



Pensando en imágenes jeroglíficas: de la tradición hermética en el Renacimiento a las vanguardias hasta el arte contemporáneo¹

Roger Ferrer-Ventosa²

Recibido: 12 de agosto de 2017 / Aceptado: 8 de marzo de 2018

Resumen. En el crisol de la estética renacentista uno de los principales elementos de la aleación fue la imagen jeroglífica, que definió tanto su formalidad como el sustrato teórico que la configuraba. Ese tipo de imagen influyó en algunas de sus estructuras visuales más características del XVI y XVII, como los emblemas. Pero, lejos de desaparecer, en los siglos posteriores se tipo de búsqueda estética ha gozado de diversas reapariciones, especialmente en el siglo XX, con la publicidad, el cómic (Jodorowsky, *Promethea*), algunas de las incursiones en nuevos lenguajes del vanguardismo (Torres-García) o artistas contemporáneos, como Laffoley o Bruskin. Todos estos artistas comparten algunos rasgos esenciales, con un marco conceptual en el que confluyen hermetismo, neoplatonismo, cábala, esoterismo occidental, y que tanto en el renacimiento como ahora deriva en un estilo que toma como modelo mítico a la escritura jeroglífica. En el presente texto se analizará, por tanto, una de las raíces menos investigadas de las vanguardias y del arte contemporáneo, y cuyo influjo no debe subestimarse. En dicha raíz encontramos un desarrollo de lo que podríamos llamar pensar en imágenes.

Palabras clave: Jeroglífico; emblema; logoicónico; hermetismo; enigma.

[en] Thinking in Hieroglyphic Images: from the Renaissance Hermetic tradition through the Avant-garde to Contemporary art

Abstract. In the crucible of the Renaissance aesthetic, one of the main elements of the alloy was hieroglyphic image, which defined both its formality and the theoretical substratum that shapes it. That kind of image influenced some of the most characteristic visual structures of the 16th and 17th centuries, such as emblems. However, far from disappearing, in the subsequent years, that kind of aesthetic pursuit had several reappearances, especially during the 20th century, with advertising, comics (Jodorowsky, *Promethea*), some of the incursions in the new languages of the avant-garde movement (Torres-García) or contemporary artists, such as Laffoley or Bruskin. All of those artists share some essential traits, with a framework that merges Hermetism, Neoplatonism, Kabbalah, Western esotericism, etc. In both the Renaissance and now, it drifts into a style that takes hieroglyphic writing as mythical model. Therefore, in the present text, we will analyse one of the least investigated roots of the avant-gardes and contemporary art, whose influence should not be underestimated. In said root, we can find a development of what we could call thinking in images.

Keywords: Hieroglyph; emblem; logoiconic; hermetism; enigma.

Sumario: 1. El Renacimiento del Egipto faraónico. 2. La imagen jeroglífica. 3. Las imágenes como lengua sagrada de la imaginación. 4. La imagen jeroglífica como *revenant* cultural. Referencias.

¹ Este artículo ha podido realizarse gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU-13/03280) y a un proyecto MINECO titulado *Imágenes y contraimágenes*.

² Universidad de Girona (España)
E-mail: roger.ferrer@udg.edu

Cómo citar: Ferrer-Ventosa, R. (2018) Pensando en imágenes jeroglíficas: de la tradición hermética en el Renacimiento a las vanguardias hasta el arte contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(2), 311-328.

1. El Renacimiento del Egipto faraónico

La relación entre el pensamiento hermético-neoplatónico y el Renacimiento italiano fue estrechísima. En Florencia se formó un círculo intelectual auspiciado por los Médici y dirigida por Ficino. El redescubrimiento —en contexto de la Europa occidental— del *Corpus hermeticum*, texto básico del hermetismo, provocó una famosa pausa en la traducción de las obras completas de Platón. Cosimo de Médici le pidió a Ficino que pospusiera la traducción de Platón para pasar a ocuparse del texto hermético, lo que da idea de cuán valioso debía de parecerle. Ficino publicó su traducción del *Corpus hermeticum* en el 1471 (Arola, 2008, p. 28; Yates, 1983, pp. 30-32; Lachman, 2011, pos.60)³.

Entre los estudiosos del hermetismo ha existido tradicionalmente un debate muy vivo para esclarecer el influjo del Egipto de la Antigüedad en la escuela. Dicha huella destaca tanto que uno puede hallar en textos herméticos frases como las halladas en los *Extractos de Estobeo* (alrededor del V E.C.). El chauvinismo egipcio queda reflejado en una contestación que ofrece la diosa Isis: “El muy sagrado país de nuestros ancestros está en el centro de la tierra (...) [los egipcios] son por añadidura excepcionalmente más inteligentes que todos y prudentes” (*Extractos de Estobeo* XXIV, 13, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 391).

Al recuperar textos herméticos en el Renacimiento, la cultura egipcia adquirió de nuevo una gran fuerza de atracción en muchos de los intelectuales y artistas del periodo. En el artículo se va a investigar uno de sus aspectos que más fascinó entonces, la construcción de un lenguaje similar al jeroglífico, una cuestión que tuvo una gran importancia en el material visual creado en la época. Además, según se verá en el último apartado, la huella de esa indagación en el lenguaje logoicónico renacentista, tuvo derivadas en los siglos posteriores como los cómics o algunas de las corrientes vanguardistas.

El análisis propuesto se mantendrá dentro de los cauces estéticos, de cómo la filosofía hermética durante el XVI y XVII influyó en los libros de grabados con tema hermético o alquímico, para luego mostrar cómo adaptaron algunas de esas ideas generaciones de artistas de vanguardia. Con ello, en el texto se constatará cómo creadores de diversas épocas —aunque todos ellos con sensibilidad para lo metafísico—, han utilizado imágenes inspiradas en las jeroglíficas para transmitir ideas vinculadas a lo sagrado.

³ No obstante, los estudiosos más recientes de la corriente religioso-filosófico ponen en entredicho la importancia de dicha traducción. Hanegraaff defiende que los primeros lectores del *Pimander* de Ficino no entendieron bien algunos de los axiomas herméticos por errores graves de traducción, ya que la versión parece ser más bien un borrador, y la publicación no autorizada por Ficino (Hanegraaff, 2015, p. 184). En cambio, el *Asclepio* estuvo a disposición de los lectores durante toda la Edad Media. Influyó en los pensadores más próximos al neoplatonismo medieval o en los principales herméticos del Renacimiento (Renau Nebot (ed), 1999, p. 423).

