

## LA ICONOLOGÍA. UN MÉTODO PARA RECONOCER LA SIMBOLOGÍA OCULTA EN LAS OBRAS DE ARQUITECTURA

María Elena Gómez  
Universidad Simón Bolívar  
megomez@usb.ve

---

### RESUMEN

El artículo presenta una reflexión en torno a los alcances de la aplicación del método iconológico, diseñado por Erwin Panofsky (1892-1968), en el estudio de los significados de las obras de arquitectura. En las dos primeras partes del trabajo se establece el origen de la iconología y se devela la base epistemológica que lo sustenta, con el objetivo de destacar su universalidad y vigencia como método de estudio. La tercera parte trata de la descripción del método de interpretación iconológico y se reflexiona sobre su posible aplicación en el estudio de la simbología arquitectónica, tomando como ejemplo el trabajo realizado por René Taylor en su libro *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea del Escorial*. Seguidamente el trabajo muestra un panorama más amplio de las aplicaciones que podría tener este método para el estudio de las formas construidas.

**PALABRAS CLAVES:** Iconología. Significados en Arquitectura. Significados de las formas geométrica puras. El Escorial. René Taylor. Erwin Panofsky

### ICONOLOGY: A METHOD TO RECOGNIZE THE HIDDEN SYMBOLS IN ARCHITECTURE WORKS

#### ABSTRACT:

The article presents a reflection on the scope of the iconological method, designed by Erwin Panofsky (1892-1968), in the study of the meanings of architecture works. The first two parts of the article deal with the beginnings of iconology and its epistemological bases, in order to highlight its universality and validity as a method of study. The third part presents a description of the iconological method of interpretation and its possible application in the study of

architectural symbols, taking as an example the work carried out by René Taylor in his book *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea del Escorial*. Finally, this work addresses a wider view on how this method can be used in the study of constructed forms.

**KEY WORDS:** Iconology. architectural meanings. Pure geometric meanings. The Escorial. René Taylor. Erwin Panofsky

## **L'ICONOLOGIE : UNE METHODE POUR RECONNAITRE LA SYMBOLOGIE PRESENTE DANS L'ARCHITECTURE**

### **RÉSUMÉ**

L'article présente une réflexion sur la portée de l'application de la méthode «iconologique» dessinée par Erwin Panofsky ( 1892-1968 ) dans l'étude des significations des œuvres architecturales. Les deux premières parties du travail présentent l'origine de l'iconologie et dévoilent la base épistémologique qui la soutient, dans le but de mettre en relief son universalité et son actualité comme méthode d'étude. La troisième partie traite de la description de la méthode d'interprétation iconologique et oriente la réflexion sur sa possible application à l'étude du symbolisme architectonique, en prenant pour exemple le travail réalisé par René Taylor dans son ouvrage *Architecture et magie. Considérations sur l'idée de l'Escorial*. L'étude développe ensuite un panorama plus vaste des applications que pourrait avoir cette méthode dans l'étude des formes construites.

**MOTS-CLÉS:** Iconologie. Significations en architecture. Significations des formes géométriques pures. El Escorial. René Taylor. Erwin Panofsky

---

### **INTRODUCCIÓN**

Hace unas cuatro décadas, Erwin Panofsky desarrolló el método de estudio ideado por Aby Warburg para descubrir el significado de las obras de arte visual, conocido como iconología. Con la aplicación de este método Panofsky logró un nivel de comprensión de las obras de arte que iba más allá de lo estrictamente formal, acercándose más al contenido. Partiendo del reconocimiento de las potencialidades que tiene la iconología para reconocer el contenido de las

imágenes, en este artículo se presenta una reflexión en torno a su aplicación en el estudio de las obras de arquitectura. Específicamente se desea resaltar la potencialidad de este método de estudio que busca ir más allá de la realidad fáctica para adentrarse en los caminos de la simbología espacial que, si bien suelen ser oscuros y laberínticos, tienen la capacidad de permitirnos conocer las más trascendentes realidades del ser humano.

El primer lugar, el artículo ubica la iconología en el marco del desarrollo de la historiografía con el fin de reconocer su origen y sus diferencias con otras propuestas desarrolladas por los historiadores del arte. Seguidamente se revisan sus puntos de coincidencia con la hermenéutica, con el fin de establecer un marco epistemológico general que nos permita ubicarla en el proceso de desarrollo del pensamiento científico y no sólo como un método específico de los estudios historiográficos, circunscrito en un tiempo y lugar determinados. Conocer sus conexiones epistemológicas nos permite interpretar su método y sus conceptos para ser aplicados en otras áreas de conocimiento en las que las imágenes visuales juegan un papel preponderante.

En la tercera parte del artículo se describe en términos generales el método iconológico, y se muestra su aplicación en el campo de la arquitectura a través del estudio que René Taylor ha realizado en torno a El Escorial, en su libro *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea del Escorial*<sup>1</sup>. Aun cuando Taylor no expresa en forma tácita su adhesión a la iconología como método formal de estudio, veremos cómo, ubicándose dentro de este enfoque, logra develar significados que están más allá de sus formas concretas y dan un sentido trascendente al arquitecto y a la arquitectura.

El seguimiento de la obra de Taylor nos permite adelantar unas primeras conclusiones en torno a la aplicabilidad de la iconología a los estudios de obras arquitectónicas. Sin embargo, se ha querido mostrar todo lo amplias que pueden ser sus posibilidades, introduciendo una reflexión sobre la presencia de las formas geométricas puras en diversas manifestaciones culturales del hombre. En este sentido, se muestran las ideas que han estado asociadas a la utilización principalmente del cuadrado y el cubo en el pensamiento artístico, arquitectónico y religioso a lo largo de la historia del hombre. Son sólo una pequeña muestra que permite avizorar el vasto mundo de los símbolos y su relación con los estudios de las formas construidas.

---

<sup>1</sup> Este libro apareció originalmente en inglés en el primer tomo, dedicado a la arquitectura, del ofrecido al insigne historiador del arte Rudolf Wittkower, en el año 1967. Posteriormente salió una versión española en el número 6 de la revista *Traza y Baza* de la Universidad de Barcelona. Su última edición, a la cual se hace referencia en este artículo, fue presentada por el autor en forma de libro, respondiendo a interés y la demanda que las anteriores publicaciones tuvieron, en especial entre los críticos de arquitectura e historiadores españoles.

## 1.- LA ICONOLOGÍA EN EL MARCO DE LA HISTORIOGRAFÍA

A grandes rasgos podemos observar en el desarrollo de la historia del arte dos grandes momentos; el primero, iniciado por Leon Battista Alberti (1404-1472), transcurre hasta mediados del siglo XIX, buscando fundamentalmente definir el objeto de estudio de esta disciplina, destacando épocas y estilos o enfatizando la individualidad de los artistas. En un segundo momento, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el centro de la discusión se desplaza hacia el método de estudio, con el cual se desea hacer de la historia del arte una disciplina “científica” (Montes, 2002). A partir de entonces, se definen y confrontan tres maneras esencialmente distintas de abordar el estudio de las obras de arte, dando lugar a tres corrientes:

- ♣ Una corriente de pensamiento positivista, conocida como La Escuela de Viena, que niega toda diferencia, metódica y real entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu. Uno de sus más importantes representantes fue Alois Riegl (1858-1905), cuya contribución fundamental, desarrollada posteriormente por sus seguidores, estriba en considerar las obras de arte como el resultado de una voluntad artística que está más allá del individuo y es entendida como el espíritu artístico de una época y un lugar determinados (Kultermann, 1996, p.221) Metodológicamente los historiadores pertenecientes a esta corriente consideraban que la obra de arte debía ser estudiada con “rigor científico”, excluyendo cualquier consideración que no estuviera demostrada con hechos empíricos; supervalorándose de esta manera la comprobación de las hipótesis a través del estudio riguroso de las fuentes.
- ♣ Una segunda corriente, creada por oposición a las ideas historicistas defendidas por La Escuela de Viena, se centra en el estudio de la forma como clave para una mejor comprensión de la obra de arte. El centro de atención de esta corriente pretendía extraer del estudio de la obra de arte todo aquello que fuera ajeno a la obra en sí misma, concibiéndola como un objeto independiente del contexto donde hubiese sido creada; de tal manera, se mantiene esta corriente dentro de la esfera del pensamiento positivista.

