la naturaleza. La creación de la imagen forma parte de un acto humano, y la sujeción de su código signifiante a continuidad y cambios obedece también a actos intencionales, no tanto a una evolución espontánea, aunque no cabe duda de que también en la creación artística pueden ser detectables por el historiador aportaciones o connotaciones inconscientes, habiendo sido tal cosa reconocida también por Panofsky. La diacronía, pues, se convierte también en una estrategia esencial en la tradición panofskiana, y no sólo eso, también algo esencial proveniente de la tradición warburguiana. Todo ello a pesar de posteriores y sólidas indagaciones en el aspecto «anacrónico» de la visualidad artística, como demuestran los estudios de Didi Hubermann que, sin menoscabo de su mérito argumental, preferimos aquí obviar por considerar que no aportan en términos globales una clara alternativa en el plano de la Historia del Arte como disciplina académica —que supuestamente tampoco lo ha pretendido el autor—, algo que sí hizo Erwin Panofsky.

La diacronía como plan para el estudio de las imágenes es algo consustancial a todo plan histórico. No se entiende la Historia o el discurso histórico sin una concreta conciencia del tiempo. En tal sentido, una justificación de ello podría estar de más. Panofsky establece principios o ámbitos de control científico de cada una de las actuaciones del plan iconográfico, independientemente de que éstas las entendamos como «fases» o simplemente como actuaciones concretas integradas en un discurso histórico unitario. Así cuando se refiere al principio controlador del «análisis iconográfico», nos traslada a la *historia de los tipos*: «percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, temas o conceptos específicos fueron expresados por *objetos y acciones*». Dos aspectos son aquí particularmente relevantes: primero, el concepto de «tipo iconográfico»; y segundo, el hecho de que pueda establecerse una «historia de los tipos iconográficos». Ambas cosas necesitan ser explicadas.

En cuanto al concepto de tipo iconográfico —no bien empleado muchas veces por los historiadores españoles—, conviene aquí que lo precisemos aunque sea a nivel básico. Es sencillamente el modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen visual un *tema* o un asunto. Por *tipo* entendió primeramente Panofsky —en su famoso artículo de la revista *Logos*, antes de exiliarse en los Estados Unidos—, una fusión o síntesis en la cual un *sentido fenoménico* —el sentido primario o pre-iconográfico de la imagen, o sencillamente una *figura* simple de algo— se convierte en vehículo de un tema o un significado, creando así el *sentido del significado* en una obra de arte visual, siendo su ámbito propio de estudio la *iconografía*. No debe de ser confundido con «motivo»

o «esquema compositivo», y «modelo», términos —prácticamente sinónimos, con sentido diferente solamente por el contexto funcional y discursivo— cuyo ámbito de estudio es el *estilo*<sup>37</sup>.

Panofsky también habló de «Historia de los tipos», algo que no entiende como un discurso construido, enciclopédico y consultable, sino más bien como un puntual referente destinado a la solución de problemas iconográficos concretos u otras eventualidades. Es lo que deducimos cuando lo ejemplifica mediante el problema que pudiera plantear la *Judit* de Francesco Maffei, de ser confundida con una Salomé con la cabeza de san Juan Bautista llevada en una bandeja y con una espada en su mano. Sería el recurso a la «Historia de los tipos» lo que permitiría identificar la imagen como Judit y no como Salomé, al explicarse que esta última no degolló a San Juan Bautista con sus propias manos y además, aunque la cabeza de Holofernes no figuró metida en un saco —de acuerdo con el relato bíblico—, sino sobre una bandeja, se debía a la facilidad con que se asociaba la imagen de una cabeza decapitada en una bandeja, justamente por la amplia difusión que tenía la imagen devocional de la cabeza del Bautista sobre una bandeja. Incluso sabemos que el hecho de hacer una nueva Historia del Arte basada en la «Historia de los tipos», como una vez le planteó un discípulo, el mismo Panofsky se negó a ello con una res-

37. Para una concreción más elaborada del concepto, vid. Rafael García Mahiques, op. cit., 2009, pp. 37 y ss.

puesta muy disuasoria: «caminaríamos todos juntos en la dirección equivocada».

Todo ello no obsta, evidentemente, a que pueda ser planteado un tratado sobre tipos iconográficos, como de hecho lo estamos llevando a cabo el Grupo de Investigación APES. Así *Los Tipos iconográficos de la Tradición Cristiana*, no es exactamente ningún plan alternativo de Historia del Arte, sino un tratado generalista sobre imágenes cristianas que aspira a colmar un vacío secular del que está necesitada la universidad y la cultura del ámbito hispánico, máxime cuando ya existen otros proyectos referenciales en otras lenguas, y en donde se suelen obviar la expresión y las manifestaciones específicamente hispánicas. En tal sentido debemos destacar, como la aportación más actual de esta tradición de estudios, la colección que Ediciones Encuentro viene publicando<sup>38</sup>. Es esencial entender que este proyecto es de carácter «iconográfico», y no tanto «iconológico», aunque esta precisión merezca una breve consideración que ya fue expuesta en la «Introducción» del primer volumen. La cuestión radica en que no es sencillo disponer una línea divisoria clara entre ambos conceptos. Si tomamos la iconografía en su sentido conceptual puro, se trata de una disciplina más teórica que práctica. Panofsky en el primer capítulo de su obra *El significado de las artes visuales*, se expresa así:

38. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, como colección editorial de Ediciones Encuentro lleva publicados 7 volúmenes. Vid. más adelante el proyecto dentro del apartado 7 «La estela de Santiago Sebastián actualmente».

«Recopila y clasifica [la iconografía] los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos: la interacción entre los varios 'tipos'; la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas; los propósitos o tendencias de los artistas y de los mecenas individualmente considerados, la correlación entre los conceptos inteligibles y la forma visible que en cada caso específico asumen éstos. En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable»<sup>39</sup>.

Si tomamos al pie de la letra esta matización de Panofsky sobre el sentido teórico que tiene la *iconografía*, podría afirmarse que la metodología que seguimos en el referido tratado de *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* no sería estrictamente iconográfica, a pesar de nuestro propósito, sino que presentaría aspectos que mejor cabría encajar dentro de una *iconología*. Es evidente que el plan diacrónico con el que es planteada la continuidad y variación de los tipos iconográficos incide justamente en aspectos tales como la investigación de la génesis de los tipos iconográficos, con lo que ello supone también de interacción entre los varios tipos, la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas, etc., aspectos éstos no integrantes de la iconografía, *sensu stricto*, según esta matización de Panofsky, pero que sin los cuales dicho tratado resultaría excesivamente descriptivo

39. Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1980, pp. 50-51. El párrafo citado corresponde a un añadido clarificador realizado por Panofsky respecto del texto de la inicial edición de sus conceptos, publicada en la introducción de sus *Estudios sobre iconología*.

y falto del interés inmediato que demanda el estudioso actual. Por otro lado, se ha pretendido también el ajuste a lo que podría ser en términos generales la referida «Historia de los tipos [iconográficos]». Por lo tanto, hemos sido conscientes en obviar esta posible contradicción, la cual realmente afectaría más a los perfiles definitorios del mismo Panofsky, puesto que ¿cómo es posible elaborar una Historia de los tipos sin tener en cuenta las circunstancias relativas a su génesis, así como a su continuidad y variación según diferentes contextos históricos?