2. La imagen jeroglífica

Durante siglos la imagen de los jeroglíficos fascinó. ¿Qué significaría aquel código visual? En el Renacimiento, se sobrepasó el hechizo para dar con una obsesión, todavía más intensa en los herméticos, quienes como ya se ha dicho en la introducción sentían que sus raíces se hallaban en la cultura egipcia faraónica. Ello acarreó un gran esfuerzo por intentar desentrañar los conocimientos sagrados que, intuían, se ocultaban en la escritura jeroglífica, una escritura hecha de imágenes. En el presente apartado se reflexionará sobre ello.

Un episodio del clásico teatral isabelino de Ben Jonson *El alquimista* ejemplifica la manera de entender dicha escritura; el alquimista estafador que protagoniza la obra se escuda en los jeroglíficos para justificar sus artimañas: “¿Acaso los egipcios no resguardaron su sabiduría en signos místicos?” (Jonson, 1983, p. 76). De hecho, la lengua por imágenes es un motivo recurrente de la obra y de las triquiñuelas del alquimista: le explica a uno de sus clientes, un joven que quiere aprender el arte de ser duelista, que le enseñará cómo hacerlo gracias a diversos sistemas, entre los que se incluye un “un método cifrado en dibujos” (Jonson, 1983, p. 124).

El sentido de la escritura egipcia se perdió durante siglos. Pese a ya estar en desuso centurias atrás, la última inscripción de la que se tiene constancia fehaciente se produjo hacia el 400 d.C.; entre ese momento y cuando Champollion dio con la clave para su lectura —1822— pasaron cerca de mil quinientos años; durante ese periodo, apenas se conocía el significado de aquellas extrañas figuras, a excepción de algunas palabras recogidas por Herodoto, por Diodoro Sículo, por Plutarco o por Horapollo (Gómez de Liaño, 1992, pp. 448-452).

La emblemática, con su doble lenguaje logo-icónico (Flor, 1995, p. 22), se inspiró en el sentido de los jeroglíficos, tal y como eran concebidos en la época: con una gran dosis de ingenuidad, expectativas tan altas que explicaban poco menos que el sentido último de la vida, de ahí su significado etimológico de lengua sagrada, obviando el origen contable de la escritura, utilizada generalmente en sus orígenes por necesidades comerciales o medio de propaganda del poderoso. Como en el caso del hermetismo, los mitos se confundieron con las leyendas y estas con los hechos fehacientes, en un batiburrillo que puede no ser científico pero que resulta apasionante.

En el libro de emblemas de Alciato encontramos varios ejemplos de cómo influyeron los jeroglíficos en las imágenes del Renacimiento, en lo que puede llamarse jeroglífico humanista. Tomaremos uno de sus emblemas, el CXVIII en representación de muchos otros:



Figura 1. Alciato, emblema CXVIII: La fortuna es compañera de la virtud. (Cortesía de Camena y de la Universidad de Manheim).

En él, Alciato unió los atributos de Mercurio —caduceo, alas en el sombrero y en los pies— con las cornucopias de la cabra Amaltea. El sentido es que las personas con sabiduría, mente poderosa y facultada para la hermenéutica, personas dotadas de elocuencia, alcanzarán los cuernos de la abundancia de la Fortuna, es decir, se verán favorecidos por ella, como enfatiza en la glosa en latín (Alciato, 1993, pp. 156-157). La elocuencia era uno de los atributos asociados tradicionalmente a Hermes.

La búsqueda de un conocimiento sagrado expresado visualmente derivó en una gran investigación respecto a la imagen, así como un tipo de imagen que se inspiraba en lo que los intelectuales y artistas creían que había en los ideogramas egipcios. La imagen jeroglífica muchas veces tenía carácter de *ludibrium*, enigma renacentista, en ocasiones de carácter intelectual. Ya el filósofo Pico della Mirandola había apuntado a la utilización del enigma como medio predilecto de velar revelaciones en ciertas doctrinas religiosas y corrientes esotérico-filosóficas (Pico della Mirandola, 2012, p. 253 y ss.). La imagen, aún más la jeroglífica, contiene ideas que se difunden gracias a ella. Constituye en expresión de Gómez de Liaño un “depósito material de contenidos intelectuales” (1992, p. 197).

Los siglos XV, XVI y principios del XVII se caracterizaron por su gusto por el enigma y por la inclinación a buscar significados ocultos en las cosas, normalmente en razonamientos llenos de complejidad. Ese placer intelectual convergió en un lenguaje que liga palabras e imágenes. Otro ejemplo mayúsculo de la confluencia entre palabras e imágenes y el gusto renacentista por el acertijo enigmático de gran sofisticación intelectual se halla en el *Sueño de Polifilo*. Forshaw lo valora como el más hermoso ejemplo renacentista de la pasión por los jeroglíficos (2017, p. 3).

Por poner un ejemplo, uno de los jeroglíficos que incluye dicho libro ilustra uno de los aforismos latinos más famosos, *Amor vincit omnia*⁴, el amor lo vence todo, declaración tremendamente lógica si se tiene en cuenta el tema de la novela, centrada en el amor que siente el protagonista por Polia. Dicho personaje descifra el jeroglífico dibujado al traducir el vaso con la llama a la izquierda como el amor, el globo con el sol y la luna equivale a todo, y traduce el mimbre como vencer (Colonna, 2013, p. 463 y p. 750, n. 317).

Incluso aristotélicos renacentistas como Ripa remontaban su estudio de las imágenes alegóricas al antiguo Egipto, además de a Pitágoras y a Platón (Gombrich, 2001, p. 144). La imagen hermética tomó así valores de arquetipo platónico, con un aura que puede comunicar su poder y que está connotada de misterio (Flor, 1995, p. 136). El sabio tenía que leer en la naturaleza los signos y los símbolos. Este tipo de pensadores platónico-herméticos creía que las artes funcionan como recordatorios de los arquetipos, jeroglíficos del mundo inteligible, con las cuales regenerar la dimensión material, dentro del esquema de ordenación cósmica en tres niveles jerárquicos: lo inteligible divino, lo celestial *pneumático* y lo sensible sublunar. La función de esas imágenes herméticas sería trasladar las ideas a la dimensión material para su encarnación, que las imágenes obtenidas al vislumbrar lo ideal sirvieran de inspiración para meditar. La función de las obras de arte, aún más de aquellas con contenido espiritual, consiste en recordar al alma aquello divino no perceptible por los sentidos. Sin espejo del *pneuma*, nada puede captarse de manera simultánea por lo corporal, lo intelectual y lo anímico.