Uno de los principales representantes de esta posición fue Heinrich Wölfflin (1864-1945), quien buscaba un nuevo enfoque historiográfico, que garantizara una cierta seguridad en el juicio crítico; en este sentido, Wölfflin propone estudiar las obras de arte en términos de categorías tales como lo lineal, lo pictórico, la superficie, la profundidad, la forma cerrada y la abierta, pluralidad, ambigüedad y otras de la misma naturaleza (Kultermann, 1996, p. 233)

- ♣ Desde un punto de vista epistemológico contrario a las anteriores, se desarrolla la tercera corriente en la historia del arte, a partir de la actividad de Aby Warburg, el estudioso alemán que funda a principios del siglo XX una biblioteca “para la historia de la cultura”, que fue el primer núcleo del Instituto Warburg, después trasladado de Hamburgo a Londres y todavía hoy activo; en su ámbito trabajaron estudiosos como Sax, Panofsky y Gombrich.

En oposición al formalismo que entonces imperaba en la crítica, Warburg dirigió todo su interés al significado de la obra, al contenido de las imágenes, atribuyendo a los testimonios figurativos el papel de fuentes históricas para la reconstrucción general de la cultura de un período. Ampliando el campo de la investigación iconográfica tradicional, Warburg propone una interpretación cultural de la forma artística y le da el nombre de “iconología”. El término había sido usado en 1593 por Cesare Ripa como título para su colección de símbolos y emblemas ilustrada con personificaciones de conceptos abstractos en forma de figura humana. Con Warburg, la iconología se convierte en una rama de las ciencias históricas para el estudio de las civilizaciones; sobre este punto el nuevo método no estuvo exento de muchas críticas, que le imputaban la valorización del puro contenido en menoscabo de la calidad artística.

Le correspondió a Panosfsky formular sus objetivos en términos teóricos, convencido de que toda forma expresa valores simbólicos particulares y que la interpretación iconológica es el medio para alcanzar el “significado intrínseco o contenido” del tema de la obra, que revela la actitud de fondo de un pueblo, de un periodo o de una clase.

## **2.- FUNDAMENTO EPISTEMOLÓGICO DE LA ICONOLOGÍA.**

La iconología es un término de origen griego (de *eikon*, imagen y *logia*, discurso) que designa la rama de la historia del arte que se ocupa (junto con la iconografía) de la descripción y de la interpretación de los temas representados en las obras de arte. La utilización de la iconografía como método de estudio de la historia del arte se remonta a los siglos XVI y XVII, teniendo un amplio desarrollo en el siglo XVIII, sobre todo en el campo de la iconografía sacra, a través del estudio sistemático del inmenso patrimonio figurativo paleocristiano y medieval y de su relación con el arte romano tardío y bizantino. La clasificación de categorías de temas e imágenes (personificaciones, alegorías, símbolos) dio impulso a la creación de repertorios y manuales extendidos también a la iconografía del arte profano (son fundamentales los de L. Reau, E. Male, G. de Tervarent)(Enciclopedia del Arte, 1991, p. 460) Sin embargo, como ya hemos

visto, no es sino hasta principios del siglo XX cuando la iconografía se enriquece con el aporte de la iconología, convirtiéndose en una herramienta fundamental para la historia del arte y asumiendo su carácter de método formal de investigación historiográfica, a partir de los trabajos de Aby Warburg (1866-1929) y Erwin Panofsky (1892-1968).

En tanto que su fin es descifrar los significados ocultos en las formas producidas por el hombre, presenta conexiones indiscutibles con la hermenéutica, cuyos más lejanos antecedentes podemos ubicarlos en la hermenéutica teológica, desarrollada para defender la comprensión reformista de la Biblia, y la hermenéutica filológica que apoyaba los intentos humanistas de redescubrir la literatura clásica (Gadamer, 1977, pp. 226 y ss.).

Desde un punto de vista epistemológico, tanto la iconología como la hermenéutica pueden ser consideradas como pertenecientes a la corriente del pensamiento científico postpositivista<sup>2</sup>, la cual asume la existencia de una parte de la realidad humana que está más allá del mundo material, fáctico y demostrable empíricamente, una realidad que es esencialmente simbólica y requiere de un trabajo de interpretación para ser comprendida. En este sentido, se opone al positivismo, corriente del pensamiento que se sustenta en el paradigma newtoniano-cartesiano, ideado para resolver los problemas de las ciencias naturales, y a partir del cual se establece la objetividad del conocimiento, el determinismo de los fenómenos, la experiencia sensible y la verificación empírica como elementos últimos para determinar la veracidad de los hechos (Martínez, 1997, Cap. 5).

Existen íntimas relaciones epistemológicas entre la iconología y la hermenéutica, pudiéndose considerar a esta última como el sustento filosófico de la primera, ya que ella reconoce el modo específico del entender humano, partiendo de las estructuras previas de toda comprensión, lo que le permite fundamentar diversas formas de experiencia humanas, no sólo la experiencia científica, sino también la experiencia religiosa, ética, histórica o estética. En este sentido señala Andrés Ortiz-Oses:

La hermenéutica – entendida como teoría y praxis generalizada de la interpretación – aparece hoy como lugar de cita de la filosofía del lenguaje,

---

<sup>2</sup> Los conceptos de “positivismo” y “postpositivismo” se circunscriben a las ideas que sobre ellos formuló Margenau, en el año 1969, la cual se entiende como ciencia positivista, llamada también por este autor como “La ciencia del siglo XIX”, una ciencia fáctica, que se ocupa de descubrir datos exactos y confiables; su objetivo principal es descubrir nuevos hechos y describir la realidad, sus puntos de partida y de llegada son verdades absolutas; en tal sentido, el científico, poseedor de la verdad, se pliega ante los dogmas y principios que controlan el Universo. Por otra parte la ciencia postpositivista, también llamada por Margenau como “la ciencia del siglo XX” es ideológica; para ella los hechos son importantes sólo en conexión con las ideas; los conceptos trascienden el dominio de los hechos mensurables; su principal objetivo es la creación de teorías, para cuya construcción, el científico escoge libremente entre diferentes hipótesis, moviéndose por la fe; ello implica la selección de un camino ante la existencia de dudas, en la cual no hay verdades absolutas ni dogmas y la aceptación de una vinculación entre la ciencia y la filosofía.

de la semiología, de la epistemología de la comunicación y, finalmente, de la antropología fundamental y de las ciencias humanas en general. (Ortiz-Oses, 1976, p. 13)

El método hermenéutico de investigación presenta elementos concretos que permiten hacer una vinculación muy estrecha con la iconología. Consideramos que las conexiones más notables son la visión histórica como principio fundamental y el “círculo hermenéutico” como método básico de interpretación.

Hans Gadamer, conocido por su importante contribución a la hermenéutica, a través de su libro *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, establece los fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica, basados en la historicidad como principio fundamental. En este sentido:

Gadamer defiende una concepción ontológica basada en la temporalidad del ser de ambos polos: autor e intérprete; por ello postula la necesidad de una distancia temporal en el proceso de la comprensión. Dicha distancia temporal es productora de sentido y es la que permite desembarazarse de los falsos prejuicios para permitir destacar aquellos otros pre-juicios que ofrecen el camino de la comprensión. Así, huyendo de una concepción atemporalista, Gadamer, que parte de la temporalidad y de la finitud constitutiva del hombre, considera que la historia no nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a la historia. (Cortés, Morató, Martínez Riu, A. [http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/gadamer\\_3htm](http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/gadamer_3htm))

Al igual que en la iconología, la tarea hermenéutica consiste en un encuentro consciente entre el presente y la tradición. Esta es la razón por la cual el comportamiento hermenéutico está obligado a proyectar un horizonte histórico que se distinga del presente (Gadamer, 1977, p. 377).

Por otra parte, Gadamer desarrolla el método de estudio hermenéutico, el cual considera como su pilar fundamental el “círculo hermenéutico”. El método hermenéutico nos permite profundizar en el conocimiento de las cosas a partir de la dialéctica entre el todo y las partes, partiendo de la aparente paradoja de que toda interpretación que haya de acarrear comprensión ha de partir de la comprensión previa de lo que ha de interpretar; por ello, la interpretación ha de moverse dentro de lo comprendido y alimentarse de ello. Sobre la importancia de este aspecto señala Gadamer que:

este dejarse determinar así por la cosa misma no es evidentemente para el intérprete una “buena” decisión inicial, sino verdaderamente “la tarea primera, constante y última”. Pues lo que importa es mantener la mirada atenta a la cosa aún a través de todas las desviaciones a que se ve constantemente sometido el intérprete en virtud de sus propias ocurrencias. (Gadamer, 1977, pp. 332-333).