## 6. La reversión de la mentalidad morfologista

No debemos cerrar este apartado dedicado a exponer los principales aspectos que han llegado a caracterizar la impronta de Panofsky en este entorno de estudios, iniciado en su momento por Santiago Sebastián, sin considerar una cuestión que en general ha preocupado desde los inicios de esta andadura. Se trata de la pretensión de revertir la mentalidad morfologista que aún es hegemónica en la conducta o la investigación del especialista, permaneciendo «fossilizada» —como hemos expresado más arriba—, en los proyectos curriculares de la docencia en todos los niveles educativos. Raro es no encontrar, por ejemplo, a un docente de Historia del Arte en la Secundaria que, a la hora de impartir contenidos histórico-artísticos, no comience por describir el contexto histórico donde toda manifestación artística debe encajar, como si la Historia del Arte consistiera en una «ilustración» de la Historia general con obras artísticas, de donde se deduce un determinismo de las condiciones históricas sobre la producción artística. Así mismo también, algo



que es aún más indisimulado: orientar el discurso histórico-artístico para destacar los valores formales como los valores propiamente artísticos; en suma, confundiendo los valores artísticos con los valores formales, clasificables estilísticamente. Es evidente que si la iconología, como propuesta historiográfica, ha pretendido ser alternativa, todo este orden discursivo debe de ser superado desde los niveles educativos más elementales que es donde se forjan las mentalidades. No vamos a extendernos aquí para explicar los pormenores de una propuesta organizativa de los contenidos docentes con una orientación culturalista de la Historia del Arte, pues está ya explicada en otra parte<sup>40</sup>. Solamente dejaremos aquí constancia de que un equipo amplio de docentes en los grados de Historia del Arte y de Historia en la Universitat de València, así como de la Universitat Jaume I de Castellón nos estamos esforzando —con percepciones y matices diferentes— por llevar a cabo esta reorientación.

Es evidente, ultimando ya esta reflexión, que el intento de cambio de las mentalidades es algo titánico, por lo que continuamente nos planteamos hasta qué punto el esfuerzo puede valer la pena. Terminaremos este capítulo con buen humor señalando una anécdota. Se trata del comentario que en tono de amistad hizo un catedrático de Literatura Hispánica al explicarle algo de todo esto: «esta pretensión se parece mucho a la que en su día

40. Vid. el apartado: «Fundamentos para una didáctica de la Historia del arte: la explicación de la obra», en Rafael García Mahiques, op. cit., 2009, pp. 257 y ss.

concibió Lázaro Carreter, al tratar de poner orden intentando hacer cambios en lo que estaba muy asentado en la tradición de la Filología Hispánica: no se le hizo caso!». Quede pues, al menos, el intento.

Hasta aquí, los autores de este libro, que pretenden ser una biografía intelectual de Santiago Sebastián, hemos ofrecido una reflexión de carácter metodológico sobre aquello que entendemos por «estudios iconográficos» como resultado del desarrollo ya crecido de algo que en su día fue sembrado por el propio Santiago Sebastián en el ámbito universitario. El valor de dicha «siembra» nos consta que le ha sido reconocido con el tiempo en el ámbito histórico-artístico de la universidad española. Pero Santiago Sebastián no lo tuvo fácil en sus días y en ello cabe también poner de relieve un último aspecto. En los inicios de esta andadura, quizás por cierta falta de asiento crítico en la gnoseología, aunó en un mismo concepto lo que entendemos propiamente como «tipo iconográfico» y «símbolo», o lo que sería lo mismo: la iconología de Panofsky con la arquetipología de Jung. Prueba de ello son algunos de sus primeros libros cuyos títulos ya son reveladores: *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca* (1973), o *Espacio y símbolo* (1977), en donde el concepto de símbolo gravita entre lo panofskiano, lo junguiano y lo que comúnmente puede ser entendido como recurso retórico: metáfora, alegoría, símbolo en su sentido barroco, etcétera.

Evidentemente, y en ello no vamos ahora a profundizar, el concepto de símbolo es sumamente complejo, pues ha tenido concepciones muy distintas no solo a lo largo de los siglos, pues no es lo mismo cómo se enten-

día en el Barroco a cómo se emplea en la Modernidad, sino también según planteamientos epistemológicos: no se define del mismo modo en el ámbito realista que en el idealista, y dentro de este último —donde cabe situar la iconología—, existen percepciones distintas, no siendo exactamente lo mismo en Creuzer, Freud, Jung o Warburg, más próximo éste a la *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer. Incluso no sería exactamente lo mismo el concepto de Casirer con el de Panofsky —que afirmaba seguirlo—, lo que merece un estudio aún pendiente. Evidentemente, existen conexiones entre el simbolismo y la iconografía. Es importante señalar que en sus inicios, con Santiago Sebastián, sus discípulos, así como él mismo, interactuábamos como si de un mismo ámbito se tratara, algo que con el tiempo ha requerido de muchos matices, puesto que ha habido que integrar lo simbólico dentro de la significación supeditándose de alguna manera a la disciplina iconográfico-iconológica.

## 7. La estela de Santiago Sebastián treinta años después

Pocas veces la puesta en valor del magisterio de un historiador ha estado tan vinculada a la aplicación de una metodología concreta en la investigación como en el caso del profesor Santiago Sebastián. No es posible recordar su obra científica sin mencionar inmediatamente la iconografía —y en un sentido más preciso los estudios iconológicos y emblemáticos. Y esto no deja de ser sorprendente si tenemos en cuenta que en los primeros años de su trayectoria Sebastián estuvo alejado de esta metodología —que solo asumió como propia a partir de su estancia en Yale, como hemos mencionado en un ca-

pítulo anterior—, así como también su prematura muerte que le impidió desarrollar una obra aun más amplia. Con todo, fueron tres décadas desde 1965 a 1995 las que dedicó a explorar y aplicar el análisis iconográfico a la obra de arte. Su amplísima producción durante esos años y el hecho de que los estudios iconográficos en España con algunas pocas excepciones apenas tuvieran relevancia hasta que el regresó de América y se incorporó a la universidad española en 1967, le convirtieron en vida, y todavía ahora tres décadas después de su fallecimiento, en el referente indiscutible de los estudios iconográficos en España y también en Iberoamérica.

Es por esto que creemos oportuno repasar su legado actual en la universidad española presentando brevemente los grupos y proyectos de investigación centrados en los estudios iconográficos que podemos relacionar directamente con su magisterio, y que podemos calificar sin discusión como representantes activos hoy en día de su escuela. Su legado es mucho mayor en realidad, pues fueron muchas las tesis doctorales que dirigió y las carreras académicas que impulsó. Su paso por tantas universidades españolas y americanas, sus viajes, congresos, conferencias y estancias promovieron allí donde estuvo inquietudes científicas que derivaron rápidamente en sólidas investigaciones. En un momento en que los estudios formalistas y positivistas acusaban el cansancio de muchas décadas y que los enfoques psicológicos y sociales empezaban a estar claramente superados, la investigación iconográfica, apoyada en los precedentes de Warburg, Panofsky y relevantes investigadores europeos, se convirtieron de la mano de Santiago Sebastián en una alternativa no solo atractiva sino necesaria. Son muchos

por tanto los historiadores del arte que en vida de Santiago Sebastián y también hoy en día se reconocieron y reconocen como discípulos suyos. Pero evidentemente no podemos mencionarlos a todos aquí, ni menos sus aportaciones. No obstante creemos adecuado referirnos brevemente a los grupos de investigación actualmente más potentes en los estudios iconográficos y nacidos de su magisterio, para medir adecuadamente la fuerza y vigencia de su legado hoy en día.