El misterio concentraría la relación humana con lo numinoso, que por constitución escapa al entendimiento humano. En su idea del teatro de la memoria, el neoplatónico renacentista Giulio Camillo sostiene directamente que “no se debe hablar públicamente de las cosas de Dios más que con enigmas” (Camillo, 2006, p. 47). Un jeroglífico sagrado o mítico se consideraba una transmisión directa desde el mundo de lo inteligible. Es frecuente en el arte sagrado de diversas tradiciones cumplir con lo observado por el Pseudo Dionisio el Areopagita, para quien los sabios que se ocupan de estas cuestiones prefieren comunicarse el conocimiento por símbolos en apariencia incongruentes, para que no resulte sencillo acceder a sus misterios (*Sobre la jerarquía celestial*, II, 5: Pseudo Dionisio, 1990, pp. 129-131).

Otro platónico, Plutarco, incidía en el mismo lineamiento siglos antes, cuando indicó en su *Isis y Osiris* que la filosofía egipcia agazapa su saber “en mitos y palabras que contienen oscuros reflejos y transparencias de la verdad (...) como si su teología contuviera una sabiduría enigmática” (*Isis y Osiris* 354BC: Plutarco, 1995, p. 73). Por tanto, hemos citado a varios de los autores más importantes del contexto platónico tanto de la Tardo Antigüedad como del Renacimiento. No obstante, lo que ellos desconocían era que no todos los jeroglíficos poseían tal valor arquetípico-simbólico, solo los logogramas y los determinativos tenían tal fuerza.

Se especulaba con una posible lengua de los dioses, con el mito de Babel y con Egipto; dicha lengua habría derivado posteriormente en el hebreo. Esa pretensión alentó durante siglos las investigaciones filológicas (Flor, 1995, pp. 315-317;

⁴ Anonymous – Wikipedia (9-1-2011). “Hypnerotomachia Poliphili pag285” [Archivo de imagen]. Obtenido de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hypnerotomachia_Poliphili#/media/File:Hypnerotomachia_Poliphili_pag285.jpg

Ormsby-Lennon, 1988, pp. 329-331)⁵. En cuanto a las características de ese idioma adámico, durante siglos se creyó en un ordenamiento de las lenguas que partiría de lo ideográfico, tipo de lengua que se hallaría en los orígenes, para evolucionar hasta las alfabéticas.

Se intentaba recuperar una pretendida sabiduría antigua que se expresara mediante una lengua universal que sobrepasara los límites impuestos por el lenguaje textual, y que se manifestara en un doble movimiento contradictorio: que tuviera un código secreto conocido solo por los iniciados, pero que al mismo tiempo su producción poseyera un sentido diáfano para comunicar sus principios; eso deseaban los herméticos.

Los jeroglíficos egipcios transmitirían saber ancestral difundido de manera encubierta por fábulas y por mitos. Khunrath, uno de los autores de libros de grabados herméticos más importantes (finales del XVI), sobre el que nos detendremos más adelante, vinculó el uso de los jeroglíficos para esa especie de oxímoron que resulta ocultar y a la vez transmitir la sabiduría egipcia, con el uso de imágenes en los grabados por los magos herméticos; gracias a ellos se representarían los misterios divinos (en Arola, 2002, p. 268).

Egipcio jeroglífico pero igualmente el hebreo como lengua sagrada, ya que también la lengua hebrea podía conceptualizarse de esa manera. El teórico de la magia renacentista Cornelio Agrippa hace una lectura divina del alfabeto hebreo, con doce letras simples, que corresponden a los doce signos zodiacales, siete dobles, como los siete planetas de la cosmología clásica —los cinco descubiertos por entonces, más el sol y la luna—, y tres que servían como equivalentes a los elementos, ya que el cuarto, el aire, servía como argamasa para ligar a los otros tres, según clarifica Agrippa. A partir de esas piezas puede nombrarse a todas las cosas, con las letras y palabras como instrumentos, portadoras de la esencia de las cosas (*Magia natural* LXXIV, Agrippa, 1992, pp. 272-273). Desde Giovanni Pico della Mirandola, el hebreo y la cábala se mezclaron con lo hermético, como en Agrippa, Paracelso o más adelante el propio Khunrath y Fludd.

Retornando a los jeroglíficos egipcios, ese intento de lectura estaba a menudo determinado por las teorías más fantasiosas y no por la veracidad científica (Gómez de Liaño, 1992, p. 454 y ss). Un caso paradigmático en ese sentido serían las abstrusas explicaciones dadas por Athanasius Kircher sobre la escritura egipcia (Gilly, 2002, p. 502).

En cualquier caso, la recuperación intuitiva del valor de los jeroglíficos y su desciframiento intuitivo evidencian el incremento en la atención prestada a la lengua de las imágenes (Gómez de Liaño, 1992, p. 196), lengua que comparte con ellos el constituir un lenguaje icónico, de sentido enigmático y con posible sentido metafísico; de hecho, a menudo se hace difícil delimitar la imagen jeroglífica respecto a lo emblemático o a las empresas (Arranza, 2002, p. 229 y ss), dado que mantienen muchos puntos en común y que ya en la época no se los definía con precisión; en cualquier caso, la imagen jeroglífica experimentó una evolución similar a los emblemas; como le sucedió a ellos, del sello hermético pasó a tener

⁵ Referido a ese lenguaje primordial, el estudioso del romanticismo Albert Béguin indica que la misión del poeta radica en reconstituir dicho lenguaje en el que el símbolo visible y la realidad que expresa se convierten en uno (1981, p. 83).

un contenido político o doctrinario, generalmente concerniente a la moral de los diversas tendencias cristianas (Flor, 1995, p. 54).

3. Las imágenes como lengua sagrada de la imaginación

Pero, ¿cómo se plasmó artísticamente ese marco teórico en el XVI y en el XVII? En el siguiente apartado se comentan algunas de estas plasmaciones en la estética. Su influjo en el campo del arte fue enorme en la emblemática, que prosiguió el ejemplo inicial de Alciato pero en una vertiente a menudo decididamente hermética, en especial en los libros de grabados de alquimia, muy numerosos entonces, aún más desde el fenómeno rosacruz.

La emblemática constituye un fenómeno cultural mixto icónico-textual —también denominado logoicónico—, en el que, como ya se ha apuntado previamente, operan dos códigos: el icónico y el lingüístico. Las imágenes iban acompañadas de dichos y proverbios para públicos cultos (Ginzburg, 1989, p. 98). En esta forma de arte, había un predominio de lo lingüístico, dado el tipo de culturas en el que vivió su época de esplendor, culturas insertas en el giro lingüístico del discurso cultural.