Las ideas antes planteadas nos permiten decir que la iconología y la hermenéutica comparten una forma particular de percibir la realidad y de acercarse al objeto de estudio. Para ambas existe una realidad más allá de las formas y los hechos concretos y es esa realidad la que contiene la verdadera trascendencia y el sentido o esencia de la realidad fáctica. También para ambas el método básico de conocimiento parte de un movimiento de interacción continua entre el objeto y el observador; un movimiento que la hermenéutica ha llamado “círculo hermenéutico”, y que es reconocido por la iconología como ciclo de formulación de analogías y postulados para llegar a la definición del principio esencial que gobierna el objeto estudiado.

Es lo que concierne a este estudio, el establecimiento de un fundamento epistemológico común entre la iconología y la hermenéutica nos permite sustentar la posibilidad de trascender los límites de un período histórico determinado (condición primordial en la iconología) para comprender la permanencia de un significado a lo largo de la historia del hombre.

### **3.- LA ICONOLOGÍA Y SU MÉTODO DE ESTUDIO**

Panofsky entiende que el proceso de interpretación ocurre en tres niveles secuenciales; estos son, el de la descripción preiconográfica, que es requisito previo para que ocurra el segundo nivel de análisis o iconografía, y éste a su vez es requisito previo para que ocurra el último nivel de interpretación iconológico. Para lograr esto, el intérprete debe conocer, en términos generales, el contexto cultural donde ocurren los acontecimientos que desea analizar; con la diferencia de que la práctica de la preiconografía requiere de un conocimiento práctico de las cosas que se manejan en una cierta cultura; la iconografía requiere nutrirse de las fuentes literarias y la iconología requiere del conocimiento de la historia de los símbolos y de los conocimientos herméticos que manejan los iniciados.

En el primer nivel o preiconografía, la persona describe lo que perciben sus sentidos, formas colores, masas, etc. y es capaz de describirlas de acuerdo a su experiencia práctica; está asociado por Panofsky con la significación primaria o natural, la cual se ubica en el mundo fáctico, donde reconocemos la realidad a través de nuestros sentidos. Es un estudio que se concentra en las formas y en las leyes internas que determinan su configuración.

El significado percibido así es de naturaleza elemental y fácilmente inteligible... se lo aprehende mediante la mera identificación de determinadas formas visibles... (esto es, determinadas configuraciones de línea y color, o determinadas masas)... con determinados objetos que conozco por experiencia práctica y mediante la identificación del cambio en sus relaciones con determinados actos o acontecimientos. (Panofsky, 1970, pp. 37-39)



En el segundo nivel o iconografía, la forma pasa a ser una imagen que el intérprete explica y clasifica dentro de una cultura determinada. En este nivel utilizamos nuestros conocimientos y nuestro pensamiento asociativo para comprender lo que nuestros sentidos han captado, accedemos así al significado convencional de las cosas; esto es, al significado por todos conocido y aceptado como válido. Esto implica tener un conocimiento amplio de la cultura en la cual se origina el fenómeno o situación que queremos entender; y además, señala el autor, es necesario tener una experiencia práctica, que nos permita haber internalizado ciertos códigos o significados que orientan nuestro comportamiento en la sociedad. En relación con el momento que le antecede, la iconografía:

difiere en que es inteligible en lugar de sensible y en que ha sido deliberadamente comunicada a la acción práctica que lo transmite...los motivos transmisores de estos tipos de significados pueden ser llamados imágenes, que son hoy conocidas como narraciones y alegorías. (Panofsky, 1970, pp. 38-39)

Finalmente, en el nivel de la iconología le corresponde al interprete descubrir significados ocultos, que están en lo más profundo del inconsciente individual o colectivo. Este nivel es llamado por Panofsky el nivel de la significación intrínseca o de contenido. Es quizá el aspecto más destacado de la propuesta del autor y el punto central de las discusiones que se plantean en torno a su pensamiento. Para Panofsky, la iconología es el “descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos” en una obra de arte. Para llegar a este valor es preciso conectarse con una información conscientemente desconocida y que, por lo tanto, debemos buscar en lo más profundo del inconsciente personal y colectivo. En palabras del autor:

El significado intrínseco o contenido se lo aprehende reconociendo aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una convicción religiosa o filosófica, todo esto modificado por una personalidad o condensado en una obra. (Panofsky, 1970, p. 41)

De esta manera Panofsky elabora un procedimiento o método de estudio de las obras de arte que “parte del aspecto más fenomenológico de la obra artística, asciende a la interpretación del significado, para acceder finalmente a la región del sentido” (Montes, s/f. p. 14).

En su libro *Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico*, Panofsky pone en práctica su método de interpretación iconológica al explicar las relaciones que existen entre esas dos manifestaciones culturales del medioevo. Estudiar en detalle el contenido de este libro excedería los alcances del presente artículo, sin embargo, resulta interesante resaltar las conclusiones a las que llega Carlos Montes sobre los elementos fundamentales del método seguido por Panofsky:

- ♣ El intento de demostrar la unidad de todos los fenómenos culturales en un período determinado, buscando analogías internas entre fenómenos aparentemente heterogéneos.
- ♣ La determinación de un período histórico y un ámbito territorial determinados, que Panofsky llama “segmentos aislados de historia” o “concordancias cronológicas”.
- ♣ La definición de un hipotético denominador común en el que se sustentará la unidad de los fenómenos estudiados y que será el hilo conductor de todo el estudio. Este denominador común suele ser “un hábito mental, o forma de razonar” que intenta armonizar principios aparentemente contradictorios o reconciliar la fe con la razón y que dominará todas las manifestaciones culturales del período en estudio.
- ♣ La presentación de argumentos y hechos que se relacionan por medio de analogías y paralelos, intentando mostrar como hechos dispares tienen algo en común ya que son consecuencia de la misma manera de ver la realidad.
- ♣ La formulación de elementos concluyentes o postulados que asocian los fenómenos estudiados a formas simbólicas de una estructura subyacente y esencial que moldea de forma inconsciente las actividades formadoras de la conciencia y, por lo tanto, del pensamiento y el arte.
- ♣ La definición del principio esencial que gobierna la estructura profunda de la cultura de la época.

#### **4.-EL MÉTODO ICONOLÓGICO APLICADO AL ESTUDIO DE LAS FORMAS ARQUITECTÓNICAS. LA ARQUITECTURA Y LA MAGIA SEGÚN RENE TAYLOR**

Aun cuando Panofsky crea su método de análisis e interpretación para ser aplicado fundamentalmente en el estudio de la pintura, éste ha tenido mucha influencia en algunos historiadores de la arquitectura; uno de los más recientes ejemplos es René Taylor y su conocido trabajo sobre los significados ocultos de la arquitectura del Escorial (Taylor, 1992, p. 2), cuyo contenido analizamos con el propósito de mostrar cómo se concreta en el ámbito de los estudios arquitectónicos un método pensado para descifrar significados ocultos y

esenciales, con lo que se explicará no solamente la obra en si misma, sino también una forma de hacer arquitectura y la forma como es concebida la participación del arquitecto como creador de la obra.

Aun cuando Taylor dedica su estudio a una obra de arquitectura en particular, es evidente que a través de ella podemos reconocer las relaciones que existen entre el autor y su contexto cultural; es decir, entre el pensamiento de los creadores de El Escorial (el rey Felipe II y su arquitecto Juan de Herrera) y el pensamiento mágico que imperaba en la Europa del siglo XVI o el “pensamiento hermético del cinquecento”, como el mismo autor lo denomina. En este sentido, Taylor busca demostrar, a través de ciertos paralelismos y evidencias históricas, que en esta época existe una noción de arquitectura mágica, asociada a la utilización de formas geométricas puras como el cuadrado, el círculo y el cubo, las cuales le suministraban a la obra técnica y artística una valoración “Divina”. En este marco, el arquitecto era considerado un mago, en concordancia con la vigencia de un pensamiento mágico vinculado al hermetismo, la astrología y la alquimia. Con el fin de desarrollar este planteamiento, el libro se divide en dos capítulos; en el primero se plantea el concepto del arquitecto como un mago, mientras que en el segundo desarrolla el tema del edificio como una operación mágica.