Esta tarea nos la ha puesto muy fácil la revista *NORBA. Revista de Arte*, veterana y prestigiosa publicación en nuestro ámbito científico impulsada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, que en su número XL correspondiente al año 2020 ha publicado un dossier dirigido por los profesores Francisco Javier Pizarro Gómez y José Julio García Arranz —ambos presidentes, en momentos distintos, de la Sociedad Española de Emblemática, creada por Santiago Sebastián— sobre los «Estudios iconográficos en España e Iberoamérica», presentando hasta diez grupos transatlánticos que aplican esta metodología desde hace años y que están avalados por su producción científica. En la introducción al mismo ofrecen un estado de la cuestión de los estudios iconográficos en la actualidad, poniendo en valor su «extraordinario desarrollo durante las últimas décadas en el ámbito hispánico, siendo en la actualidad una línea de docencia/investigación amplia y solidamente asentada, reconocida y muy fructífera en el área de las Humanidades». Y tras identificar las obras pioneras de la disciplina, como fueron determinados estudios de Diego Angulo y Julián Gállego, hacen recaer el principal protagonismo

de la misma en el profesor Sebastián: «la etapa crucial para la futura evolución de este tipo de estudios va a ser precisamente la década de los años ochenta, periodo en el que el infatigable catedrático Santiago Sebastián López, figura verdaderamente patriarcal e inspiradora para muchos de nosotros, fuera desgranando sucesivos trabajos en los ámbitos de la iconografía y la emblemática, centrados tanto en España como en Iberoamérica, que constituyen el fundamento de cuanto ha venido haciéndose después»<sup>41</sup>.

Vamos a referirnos, de los grupos recopilados por Pizarro y García Arranz, a los más vinculados por su origen al profesor Santiago Sebastián, equipos que están integrados en las universidades de Valencia, Castellón, Córdoba, Málaga, La Coruña, y Extremadura. Todas ellas han sido sede de congresos de la Sociedad Española de Emblemática, de relevantes simposios de estudios iconográficos o de encuentros de investigadores americanistas, los tres ámbitos de trabajo preferentes impulsados por Sebastián. No podemos destacar ningún proyecto de la Universidad de Zaragoza hacia la cual Santiago Sebastián, como aragonés de origen, sintió especial afecto y en donde no pudo proyectar su impronta, a pesar de sentirse allí muy respetado y querido por personas como Gonzalo Borrás, Pilar Camón, Juan Francisco Esteban Lorente y Carmen Morte. Lo mismo cabría decir del CSIC, con

41. Francisco Javier Pizarro Gómez y José Julio García Arranz, «Los estudios iconográficos en España e Iberoamérica: un estado de la cuestión», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 11-18.

los investigadores Isabel Mateo, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón. Podríamos sin duda incluir otros centros españoles y americanos, pero no es nuestra intención ser exhaustivos, tan solo testimoniar el impacto del legado del profesor Sebastián más allá de su propia obra y tantos años después.

Comenzando por la Universitat de València, que acogió los últimos y más fecundos años de Santiago Sebastián, destaca el grupo «APES: *Estudis de Cultura Visual*», integrado en el Departamento de Historia del Arte y dirigido por Rafael García Mahiques, que asimismo ha sido presidente de la Sociedad Española de Emblemática (2005-2017). El grupo ha desarrollado diversas estrategias y líneas de investigación cuya amplitud de temas tienen como eje central el estudio y la interpretación de la imagen. Su proyecto estrella es el estudio de *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, un proyecto orientado como una historia diacrónica de los mismos que se inició en el año 2001, esencialmente de carácter iconográfico, descriptivo y clasificador, y que ya en su origen fue planificado en distintas partes: Dios, los Ángeles, los Demonios, Antigua Alianza, Encarnación y Redención, María y Cristianismo. Hasta el momento Ediciones Encuentro ha publicado los siguientes volúmenes: 1. *La Visualidad del Logos* (2015); 2. *Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías* (2016); 3. *Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus Celestes* (2017); 4. *Los Ángeles III: la Música del Cielo* (2018); 5. *Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica* (2019); 6. *Los Demonios II. Bestiario, Música endiablada Exorcismo* (2021); 7. *Antigua Alianza I: Los Patriarcas* (2022). Están en diverso grado de preparación: *El pueblo de Israel; la Tierra Prometida; El rey David; Salomón, los*

*Profetas y el Exilio; El Judaísmo y los Escritos; La Madre de Dios; De los nombres de María; Sacramentos de iniciación y curación; Sacramentos de servicio, y Las Virtudes*<sup>42</sup>. El grupo APES sostiene también IMAGO. *Revista de Emblemática y Cultura visual*, con sus dos series de *Anejos y Laeta fama*, vinculado todo a *Publicacions de la Universitat de València*. Esta revista es el órgano de comunicación científica de la Sociedad Española de Emblemática.

En la vecina Universitat Jaume I (Castellón), se ubica, en el seno del Departamento de Historia, Geografía y Arte, el grupo de investigación IHA («Iconografía e Historia del Arte»), centrado básicamente en los estudios sobre las imágenes del poder. Fue fundado por Víctor Mínguez —vicepresidente de la Sociedad Española de Emblemática en sus inicios— y actualmente lo dirige Inmaculada Rodríguez Moya —tesorera de la misma desde hace bastantes años. Entre sus múltiples actividades y publicaciones destaca el proyecto *Triunfos Barrocos* y toda la investigación individual sobre el arte efímero que se ha derivado del mismo, especialmente en los últimos diez años. El proyecto se inició en el año

42. Rafael García Mahíques, «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Proyecto de investigación del grupo APES», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 93-112. Puede ser consultado el blog del proyecto, en permanente actualización: <<https://tipos.blogs.uv.es>>. Vid. así mismo la web del grupo de investigación: <<https://apesgrup.blogs.uv.es>>. Nos hemos referido a aspectos centrales desde el punto de vista metodológico anteriormente en esta misma obra el capítulo segundo «Renovación metodológica: los estudios de iconografía-icología», el apartado: «V. Continuidad y variación de los tipos iconográficos».



2009 bajo la dirección de Víctor Mínguez con un ambicioso propósito: localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en todos los territorios que formaron parte de la Monarquía Hispánica. *Triunfos Barrocos* se ha convertido desde entonces en el buque insignia del grupo y, por tanto, su diseño se ha ideado con ambición, tanto en el objeto de estudio como en la presentación de los resultados mediante la creación de una colección editorial de alta calidad. El objetivo final consiste en poner al abasto de los investigadores y estudiosos de la Edad Moderna, pero también para un público general amante de ediciones de calidad o bibliófilos, una serie de volúmenes de gran formato que ofrezca un catálogo completo de las imágenes publicadas en los libros de fiesta, así como diseños, esbozos, acuarelas, estampas sueltas, lienzos y otras imágenes complementarias de la fiesta, de los siglos XVI al XVIII. Cada volumen ha supuesto un trabajo de aproximadamente dos años. El resultado hasta la fecha han sido siete volúmenes publicados en la serie Major (el proyecto se complementa con otras dos series: Minor y QR): *El reino de Valencia* (2010), *Los virreinos americanos* (2012), *Los reinos de Nápoles y Sicilia* (2014), *La corte del Rey* (2016), *Portugal hispánico y el imperio oceánico* (2018), *El imperio de Carlos V* (2020), y *La Corona de Aragón* (2022). En la actualidad se trabaja en los dos siguientes volúmenes, centrados en la Corona de Castilla y el reino de Navarra, y en las ciudades de Flandes. El proyecto ha obtenido hasta la fecha numerosos reconocimientos, destacando dos Premios Nacionales de Edición Universitaria (2013 y 2015) y un premio Santander a la Divulgación Cientí-

fica (2016)<sup>43</sup>. El grupo IHA sostiene también *Potestas. Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, y la colección aneja de libros *Biblioteca Potestas*, orientadas ambas a los estudios sobre el poder.