Expresiones con muchas concomitancias, en muchas ocasiones simultáneos, emblemas y jeroglíficos presentan sin embargo algunas diferencias que permiten separarlos; Fernando R. de la Flor comenta tres divergencias entre ambos: el mote del emblema tiene que estar conectado con la figura, declarándola; además, el emblema es un género completamente serio, sin dar lugar a burlas, como sí sucede en el jeroglífico —entendido a la manera renacentista—; en tercer lugar, el emblema en realidad son los versos del conjunto icónico-verbal, mientras que el jeroglífico no los lleva, o cuanto menos carecen de complejidad (Flor, 1995, p. 55).

Pese a que el momento de mayor éxito de la forma emblemática se dio sobre todo en el siglo XVI, auspiciada por la fascinación hacia la escritura egipcia, hallamos sus orígenes no en el propio Renacimiento sino ya en ciertos manuscritos iluminados de la Edad Media o también en las fórmulas heráldicas (Flor, 1995, p. 35), e incluso en ciertas fórmulas de la Antigüedad de la representación mitológica. Los emblemas fueron fruto de la investigación en el fértil campo de nuevos lenguajes de la imagen, como los jeroglíficos egipcios, las medallas conmemorativas, la heráldica, las empresas y otros, fundidos todos ellos en el crisol del emblema. Dotaron de un sentido simbólico más profundo a esos grupos figurativos ya consolidados (Flor, 1995, p. 105).

El lenguaje icónico-textual operaba dentro del horizonte hermético de la lengua sagrada. Giordano Bruno pensaba que la comunicación con los dioses se producía con la lengua adecuada, la basada en imágenes, “más en concreto, en imágenes de tipo emblemático” (Gómez de Liaño, 1992, p. 242). La *mónada jeroglífica*⁶ de John Dee constituye uno de los ejemplos por antonomasia de esa búsqueda. John Dee, una de las grandes figuras del contexto hermético del XVI, consejero áulico de la reina Elizabeth, creó dicho signo complejo, a la manera jeroglífica, en donde se reflejaban los signos de los planetas, que representa la adquisición de la verdad última. Como intento de conectar con un lenguaje divino primigenio, la mónada intentaba conciliar

⁶ esotericarchives.com (20-09-2002). “John Dee: Monas Hieroglyphica (‘The Hieroglyphic Monad’)” [Archivo de imagen]. Obtenido de: <http://www.esotericarchives.com/dee/monad6.gif>

lo plural a la unidad⁷; el signo buscaba su razón de ser como fundamento jeroglífico en el número y en la forma geométrica (Dee, 1992, p. 91 y ss.; Asprem, 2012, p. 13; Sebastián, 1989, p. 13). Salta a la vista el gran parecido de la mónada de Dee con el signo del planeta Mercurio y de la alquimia; solo cambia la desaparición del signo de Ignis y que la luna no está encima del círculo sino parcialmente en su interior. Obviamente, el parecido no es mera coincidencia. Mercurio es el gran protector de los herméticos.

A continuación expondremos brevemente algunos ejemplos del siglo XVII del desarrollo de dicho lenguaje jeroglífico en los libros de emblemas hermético-alquímicos. Esa investigación se halla plenamente en la obra de Robert Fludd *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*; el hermético antecede cada capítulo de una explicación visual de lo que seguirá mediante un grabado; este funciona como índice visual y como resumen de la esencia; Fludd colocó cuatro de esa manera, uno en la primera página, otro en un desplegable justo a continuación, ambos grabados como resúmenes de todo aquello que existe y de cuál es su orden; luego coloca otro delante del primer tratado, sobre lo cósmico, para más adelante añadir otro antecediendo el segundo tratado, que versa sobre las artes vinculadas al dominio de la aritmética.



Figura 2. Robert Fludd, grabado de M. Merian, 1624. (Cortesía de Deutsche Fototek).

⁷ Alquimia como arte que lleva de la pluralidad a la unidad subyacente (Arola, 2008, p. 52).

El grabado realizado por Merian (Godwin, 1979, p. 13) interesa especialmente por su explicación de un contenido mediante la disposición de imágenes. Se muestra una especie de diagrama en forma circular —como los mándala hindú-tibetanos— en el que se dibujan diversas técnicas, realizadas por la especie humana. El mono señala con una vara un libro de aritmética, ya que las otras artes del diagrama empiezan por el dominio de los números (Godwin, 1979, p. 76), como la música, la astrología-astronomía, la geografía, la fabricación de relojes, la geomancia, la fabricación de maquinaria, la fortificación militar, la arquitectura, la agrimensura o la pintura. En el apartado dedicado a la pintura, aparecen algunos de los recursos habituales en el arte del Renacimiento para su estilo, como la utilización de instrumentos para crear sus perspectivas, cuadrículas para situar lo visible, y otros métodos. Gracias a esas artes liberales la especie humana imita y prolonga el trabajo de la naturaleza en la Tierra.

Pero junto a ello, lo fascinante es como se combina la información verbal con la visual, aprovechando las características de ambas: la primera para explicar detalladamente y de manera secuencial las ideas, la segunda para exhibir un rasgo de una manera explícita, simbólica —una imagen que representa muchas ideas—, y tremendamente condensada⁸.

Otro ejemplo mayúsculo en cuanto a su calidad artística se halla en la célebre *La fuga de Atalanta*, publicada en 1618⁹. En él, como en tantos otros libros alquímicos similares, Michael Maier presentó los procesos alquímicos mediante unos emblemas simbólico-alegóricos. Los grabados fueron realizados en el taller de Johann Theodor de Bry (Arola, 2008, p. 33), aunque se discute sobre la atribución de la autoría¹⁰.

El libro de grabados ofrece 50 emblemas en el que las imágenes se asocian no solo con otro tipo de arte (versos) sino que añade un tercer tipo: las fugas musicales, aportando una nueva capa de complejidad con la que comunicar saberes alquímicos sin necesidad de explicitarlos. El lector debe conocer el código para entender su sentido —de ahí que sean alegóricos: existe una manera de descifrarlos— pero también tienen potencia enigmática y múltiples sentidos como en un símbolo, de manera que pueden inscribirse en cualquiera de las dos modalidades.