Como señalamos anteriormente, el primer elemento de coincidencia entre el método utilizado por Taylor para elaborar su tesis y la iconología de Panofsky es la definición de un período histórico y las características dominantes de su cultura; ambas como un marco de referencia que permite mostrar que Juan de Herrera había actuado como “un hombre de su tiempo”, integrando su papel de arquitecto a su papel de mago, en el sentido más amplio del término, o en el sentido en que era considerado en la Europa del siglo XVI. Con el propósito de mostrarnos esta relación, Taylor establece una serie de paralelismos entre “Herrera y el ecumenismo de su tiempo”; un tiempo en el que la línea divisoria entre la magia y la ciencia propiamente dicha no estaba claramente delimitada, y muchos de los principales matemáticos de la época eran al mismo tiempo hermetistas, astrólogos y alquimistas (Taylor, 1992, p. 20)

Taylor comenta que Herrera era visto por el padre Siguenza, historiador del Escorial, como “un hombre excepcionalmente dotado, que encarnaba el ideal humanista del hombre ideal”; un hombre que dominaba las lenguas latina y griega, con amplios conocimientos sobre filosofía y matemática y, quizás lo más significativo en función de lo que quiere mostrar, nos dice que “dominaba muchas de las artes que Vitruvio Príncipe de los Arquitectos quiere que tenga los que han de ejercitar la Arquitectura y llamarse maestros en ella” ; con todo ello, concluye Taylor, es lógico que un hombre así definido tuviera noción de que “el arte es el resultado de un proceso mágico” (Taylor, 1992, p. 47)

Por otra parte, Taylor recurre a una serie de evidencias que muestran el conocimiento que Herrera tenía sobre estos temas; evidencias tales como el contenido de algunas de sus cartas, los comentarios que sobre él escribió el Padre Siguenza, así como los títulos y la orientación esotérica de muchos de los libros que existían en su biblioteca personal. Todas estas evidencias y paralelismos muestran, por otra parte, que Herrera era una especie de mago de Felipe II, sobre quien, además, se considera altamente probable que conociera y apoyara las actividades de su arquitecto, ya que:

Dado el carácter introvertido del rey, no extraña en absoluto que sintiera tanto interés por la astrología, la alquimia y otras ciencias ocultas. En realidad todos los potentados de la época coincidían en estas aficiones y no hay razón para creer que Felipe II constituyera una excepción. (Taylor, 1992, p. 22)

Esto quiere decir que Herrera podía interpretar su papel de mago en la medida que el Rey lo aprobaba y permitía, ocultando una actividad que él mismo perseguía a través de la Santa Inquisición.<sup>3</sup>

En el segundo capítulo del libro, habiendo ya establecido de muchas maneras la vinculación de Herrera y del Rey Felipe II con los conocimientos esotéricos, la astrología y la alquimia, Taylor plantea la discusión en torno a la idea que le proporciona al edificio su simbolismo fundamental. Dejando claro que sobre este punto existen muchas opiniones divergentes, considera que este simbolismo fundamental descansa en la idea de que El Escorial reproduce la esencia simbólica del Templo de Salomón; es decir “la perfección Divina de la Iglesia de Jesucristo”, ya que:

Por tradición se consideraba que el Templo de Salomón, habiendo sido edificado conforme a un proyecto y unas dimensiones provenientes del mismo Dios, prefiguraba la perfección de la Iglesia de Jesucristo. Como éste había fundado una sola Iglesia y no varias, el modelo, o sea el Templo, también tenía que ser único y perfecto. (Taylor, 1992, p. 59)

Siguiendo una línea de demostración iconológica, el autor fundamenta su planteamiento en nuevos paralelismos y evidencias históricas que muestran que las asociaciones entre el modelo arquitectónico del Templo de Salomón y de El Escorial estaban presentes en las ideas de Herrera y, por lo tanto este último

---

<sup>3</sup>Taylor señala que Manuel Ayllón Campillo, considerado uno de los grandes maestros del urbanismo moderno y social, dice en “El mito de Hiram o el problema del Templo” que es evidente que, cuando Felipe II encarga a Juan Bautista de Toledo las trazas de El Escorial y financia los dibujos de Villalpando, no está procurando la reconstrucción arqueológica en el real sitio del Templo de Salomón, sino procurando, como buen esotérico, utilizar esa excusa -ni siquiera expresa- para procurarse un «centro» (*axis mundi*), en la vía de las más acrisoladas tradiciones herméticas, desde donde establecer su figura como Rey del Mundo. Por ahí iban los trabajos de este rey que se veía a sí mismo como un nuevo Salomón, por ello su mecenazgo a arquitectos, magos, alquimistas y astrólogos y, también por ello, su peculiar conducta como celoso guardián de la ortodoxia canónica de la que se convierte en capitán al establecer la Inquisición como represora de unas conductas que, en privado, fomenta y protege.

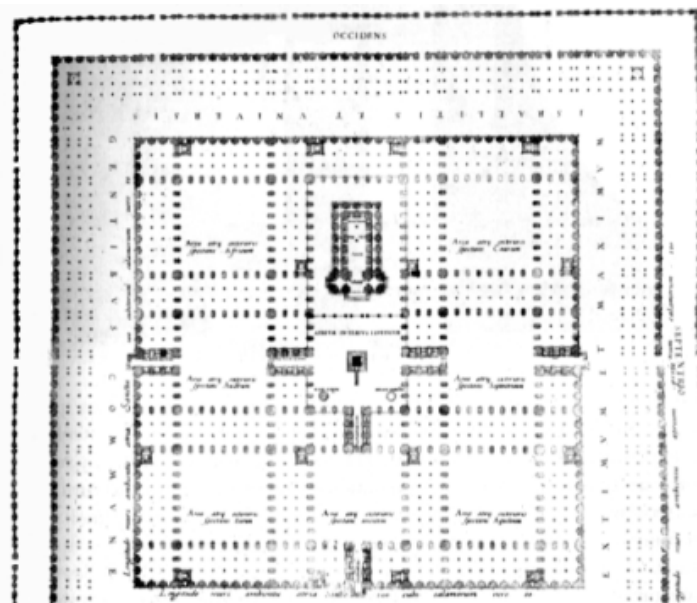
representaba, así como su modelo, la perfección divina dada por la mano de Dios.

Entre los indicios que presenta Taylor para demostrar su hipótesis están las semejanzas formales entre ambos monumentos, tales como la planta en ángulos rectos, la posición de la iglesia dentro del conjunto y la presencia en la fachada de las efigies de los reyes de Israel; además de las afirmaciones del padre Siguenza, quien se refiere a El Escorial como “el otro Templo de Salomón”.

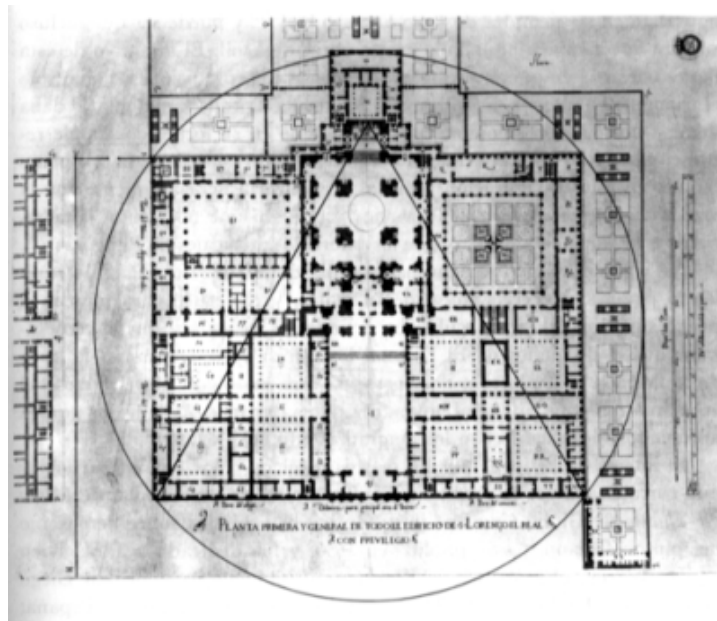
Especialmente Taylor destaca que el parecido entre el monasterio y el Templo resulta sobretodo evidente si se comparan sus respectivas plantas (Ver Figura 1):

Si suprimimos los tres atrios del frente de Villalpando, y olvidamos por un instante la proyección Este de El Escorial, los “quadros” o bloques resultantes no son muy diferentes en disposición y proporciones. En El Escorial, la iglesia está situada aproximadamente en el lugar que ocupa el Santuario del Templo. Ambos tienen espacios rectangulares entre ellos, mientras que los patios cuadrados ocupan una posición semejante. (Taylor, 1992, p. 85)

Pero, además de su posible relación con el Templo de Salomón, Taylor vincula la simbología de El Escorial a la presencia en planta de tres formas geométricas regulares: el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero (Ver Figura 1). El cuadrado determina la forma de los patios, y la forma general de la planta; el círculo circunscribe a toda la estructura; y el vértice del triángulo equilátero construido en la línea del frente oeste señala la parte más sagrada de la iglesia, es decir el sagrario con su tabernáculo. Estas relaciones nos conducen al mundo de la interpretación de las simbologías asociadas con las formas geométricas regulares, lo cual nos permite ampliar significativamente el abanico de posibilidades que nos ofrece el método iconológico para comprender el significado profundo que encierran todas aquellas formas construidas que han sido trazadas bajo los criterios de la geometría pura; bien sea que estas formas correspondan a piezas únicas y aisladas o que representen conjuntos urbanos.