Otra de las universidades en las que ejerció como catedrático Santiago Sebastián, y en la que éste publicó como ya hemos dicho algunos de sus primeros libros estrictamente iconográficos, fue la Universidad de Córdoba. Uno de sus primeros discípulos, Fernando Moreno Cuadro, ha desarrollado en este centro durante las tres últimas décadas el proyecto *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, que nació en 1991 a raíz de la celebración del Cuarto Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz. Un proyecto realmente ambicioso y complejo al abarcar manifestaciones artísticas realizadas en España, Portugal, Francia, Países Bajos, Alemania, Polonia, República Checa, Austria, Italia, Chile, Colombia y México. El proyecto ha dado lugar a cuatro volúmenes publicados conjuntamente por el Grupo Editorial Fonte y Monte Carmelo: *La herencia del espíritu de Elías* (2016), que incardina a la reformadora en el Carmelo de la antigua observancia; *Las series grabadas* (2017), que permitían la transmisión de temas y tipos; *De las visiones a la vida cotidiana* (2018), donde estudia la iconografía puramente teresiana; e *Iconografía de los reformadores descalzos y la*

43. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, «El proyecto Triunfos Barrocos: el estudio de la fiesta renacentista y barroca en el grupo IHA (Universitat Jaume I)», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 185-202. Vid. la web del grupo de investigación: <<http://www.iha.uji.es/grupo-de-investigacion-ih/>>

*estampa alegórica* (2019), en el que se aborda la imagen festiva, la iconografía teresiano-sanjuanista y las estampas pedagógicas y alegóricas<sup>44</sup>.

También en la Universidad de Málaga la herencia intelectual de Santiago Sebastián ha sido persistente, fundamentalmente por la tarea investigadora desarrollada en la misma por el catedrático José Miguel Morales Folguera, historiador del arte de larga trayectoria con numerosas publicaciones acerca de la imagen del poder, la influencia de la emblemática en el arte virreinal y la relevancia de la cultura visual del Barroco. Actualmente, la discípula de ambos, Reyes Escalera —José Miguel Morales y Reyes Escalera han sido asimismo miembros muy activos de la Sociedad Española de Emblemática y ésta última es su actual presidenta—, como directora del grupo de investigación TIEDPAAN ha iniciado un ambicioso proyecto, *Orbis imagines*, con un doble objetivo: el estudio de la estampa renacentista y barroca y su trascendencia en la cultura visual de Andalucía; y la influencia en el arte del Nuevo Mundo de los grabados salidos de talleres andaluces<sup>45</sup>.

La profesora Sagrario López Poza sustituyó en la presidencia de la Sociedad Española de Emblemática al

44. Fernando Moreno Cuadro, «Iconografía de Santa Teresa», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 157-174.

45. Reyes Escalera Pérez, «ORBIS IMAGINES. Estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII)», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 51-72. Vid. web del grupo de investigación: < <https://www.uma.es/departamento-de-historia-del-arte/info/71041/hum283/>>.

profesor Francisco Javier Pizarro —que a su vez había sucedido en este cargo a Santiago Sebastián tras su fallecimiento. Y desde principios de los años noventa del pasado siglo puso en marcha un grupo de investigación en el ámbito de la literatura emblemática en la Universidad de La Coruña, SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Aurea Española). Entre sus múltiples actividades destaca estos últimos años la creación de la base de datos de divisas o empresas históricas *Symbola*, un recurso sobre cultura visual, literatura e historia, disponible gratuitamente en Internet junto a otros recursos creados asimismo por este grupo de investigación a lo largo de más de dos décadas: *Biblioteca Digital de Literatura emblemática hispánica*, *Biblioteca Digital de libros de emblemas traducidos al español*, *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos*, *Biblioteca Digital Poliantea*, e *IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro)*, todos accesibles desde el portal BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), integrado en la red internacional Aracne. *Symbola* tiene como objeto principal recopilar el mayor número posible de divisas o empresas históricas que usaron reyes, caballeros, damas, eclesiásticos, académicos, impresores, etcétera, entre los siglos XIV y XVII, tanto en el ámbito español como en el internacional. La aplicación *web* de *Symbola* fue presentada en el III Congreso de la asociación *Humanidades Digitales Hispánicas* (2016)<sup>46</sup>.

46. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, «Symbola, base de datos de divisas o empresas históricas. Un recurso sobre cultura vi-

Finalmente, incluimos el proyecto *Monumenta Iconográfica Americana: La imagen de América en las artes Europeas e Iberoamericanas* (MOICAM) dirigido por el profesor Francisco Javier Pizarro Gómez y llevado a cabo por el grupo de investigación interdisciplinar *Extrem@merica* («Extremadura y América»), vinculado principalmente al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura. Su principal propósito es crear un gran banco de imágenes sobre la iconografía de la imagen de América en los tiempos de la modernidad y el mundo contemporáneo —desde las cartas ilustradas de Colón impresas en Basilea en 1493 hasta el imaginario americano consolidado en el arte, el cine, la prensa gráfica y los *mass media* del siglo xx—, haciendo especial hincapié en la imagen artística de la mujer americana, y a la vez recopilar y analizar diferentes acervos documentales y bibliográficos al respecto. El proyecto se ha iniciado en 2020, pero avala a este grupo una larga trayectoria previa de sólidas publicaciones americanistas, destacando entre las más recientes *Puebla Monumental. Patrimonio de la Humanidad* (2015), *485 Aniversario de la Fundación de Puebla* (2017), y *Los conventos del siglo XVI de Puebla y Morelos* (2018)<sup>47</sup>.

---

sual, literatura e historia en internet», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 129-155. Vid. la web del grupo de investigación:

<<http://www.bidiso.es/sielae/presentacion.htm;jsessionid=A0CE6482DD9FBE4F8ED6443E78B37E9A>>.

47. Yolanda Fernández Muñoz y Alicia Díaz Mayordomo, «*Monumenta iconográfica americana: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas*»; *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 73-92.



#### IV. PUBLICACIONES DE SANTIAGO SEBASTIÁN

##### 1955

«El estípite de Villarquemado». *Teruel*, n.º 14, l.

##### 1957

«Las mezquitas de Al Bacha y Al Quebir». *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*.

«Plano inédito de Candelaria (Paraguay)». *Archivo Español de Arte*, n.º 119.

«Arquitectura religiosa tetuaní». *Archivo Español de Arte*, n.º 117, pp. 55-70.

##### 1958

«Sobre el monasterio de las Huelgas de Burgos». *Archivo Español de Arte*, n.º 121.

«En tomo a los maestros de Fresdelval». *Archivo Español de Arte*, n.º 124.

«Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada». *Príncipe de Viana*.

«El testamento de Juan de Vallejo». *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*.

«Pintura renacentista en la primera mitad del siglo XVI en la ciudad de Teruel». *Teruel*.

«El retablo de Santa Gadea del Cid». *Archivo Español de Arte*, n.º 124, pp. 325-330.

## 1959

«El convento de San Francisco de Teruel». *Archivo Español de Arte*, n.º 126.

«Identificación del Maestro de Alcoraz con Jerónimo Martínez». *Archivo Español de Arte*, n.º 125.

Teruel y su provincia. *Guías Aries*.

«Techos turolenses emigrados». *Teruel*, n.º 22.