En concreto, presentamos el emblema XLII de la serie. La imagen simbólica actúa como en este emblema con *vestigia pedis*, unas huellas que son el rastro de algo que pasó pero que ya no es enteramente lo que pasó, sin dejar de tener una relación con ello. Constituye un vestigio que nos permite realizar una actividad detectivesca, armados con el equipamiento del que habla el cuerpo del emblema. Siguiendo el epígrafe, Klossowski de Rola lo interpreta como que el alquimista tiene que seguir a la guía naturaleza, apoyado en la razón —el bastón de la imagen—, e iluminado por los buenos libros, pese a que, como sostenía Raimon Panikkar, no se puede iluminar a la oscuridad del símbolo o del mito porque entonces dejaría de serlo¹¹. Como ocurre a menudo en los tratados de alquimia, la reflexión no se

⁸ Sin dejar a Fludd, la emblemática también se vincula a las diversas artes de la memoria creadas a finales del XVI y principios del XVII. Influye en ambas el peso de la tradición egipcia y de lo que se suponía eran los jeroglíficos.

⁹ Maier calificó de jeroglíficos a esos emblemas (Godwin, 2007, p. 44).

¹⁰ Según Lennep buena parte de los grabados los dibujaría el avezado Merian (1978, p. 110), pero para Joscelyn Godwin, la colaboración de J. T. de Bry probablemente se concentró en algunas de las figuras (Godwin, 2007, pp. 34-35), mientras que Klossowski de Rola lo niega y atribuye las láminas con toda seguridad a de Bry (2004, p. 72).

¹¹ Interpretación de Klossowski de Rola, en Klossowski de Rola 2004, p. 106. Sobre el misterio imposible de iluminar con el logos: Panikkar, 2009, pp. 286-287.

ciñe únicamente a las supuestas operaciones químicas, sino que tiene implicaciones filosóficas, cosmológicas o metafísicas.



Figura 3. Michael Maier. La fuga de Atalanta, emblema XLII. (Cortesía de la Foundation of the Works of C.G. Jung, Zürich).

El *Amphiteatrum sapientiae aeternae*, del ya citado Heinrich Khunrath, destaca como otro de los libros capitales de la mentalidad hermético-neoplatónica que alumbró los libros de emblemas alquímicos. Existe en dos versiones, una de 1595, extremadamente rara, de la que se conservan solo 4 copias, y otra posterior, del 1609 (Forshaw, 2006, p. 197). En uno de sus grabados se reflexiona tanto textual como gráficamente sobre el hermafrodita, figura esencial en la pesquisa alquímica, representado a menudo como en este grabado, es decir, un ser humano con dos cabezas, una en forma de sol, y otra de luna, metaforizando así que dicho ser ha alcanzado el estado de naturaleza perfecta, ya que ha conseguido integrar a los opuestos, hombre y mujer, manera alegórica dentro de la sintaxis del medio para referirse a la piedra filosofal. Por si no fuera suficiente descripción, se incluye textualmente la palabra *Rebis* inscrita en el plexo solar, de nuevo una manera habitual en este corpus emblemático de citar al andrógino, ser de doble naturaleza, doble sexualidad o doble cosa (*res bis*)¹².

Además del andrógino, la lámina incluye algunos de los más llamativos elementos del simbolismo alquímico, como el caos primordial del que surge la obra,

¹² Según un tratado de alquimia, *rebis* significaría sustancia macho y hembra, *res bis*: Peradejordi, 1979, p. 135. Sobre una lectura no dual de los símbolos alquímicos: Autor, 2016.

los cuatro elementos y de las tres partes de lo humano —espíritu, alma y cuerpo— sobre los que se asienta el hermafrodita, o el pájaro hermético, situado justo encima suyo, formado por tres especies diferentes: el cuervo del inicio de la transmutación (*nigredo*), el cisne de la depuración (*albedo*) y la cola multicolor del pavo real, indicación igualmente de otra fase del proceso. Además, se subraya textualmente dicho mensaje, con la inscripción *Azoth*, alfa y omega del viaje, de la *Prima materia* del dragón primordial a la Última materia.

Toda esa enorme sofisticación visual se complementa con una densidad conceptual complejísima, con sentencias o palabras en tres idiomas (hebreo, latín, griego), referencias a diversas escuelas filosóficas (el hermetismo-neoplatonismo obvio, más el pitagorismo (la década), la teología cristiana, la cábala..., un conjunto que configura una epistemología basada tanto en imágenes como en palabras, y que debe de tenerlas en cuenta para comprender el significado de ambas por separado así como al unísono. En palabras de Forshaw, Khunrath manifiesta su predilección por describir lo que acontece en el atamor figurativamente en dicha doble forma (Forshaw, 2006, p. 201).



Figura 4. Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, 1595. (Cortesía de la Foundation of the Works of C.G. Jung, Zürich).

Cómo último ejemplo de esta tendencia hermética con su momento de esplendor entre mediados del XVI y del XVII, y quizá en su forma más depurada, debe ineludiblemente traerse a colación el *Mutus liber*, publicado en 1677 por Altus, seudónimo según se cree de Jacob Saulat (Klossowski de Rola, 2004, p. 270; Lennep, 1978, p. 130). El libro contiene imágenes sin apenas acompañamiento textual. Su título completo ya da una impresión de aquello que encontrará el lector: *El libro mudo, en el que toda la filosofía hermética está representada en figuras jeroglíficas*,

*dedicado a Dios misericordioso, tres veces buenísimo y grandísimo, y dedicado a los únicos hijos del arte, por el autor, cuyo nombre es Altus*¹³.

Se trata de una de las versiones más refinadas del intento hermético de traducirlo todo a un lenguaje por imágenes que permita asimismo pensar a través de ellas, al superar las limitaciones de sentido impuestas por el lenguaje verbal. Prácticamente no hay palabras en sus grabados, si acaso algunas frases en la portada y las que se dibujan en este grabado, insertadas en filacterias. De ahí lo de libro mudo, aunque su silencio sea en realidad bien elocuente.

Con el grabado que presentamos concluye la serie; tiene una relación directa con el primero, en el cual se observa a unos ángeles que bajan por una escalera de Jacob, y que pretende transmitir la idea de la alquimia como forma de arte teúrgica que pone en relación con lo divino. En este último grabado la escalera está caída al dejar de ser necesaria, ya que el adepto glorificado posee la visión directa. La pareja protagonista de la serie ha alcanzado el estado de perfección, ejecutado visualmente según el motivo iconográfico clásico de la ciencia de Hermes: con una referencia al andrógino —la conjunción del sol y de la luna—, y el adepto espiritualizado, el cadáver —Hércules, lo material— en el suelo. Vemos la apoteosis del ser perfecto, coronado por dos ángeles (Klossowski de Rola, 2004, p. 284).



Figura 5. Altus, *Mutus Liber*, 1677. (Cortesía de Foundation of the Works of C.G. Jung, Zürich).