## VILLALPANDO: PLANTA DEL TEMPLO DE SALOMÓN



## PLANTA DE EL ESCORIAL

**FIGURA 1**  
**COMPARACIÓN ENTRE LAS PLANTAS DEL TEMPLO DE SALOMÓN**  
**Y EL ESCORIAL**

**5.- RECONOCER EL SIGNIFICADO OCULTO DE LAS FORMAS GEOMÉTRICAS REGULARES**

En este punto de la reflexión cabría preguntarse hasta qué punto tiene sentido sustentar el estudio de una obra de arquitectura en el significado oculto de las formas geométricas regulares que ella contiene. Hasta qué punto las formas geométricas regulares representan algo que está más allá de sus simples relaciones de orden y las condicionantes que ellas imponen a los programas de arquitectura.

Para responder esas inquietudes debemos recordar que el uso de las formas geométricas regulares es una constante a lo largo de la historia de la arquitectura, lo cual nos sugiere que tienen un significado propio, siendo ellas las que contienen y transfieren el sentido a la construcción propiamente dicha. Aunque no lo desarrolle como capítulo aparte, el discurso de Taylor lleva implícito el estudio de esta relación, resaltando que es la forma cuadrada de la planta de El Escorial lo que principalmente determina su carácter. Podríamos pensar, por lo tanto, que allí reside la esencia del simbolismo de este monumento, independientemente de que repita las formas del Templo de Salomón, aunque éste sea el “edificio sagrado” por antonomasia.

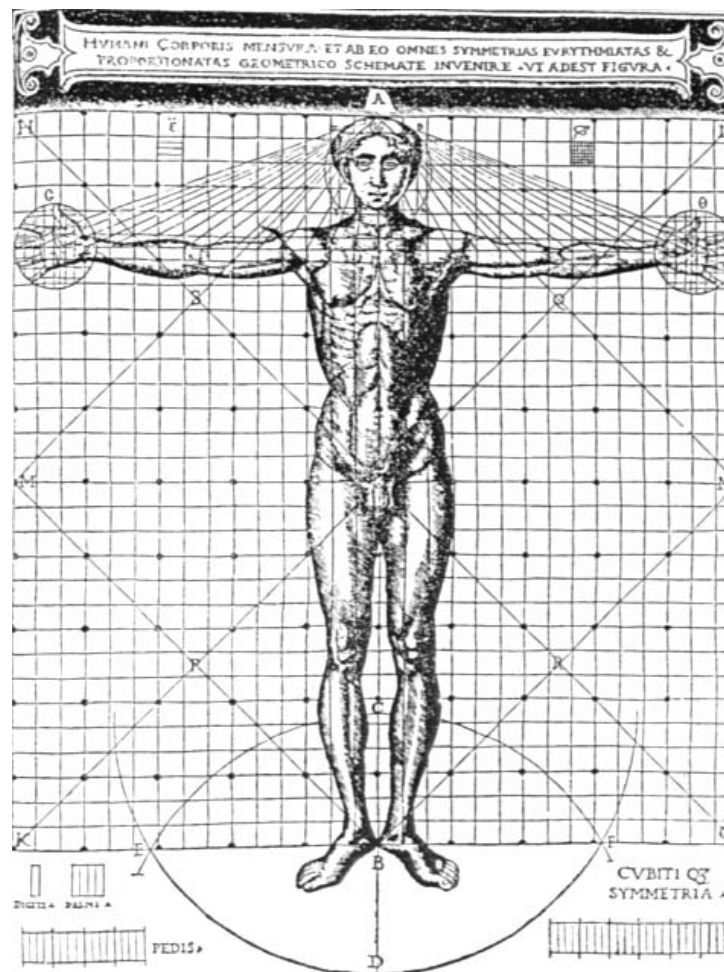
Desde los tiempos más remotos el cuadrado, el círculo y sus figuras derivadas han sido símbolos cosmológicos relacionados con las manifestaciones más sublimes del espíritu humano, tales como las religiones paganas y ortodoxas, la filosofía, la poesía, la matemática y, por supuesto, con la arquitectura y el arte en general.

Sería excesivamente extenso documentar la presencia de estos símbolos en toda la historia de la cultura; sin embargo, es importante destacar algunas que, al estar relacionadas con el tema aquí tratado, permitirían ver más allá de la relación entre un personaje y el momento histórico que le tocó vivir. En este sentido, se puede observar que el mismo Taylor da inicio a su trabajo con una reflexión a cerca del significado del cubo, dejando ver que existen unas relaciones significativas entre esta forma geométrica y el pensamiento del hombre antiguo y renacentista:

El cubo o hexaedro es una de las figuras básicas de la geometría. Como derivado del cuadrado, ingrediente vital de las matemáticas pitagóricas, fue tratado por Platón en el Timeo, en donde lo consideraba geométrica,

numérica y simbólicamente equiparándolo a la tierra, el más pesado e inerte de los cuatro elementos. Durante el Renacimiento, el cubo pitagórico-platónico cobró inigualada prominencia. Fray Lucas Paccioli trató de él en su *Divina Proportione* como una de las cinco figuras regulares, cuyas ilustraciones fueron realizadas por Leonardo Da Vinci, que lo representó como sólido y como cuerpo transparente [...] Si la esfera visible, móvil y femenina, simboliza en las palabras de Palladio “la unidad, esencia infinita, uniformidad y justicia de Dios, el cubo, invisible, inmóvil y masculino no sólo encarna esa misma unidad, sino además su estabilidad, fortaleza y poder creador. (Taylor, 1992, p. 15)

En este sentido cabe destacar, entre las creencias generalizadas en el renacimiento, el antropomorfismo; una visión que consideraba que la geometría del cuadrado y del círculo reflejaban las proporciones del cuerpo humano, “siendo como una manifestación de la facultad procreadora de la que Dios le había dotado al crearle a su propia imagen y semejanza” (Taylor, 1992, p. 76). Fueron así de uso corriente algunas láminas antropomórficas que muestran estas relaciones (Ver Figura 2)





## FIGURA 2

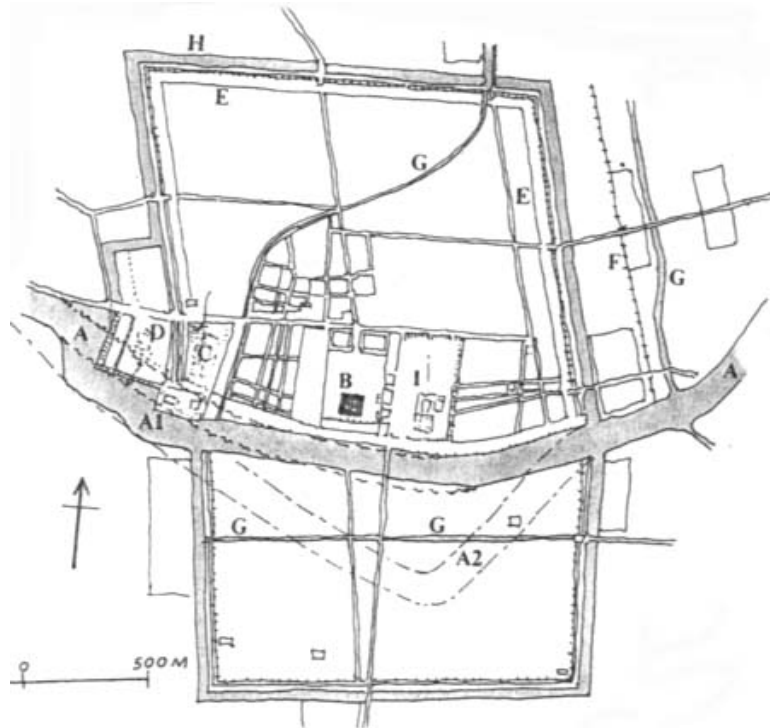
### VITRUVIO (ED. CESARIANO): EL HOMBRE EN EL CUADRADO