## 1960

«Antikisierende Motive der Dekoration des Schlosses La Calahorra bei Granada». *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, vol. 16.

«La obra de Juan de Vallejo». *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*.

«Arredondo y otros paisajistas toledanos». *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, pp. 113-127.

## 1961

*Arquitectura del siglo XVI en la provincia de Burgos*. Tesis doctoral bajo la dirección de D. Diego Angulo, Madrid, 8-VI-1961.

«En torno a la arquitectura manierista.» *Eco*, Diciembre, pp. 167-182.

## 1962

«Urbanismo hispanoamericano. Datos sobre la Nueva Granada». *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XXIV, pp. 49-57.



- «El arquitecto turolense José Martín de Aldehuela». *Teruel*, n.º 27.
- «Iglesia matriz de San Pedro». *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca*, n.º 129, pp. 445-452.
- «El arquitecto francés Quinto Piérres Vedel». *Archivo Español de Arte*, n.º 140, pp. 289-302.
- «Influencia de los modelos clásicos en los grutescos del Protorrenacimiento español». *Anales del Instituto de Arte Americano*. Buenos Aires, n.º 15, pp. 2-26.
- «La Escalera Dorada de la catedral de Burgos». *Goya*, Madrid, n.º 47, pp. 352-356.
- «El mudejarismo en Colombia. La torre mudéjar de Cali». *Eco*, n.º 5, septiembre, pp. 533-542.

## 1963

- Álbum de arte colonial de Tunja*. Imprenta Departamental.
- Guía artística de Popayán colonial*. Ed. Pacífico. Cali.
- «Angelino Medoro policromó una imagen en Cali». *Archivo Español de Arte*, XXXVI, n.º 142, pp. 137-138.
- «Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, n.º 2, pp. 219-238.
- «Una Inmaculada de Vicente Albán en Santiago de Cali (Colombia)». *Archivo Español de Arte*, XXXVI, n.º 144, p. 312.
- Los monumentos de la ciudad de Teruel*. Instituto de Estudios Turoleses, Teruel.
- «Arquitectura del siglo XVIII en Popayán». *Anales del Instituto de Arte Americano*, Buenos Aires, n.º 16, pp. 48-68.
- «Pinturas derivadas de grabados en Cali». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n.º 32.
- «Rasgos manieristas en la arquitectura neogranadina». *Eco*, 7, n.º 40, pp. 367-385.
- «La torre mudéjar de Cali (Colombia)». *Archivo Español de Arte*, XXXVI, n.º 142, pp. 134-136.
- «El urbanismo hispanoamericano». *Eco*, pp. 530-544.

## 1964

- Album de arte colonial de Santiago de Cali*. Ed. El Mundo, Cali.
- «El soporte antropomorfo de los siglos XVII y XVIII en Colombia». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, n.º 17, pp. 27-35.
- «Notas sobre la arquitectura colonial del valle del Cauca». *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca*. Diciembre, pp. 47-87.
- «Notas sobre la arquitectura manierista en Quito». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, n.º 1.
- «Pinturas derivadas de grabados en Cali». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 33, pp. 37-43.
- «Un arquitecto del siglo XVIII en la Nueva Granada». *Archivo Español de Arte*, n.º 145, pp. 67-74.
- «Comprensión de la arquitectura colonial en Colombia». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, n.º II.
- Guía artística de Popayán colonial*. Producciones Latinoamericanas, Cali.
- «La influencia de Miguel Ángel en el arte neogranadino.» *Eco*, 10, n.º 1.
- «Una elegía latina del siglo XVIII.» *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XIX, pp. 3-4.
- «Notas de viaje: La Plaza y el Patio en Santa Fe de Antioquia.» *El Tiempo* (Bogotá), 12/04.

## 1965

- Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*. Academia de Historia del Valle del Cauca, Cali.
- «¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa de Escribano de Tunja?». *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XX, pp. 3-12.
- «La importancia de los grabados en la cultura neogranadina». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, n.º 2, pp. 119-133.

- «Los frescos de la Casa del Fundador de Tunja (Colombia)». *Archivo Español de Arte*, n.º 150, pp. 115-121.
- «La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá (Colombia)». *Archivo Español de Arte*, n.º 151-152, pp. 321-326.
- Arquitectura colonial em Poyayán y Valle del Cauca*. Biblioteca de la Universidad del Valle, vol. 10, Grupo Editorial Norma, Cali.
- Techumbres mudéjares en la Nueva Granada*. Cuadernos del Valle, 1, Universidad del Valle, Cali.
- «La flora en la talla barroca neogranadina». *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca*, n.º 138, pp. 83-94.
- «Notas sobre el manierismo en Colombia». *El Tiempo* (Bogotá), 16/05.
- «La decoración santafereña». En *Arquitectura colonial de Bogotá*. Banco de la República.

## 1966

- La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*. Tunja, Secretaría de Educación de Boyacá.
- «Nuevo grabado en la obra de Pereyns». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n.º 35, pp. 45-47.
- La influencia de Rubens en la Nueva Granada*. Cali, Academia de Historia del Valle del Cauca.
- «Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco». *Príncipe de Viana*, n.º 104 y 105.
- «La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.º 6, pp. 42-85.
- «Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada». *Príncipe de Viana*, n.º 102-103, pp. 11-31.

## 1967

- «Notas sobre la columna abalaustrada en México». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n.º 36.
- «La pintura gótica en Teruel». *Teruel*, n.º 37.

- «La estética manierista en la Nueva Granada». *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 98, pp. 35-40.
- «La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.º 7, pp. 30-67.
- Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (1526). Edición facsimilar de la princeps de Toledo. Academia de Historia del Valle del Cauca, Cali.
- La arquitectura colonial* (en colaboración con Carlos Arbeláez Camacho). Historia Extensa de Colombia, Volumen XX: Las Artes en Colombia. Ed. Academia Colombiana de Historia - Ediciones Lerner, Bogotá.

## 1968

- «Catálogo monumental y artístico. Villarquemado». *Teruel*, n.º 39.
- «El manierismo y la arquitectura manierista italiana». *Ideas Estéticas*, n.º 103.
- «Artistas turolenses: Marcos Ibáñez y Ricardo Arredondo». *Teruel*, n.º 39.
- «La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica». *Anales del Instituto de Arte Americano*, n.º 21.
- «Relación de los monumentos de Mompox con el arte venezolano». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, n.º 10, 19, pp. 73-92.
- Museo de Arte Religioso*, Diócesis de Duitama - Italgraf, Bogotá.

## 1969

- «El retablo del siglo XVIII en Popayán». *Arte y Arqueología. Revista del Instituto de Investigaciones Artísticas*, La Paz (Bolivia), n.º 1, pp. 29-54.
- «Arquitectura del siglo XVI en la ciudad de Teruel». *Teruel*, n.º 40.
- «El programa simbólico de la catedral de Palma». *Mayurqa*, n.º IV.
- «Anotaciones sobre el Maestro de Teruel». *Teruel*, n.º 41.

*Teruel monumental* (en colaboración con A. Solaz). Instituto de Estudios Turolenses.

«La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fe de Bogotá». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 22, pp. 72-83.

*Arquitectura del protorrenacimiento en el mundo hispánico*. Cali, Imprenta del Departamento del Valle del Cauca.

*Arquitectura plateresca en la provincia de Burgos*. Cali, Imprenta del Departamento del Valle del Cauca.

«Descubrimiento del grabado que inspiró La Inmaculada de Antonio José Landaeta», *Boletín Histórico*, Caracas, VII, n.º 19, pp. 121-125.