¹³ Traducción de Antonio Pérez, traductor del libro de Lennep, 1978, p. 129.

Antes de concluir este apartado de la imagen como jeroglífico renacentista y hermético, hay que apuntar que su evolución la alejó de su propósito inicial; a pesar de que el género de los emblemas empezó con aires enigmáticos, pronto derivó hacia formas doctrinarias, de sentido diáfano para ser comprendidas rápidamente (Flor, 1995, pp. 59-62). Si nos ceñimos a España, la producción emblemática se concentró en una exposición de la doctrina y la moral contrarreformista. La producción emblemática, tan exitosa durante dos siglos, fue desapareciendo en las primeras décadas del XVIII, dados los cambios filosóficos y estéticos de la época y la pérdida de interés por un supuesto lenguaje universal —con las matemáticas en sustitución como lenguaje de la física mecanicista—, y el resto de ideas asociadas a la imagen como fundamento último de la comunicación o de base de una lengua prebabélica (Flor, 1995, p. 364).

4. La imagen jeroglífica como *revenant* cultural

No obstante, dicho final no fue irreversible. La forja y uso de la imagen jeroglífica que apela a lo enigmático y con fuerza arquetípica, activa dentro de un horizonte cultural hermético-platónico-neoplatónico, ha tenido insólitas resurrecciones periódicas. Su reaparición ha vivido en la sociedad contemporánea un refloreCIMIENTO espectacular en tres vertientes: la primera de ellas, como herramienta fundamental del capitalismo en la publicidad —sin vínculo con lo hermético—, con su imagen logo-icónica que aúna lo visual con lo textual, pero se trata de un tema que excede el propósito de este análisis, adentrándose en territorio ajeno.

En segundo lugar, el mundo del cómic, en el que incluso existen ejemplos plenamente herméticos, como las *Fábulas pánicas*¹⁴, escritas y dibujadas por Alejandro Jodorowsky y publicadas entre el 67 y el 73; en el ejemplo del *hyperlink* se trata de una alegoría del cambio de perspectiva entre el yo y los otros, entre el triunfo y el fracaso, en cómo se vislumbran ambos de forma diferente si uno es el sujeto o el objeto de la acción. La pregunta principal que suscita es, ¿el protagonista está hundiéndose o ascendiendo? Ambas respuestas pueden ser ciertas dependiendo del punto de vista. En cualquier caso, de nuevo se crea una imagen en la que confluyen dos tipos de lenguaje para transmitir una información de contenido metafísico; en ella, se percibe una cosmovisión que podríamos considerar inmersa en las directrices principales del esoterismo occidental.

Otro ejemplo de cómic hermético es *Promethea*, guionizado por Alan Moore y dibujado por J. H. Williams III; su último número¹⁵ funciona como coda para exponer un manifiesto hermético-estético. El cómic, se apunta allí, sirve como moderno jeroglífico que une los saberes del hemisferio cerebral izquierdo y del derecho, del saber del logos verbal-textual, con su razón, y del saber intuitivo e imaginativo de lo visual, ambos con virtudes epistemológicas diferentes, de ahí el valor que adquiere combinarlos.

¹⁴ eoleblog.com (06-10-2010). “Les Fabulas Pánicas d’ Alejandro Jodorowsky” [Archivo de imagen]. Obtenido de: <https://ericeotao.files.wordpress.com/2010/09/0026.jpg>

¹⁵ Joe Gordon – forbiddenplanet.blog (29-09-2008). “A MAN OF LETTERS – PÁDRAIG Ó MÉALÓID TALKS TO TODD KLEIN” [Archivo de imagen]. Obtenido de: <http://forbiddenplanet.blog/wp-content/uploads/2008/09/Promethea%2032.jpg>

Finalmente, en una tercera vertiente a la que dedicaremos más espacio, la faceta de las artes visuales, sobre todo en las inquietudes que alentaron las vanguardias artísticas en las primeras décadas del siglo XX. El lenguaje alquímico, entre otros autores por su exegesis del siglo XX por parte de Fulcanelli, fue directa inspiración para Breton (Bauduin, 2014, pp. 186-190). Existe ya una buena cantidad de estudios dedicados en los últimos años a poner en relación al surrealismo con los libros de emblemas alquímicos, apreciados por muchos de los surrealistas con su sentido de lo insólito, del absurdo, de lo chocante, el uso de símbolos para aludir a algo, frecuentemente en el caso surrealista para vincularlos con la libido¹⁶.

Y no solo a los surrealistas: después de esa época, su forma de comunicar conocimiento ha seguido atrayendo a artistas con una sensibilidad proclive a lo espiritual. En sus escritos sobre el sentido del arte y del cine, el director Andrei Tarkovski liga al arte con la gnosis —el conocimiento referido a lo sagrado—, ya que la forma de atesorarla no está basada en secuencias lógicas de razonamientos cada vez más próximas a la verdad, sino a la creación de una imagen absoluta del mundo, un absoluto expresado mediante una limitación —lo espiritual por lo material, lo infinito por lo finito—, imagen que establece “un jeroglífico de la verdad absoluta” (Tarkovski, 1991, p. 61). En su opinión, el artista tiene que pensar en imágenes, no en juicios lógicos (Tarkovski, 1991, p. 70).

Y respecto a Torres-García, ¿no es la construcción jeroglífica lo que se halla tras su complejo código concepto-visual? Aunque en sus obras hay mucho del arte mal llamado primitivo, del egipcio, del arcaico griego o del precolombino, sus formas se adentran en otros territorios; no quería hacer un arte imitativo sino inspirarse en el espíritu que creó aquellas formas. En lugar de imitar la naturaleza al copiarla, quiso crear una imagen de ella. El artista debe partir de la imagen de una idea, no reproducir objetos, sino trasladar su idea al soporte (Torres-García, 1986, pp. 51-56; García Vergara, 2007, p. 34).

Con todo, en su teoría estética, el Arte Constructivo Universal, el pintor uruguayo-catalán no rehuía también lo imitativo; intentó unir tres nudos conceptuales: el ideal platónico del arte sereno y equilibrado, la tradición renacentista imitativa, inexcusable en la cultura europea, dado su peso en la misma, y la realidad vanguardista de su tiempo; en sus obras y en su teoría se funden los tres niveles (García Vergara, 2007, p. 35). Así se manifiesta en Arte constructivo¹⁷, del 1943.