Por otra parte, es de interés destacar que las más ancestrales relaciones que estableció el hombre en torno al cuadrado y al círculo, están asociadas al origen de la trazas urbanas (Ver figuras 3 y 4), siendo hoy reconocido por muchos investigadores que el plano tipo cuadrícula, ortogonal o de damero no fue inventado por Hipodamus de Mileto, ya que las investigaciones sobre Babilonia y sobre arqueología egipcia indican que existen antecedentes anteriores a las realizaciones basadas en los proyectos de Hipodamus. Las investigaciones arqueológicas han comprobado que la cultura de la Mesopotamia tuvo gran influencia sobre Grecia, y que Babilonia irradió su prestigio y su cultura a todo el mundo antiguo; así mismo se ha comprobado que los sistemas urbanos que se originan en Asiria, se extienden a Etruria y Grecia.<sup>4</sup> Con respecto a este punto es importante destacar que la asociación de la cuadrícula al origen de las ciudades, y especialmente su utilización en la traza de las ciudades hieráticas primigenias (Ver figura 3 y 5), son evidencias que cuestionan la interpretación más generalizada de la cuadrícula como solución pragmática originada en la necesidad de la Roma colonialista de hacer una “rápida construcción” de trazados urbanos en las zonas conquistadas. Si bien es cierto que la traza ortogonal es de más fácil y rápida construcción, ello no invalida que haya tenido en su origen una significación más trascendental. En efecto, algunas interpretaciones sobre el origen de la ciudad nos hablan de una situación en la cual el cuadrado fue utilizado para representar el “mesocosmos” u orden construido en la tierra por el hombre como traslación del orden celeste o “macrocosmos”; en este sentido,

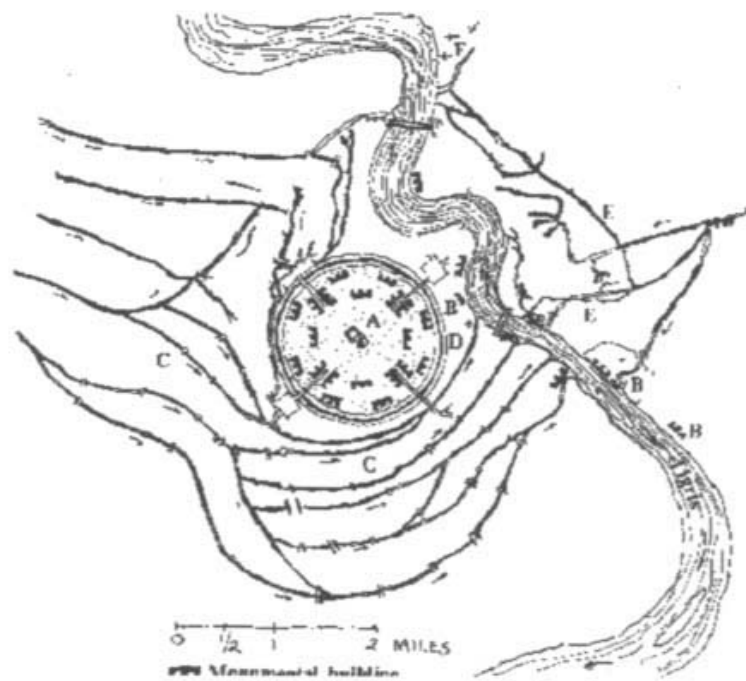
La ciudad demostró ser no sólo un medio de expresar en términos concretos la exaltación del poder sagrado y secular, sino que, de una manera que iba mucho más allá de la intención consciente, extendió también todas las dimensiones de la vida. Tras comenzar como representación del cosmos, como medio de traer el cielo a la tierra, la ciudad se convirtió en un símbolo de lo posible (Mundford, 1979, p. 44).

---

<sup>4</sup> En “Tipos de planos urbanos” (<http://club.telepolis.com/geografo/urbana/planos.htm>) encontramos que Herodoto describe a Babilonia como una ciudad de plano cuadrado de 21 x 21 km, aproximadamente, con un perímetro de 85 km. Este cuadrado de 404 hectáreas correspondiente al plano de Babilonia tiene una coincidencia entre sus ángulos y los puntos cardinales. Dentro del espacio correspondiente al plano se han encontrado colinas de detritus como los tell de Kasr al centro, el de Babil al norte y el de Amram al sur. El tell de Babil que pertenecía al palacio de Nabucodonosor tiene 22 metros de altura y 250 metros de por cada lado de su base. En realidad no puede decirse que el plano en damero sea exclusivo de Babilonia. Porque se sabe que en idénticos medios geográficos se dieron resultados similares como por ejemplo en Egipto.

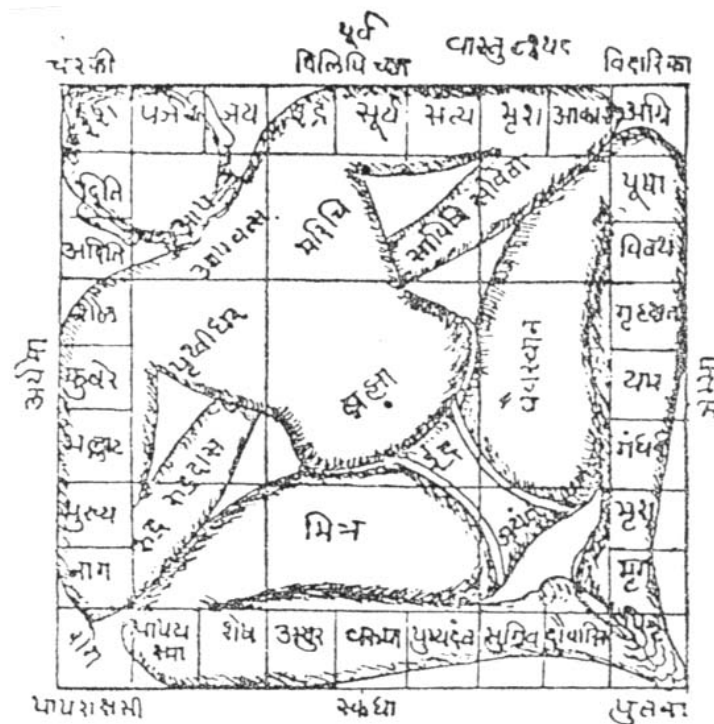


**FIGURA 3**  
TRAZADO DE BABILONIA



**FIGURA 4**

## TRAZADO DE LA CIUDAD CIRCULAR DE BAGDAD



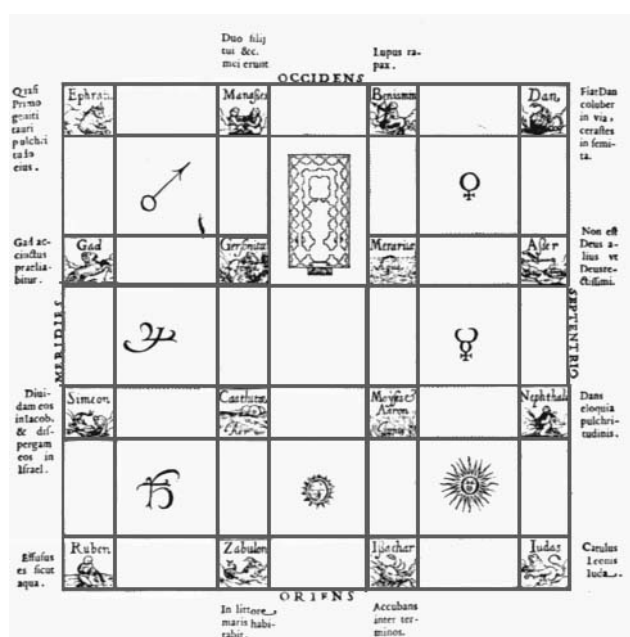
**FIGURA 5**

MANDALA *VASTO-PURUSA* (“RESIDENCIA DEL ESPÍRITU DEL LUGAR”) DE LA TEORÍA URBANÍSTICA INDIA

En el campo de las creencias y religiones el simbolismo de las figuras geométricas puras (cuadrado, círculo, triángulo equilátero y sus derivadas tridimensionales) es indiscutible y nos muestra la faz oculta de sus significados, imbricada con las nociones cosmológicas que el hombre ha manejado desde los orígenes de su cultura. Las religiones paganas estaban fuertemente vinculadas con la interpretación de los astros y su influencia en las personas y los acontecimientos mundanos; en tal sentido la astrología fue utilizada para programar la ocurrencia de acontecimientos importantes y también para orientar la construcción de construcciones asociadas a la fe y al culto de lo sagrado.