## 1970

«Catálogo monumental del partido de Albarracín». *Teruel*, n.º 44.

«Valoración del Tesoro Artístico colombiano. Tres museos en Boyacá». *Boletín Histórico - Fundación John Boulton*. Caracas, n.º 24, pp. 285-302.

«La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV y XV». *Mayurqa*, n.º 1.

«Significación de Quadrado en la genesis de la Historia del Arte Español». *Mayurqa*, n.º II-IV.

«La evolución del retablo barroco en Villarquemado». *Teruel*, n.º 43.

«La decoración manierista y barroca en la ciudad de Teruel». *Teruel*, n.º 43.

«Descubrimiento de pinturas murales del siglo XVI en Mirambel». *Teruel*, n.º 42.

*Guía artística de Orihuela del Tremedal*. Torrente.

*Guía artística de Albarracín y su sierra*. Torrente.

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

«Los grutescos del palacio de la Calahorra». *Goya*, Madrid, n.º 93.

**1971**

- «La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI». *Mayurqa*, n.º 5, pp. 99-113.
- «Arquitectura del Protorenacimiento en Palma». *Mayurqa*, n.º 6.
- «La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.º 12, pp. 45-75.

**1972**

- «La Casa Zaporta: espejo de palacios aragoneses». *Goya*, Madrid, n.º 105.
- «Un programa astrológico en la España del siglo XV». *Traza y Baza*, n.º 1, pp. 49-62.
- Patrimonio artístico de Ibiza*. Diputación Provincial de Baleares.
- La expresión artística turolense*. Zaragoza.
- «Aspectos urbanísticos de Palma de Mallorca en la Edad Media» *Revista d'Art*, Barcelona, n.º 1.
- «La influencia germánica de los Klauber en Hispanoamérica». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.º 14, pp. 61-74.

**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 colaboración con Luis Cortes). Universidad de Salamanca.
- «La arquitectura de Ibiza». *Goya*, Madrid, n.º 14.
- Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea* (en colaboración con A. Alonso).
- «La significación salomónica del templo de Huejotzingo». *Traza y Baza*, n.º 2, pp. 77-88.
- «El programa de la capilla funeraria de los Benavente en Medina de Rioseco». *Traza y Baza*, n.º 3, pp. 17-26.

## 1974

*Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Ministerio de Educación.

«El palacio Vivot de Palma de Mallorca». *Goya*, Madrid, n.º 120, pp. 360-364.

«La figura del hombre astral en la España del siglo xv». *Traza y Baza*, n.º 4, pp. 121-122.

«Una interpretación mitológica de José de Ribera». *Traza y Baza*, n.º 4, pp. 124-125.

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

«Las sirenas de Arequipa». *Traza y Baza*, n.º 5, pp. 127-128.

«El programa planetario de Santo Domingo». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.º 19.

## 1975

*Baleares. Arte*, «Tierras de España», Fundación Juan March, ed. Noguer, Vitoria.

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

«Arquitectura del siglo xix en Santa Fe de Antioquía». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.º 19.

«El pintor Cabrera». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, n.º 40.

## 1976

«Dos programas simbólicos del siglo xvii en Hispanoamérica». *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas*, París, vol. X, pp. 37-47.

«Una representación del Árbol de la Vida en Albarracín». *Traza y Baza*, n.º 6.

«La imagen de la Cruz como instrumento musical». *Traza y Baza*, n.º 6, pp. 120-121.

«La influencia del programa iconográfico de Goetz en Quito», *Boletín Histórico*, Fundación John Boulton, Caracas, n.º 41, pp. 197-232.

## 1977

*Espacio y símbolo*. Ediciones Escudero, Córdoba.

«Los claustros mejicanos del siglo XVI». Congreso de Arte Hispanoamericano y Filipino, La Rábida.

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

## 1978

«La interpretación iconológica del Salvador de Úbeda». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, pp. 190-206.

«El programa simbólico del túmulo de Carlos V en México». *Homenaje a Justino Fernández*, México, pp. 55-63.

*Mensaje del arte medieval*. Ediciones Escudero, Córdoba.

*Arte y humanismo*. Cátedra, Madrid.

«Fuentes iconográficas del programa de Atotonilco», *Arte y arqueología*, La Paz, n.º 5-6, pp. 181-184.

## 1979

«Lectura iconográfico-iconológica de la «Fragua de Vulcano»'. *Traza y Baza*, n.º 8, pp. 20-27.

## 1981

«El artesanado de la catedral de Teruel como 'imago mundi»'. *Actas*, Teruel, pp. 149-156.

«El complejo problema del artesanado y su entorno cultural», *El artesanado de la catedral de Teruel*.



- «El 'Pia Desideria' de Hugo Hermann». *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 2.
- «El tema del Triunfo de César en la decoración del Renacimiento español». *Cuadernos y Trabajos de la Escuela de Historia y Arqueología de Roma*, n.º 15.
- «La Clave de El Guernica». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 5.
- Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas-iconológicas*. Alianza, Madrid.
- «¿Colombia la mudéjar?». *Apuntes del Instituto de Investigaciones Estéticas Carlos Arbeláez Camacho*, Bogota, n.º 18, pp. 3-7.

## 1982

- «Significación del barroco hispanoamericano». *Actas del Simposio del Barroco Latinoamericano*, Roma, pp. 399-416.
- «Iconografía de la vida mística teresiana. Homenaje en el Cuarto Centenario», *Boletín del Museo de Instituto Camón Aznar*, X, pp. 15-68.
- El sentido emblemático de «Las Hilanderas de Velázquez».
- «La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja, Colombia». *Goya*, Madrid, n.º 166, pp. 178-183.
- «La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja». *Apuntes del Instituto de Investigaciones Estéticas Carlos Arbeláez Camacho*, Bogota, n.º 19.
- «La Mater Inviolata murillesca del Museo Lázaro Galdiano». *Goya*, Madrid, n.º 169-171, pp. 29-32.
- «Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)». *Revista de Arte Sevillano*, Sevilla, n.º 2, pp. 11-16.
- «Iconografía de las sibilas del pintor novohispano Sandoval», *Monumentos Históricas*, Ciudad de México, n.º 7, pp. 51-76.

## 1983

- «O programa iconográfico de Congonhas do Campo». *Barroco*.

- «El Palacio de Zaporta de Zaragoza». *Goya*, Madrid, n.º 175-176.
- «Theatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XIV, pp. 7-92.
- «Las Sibilas». *Homenaje a Martín Almagro*, pp. 167-173.

## 1984

- «La Lonja, contexto socio-cultural». *Ayuntamiento de Valencia*.
- «Nueva lectura de 'Las Hilanderas' de Velázquez». *Fragmentos*, n.º 1.
- El Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Universidad de Murcia.

## 1985

- «El ciclo iconográfico franciscano de Santiago de Chile». *Boletín de la Academia de Santiago de Chile*, n.º 95.
- Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia. Summa Artis*. Con José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa, Espasa Calpe, vol. XXVIII y XXIX.
- La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*. Fundación Universitaria Española, Madrid.
- «Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, pp. 5-112.
- «La versión iconográfica del Paraíso en el Patio de los Evangelistas». *Fragmentos*, Ministerio de Cultura, n.º 4-5.
- «Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica». *Goya*, Madrid, n.º 187-188, pp. 2-7.
- Emblemas de Alciato*. Introducción y comentarios. Akal, Madrid. 2.ª ed. 1993.

## 1986

- «Lectura iconográfico-iconológica del rito de Baco». *Homenaje a José Antonio Maravall*.