El artista estimaba que el lenguaje simbólico era el más profundo que pudiera expresar el arte; abogó explícitamente por pasar del símbolo intelectual al mágico (Domènech Tomàs, 2007, p. 12), en cualquier caso una forma de pensar simbólica, diferente tanto al pensamiento lógico verbal de las estructuras lógicas como al científico de las fórmulas matemáticas. Por ello, algunas composiciones suyas operan con símbolos; otras, en cambio, exploran aquellas cuestiones más estructurales y

¹⁶ En general, los grabados alquímicos del XVI y XVII anuncian el surrealismo. Por ejemplo, véase Bauduin y su *Surrealism and the Occult*, Urszula Szulakowska con *Alchemy in Contemporary Art*, *Le surréalisme: parcours souterraine*, de Patrick Lepetit, *Surrealism and the Occult*, de Nadia Choucha, o *Max Ernst and alchemy*, por M. E. Warlick., Breton subrayó la semejanza entre arte surrealista y alquimia, ya que en ambos se cabalgaría a lomos de la imaginación, en una liberación de la mente condicionada por siglos de domesticación racionalista; en ese manifiesto, al referirse a imágenes inspiradas en libros del alquimista medieval Flamel, André Breton exclamará si ese imaginario no es plenamente surrealista (Breton, 2002, p. 151 y ss.)

¹⁷ Wikiart.org (?). “Arte constructivo” [Archivo de imagen]. Obtenido de: <https://uploads5.wikiart.org/images/joaquin-torres-garcia/arte-constructivo-1943.jpg>

con colores; la pintura como forma y sobre todo color, ya escribió tan temprano en su carrera como el 1913 (Torres-García, 1986, p. 53). Las piezas denotan un interés por las formas geométricas y la numerología, especialmente por la sucesión de Fibonacci, que utiliza a menudo; en sus obras de finales de los años veinte y los años treinta investigó cuestiones parecidas a las del teósofo Mondrian. Para él, las estructuras poseían una energía propia que se transmitía a la obra. Y también se sirvió del concepto de estructura pero para analizar los motivos iconográficos que se repiten en tantas culturas y tiempos históricos, como en su libro *Estructura*, en el que propuso un trabajo con los modelos visuales similar al *Atlas Mnemosyne* de Warburg.

Con su arte de síntesis quiso unir tendencias aparentemente contrapuestas en la que aquello pretendidamente “primitivo”, lo andino, lo melanesio, lo caldeo, o incluso anterior, podían darse la mano con Mondrian. Un arte que pudiese profundizar en lo arquetípico accesible por cualquier individuo o cultura; por ejemplo, lo valioso de los grandes maestros clásicos no eran sus formas sino el espíritu de su arte, aquello eterno en ellos (Torres-García, 1986, p. 39-62; Gradowczyk, 2007, p. 61). La sintaxis de Torres-García y su creación se alimentaron en todas sus fases de contenido mágico-hermético, ya que ese era uno de los depósitos de conocimiento de los que más bebió; su imaginario y sus teorías se sustentan en dicha tradición.

Como tantos otros de los artistas que surgieron del intento romántico de reencantar el mundo, él también abogó por un estado alterado de consciencia que integrara la experiencia de vigilia, la estética y la onírica¹⁸. De hecho, esta última presenta similitudes con lo artístico: “¿ciertas intuiciones del artista no son a la manera de los sueños? En efecto, si el artista es un creador de símbolos es porque la ‘forma simbólica es, no solo una cosa dentro de la estructura racional, sino también del alma y de la materia, y “surge formada como de una pieza”¹⁹, ello hace que tenga una especie de valor mágico y que actúe en cada receptor sin necesidad hermenéutica de interpretarla, con un impacto directo. Torres-García logró unir esos aires oníricos con el vanguardismo abstracto de Mondrian y un arte de la síntesis simbólica y de la idea de larga pervivencia en el arte universal.

El artista también emuló el modelo artístico del libro de grabados emblemáticos, en el que se compatibiliza la información gráfica, visual, con la textual. En *La tradición del hombre abstracto*²⁰ (1938), además de en otras obras similares, expone su versión de las uniones emblemáticas de texto e imagen; en el cuaderno se combinan las características imágenes constructivas del autor, con frases intercaladas o páginas enteramente ocupadas por ellas, como en los libros de emblemas de alquimia o en William Blake.

En *La tradición del hombre abstracto* reflexiona sobre esa manera de entender el arte, de una abstracción simbólica que es al mismo tiempo universal —o al menos pretende serlo— pero sin dejar de ser tremendamente personal. Por la abstracción simbólica puede accederse al Hombre Universal, en el que se hallan todas las culturas, todos los arquetipos, manifestaciones de un espíritu Uno. Ese hombre es el de “todos

¹⁸ Objetivo este compartido por otras corrientes de vanguardia. Ya el *Primer manifiesto surrealista* escrito por Breton había trazado la unión de sueño y realidad en el arte como objetivo de la corriente, en lo que luego llamó el estado de gracia (Breton, 2002, p. 24; Bauduin, 2014, p. 120).

¹⁹ Traducción propia del original en catalán, recogido en Domènech Tomàs, 2007, p. 12.

²⁰ Sección Áurea – Álvaro Cármenes. (2-07-2007). “tipografía Montevideo.JTG” [Archivo de imagen]. Obtenido de: <http://www.carmenes.org/imagenes/jtg01.jpg>

los tiempos: al lado del prehistórico, del primitivo, del azteca y del inca, al lado del egipcio y el griego —en la Edad Media allí estaba²¹, idea en la que evoca tanto al Adam Kadmon cabalístico como el andrógino alquímico o el Manu del hinduismo.

Concluiremos con dos autores contemporáneos, uno recientemente muerto, el otro todavía vivo: Paul Laffoley el primero, Grisha Bruskin el segundo. Este último, en sus series *Alefbet* (2006)²², abecedario en hebreo, dispone una serie de figuras que simbolizan algo, tanto ellas por sí mismas como sus ropas, gestos, objetos..., en un lenguaje cifrado de significado complejo vinculado al misticismo y sobre todo a la cábala, en la que el artista está interesado. Cada figura o el conjunto en cada grupo compositivo deviene arquetipo de un carácter, de un carácter-mitologema según apunta Bruskin: incluso alguno puede devenir en el ya citado Adam Kadmon cabalístico, el ser humano primordial que deviene todos (Schorsch, 2017, pp. 405-411).

Por lo que se refiere al marco estético de la propuesta de Laffoley es claramente hermético, tanto en los autores que cita explícita o implícitamente, como en las teorías que convergen en sus obras, como queda evidenciado por ejemplo en *Alchemy: the Telnomic Process of the Universe*²³ (1973). Entre ellas, esa combinación logo-icónica que ha sido el objeto del estudio.