Estas asociaciones entre la geometría regular, la construcción de edificaciones sagradas y los principios religiosos fueron transferidos de las religiones paganas y politeístas a las religiones ortodoxas monoteístas, envueltas en diferentes ropajes. Esta relación se muestra muy claramente en uno de los pasajes del libro de Taylor, referidos a una descripción que el padre Villapando hace del Templo de Salomón (Ver figura 6):

Como el Templo reproduce la organización básica del Tabernáculo de Moisés, Villapando demuestra que tuvo doce *castella* o baluartes situados a lo largo de su perímetro, haciendo que su posición corresponda exactamente con las doce tribus que rodean el Arca. Existían además cuatro baluartes interiores que correspondían a los campos levíticos y esto los identifica con el mundo lublunar de los cuatro elementos (tierra, fuego, aire y agua). El razonamiento que sustenta esta teoría es que el Templo es la imagen de la fábrica del Universo creado por el Supremo Arquitecto y en cuyo centro está el hombre. Pero la zona de los elementos está a su vez rodeada por los bastiones de las doce tribus, simbolizando el modo en que el mundo elemental está rodeado por el círculo del zodiaco. La identificación de las tribus de Israel con las casas o divisiones del zodiaco no tenían nada de nuevo, pero el plano cuadrado hace que el jesuita pueda organizarlos muy claramente en los cuatro grupos ya admitidos de tres signos cada uno. Así a Juda se le adjudica el signo de Leo, a Isacar el de Cáncer, y de esta manera a los demás. Además el autor logra aducir una cita apropiada de la Biblia para cada una de estas identificaciones. (Taylor, 1992, p. 74)



**FIGURA 6**  
VILLAPANDO: ORGANIZACIÓN ASTROLÓGICA DEL TEMPLO DE SALOMÓN

Las referencias posteriores a este tipo de asociaciones son comunes en la literatura religiosa, como el libro XI de la *Ciudad de Dios*, donde San Agustín alude a la figura de seis lados, el cubo, “cuya duplicación por números irracionales, que el oráculo ordenó a los sacerdotes delios para engrandecer su

altar se convirtió en un problema predilecto de los constructores de la Antigüedad y del Renacimiento” (Olivares, s/f: [http://arquitects.coae.net/rea/art\\_escu.htm](http://arquitects.coae.net/rea/art_escu.htm)); o la tercera Loa a los Años del Rey, en la que Sor Juana Inés de la Cruz orquesta al Sol, al Cielo y al Tiempo dando tres títulos al Rey Carlos: Primero, Segundo y Sexto; “incluyendo el Seis por considerarlo lo más perfecto”<sup>5</sup> Así mismo, en el Islamismo se nos cuenta cómo Allah mandó a Ibrahim a que construyera un santuario en el valle de Beca; señalando el lugar exacto y la forma que había de tener. Esta forma es el Cubo —*Kaaba*, en árabe— y es el punto de referencia al que han de retornar los musulmanes en su peregrinación; es la forma paradigmática y esencial que muestra la estructura básica del espacio, sus direcciones fundamentales. Un cubo vacío que puede llegar a contenerlo todo y a generarlo todo, y cuyo desarrollo en todas las direcciones construye un universo poblado de vacío, sólo estructurado formalmente, sin materialidad.<sup>6</sup>

También el Hinduismo recrea estas relaciones mágicas; de acuerdo a su doctrina, el cubo representa a la tierra en todas las acepciones tradicionales de dicha palabra, es decir, no sólo como elemento corpóreo, sino también como principio de orden mucho más universal:

Aquel que la tradición del Extremo Oriente designa como Tierra (*Ti*) puesta en correlación con el Cielo (*Tiem*); las formas esféricas o circulares son referidas al Cielo mientras que las formas cúbicas o cuadradas lo son a la Tierra y, como estos dos términos complementarios son los equivalentes de *Pursha* y *Prakriti* en la doctrina hindú, lo que quiere decir que no son más que una nueva expresión de la esencia y la substancia con un sentido universal. (Guenon, s/f: <http://arquitectcs.coae.net/>)

Podemos de esta manera ver como por diferentes caminos llegamos a un mismo lugar de simbolismo geométrico, que se repite tanto en las tradiciones del Extremo Oriente como en las de Occidente. De acuerdo con ellas, la esfera constituye la forma primordial por excelencia, por contener en cierto modo a todas las demás que podrían deducirse de ella, por diferenciaciones efectuadas según direcciones particulares; esta es la razón de que, en todas las tradiciones, sea la forma esférica la que corresponde al "Huevo del Mundo", es decir, a lo que sirve para representar el conjunto global en el estado primario y embrionario de

<sup>5</sup> Se refiere esta cita a las Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, (*Fondo de Cultura Económica*, 1976, t. III, pp. 322-323 (vv. 223-7). También se añade que “en estos versos, como indica Méndez Plancarte, Sor Juana enuncia el principio agustiniano de sabor pitagórico y cabalístico. Méndez Plancarte explica, no sin la sonrisa del que vive los mediados del siglo XX, la simbología místico-matemática del número seis, "... porque se compone exactamente de sus partes, la mitad, el tercio y el sexto (1 + 2 + 3 = 6), y porque Dios creó el Mundo en seis días."

<sup>6</sup> Volvemos a comprobar así que el universo de las formas puras es el reflejo visual y conceptual en este mundo, de los atributos y cualidades universales reflejadas en la Creación. El *Tastir* —literalmente "geometría de las líneas rectas"— trasciende el mero carácter decorativo u ornamental para ser herramienta del pensamiento trascendente, lenguaje de una experiencia intelectual elevada. ([http://www.webislam.com/BEI/hashem/capitulo\\_7.htm](http://www.webislam.com/BEI/hashem/capitulo_7.htm) s/f)

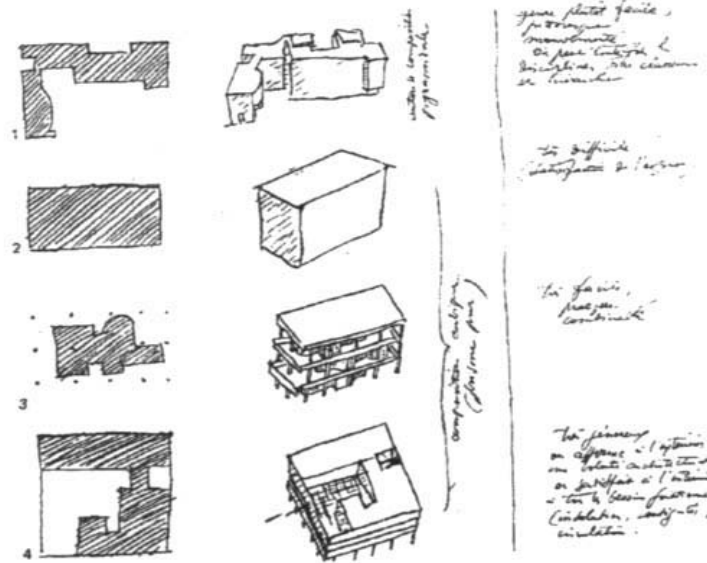
todas las posibilidades que habrán de desarrollarse en el transcurso de un ciclo de manifestación. Mientras que el cubo es la forma más fija de las existentes, lo que quiere decir que a ella corresponde el máximo de especificación; es, pues, la del sólido por excelencia, simbolizando la estabilidad y la racionalidad, y considerada como interrupción de todo movimiento.

Estas relaciones nos permiten vislumbrar el mundo de significados que se esconde tras las creencias que tenían los creadores de El Escorial, en relación con el cubo como símbolo de la creación del hombre que emula a Dios en su actividad creativa; por eso decía Juan de Herrera en su *Discurso de la Figura Cúbica*:

En todas las cosas está el cubo en lo no natural como natural, en lo no moral como moral, y en lo natural y moral como en natura y moral... y bien entendido y penetrado, como se deve, se verán las grandes maravillas que en si ençiera el arte lulliana. (Herrera, 1976, p. 88)

En tiempos más cercanos, las formas geométricas regulares mantienen una presencia destacada en los movimientos modernos del arte y la arquitectura. De la mano de Picasso, Braque y Juan Gris nace el cubismo como un movimiento pictórico en la primera década del siglo XX, “avanza rápidamente dando un salto cualitativo total, consolidando y transformando todos sus temas clásicos, centrados en la investigación del espacio y del objeto.” (Sancho, 2000, p. 16) Este movimiento fue luego acompañado del Purismo, “una palabra que caracteriza el espíritu moderno, que tiende al rigor, a la precisión, al mínimo desperdicio, en suma, una tendencia a la pureza” (Sancho, 2000, p. 18).

En el campo de la arquitectura fue Le Corbusier quien mejor representó este pensamiento; para él, las formas geométricas puras se asociaban a la percepción del orden que representaba “el más alto placer del espíritu humano” (Sancho, 2000, p. 73) Sus diseños, al igual que otros arquitectos de la corriente modernista eran elaboraciones en torno a las figuras geométricas puras; especialmente el cubo, sobre el que elaboró toda una teoría estética, basada entre otras cosas, en las ideas de los objetos encantados; es decir aquellos objetos que por sus proporciones geométricas seducen al hombre para atraparlo en la relación. (ver figura 7)



**FIGURA 7**

LOS CUATRO TIPOS ARQUITECTÓNICOS DE LE CORBUSIER REFERIDOS A CUATRO VILLA-TIPO: LA MAISON DE LA ROCHE, LA MAISON STEIN EN GARCHES, LA MAISON STUTTGART Y LA VILLA SAVOIE. BASADO EN UNA GÉNESIS VOLUMÉTRICA, LE CORBUSIER ENGLOBA ESTAS TRES ÚLTIMAS BAJO LA DENOMINACIÓN DE *COMPOSICIONES CÚBICAS* (PRISMA PURO)

## 6.- REFLEXIONES FINALES

El complejo y cambiante mundo contemporáneo plantea a los estudiosos de los espacios construidos el reto de manejarse con situaciones en las que se sobreponen en una mezcla bastante confusa contenidos programáticos y contenidos comunicacionales, y que se expresan en una variedad inimaginable de formas. En correspondencia con ello el paradigma tradicional de la ciencia positivista, que admitía la existencia de verdades universales se ha fracturado mortalmente, permitiendo que la noción de la complementariedad de los enfoques, aunque sean contradictorios entre sí, se transforme en el camino más seguro para acercarse al conocimiento de las realidades, aceptando que ellas son inalcanzables y que nos tenemos que conformar con construir verdades parciales, contextualizadas y provisionales. En este marco ineludible cobra relevancia la propuesta de incorporar al estudio de las formas construidas métodos que permiten sondear sus aspectos más oscuros, aunque no por ello menos importantes, como lo son los significados y simbologías, ya que si los métodos que atienden al contenido estrictamente formal nos permiten descubrir lo que el espacio construido dice, los métodos que atienden al contenido simbólico nos permiten descubrir lo que ellos quieren decir. En este sentido, podemos observar que, en términos generales, el método iconológico presenta una opción válida, en la medida en que

sistematiza el proceso de interpretación de las imágenes, reconociendo su naturaleza cultural. El método de análisis iconológico puede significar la llave que nos permita comprender muchas de las manifestaciones culturales-espaciales, entendiendo las motivaciones más profundas de las personas y el sentido trascendente de sus acciones en el mundo.

No obstante, es importante destacar que si bien es cierto que metodológicamente parecen haber evidencias que muestran la utilidad del método iconológico para develar el significado de una obra de arquitectura, con respecto al contenido específico del tema que trata Taylor, debemos decir que lejos de estar resuelto, parece ser muy controvertido, teniendo plena vigencia entre las discusiones de algunos historiadores modernos, quienes plantean diferentes posiciones en cuanto al carácter simbólico de El Escorial, así como en la posible influencia del prototipo bíblico en su traza arquitectónica.<sup>7</sup> Esta situación no debe desmerecer las posibilidades vistas del método en cuanto a su aplicación en la interpretación de las obras arquitectónicas, siendo que el mundo de los significados asume, de entrada, la multiplicidad de interpretaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### MONOGRAFÍAS Y VOLÚMENES COLECTIVOS

- Gadamer, H. (1977). *Verdad y Método .Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. (orig. 1960) Salamanca: Editorial Sígueme
- Herrera, J. (1976). *Discurso del señor Juan de Herrera, aposentador mayor de S.M., sobre la figura cúbica*. Madrid: Editora Nacional (Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados)
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte* Madrid: Editorial Akal

---

<sup>7</sup> En el texto titulado “Los historiadores modernos ante las semejanzas entre el Templo de Jerusalén y El Escorial” ( <http://google.com> ) se comenta que curiosamente, sólo los muy convencidos, como José Luis Gonzalo S., Luis Moya B., René Taylor y Cornelia Von Der Osten S., han podido elaborar una teoría coherente sobre las influencias salomónicas en El Escorial. El resto, tanto los que están a favor como en contra, se limitan a expresar sus opiniones -o como mucho sus dudas- sobre la importancia del tema, que suele ser el caso de los que han investigado las implicaciones simbólicas del asunto. Entre los historiadores que están a favor se encuentran José Luis Abellán, Luis Arciniega, Manuel Ayllón, Antonio Bonet, Pierluigi Carofano, Fernando Chueca, John H. Elliot, Juan Eslava Galán, Luis Fernández-Galiano, Juan García Atienza, Ernesto Giménez Caballero, Fernando Marías, Noemí Martínez Largo, Antonio Martínez Ripoll, Pedro Navascués, Lian O'Conally Paummell Juan Antonio Ramírez, César Ruiz-Larrea, Santiago Sebastián López, la Guía Visual de El País y la revista Geo . Mientras que se han manifestado en contra Juan Miguel Hernández de León, Francisco Iñiguez Almech, Henry Kamen, George Kubler.



- Martínez, Miguel (1997). *El Paradigma Emergente: Hacia una Nueva Teoría de la Racionalidad Científica* (2ª edición) México: Editorial Trillas.
- VV.AA (1991). *Enciclopedia de arte*. Barcelona: Garzanti Ediciones
- Mumford, Lewis (1979). *La ciudad en la historia*. Buenos Aires: Ediciones Infinito
- Ortiz-Oses, Andrés (1976). “*Mundo, hombre y lenguaje crítico. Estudios de filosofía hermenéutica*”. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Panofsky, Erwin (1970). *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires: Ediciones Infinito
- Sancho, O (2000). *El sentido cubista de Le Corbusier* Madrid: Edic. Munilla-leria
- Taylor, René (1992). *Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la idea del Escorial* (1ª edición) Madrid: Editorial Siruela.

## ARTICULOS EN REVISTAS

- Margenau, H. (1969) El nuevo estilo de la ciencia. Revista *Cultura Universitaria* UCV (Nº 8)

## OTROS

- Cortés Morató, H & Martínez Riu, A. s/f: Entrada del diccionario de Filosofía [http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/gadamer\\_3htm](http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/gadamer_3htm).
- [http:// www.webislam.com/BEI/hashem/capitulo 7. htm](http://www.webislam.com/BEI/hashem/capitulo_7.htm)
- Guenon, Rene. s/f: Scientia reddit opus pulchrum “De la esfera al cubo”. Revista de Estudios Arquitectónicos. <http://arquitectcs.coae.net/>
- Los historiadores modernos ante las semejanzas entre el Templo de Jerusalén y El Escorial,s/f: <http://google.com>
- Montes, Carlos, 2002, Notas del curso de historiografía en el doctorado de Arquitectura y Ciudad de la Universidad de Valladolid, España,. (citado con autorización)
- Montes, Carlos, s/f: *Erwin Panofsky (1892 – 1968)*, manuscrito inédito del autor, Universidad de Valladolid, España (citado con autorización)
- Tipos de planos urbanos. s/f: <http://club.telepolis.com/geógrafo/urbana/planos.htm>
- Olivares, Rocio, s/f: “Sor Juana y la Arquitectura Sagrada”. Revista de estudios de arquitectura. [http://arquitectcs.coae.net/rea/art\\_escu.htm](http://arquitectcs.coae.net/rea/art_escu.htm).