*Arte Religioso en Popayán*. Exposición en Bogotá.

«Los soportes antropomorfos y sus variaciones». *Fragmentos*, n.º 8 y 9.

*Giovio y Palmireno: La influencia de la emblemática italiana*. Instituto de Estudios Turolenses, tirada aparte de *Teruel*, n.º 76, pp. 191-240.

*El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*. Tuero, Madrid.

«La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán». *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 1, p. 65.

«Nueva pintura de Angelino Medoro en Bogotá». *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 1, p. 105.

«¿Un Juan de Juanes en Colombia?», *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 1, p. 107.

«La serie de los Cortez del Palacio Arzobispal». En *Arte religioso en Popayán*, Museo de Arte Religioso, Bogotá, pp. 26-35.

«El legado artístico de Popayán». En *Arte religioso en Popayán*, Museo de Arte Religioso, Bogotá, pp. 10-23.

## 1987

«El Escorial como palacio emblemático», *Simposio del IV Centenario de El Escorial*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

«Iconografía del indio en las crónicas españolas». *Simposio Internacional sobre la «Imagen del indio»*. La Rábida.

Prólogo al libro de Jesús María González de Zárate, *Emblemas geopolíticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, pp. IX-XIV.

«Las jerarquías angélicas de Sopó». En *Arcángeles de Sopó*, Museo de Arte Religioso, Banco de la República. Bogotá, pp. 3-19.

«Las catedrales de Teruel y Albarracín». En *Las Catedrales de Aragón*, pp. 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 del II Simposio Luso-Español*, Coimbra, pp. 381-406.

«El programa de la Cueva Santa». En *Nuevas visiones de Goya*, Amigos del Museo del Prado.

- «Los jeroglíficos del catafalco mexicano de Fernando VI». *Arte Funerario*, UNAM, México, vol. I, pp. 231-236.
- «Los emblemas de Juan de Borja». *III Simposio Luso-Español*, Coimbra.
- «Una escultura de Juan Alonso de Villabrille en Colombia.» *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 2, p. 85.
- «Cádiz, América, y la Ilustración», *De la Ilustración al Romanticismo. II Encuentro: Servidumbre y Libertad*, Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 149-169.

## 1988

- Iconografía medieval*. Etor, San Sebastián.
- Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes* (en colaboración con Reyes Zarranz), pp. 75-136.
- Prólogo al libro de Rafael García Mahíques, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Tuero, Madrid, pp. IX-XV.
- «Arquitectura i decoració del segle XVI». *Història de l'art al País Valencià*, Tres i Quatre, Valencia, vol. 2, pp. 9-44.
- «Carlos III y las pinturas sobre el mestizaje americano». *Fragments*, Ministerio de Cultura, n.º 12-14, pp. 25-31.
- «La emblemática en México». *Simpatías y diferencias*, México, pp. 111-128.

## 1989

- «Nueva lectura de 'Las Meninas': un retrato emblemático y pedagógico». *Lecturas de Historia del Arte*, Instituto Ephaite, Vitoria-Gasteiz, n.º I, pp. 189-207.
- Alquimia y emblemática. La Fuga de Atalanta de Maier*. Tuero, Madrid.
- «Nueva lectura iconográfica-iconológica de la portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas» *Goya*, Madrid, n.º 211-212, pp. 60-64.
- Prologo al libro de Vicente M.<sup>a</sup> Roig Condomina, *Las empresas vivas de Fray Andres Ferrer de Valdecebro*, Valencia, 1989, pp. 7-10.

**1990**

- «La originalidad iconográfica de la 'Coronación de Espinas' del Bosco». *Ars Longa*, Universitat de València, n.º 1, pp. 49-56.
- «Los 'Arma Christi' y trascendencia iconográfica en los siglos xv y xvi». *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*. Valladolid, pp. 265-272.
- «Nuevo Reino de Granada. Audiencia de Santa Fe». *Historia Urbana de Iberoamérica*. Ediciones V Centenario-Testimonio, Madrid, Tomo II, pp. 287-317.
- El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. «Serie Pueblos y Culturas», Encuentro, Madrid. Traducción al italiano por la editorial Federico Motta de Milán y al francés por la editorial Du Seuil de París.

**1991**

- «La iconografía del Génesis y su interpretación emblemática». *Goya*, Madrid, n.º 220, pp. 194-201.
- «Los emblemas del 'Camino Real de la Cruz' de Van Haeften». *Boletín del Museo e Insitutto Camón Aznar*, XLIV, pp. 5-64.
- «Arte funerario y astrología: La pira de Luis I». *Ars Longa*, Universitat de València, n.º 2, pp. 113-126.
- La universidad renacentista como palacio de la Virtud y el Vicio*, Discurso leído en la solemne apertura del curso 1991-1992, Universitat de València, Valencia, 1991.
- Presentación a la edición facsímil de la obra de Fernando de la Torre Farfan, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al Nveuo Cvltto del señor Rey. S. Fernando el Tercero de Castilla y de León* (Sevilla, 1671). Euringra, La Coruña, pp. VII-XVII.

**1992**

- «La emblematización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda». *Goya*, Madrid, n.º 226, pp. 194-199.

- «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». *Wolfenbütteler Forschungen*, vol. 53.
- Prólogo a la edición de la *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, por Jesús González de Zárate; Instituto Ephialte, Vitoria-Gasteiz.
- El códice Borgia en el contexto de la iconografía mesoamericana*. Estudio y notas a la edición facsímil de Grupo de Arte y Bibliofilia, Valencia.
- «European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada.» En catálogo de la exposición *Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art from Colombia and Ecuador*, Americas Society. Nueva York, pp. 13-37.
- Iconografía e iconología del arte novohispano*. Grupo Azabache, México D. F.
- Iconografía del indio americano*. Siglos XVI-XVII. 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*, Zaragoza, n.º XLVIII-IL, pp. 309-328.

## 1993

- «Los grandes temas de la iconografía medieval valenciana». *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano (mayo 1992)*. Consellería de Cultura, Valencia, pp. 179-184.
- «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*, Universitat de València, n.º 4, pp. 47-57.
- «El Marquesado de Dos Aguas y su entorno histórico-artístico». Comentario a la edición facsímil del *Libro de Horas del Marqués de Dos Aguas*, por Grupo de Arte y Bibliofilia, Valencia.

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

## 1994

«San Juan de la Cruz como artista plástico». *San Juan de la Cruz*, Sevilla, n.º 13.

«Iconografía de la brujería: de Ribera a Goya». *Goya*, Madrid, n.º 238.

«Visión simbólica del hombre valenciano entre el gótico y el renacimiento». *1490: En el umbral de la modernidad*. Consell Valencià de Cultura, Valencia.

«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*, comisariada por Jaime Cuadriello. Museo Nacional de Arte, México D.F., pp. 56-82.

«Lectura iconográfico-iconológica del Guernica». *Anthropos*, n.º 6.

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

«Los proverbios como fuente emblemática y artística». *Homenaje a Dietrich Briesemeister*. Frankfurt.

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

«¿Existe el mudejarismo en Hispanoamérica?», *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Lunwerg Editores, pp. 45-49.

## 1995

«La serie iconográfica franciscana de San Pietro in Montorio», *Ars Longa*, Universitat de València, 5, pp. 9-19.

## 1996

(con John F. Moffitt), *O Brave New People. The european invention of the American Indian*, University of New Mexico, Albuquerque, 1996.

**1997**

«Pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela. En *Barroco iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Ramón Gutiérrez (ed.), Lunweg, Barcelona, pp. 277-290.

«Prólogo». En Víctor Mínguez, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Edicions Alfons el Magnànim-IVEI, Valencia, pp. 11-13.

**2001**

*La mejor emblemática amorosa del barroco*. Sociedad de Cultura Valle Inclán, Ferrol (A Coruña), 2001.

**2006**

*Estudios sobre el Arte y la Arquitectura Coloniales en Colombia*, Corporación La Candelaria, Convenio Andrés Bello, Bogotá.



**BIBLIOGRAFÍA SOBRE SANTIAGO SEBASTIÁN**

- BÉRCHEZ, Joaquín, «Publicaciones de don Santiago Sebastián López (1931-1995)», *Ars longa*, Universitat de València, 1995, pp. 177-181.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Santiago Sebastián, semblanza de una pasión artística», *Xiloca*, Centro de Estudios del Jiloca, 16, 1995, pp. 9-17.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., y PACIOS LOZANO, Ana Reyes, *Diccionario de Historiadores españoles del Arte*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 317 y 318.
- CANTARELLAS CAMPS, Catalina, «Santiago Sebastián López», *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, web actualizada en 2006.
- ESCALERA PÉREZ, Reyes, «ORBIS IMAGINES. Estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII)», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 51-72.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda y DÍAZ MAYORDOMO, Alicia, «*Monumenta iconogràfica americana*: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 73-92.
- GARCÍA GAÍNZA, María Concepción, «Necrológica. Prof. Santiago Sebastián (25-III-31, 9-II-1995) in memoriam», *Anuario de Historia de la Iglesia*, Universidad de Navarra, 5, 1996, pp. 535-536.

- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología (vol. 1): la Historia del Arte como Historia Cultural*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2008.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología (vol. 2): Cuestiones de método*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2009.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, «Nota breve [y personal] a propósito de la recepción de Panofsky en España», en Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (ed.), *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2018, pp. 175-196.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Proyecto de investigación del grupo APES», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 93-112.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN, *Historiografía iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII). Dos lecturas*, CEDODAL y Fundación Carolina, Buenos Aires, 2004, pp. 252 y 253.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN, «La vocación americanista de Santiago Sebastián», *A Santiago Sebastián. Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Colòmbia, Corporación La Candelaria-Convenio Andrés Bello, 2016, pp. 41-49.
- JAIME LORÉN, José M. de, y JAIME GÓMEZ, José de, «Santiago Sebastián López (Villarquemado, 1931-1995). Catedrático de historia del arte. Estudiante de iconografía. Aragonés», *Xiloca*, Centro de Estudios del Jiloca, 16, 1995, pp. 39-86.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del arte)», en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp. IX - XL.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Instituto de España, Valencia, 1985.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *El arte iberoamericano en la universidad española*, Universidad de Granada-Atrio, Granada, 2004.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria, *América con tinta andaluza. Historia del arte e historiografía*, Universidad de Almería, Almería, 2013, pp. 159-163.
- LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUEIRO, Nieves, «Symbola, base de datos de divisas o empresas históricas. Un recurso sobre cultu-

- ra visual, literatura e historia en internet», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 129-155.
- MÍNGUEZ, Víctor (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, 2013.
- MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ, Inmaculada, «La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna», *Archivo de Arte Valenciano*, XCIII, 2012, pp. 175-193.
- MORENO CUADRO, Fernando, «Iconografía de Santa Teresa», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 157-174.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, y PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, Akal, Madrid, 2002, p. 582.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier y GARCÍA ARRANZ, José Julio, «Los estudios iconográficos en España e Iberoamérica: un estado de la cuestión», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 11-18.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, «El proyecto Triunfos Barrocos: el estudio de la fiesta renacentista y barroca en el grupo IHA (Universitat Jaume I)», *NORBA. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 185-202.
- SABORIT, Antonio, «Santiago Sebastián. In memoriam», *Xiloca*, Centro de Estudios del Jiloca, 16, 1995, pp. 33-36.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *La Universidad Renacentista como palacio de la virtud y del vicio. Discurso leído en la solemne apertura del curso 1991-92*, Universitat de València, Valencia, 1991.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, «Espacios y símbolos. El archivo gráfico de Santiago Sebastián», en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.), *Las redes hispanas del arte desde 1900*, C.S.I.C., Madrid, 2014, pp. 295-302.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, «Santiago Sebastián López», *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2010.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, y SEBASTIÁN LOZANO, Pablo, «Cautivado por Colombia. Santiago Sebastián, muchas páginas después», *A Santiago Sebastián. Estudios sobre el arte y la arquitectura co-*

*loniales en Colombia*, Colombia, Corporación La Candelaria-Convenio Andrés Bello, 2016, pp. 25-39.

SUREDA I PONS, Joan, «In memoriam a un amigo y maestro. Santiago Sebastián», *Xiloca*, Centro de Estudios del Jiloca, 16, 1995, pp. 16-21.

TERÁN BONILLA, José Antonio, «Homenaje al Dr. Santiago Sebastián. In memoriam», *Xiloca*, Centro de Estudios del Jiloca, 16, 1995, pp. 27-31.

TERÁN BONILLA, José Antonio (coord.), *Mensaje de las imágenes. Homenaje al doctor Santiago Sebastián. In memoriam*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., 1998.

# Índice

INTRODUCCIÓN .....	7
I. TRAYECTORIA VITAL Y PROFESIONAL .....	12
II. LOS LIBROS ESENCIALES.....	40
III. LOS ESTUDIOS DE ICONOGRAFÍA-ICONOLOGÍA EN ESPAÑA Y EL LEGADO DE SANTIAGO SEBASTIÁN.....	54
IV. PUBLICACIONES DE SANTIAGO SEBASTIÁN.....	95
BIBLIOGRAFÍA SOBRE SANTIAGO SEBASTIÁN.....	113

SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ (1931-1995) Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense. Profesor de las universidades de Cali y Palma de Mallorca. Catedrático en las universidades de Barcelona, Córdoba y Valencia. Impulsor y máximo representante de los estudios iconográficos en España, aplicados a la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Referente internacional en los estudios del Arte Iberoamericano. Presidente de la Sociedad Española de Emblemática.



RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES. Doctor en Historia del Arte por la Universitat de València, y catedrático de la misma, donde ha impartido y dirigido diferentes cursos de investigación en doctorado y máster desde 1992. Lleva dirigidas más de 20 tesis doctorales. Su investigación se ha centrado en el estudio de la Emblemática (siglos XVI-XVIII), la Iconografía, la Cultura visual y el Patrimonio artístico. Socio fundador de la *Sociedad Española de Emblemática* (1993), presidente de ésta (2005-2017) y presidente de honor (desde 2017). Fundador y director de *Imago: revista de Emblemática y Cultura visual* (desde 2009).

VÍCTOR MÍNGUEZ. Doctor en Historia del Arte por la Universitat de València, y catedrático de Historia del Arte en la Universitat Jaume I de Castellón, donde dirige actualmente el Departamento de Historia, Geografía y Arte. Especialista en el análisis de las imágenes del poder, es autor de más de trescientos textos científicos, y ha participado en más de doscientos congresos en numerosos países como México, Portugal, Francia, Estados Unidos, Alemania, Brasil, Holanda, Bolivia, Perú, Escocia, Italia, Colombia, Chile, Argentina, Polonia, Inglaterra, Croacia, etcétera.

**CE** COMITÉ ESPAÑOL  
DE HISTORIA  
**HA** DEL ARTE

ISBN:978-84-09-44124-2



9 788409 441242