Con ellos dos se cierra el círculo de la imagen jeroglífica en el presente, en una prueba de que, lejos de desaparecer, ese tipo de imagen continua hechizando la mente de muchos de los creadores actuales, sobre todo de aquellos interesados en lo místico, lo espiritual o lo esotérico, un encantamiento, pues, que prolonga el sentido anteriormente por herméticos renacentistas o artistas de vanguardia.

Referencias

- Agrippa, E.C. (1992). *Filosofía oculta. Magia natural*. Madrid: Alianza.
- Alciato (1993). *Emblemas (edición y comentarios de Santiago Sebastián)*. Madrid: Akal.
- Arola, R. (2002). *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Arola, R. (2008). *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*. Madrid: Siruela.
- Arranza, J.J. (2002). La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones. En Bernat Vistarini, A. & Cull, J.T. (Eds.), *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro* (pp. 229-256). Barcelona: José J. de Olañeta.
- Asprem, E. (2012). *Arguing with Angels. Enochian Magic and Modern Occulture*. Albany: State University of New York Press.
- Bauduin, T.M. (2014). *Surrealism and the Occult*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Béguin, A. (1981). *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D. F.: Fondo de cultura económica.
- Breton, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor libros.

²¹ Traducción propia del original en catalán, recogido en Gradowczyk, 2007, p. 65.

²² vvox.it. (24-04-2015). "L'alfabeto di Grisha Bruskin a Venezia" [Archivo de imagen]. Obtenido de: <http://www.vvox.it/2015/04/24/lalfabeto-di-grisha-bruskin-a-venezia/>

²³ johncoulthart.com. (17-11-2015). "Paul Laffoley 1940-2015" [Archivo de imagen]. Obtenido de: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/wp-content/uploads/2015/11/laffoley1.jpg>

- Camillo, G. (2006). *La idea del teatro*. Madrid: Siruela.
- Colonna, F. (2013). *Sueño de Polífilo*. Barcelona: Acantilado.
- Dee, J. (1992). *La mónada jeroglífica*. Barcelona: Obelisco.
- Domènech Tomàs, M. (2007). Torres-García: Darrere la màscara constructiva. En Domènech Tomàs, M., Yvars, J.F. [et altri], *Torres-García. Darrere la màscara constructiva* (pp. 7-18). Girona: Fundació Caixa Girona.
- Ferrer Ventosa, R. (2016). Representaciones de la no dualidad en el arte occidental: el andrógino y el matrimonio sagrado. En Lousa, T. (Coord.), *Arte e esoterismo occidental* (pp. 124-135). Lisboa: Universidade Lusófona.
- Flor, F.R. (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- Forshaw, P.J. (2006). 'Alchemy in the Amphitheatre': Some Considerations of the Alchemical Content of the Engravings in Heinrich Khurath's Amphitheatre of Eternal Wisdom (1609). En Wamberg, J. (Ed.), *Art & Alchemy* (pp. 195-220). Copenhagen: Museum Tusulanum Press / University of Copenhagen.
- Forshaw, P.J. (2017). Introduction: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism. En Forshaw, P.J. (Ed.), *Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism* (pp. 1-20). Leiden / Boston: Brill.
- García Vergara, M. (2007). La cuadratura del círculo. En Domènech Tomàs, M., Yvars, J.F. [et altri], *Torres-García. Darrere la màscara constructiva* (pp. 31-56). Girona: Fundació Caixa Girona.
- Gilly, C. (2002). Hermetism for tourists: Athanasius Kircher makes a museum piece out of Hermes. En Gilly, C. & Heertum, C.V. (Eds.), *Magic, Alchemy and Science 15th-18th centuries. The influence of Hermes Trismegistus*. Vol. 1 (pp. 498-508). Firenze/Amsterdam: Biblioteca Nazionale Marciana / Biblioteca Philosophica Hermetica.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Godwin, J. (2007). Introducción. En Maier, M. *La fuga de Atalanta* (pp. 9-59). Vilaur: Atalanta.
- Godwin, J. (1979). *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of two Worlds*. London: Thames & Hudson.
- Gombrich, E.H. (2001). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2. Madrid: Debate.
- Gómez de Liaño, I. (1992). *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid: Taurus.
- Gradowczyk, M.H. (2007). Torres-García i les seves estratègies entorn d'allò primitiu. En Domènech Tomàs, M., Yvars, J.F. [et altri], *Torres-García, Darrere la màscara constructiva* (pp. 57-68). Girona: Fundació Caixa Girona.
- Hanegraaff, W. (2015). How Hermetic Was Renaissance Hermetism? *Aries – Journal for the Study of Western Esotericism*, 15, pp. 179-209.
- Jonson, B. (1983). *El alquimista*. Barcelona: Icaria.
- Klossowski de Rola, S. (Ed.). (2004). *El juego áureo*. Madrid: Siruela.
- Lachman, G. (2011). *The Quest for Hermes Trismegistus*. Edinburgh: Floris Books [e-book].
- Lenep, J.V. (1978). *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*. Madrid: Nacional.
- Maier, M. (2007). *La fuga de Atalanta*. Vilaur: Atalanta.
- Moore, A. & Williams III, J.H. (2008). *Promethea* vol. 5 (# 26-32). Barcelona: Norma editorial.

- Ormsby-Lennon, H. (1988). Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition. En Merkel, I. & Debus, A.G. (Eds.) *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe* (pp. 311-341). Washington: Folger Books.
- Panikkar, R. (2009). *Mite, símbol, culte*. Barcelona: Fragmenta.
- Peradejordi, J. (Ed.). (1979). *Cuatro tratados de alquimia*. Barcelona: Vision libros.
- Pico della Mirandola, G. (2012). *Oration on the Dignity of Man*. New York: Cambridge University Press.
- Plutarco (1995). *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI. Isis y Osiris. Diálogos píticos*. Madrid: Gredos.
- Pseudo Dionisio Areopagita (1990). *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Renau Nebot, X. (Ed.). (1999). *Textos herméticos*. Madrid: Gredos.
- Schorsch, J. (2017). Modern Angels, Avant-Gardes and the Esoteric Archive. En Forshaw, P.J. (Ed.), *Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism* (pp. 397-424). Leiden / Boston: Brill.
- Sebastián, S. (1989). *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero.
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Torres-García, J. (1986). *Escrits sobre art*. Barcelona: Ed. 62 i “LaCaixa”.
- Yates, F.A. (1983). *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel.