

**“La figura de aquel sabio/ Que a callar muestra
con el dedo al labio”.**
El gesto harpocrático en un emblema de Alciato

“The figure of that wise man/ Who to be silent shows with the finger on the lip”.
The hapocratic gesture on an emblem of Alciato

Marcela Labraña¹, Javiera Barrientos²

¹ Dra. en Humanidades, Universidad Finis Terrae, e-mail: mlciruela@yahoo.com
Dirección postal: Ismael Valdés Vergara 251, depto. 41, Santiago.

² Magíster (c) en Literatura, Universidad de Chile, e-mail: javierab@gmail.com
Dirección postal: Ismael Valdés Vergara 251, depto. 41, Santiago.

En este ensayo realizaremos un recorrido a través de una serie de representaciones textuales y visuales del gesto harpocrático, que consiste en poner el dedo sobre la boca para invitar al silencio. El foco principal está en el emblema “Silentium” de Alciato y en las distintas maneras de concebir la emblemática en el barroco.

Palabras clave: gesto harpocrático, silencio, Alciato, emblemática, barroco.

In this essay we will go over through a series of textual and visual representations of the hapocratic gesture, which consists in putting the finger on the lips to invite to silence. The main focus is on the emblem “Silentium” of Alciato and the different ways of conceiving the emblems in the Baroque period.

Key words: Harpocratic Gesture, Silence, Alciato, emblems, baroque.

Los primeros tercetos de la conocida “Epístola satírica y censoria contra las costumbre presentes de los castellanos...” de Francisco de Quevedo describen y explican el sentido de un gesto: “No he de callar, por más que con el dedo, / ya tocando la boca, o ya la frente, / silencio avises, o amenazas miedo”. El final del primer y el segundo verso trazan la coreografía que permite la aparición del gesto que insta a callar, conocido tradicionalmente como gesto harpocrático.



Harpócrates

Estatuilla en plata (época ptolemaica 305 a. C. - 30 a. C.)
Museu Calouste Gulbenkian en Lisboa

El uso del término “harpocrático” para referirse al signo que construyen el dedo índice y la boca remite inexorablemente a la caracterización y reivindicación del dios egipcio Harpócrates que Plutarco (1995) expone en *Isis y Osiris*:

A Harpócrates no hay que considerarlo un dios imperfecto y enclenque ni un dios conectado con las legumbres, sino el que preside y aconseja sobre la palabra relativa a los dioses, que todavía inmadura, imperfecta e inarticulada existe entre los hombres; por eso tiene el dedo aplicado a la boca, en señal de discreción y silencio, y en el [mes] *Mesore*, llevándole una ofrenda de legumbres, dicen: ‘la lengua es fortuna, la lengua es un demon’ (183).

La aclaración inicial de Plutarco responde a la superposición de larga data de dos deidades egipcias: Horus (niño) y Harpócrates. El nombre egipcio de este último (Horp-a-jard o Har-pa-jered) significa literalmente: ‘Horus niño’, cuestión que sin duda explica la confusión. Harpócrates, en su papel de Horus niño, suele aparecer en la iconografía grecorromana sobre las rodillas de su madre, Isis, quien se dispone a amamantarlo.

Las representaciones de Harpócrates como un niño recién nacido emergiendo “de un loto primordial, a veces asimilado al sol naciente, es un chiquillo desnudo, con el cráneo rasurado, a excepción de la mecha de la infancia que se le cae sobre la sien derecha; en un gesto infantil, el dios se lleva el índice de la mano derecha a la boca” (Bonney 1997: 380) intensificaron aún más la confusión entre estas dos deidades egipcias.

Se supone, señala Karen Pinkus (1996) en *Picturing Silence*, que Harpócrates habría nacido con el dedo sobre los labios, sin duda, su atributo más distintivo. Aunque ciertamente infantil, este gesto es símbolo de su conexión con los sagrados misterios (1996: 9). Es una exhortación para refrenar la lengua común en la literatura sapiencial egipcia. Tanto “los egipcios como los griegos supieron valorar la importancia de la palabra tanto en este mundo como en el otro”, se explica en la edición consultada de *Obras morales y de costumbres (Moralia)* de Plutarco (183n).

Una vez helenizado, este dios egipcio empezó a asemejarse a otra deidades:

cambia su mecha de juventud por la cabellera rizada del pequeño dios del amor, que se adorna con un atributo característico, el botón o flor de loto [...] Sostiene con el brazo izquierdo el cuerno de la abundancia, símbolo de fecundidad que evoca su filiación con Osiris, dios de la vegetación y la fertilidad. Algunas veces lleva en la espalda las alas de Eros y en ella puede apreciarse también el carcaj del dios. Otras veces toma prestados algunos atributos de Dioniso: la nébrida, la corona de hiedra o la vid contra la que se apoya¹. Pero siempre aparece representado con el gesto tan característico de llevarse el dedo índice a la boca, gesto que los romanos interpretaron como una incitación a no divulgar los secretos de la iniciación en los misterios isíacos (Bonney 1997: 380).

El texto de Plutarco, en cambio, se desmarca de esta interpretación híbrida: Harpócrates no es un dios niño, un Cupido festivo que irresponsablemente va por la vida lanzando dardos de amor; es una deidad seria cuya función primordial es corregir las nociones equivocadas que los hombres tienen y, lo que es peor, profieren sobre los dioses. Harpócrates, entonces, se lleva el dedo a los labios en señal de silencio y de discreción más que nada, si consideramos lo que Plutarco expone a continuación en el mismo pasaje citado:

En efecto, nada de lo que el hombre posee por naturaleza es más divino que la palabra, especialmente la que se refiere a los dioses, ni tiene mayor influencia para la felicidad. Por esta razón a quien desciende aquí al oráculo le recomendamos tener pensamientos santos, hablar reverentemente; pero la mayoría actúa de forma ridícula al proclamar el uso de palabras reverentes en las procesiones y en las fiestas, y después decir y pensar las cosas más blasfemas sobre los dioses mismo (184).

El gesto aquí es más bien una admonición a callar momentáneamente. La palabra es, recordemos, el mejor de los dones, según Plutarco. Los problemas con la palabra comienzan cuando el lenguaje se las bate con el mundo de los dioses. Por lo tanto, en sus orígenes, el *signum harpocraticum* posee, como bien lo explica André Chastel (2004), “una poderosa motivación religiosa. El pequeño dios recuerda, mejor de lo que haría una inscripción a la entrada de un santuario, que hay que contener las palabras. La divinidad se calla para hablar al corazón; si el fiel no guarda silencio, no percibe la lección interior que reemplaza al discurso” (67).

En “Il gesto del silenzio nell’arte figurativa” Laura Dal Prà (1989) señala que Harpócrates fue adorado por los griegos y los romanos en tanto dios del silencio inframundano: “[é] nato da Iside e Osiride e regna negli Inferi, dove le anime dei morti vagano *silentes*; se appare in sogno, a detta di Artemidoro [...] preannuncia tempi difficili e inquieti, salvo poi giungere inaspettatamente in soccorso del malcapitato” (407). Puntualmente, Artemidoro² (2002) explicaba en *Onirokriticon* o *Libro de la interpretación de los sueños* que soñar con:

¹ Ver: *Harpócrates-Eros* (Figura de terracota, Mirina, ca. 100–50 AC, Louvre Museum) y *Harpócrates* (Estatua de mármol Roma, Musei Capitolini).

² Vivió en el siglo II d. C. El *Onirokriticon* es el único libro de este escritor que se conserva, reúne más de 3.000 relatos de sueños.

Serapis, Isis, Anubos y Harpócrates —ya sean en persona o bien sus estatuas, sus misterios y toda clase de relatos vinculados con ellos o con los dioses que comparten sus templos y altares— vaticinan perturbaciones, riesgos, amenazas y apuros, de los que después ellos liberan en contra de lo previsto y de lo esperado. Ciertamente, siempre se ha creído que estas divinidades eran las salvadoras de los que han llegado al colmo de los males y se encuentran en un peligro extremo, y, sin duda alguna, a los que están en tales circunstancias ellas de repente los preservan (215).

En Atenas y Roma, explica dal Prà (1989), no cambia significativamente la interpretación de fondo del gesto harpocrático: el silencio al que ordena o conmina “è quello che deve avvolgere nella segretezza i riti misterici, impediendo a estranei sacrileghe violazioni” (408). Este silencio está asociado indisolublemente a la iniciación, fin y condición de existencia de la vida religiosa, gracias a la cual el fiel se hace consciente de los secretos de la divinidad (dal Prà 1989: 408).

Con el desarrollo de la iconografía cristiana la imagen del dedo en los labios se separa de la figura del dios egipcio y se convierte en un gesto y atributo de autónomo valor simbólico. El nuevo escenario desestimará la conexión del silencio con el “secreto” instituida por los cultos místicos. Como se sabe, el cristianismo en sus inicios ambicionó convertirse en universal. Por eso, divulgó y no silenció su mensaje. No obstante, no negó de plano la importancia del silencio y optó por adscribir también a las “correnti filosofiche che indicavano la taciturnitas come elemento fondamentale dell’habitus dei saggi” (dal Prà 1989: 408). Para alejarse de la *regio dissimilitudinis*³, es decir, de la triste condición de la humanidad caída después del pecado, lugar del dominio de las palabras necias, el cristiano primero que todo debe erigir un silencio exterior, colocando una custodia a la lengua y evitando cualquier fuente de perturbación; así encontrará el silencio interior que le permitirá contemplar la matriz divina y escuchar, finalmente, la voz de Dios (409).

Una diosa romana llamada Angerona, Anginora o Angeronia, se suele reconocer también por el gesto del silencio. Existe poca y confusa información sobre esta diosa. Algunas fuentes, por ejemplo, la identifican como la deidad de la angustia y el miedo. Otras, las que posibilitan que sea representada con el dedo sobre la boca, sostienen que es la diosa del silencio y que su culto se introdujo para evitar que el nombre secreto y sagrado de Roma fuera divulgado⁴.

Estos y otros dioses antiguos triunfaron hasta el punto de transformarse en una verdadera invasión durante el siglo XVI. Aurora Egido (1995) señala en “El silencio místico y San Juan de la Cruz” que la tradición emblemática, “surtió de fuentes y símbolos variados la imagen de este dios [Harpócrates] y de la diosa Angerona, identificándolos con el resurgir del hermetismo egipcio hasta convertir la personificación del silencio en consagrado tópico” (163).

En *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* Jean Seznec (1983) indaga en las razones del inmenso lugar que la mitología ocupó en la literatura y el arte en la Italia renacentista primero y luego en toda Europa. Una de las primeras cuestiones que este autor despeja tiene que ver con las fuentes. Al respecto señala que

³ O “región de la semejanza”. Esta expresión indica la caída del hombre alejado de sí mismo.

⁴ Muchas ciudades etruscas y romanas recibieron tres nombres: uno público profano, un segundo sacerdotal y un tercero secreto e iniciático. En el caso de Roma, el nombre secreto era Amor; el sacerdotal, Flor; y el público, Roma.

lejos de lo que podría suponerse, los eruditos y artistas de esa época frecuentemente se remitieron a información de segunda mano. Todas sus obras son, “en alguna medida, tributarias de la Edad Media” y prolongan “tanto por el espíritu como por el contenido, la tradición mitográfica medieval” (Seznec 1983: 185). Una de estas fuentes medievales es la *Genealogía deorum gentilium* (*Genealogía de los dioses de los paganos*) de Giovanni Boccaccio. Hugo de Lusignan, rey de Chipre, le pidió, poco antes de 1350, que recopilara los mitos clásicos. Boccaccio dedicó los veinticinco últimos años de su vida a esta labor que quedó reunida en quince libros.

Dos siglos después, en pleno Renacimiento, aparecerán tres exitosos manuales italianos: *La historia de los dioses* de Lilio Gregorio Gyraldi, *La mitología* de Natale Conti, ambos en 1551, y *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari (1556). Seznec plantea que estos tratados son muy similares y que por eso pueden situarse en el mismo plano y estudiarse simultáneamente. En cuanto a la elección y clasificación de sus materiales, los tres conservan las costumbres medievales, es decir que “[s]i bien conocen mejor, y de fuente más fiable continúan alimentándose ampliamente de los escoliastas y compiladores de la baja época” (Seznec 1983: 185). La principal consecuencia de esta mezcla de fuentes “es la asombrosa proporción de divinidades bárbaras, o pseudo-antiguas” (Seznec 1983: 195). Este resultado contrasta con los títulos de los capítulos ya que de atenerse a ellos se creería que “estos manuales tratan únicamente de dioses greco-romanos [...]. No se tarda en percibir que los Olímpicos se hallan perdidos en una multitud, o para retomar una expresión de Nietzsche, en ‘un carnaval cosmopolita de Divinidades’” (Seznec 1983: 196). En Cartari, sobre todo, las divinidades orientales ocupan un lugar de privilegio.

Otro libro que sin duda jugó un rol decisivo en esta consagración de los dioses orientales fue *Hieroglyphica*⁵ de Pierio Valeriano Bolzani. Se trata de una extensa obra compuesta de varios miles de folios que se considera el primer diccionario renacentista de símbolos y jeroglíficos. En ella, Valeriano supo combinar su estudio de más de 400 fuentes griegas y latinas con los conocimientos que Horapollo habría vertido en *Hieroglyphica*. Se publicó por primera vez en Basilea en 1556 dos años antes de la muerte de su autor y fue tremendamente popular: se reeditó siete veces en latín antes del fin del siglo XVII y fue traducido al francés y al italiano; en total, antes del XIX, fue reimpresso 34 veces. Esta obra está dividida en setenta libros, cada uno está centrado en un símbolo específico y dedicado a un célebre humanista italiano: Achille Bocchi, Giorgio Valla (tutor de Valeriano) y Vittoria Colonna, entre otros. Cuenta con una impresionante colección de xilografías de autor desconocido, pero que evidencian similitud estilística con los grabados de artistas alemanes y suizos de la época. Algunas de las criaturas y escenas representadas, inquietantes y extrañas, muestran que el interés de los humanistas del Renacimiento todavía respondía a las curiosidades y explicaciones de lo desconocido del mundo medieval.

Dentro de los jeroglíficos recogidos por Valeriano, destaca precisamente la noción de *Silentium*:

El principal jeroglífico del dedo es indicar el silencio, si se le figura junto a la boca (...). En todos los templos en que se honra a Isis y Osiris, había una imagen con el dedo sobre

⁵ Conocemos este tratado atribuido a Horapollo, Orapollo o Horus Apolo gracias a Cristoforo Buondelmonti, quien lo descubrió en Andros y lo trajo a Florencia.

los labios, lo cual muchos interpretan como que había de silenciarse que también ellos habían sido mortales, pero hasta en las escuelas elementales se sabe que era la efígie egipcia de Harpócrates (Liber XXXVI, fols. 260 y 261, en Pedraza 1985: 39).

Para Egido (1995), el silencio del dedo índice en boca de ambas deidades, particularmente en el caso de Harpócrates, “homologa a quien lo practica con el mismo Dios” (164); es, por tanto, un silencio divino o sagrado. Respalda esta idea recurriendo a un pasaje *del Teatro de los dioses de la gentilidad – Segunda parte* de Fray Baltasar de Vitoria (1646):

Entre otras cosas con que los sapientísimos egipcios significaron a Dios, fueron la cigüeña, y el cocodrilo, como lo dice Piero Valeriano: porque aquella ave y este animal (según dicen los naturales, y lo enseña la experiencia) carecen de lengua. Fue muy buen pensamiento el de aquellos sabios varones, pues quisieron dar a entender en ello que cerca estaban de parecerse a Dios, y ser semejantes a él, el que era callado, y guardaba silencio (545).

Al respecto, el padre Vitoria (1646) recuerda este dicho atribuido a Pitágoras: “*Linguae cohibe prae aliis omnibus, ad eroum exemplum*. Refrena la lengua a imitación de los altos Dioses” (545). En Pitágoras, encontramos “precedentes de la *música callada* e inaudible de las esferas, en armonía con el microcosmos, así como la referencia al silencio absoluto donde habita el Uno” y “una práctica del hermetismo y la soledad que hermanaba ya secreto y silencio” (Egido 1995: 162). Pitágoras habría aprendido de los sacerdotes egipcios la praxis del secreto y del silencio, enseñanza que luego transmitió a sus discípulos. Su pensamiento, de hecho, se transmitió solo por vía oral. Esta carencia de escritos tanto de él como de los primeros pitagóricos tiende a asociarse al secretismo que distinguió a la escuela filosófica-religiosa que fundó en Cretona, al sur de Italia.

Volvamos ahora al texto del padre Vitoria (1657), y a lo que cuenta de la diosa del silencio:

También los romanos tuvieron una Diosa del silencio, a quien llamaron Angirona, o Angerona, como lo dice Macrobio y que tenía el dedo puesto en la boca, [...] y fue esta costumbre muy usada para significar el silencio, poner el dedo en la boca, como dice Piero [Valeriano]. Pues el poner los Romanos a Angerona con el dedo en la boca, por Diosa del silencio, fue dar a entender el mucho que fe avía de tener, en no descubrir el nombre del Dios Tutelar, debaxo de cuyo amparo, y protección estaba el pueblo Romano (547).

Luego, explica que los romanos tenían, en tiempos de guerra, esta “opinión supersticiosa”: si el nombre de su dios protector le era revelado a sus enemigos estos podrían llamarlo y ofrecerle “víctimas, y sacrificios” (Vitoria 1657: 548) y de este modo lograr que desamparara a los romanos y los favoreciera a ellos, en cambio. Aquí, la función del gesto del silencio exhorta al secreto recordando una estrategia bélica tan agorera como psicológica.

Fray Baltasar de Vitoria (1667) también se refiere al campo de acción más inmanente del gesto aludiendo al *Emblematum liber* o *libellus*⁶, el libro que en 1531

⁶ El *Emblematum liber* o *libellus* nació como mera colección de epigramas griegos traducidos: 30 epigramas aparecidos primero en los *Selecta epigrammata graeca* o *Anthologia graeca* (Basilea 1529), una colección de epigramas

publicó en Augsburgo el jurista y humanista italiano Andrea Alciato⁷. Cuenta la historia que fue Steiner (o Steyner), el impresor, quien consideró oportuno que cada epigrama o composición poética fuera ilustrado con un pequeño grabado, tarea que fue encomendada al grabador Breuil. Esta decisión editorial dio lugar a la estructura triple —mote, grabado, epigrama⁸— que desde entonces se conoce con el nombre de emblema⁹. Juan Eduardo Cirlot (1998) explica que los emblemas son composiciones alegóricas “basadas en la unión de elementos naturales o artificiales, que pueden poseer sentido simbólico” (186) y que desde sus orígenes constituyen un producto cultural fruto del trabajo en colaboración entre ilustrador y autor¹⁰, entre imagen y texto. Con un pie aquí (textual) y otro allá (visual) el emblema es, por tanto, un género mixto por antonomasia y constituye “la más clara ilustración de la simbiosis *pictura-poesis*” (Egido 1990: 186).

Alciato tomó sus textos de los fabulistas y los historiadores latinos, de Marcial, sobre todo. En cuanto a la forma, “el epigrama, con su sentenciosa brevedad, se presta perfectamente a su propósito” (Seznec 1983: 186). Las imágenes, en tanto, “—aparte de algunas figuras extrañas— son animales o plantas; a veces hombres; finalmente Dioses” y personajes mitológicos en general. La confrontación del texto con el grabado “ofrece una casuística muy variada. Asombra a veces cómo las mismas planchas podían servir para ilustración de los textos más diversos. [...] El *modus operandi* de cada libro de emblemas es diferente” (Seznec 1983: 187). A modo de conclusión Seznec (1983) advierte que el primor de la imagen puede disuadirnos de atender al fin último del emblema: “[I]a vista se recrea de buen grado con estas figuras, muchas de las cuales son un encanto. Pero no olvidemos que tienen una función. O bien simbolizan un vicio o una virtud o bien traducen una verdad moral” (187).

La literatura emblemática floreció durante el Renacimiento y el Barroco (del siglo XV al XVIII). La imprenta contribuyó mucho a la difusión del nuevo género a través de la publicación de numerosas compilaciones de emblemas en prácticamente toda Europa. Muchos libros de autores clásicos se ilustraron con emblemas con el fin de “alegorizar determinadas abstracciones, ideas o hechos que destacan a lo largo del texto” (Cirlot 1998: 187). Los impresores, señala Santiago Sebastián (1985), “se dieron cuenta de la oportunidad de hacer ediciones en diversas lenguas con solo traducir el breve texto, manteniendo la parte gráfica” (4). La popularidad de los emblemas fue

griegos publicados por el monje Máximo Planude, son su núcleo. Estos, y otros hasta formar una colección de 105 epigramas similares encabezados por frases sentenciosas que Alciato había regalado a su amigo Conrad Peutinger, serán publicados en 1531 por Steiner.

⁷ Nos basaremos principalmente en la edición de Mario Soria (Editora Nacional), que incluye los textos en latín, y también recurriré a la de Santiago Sebastián (Akal).

⁸ Motto, pictura y epigramma, en latín. El emblema es, entonces, una figura simbólica (pictura icon, imago, symbolon o dibujo) provista de un título o divisa que explica su sentido (titulus, lemma -lema-, motto -mote- o inscriptio) y de un epigrama o glosa en prosa (subscriptio, declaratio o texto explicativo).

⁹ También se le conoce con el nombre de empresa, jeroglífico o divisa. Andrea Alciato usó la palabra griega emblema “con el significado de ornato, es decir, lo puesto o añadido” luego, la palabra fue latinizada conservando un significado similar (Sebastián 1995: 12).

¹⁰ En el caso puntual de Alciato, no habría sido consultado por el ilustrador de la primera edición, la de 1531, aunque luego cuidó “personalmente de la posterior edición parisiense” (Egido 1990: 187).

tal, que incluso se llegaron a componer como pasatiempo o para decorar fiestas como parte de las arquitecturas efímeras¹¹. El *Emblematum liber* de Alciato, por ejemplo, alcanzó unas 150 ediciones y fue traducido a todas las lenguas europeas (Sebastián 1985: 2): al francés en 1536, al alemán en 1542 y, en 1549, al español por Bernardino Daza¹². Debido a esta enorme popularidad “no solo determinó la evolución de la ciencia emblemática posterior sino que su lectura y grabados fueron decisivos en el desarrollo de las artes plásticas del Barroco, especialmente de la pintura, ya que fue manual consultado por numerosos artistas empezando por Rubens, Velázquez, etc.” (Sebastián 1985: 2); por eso, es una herramienta clave para la “lectura, comprensión e interpretación de obras aparentemente ‘realistas’, pero cuya ‘idea’ se encuentra codificada en este repertorio de imágenes humanísticas” (Sebastián 1985: 2).

La elaboración de emblemas, explica Sebastián, se convirtió en un “juego de intelecto” que buscaba conseguir un sentido enigmático regido, en un principio, por la sutileza intelectual que creó “un lenguaje demasiado complicado y pronto los humanistas se dieron cuenta de que aquel ejercicio era casi inútil, solo válido para unos pocos. Era evidente el entusiasmo de aquella sociedad por los emblemas, pero era preciso darles un contenido, a base de ideas morales y religiosas” (Sebastián 1985: 2). Pero este contenido simbólico-moral se entrega de manera indirecta, cifrada. En las sintéticas palabras de Seznec (1983), el emblema es, entonces, “una imagen que esconde un contenido moral; un comentario explicativo permite desenterrar éste bajo aquella” (89). Así, este género mixto (literario-visual) llegó a tener como objetivo primordial enseñar o moralizar. Se creyó, además, que este “lenguaje inventado” tenía “la facultad de transmitir verdades a la mente de un modo más directo que el lenguaje hablado, y que por el efecto visual tales verdades se grababan de forma indeleble” (Sebastián 1995: 12). En este sentido, valen plenamente para el emblema, dos de los propósitos que el dominico Fra Michele de Carcano atribuye a la pintura religiosa en un sermón publicado en 1492¹³:

las imágenes de la Virgen y de los Santos fueron introducidas por tres razones. *Primero*, en virtud de la ignorancia de la gente simple, para que quienes no puedan leer las Escrituras puedan sin embargo aprender, viendo en imágenes los sacramentos de nuestra salvación y nuestra fe. [...] Y os elogio de todo corazón por no permitir que sean adoradas, pero os culpo por destruirlas... Porque una cosa es adorar una pintura, y otra muy distinta aprender en una narración pintada qué adorar. [...] *Tercero*, fueron introducidas a causa de nuestras frágiles memorias... Las imágenes fueron introducidas porque muchas personas no pueden retener en su memoria lo que oyen, pero recuerdan si ven imágenes (Baxandall 2000: 61).

¹¹ Escenografías o decoraciones construidas habitualmente para celebraciones, actos y fiestas de todo tipo, que se desmontaban después de efectuado el acto.

¹² Esta traducción fue publicada en Lyon en 1549 bajo el título: *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas: añadidos de figuras y de nuevos Emblemas por la imprenta de Mathias Bonhomme*. La de Daza no es una traducción literal ni demasiado precisa. Lo primero se debe a que usó varios tipos de rimas: “octavas, sonetos y tercetos, imitando con ello la práctica establecida por Alciato”. En cuanto a lo segundo, hay que suscribir lo señalado por Aquilino Sánchez: “la rima no es más que un emparejamiento de las terminaciones finales, con valores poéticos pobres y, a veces, muy pobres” (Cit. en Alciato 1975: 22).

¹³ Fra Michele de Carcano: “Sermo XX: De adoratione”, Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis (Venecia, 1492).

Sin embargo, en lo que respecta a los emblemas, el motivo de su éxito va más allá de estas dos razones (la ignorancia y fragilidad de la memoria). Egidio plantea en su prólogo a la edición de los emblemas de Alciato de Santiago Sebastián que el nacimiento de la emblemática no debe entenderse como un fenómeno casual ni aislado, sino inscrito en una rica tradición simbólica, en una visión poética del mundo, fruto de la búsqueda de significados ocultos, característica del Renacimiento y contraria a “la fisicidad aristotélica y el triunfo del hermetismo” (Cit. en Alciato 1975: 7). Al respecto, Giorgio Agamben (2006) expone en “La imagen perversa”, el capítulo final de *Estancias*, que el auge o, en sus propios términos, la “obsesión emblemática” del Renacimiento y del Barroco tiene una justificación teológica: una “teoría de lo impropio” cuyos fundamentos “se encuentran delineados en el *corpus* apócrifo que circula bajo el nombre de Dionisio Areopagita” (238). Esta justificación puede enunciarse “como una especie de ‘principio de incongruencia’ según el cual, puesto que respecto de lo divino las negaciones son más verdaderas y más congruentes que las afirmaciones, una representación que proceda por discrepancia y desviaciones sería más adecuada a ello que una representación que proceda por analogías y semejanzas” (Agamben 2006: 238).

Así, dominada absolutamente por el tema de lo incongruo, la cultura europea de la primera mitad del siglo XVI y la segunda del XVII, habría confiado al emblema “su más profunda intención cognoscitiva” (Agamben 2006: 239). Agamben cuenta que los estudios de Karl Gielow han dado cuenta de la influencia que sobre la formación de la emblemática ejerció “un corpus pseudoepigráfico, los *Hieroglyphica* de Orapollo [...] que contenía una pretendida interpretación de los jeroglíficos egipcios” (Agamben 2006: 239). Seznec (1983) cuenta que en 1419 Cristoforo de Buondelmonti, un sacerdote florentino, compró un manuscrito griego en la isla de Andros. Se trataba de *Hieroglyphica* de Horus Apolo Niliacus¹⁴ “oscuro alejandrino del siglo II o IV de nuestra era, que pretende revelar en ellos el sentido de los signos sagrados del antiguo Egipto. Fue considerado un descubrimiento” (88). *Hieroglyphica* consta de dos libros, que contienen un total de 189 explicaciones de los jeroglíficos egipcios. La primera edición en latín apareció casi un siglo después, en 1505 y dio inicio a una larga serie de reediciones y traducciones. Mucho antes de esta primera edición de Alde, explica Seznec (1983), *Hieroglyphica* ya había “inspirado a León-Battista Alberti un capítulo de su *Arquitectura*, y se reconocía su influencia en la ilustración de un libro famoso, la *Hypnerotomaquia* o *Sueño de Polifilio*, de Francesco Colonna” (89). Más allá de estos casos puntuales, la obra de Horus “incitó a los humanistas a buscar un equivalente moderno a estos criptogramas antiguos. Este equivalente fueron los *Emblemas* cuyo prototipo ofreció Alciato en su primer compendio, aparecido en 1531” (Seznec 1983: 89).

Estas “verdades” que los humanistas recibieron con tanto y tan prolífico entusiasmo estaban ciertamente “envueltas en un lenguaje hermético” y tenían, sin embargo, bastante poco de egipcias (Sebastián 1985: 2). “En realidad”, corrobora Seznec (1983), “Horus no hacía más que acreditar la falsa opinión que se había ido formando acerca de los jeroglíficos a través de Apuleyo, Plutarco y Plotino: un secreto galimatías destinado a hacer indescifrables para los profanos ciertos preceptos religiosos” (88). Es, entonces,

¹⁴ También conocido como Horapolo Niliacus.

sobre el fecundo malentendido de una explicación de los ‘signos sacros’ de los sacerdotes egipcios como los humanistas fundaron el proyecto de un modelo de significar en el que no es la convergencia y la unidad de la apariencia y de la esencia, sino su incongruencia y dislocación las que se convierten en el vehículo de un conocimiento superior, en el que se resolvía y a la vez se tendía hasta el máximo la diferencia metafísica entre corpóreo e incorpóreo, materia y forma, significante y significado (Agamben 2006: 239).

Por otra parte, según los teóricos barrocos, tanto el emblema como la *impresa* se dejan reducir a la metáfora, “paradigma del significar por términos impropios” que se convierte en “el principio de una universal disociación de cada cosa de su propia forma, de cada significante de su propio significado” (Agamben 2006: 240). El afán alegórico degrada la forma propia de cada cosa pero, a la vez, tal mortificación es “una prenda de redención que será rescatada en el último día, pero cuya cifra está ya implicada en el acto de la creación”. Dios aparece “como el primer y supremo emblemista” (Agamben 2006: 240). Un “agudo fabulador”, lo llama también Tesauro (1652) en su *Cannocchiale aristotelico*. Aquí también se plantea que el cielo es “un vasto cerúleo escudo, donde la ingeniosa naturaleza dibuja lo que medita, formando heroicas *imprese* y símbolos misteriosos y agudos de sus secretos” (Agamben 2006: 240). No obstante, los emblemas también son criaturas banales. Según Seznec (1983) tal superficialidad responde al hecho de que

A raíz de esta naturaleza contradictoria “hay quien pensará que es absurdo que pudiera hablarse de incontinencia de la imaginación, y más bien considerará esta empresa un juego didáctico calculado para enseñar la Emblemática, en el fondo, persigue dos fines contradictorios: ciertamente aspira, por una parte, a constituir un modo esotérico de expresión; pero por otra parte, y al mismo tiempo, quiere ser didáctica: pretende poner ciertas sentencias al alcance de todos, traduciéndolas en imágenes. Abriga la ambición de ser a la vez un lenguaje hermético y un lenguaje popular. Al parecer, los humanistas no se sintieron afectados por esta contradicción, y no dejaron de considerar los emblemas como producciones sublimes del espíritu (90-91).

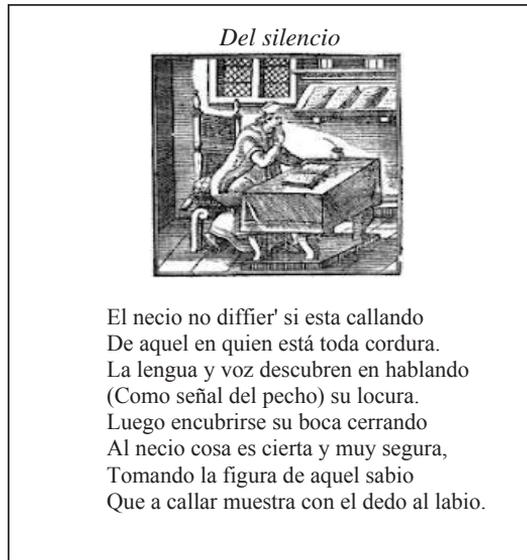
de forma intuitiva una verdad moral. Y de hecho veremos que ésta es la razón por la cual los jesuitas elaboraron tantos de estos emblemas” (Praz 1995: 19), señala Mario Praz en *Imágenes del Barroco*, libro clave de la investigación en esta área. Pese a lo anterior, “no es fácil distinguir entre las dos tendencias, la sensual y la didáctica, combinadas ambas en la literatura emblemática de este siglo” (19).

En cuanto a los sistemas interpretativos del emblema, estos se basarían “en la teoría de los cuatro sentidos (histórico, moral, alegórico y anagógico) de la exégesis tipológica medieval, así como en la configuración espacial de las artes de la memoria” (Cit. en Alciato 1975: 8). El siglo XVI fomentó, explica Egido, la dialéctica entre la letra y la imagen y creó “una ilusión de correspondencias que apelaba además a la relación armónica tradicional entre el macrocosmos y el microcosmos” (Cit. en Alciato 1975: 9). Sobre el sentido último del emblema, “hay dos posturas en parte irreconciliables: la de quienes lo leen como una forma literaria, en la que lo que prima es la significación verbal y el texto es el que explica y da sentido simbólico a la pintura, y la de los que opinan que el emblema es una forma mixta en la que se sintetizan literatura y pintura” (Cit. en Alciato 1975: 9).

Pero más allá del contenido de este emblema, es relevante indicar una condición que el propio Alciato extiende a esta práctica en general. En la dedicatoria de su libro

a Augusto Conrado Peutinger menciona: “Vestibut et torulos, petasis ut figere parmas, / Et valeat tacitis scribere quisque notis”; “Igual que a los vestidos se pueden poner cordoncillos y adornos a los sombreros, pueda también cualquiera escribir con letra muda” (Cit. en Alciato 1993: 295). Sebastián (1995) destaca estos versos, aunque prefiere traducir “callada escritura” (12), y recalca la particular comunicación que aquí se buscaba: “Este lenguaje inventado se creyó que tenía la facultad de transmitir verdades a la mente de un modo más directo que el lenguaje hablado, y que por el efecto visual tales verdades se grababan de forma indeleble” (12-13).

Observemos específicamente su emblema *Silentium*, que abre otra dimensión del gesto harpocrático o del silencio:



(Alciato 1993: 53)¹⁵

Nos detendremos primero en la imagen de este emblema. No cabe duda que en él, pese a su reducido tamaño y a la opción por un enfoque distante de la escena, se recrea de manera explícita el signo harpocrático, esto es, el personaje claramente tapa su boca con el dedo índice. Si comparamos este grabado con la estatuilla egipcia, veremos que incluso se delega en la misma mano, la derecha, la responsabilidad de ejecutar el gesto. Ahora bien, la principal diferencia entre ambas representaciones es la información que el grabado proporciona sobre el lugar en que acontece el gesto y el personaje que lo realiza: está vestido y cómodamente sentado en una habitación interior. En ediciones más antiguas, no obstante, como la primera (de 1531) y la de 1534, el personaje figura de pie pero siempre va vestido¹⁶:

¹⁵ Tal como advierte Rafael Zafrá (1), la edición de Soria combina el texto de la primera traducción al castellano de Bernardino Daza (Lyon, Roville y Bonhomme, 1549) con los grabados de una edición posterior (Leiden, 1608), de donde proviene la imagen que aquí reproduzco. Para una comparación de los demás grabados de este emblema, ver la edición de Mino Gabriele, 35-42.

¹⁶ En solo ocho de las veintidos ediciones del *Emblematum liber* de Alciato que es posible revisar en Glasgow, el



Emblematum liber (1531), Augsburgo

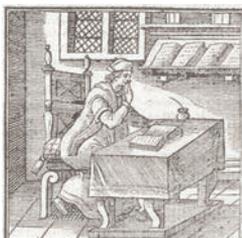


Emblematum libellus (1534), París

Después de 1549 aparecerá siempre sentado leyendo en su escritorio:



Emblematum libri II
(Stovkhamer)
Lyon, 1556



Emblemata / Les emblemes
París, 1584



Liber Emblematum/Kunstbuch
Franckfurt am Main, 1566/7

En algunas ocasiones, como vemos, su mirada se dirigirá a un libro; en otras, al espectador/lector del emblema. Por otro lado, hay algunos espacios más poblados que otros, es decir, en algunos, hay más libros o es posible ver una vela, un reloj y/o un arcón, por ejemplo. No obstante estas diferencias, el protagonista aparece siempre ataviado como humanista y ejecutando el gesto harpocrático.

Volvamos ahora a la primera versión de la pintura del emblema que hemos mostrado. Aquí, el intérprete del gesto en cuestión está en una habitación interior que es claramente un escritorio, estudio (*studiolo*) o gabinete de trabajo intelectual. Además, está vestido como humanista: con toga y birrete. Está sentado frente a una mesa. El dedo índice de su mano derecha le tapa la boca. Su mano izquierda, en tanto, está sobre una mesa provista de un libro abierto y un tintero con una pluma. Al lado superior izquierdo hay una ventana y al derecho, varios libros, también abiertos, descansan sobre una repisa.

En *Studiolum*, un archivo en línea dedicado a la emblemática, se explica que el *studiolum* es el “espacio, a la vez real y simbólico, en que el hombre del Renacimiento y del Barroco concentraba su actividad intelectual. Biblioteca, museo y cámara

humanista aparece de pie. Se trata de las primeras versiones del cuerpo de *In Silentium*. Todas son anteriores a 1549 y alternan esos dos grabados.

privada donde dialogar con los espíritus sabios y sus grandes libros e imágenes, el *Studiolum* atesoraba también objetos prodigiosos que expandían el mundo más allá de las necesidades diarias”. Es el lugar donde el humanista se retiraba a reflexionar y a contemplar sus preciadas pertenencias materiales e inmateriales, naturales o culturales; es, según Gérard Wajcman (2006), el espacio de la subjetividad, de la interioridad renacentista, el “territorio escondido, secreto”, “el lugar del sujeto moderno” (100).

Los *studiolos* debían generar las condiciones para que los humanistas pudieran adquirir, coleccionar, preservar, estudiar y comunicar lo estudiado. Pinkus (1996), en su análisis de la *pictura* del emblema de Alciato, destaca que en la tranquila efervescencia de su *studiolo*: “the scholar reads, but he also writes, as evidenced by the ink pot with quill on the desk. Silence, in this emblem, mediates between reading and writing, both essential to humanist self-definition and self-sovereignty” (12). Testimonios visuales del ejercicio de estas actividades son: el tintero y/o la pluma, en el caso de la escritura, los libros en los anaqueles y el atril sobre la mesa de trabajo, en el de la lectura.

El Renacimiento, señala Wajcman (2006), “hace posible que aparezcan los *Ensayos* de Montaigne, en los que un hombre expone libremente lo que designa como su ‘yo íntimo’. Es también lo que de otro modo el *studiolo* viene a encarnar en arquitectura, un lugar de la habitación donde el dueño de casa puede retirarse para pensar, conectarse consigo mismo, sopesar sus acciones y sus decisiones, juzgarse” (101). Christa y Peter Bürger, en *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (2001), recuerdan que tanto Montaigne como Descartes desarrollaron su trabajo intelectual en este tipo de habitaciones: “Montaigne dispone en la torre de su casa de campo cerca de Burdeos una sala de biblioteca para poder trabajar sin ser molestado. Descartes sitúa asimismo la escena originaria de su pensamiento en un lugar de recogimiento: en la *poêle*, la bien caldeada habitación del cuartel de invierno en Ulm, donde solo y sin ningún tipo de relación social se dispone a buscar una primera certeza inamovible” (Bürger y Bürger 2001: 37). Se destaca, además, que estos dos autores “han contribuido esencialmente a la constitución de la subjetividad moderna”. Tal subjetividad, entonces, “no surge en contacto inmediato con el mundo, sino en una apartada habitación en la que el pensador está solo consigo mismo” (37).

En tanto metáfora espacial de la interioridad, el *studiolo* termina de trazar la figura que en la Edad Media inicia la celda monacal: “[a] igual que la habitación en la torre de Montaigne, también la *poêle* de Descartes recuerda a la celda de un monasterio” (Bürger y Bürger 2001: 37). En su *Lettre aux Frères du Mont-Dieu*, más conocida como *La lettre d’or*, el teólogo y místico Guillaume de Saint-Thierry (1144) enumera las actividades que los monjes realizaban en este tipo de habitaciones: “En las celdas se realizan, dentro de un orden estricto, santos comercios, estudios admirables, ocupaciones ociosas, descansos laboriosos, una caridad bien regulada, un mutuo silencio que es lenguaje, y una separación recíproca que es, más bien, reciprocidad de disfrute y provecho” (Le Breton 2006: 144). Michel de Certeau (2006), en *La fábula mística*, estudia los orígenes y las características del místico. Allí explica que “el sujeto espiritual surge de un retiro o de un retraso de los objetos del mundo. Nace de un exilio. Se forma de no querer *nada* y de ser solo el garante del puro significante ‘Dios’ o ‘Yahveh’ [...] Este hecho parece responder a la palabra (*logion*) recogida por el Evangelio según Tomás: ‘Dijo Jesús: haceos pasajeros’¹⁷” (177-178).

¹⁷ Evangelio según Tomás, logion 42.

Decíamos que Bürger y Bürger (2001) establecen un vínculo entre el *studiolo* humanista y la celda monacal; en el mismo párrafo que hemos citado, este autor aclara que tanto “el objeto de la reflexión” de Montaigne como el de Descartes, del ensayista de la biblioteca de la torre y del filósofo de la *poêle*, “no tiene nada de monacal. Está emparentado con el mundo, no dirigido ya al más allá” (37). Por otra parte, Las *Confessiones* de San Agustín, nos resultan “a la vez próximas y lejanas: próximas porque aquí nos parece descubrir por primera vez algo así como interioridad moderna, lejanas porque el yo en cada uno de sus movimientos está necesitado de Dios” (Bürger y Bürger 2001: 31). Como señala Georg Misch en *Geschichte der Autobiographie*, “las *Confessiones* se diferencian de la autobiografía posterior en el hecho de ‘que lo verdaderamente esencial de la vida no se encuentra en la individualidad y sus grados de desarrollo’, sino que ‘la oposición típica de enredo en el mundo y la elevación a la verdadera vida—la vida en Dios’ conforma el principio de organización de la historia vital” (Bürger y Bürger 2001: 31). Esta lejanía aumenta dado que “en la Modernidad ha decrecido ampliamente no solo la fe, sino también el saber en torno a la dependencia del yo de un tú” (Bürger y Bürger 2001: 31).

Por otra parte, el título de este emblema (*Del silencio* o *SILENTIUM* en latín), en tanto, se limita a reiterar el sentido evidente del gesto que aparece en el grabado. Por otra parte, el epigrama o *subscriptio*, avanza en la modulación de sentido que, como se ha indicado, la *pictura* del emblema posibilita entrever con bastante claridad. A continuación dispondré tres versiones tanto del título como del epigrama del emblema XI. La primera va en latín, la segunda es la traducción de Bernardino Daza y la tercera corresponde a la de Pilar Pedraza al español actual:

IN SILENTIUM

Cum tacet, haud quicquam differt sapientibus amens:
Stultitiae est index linguaque voxque suae.
Ergo premat labias, digitoque silentia signet:
Et sese Pharium vertat in Harpocratem.

(Alciato 1993: 300-1)

SOBRE EL SILENCIO

El necio no diffier' si esta callando
De aquel en quien está toda cordura.
La lengua y voz descubren en hablando
(Como señal del pecho) su locura.
Luego encubrirse su boca cerrando
Al necio cosa es cierta y muy segura,
Tomando la figura de aquel sabio¹⁸
Que a callar muestra con el dedo al labio.

(Alciato 1993: 53)

El necio cuando calla, en nada se diferencia
de los sabios: su lengua y su voz son el
índice de su bobería; así que mantenga la
boca cerrada y póngase el dedo en los labios,
y conviértase en el egipcio Harpócrates.

(Alciato 1975: 42)

¹⁸ En una nota al final del libro, el editor Mario Soria indica: “Harpócrates” (290).

Vemos que, a diferencia de lo que ocurre tanto en la versión latina del epigrama como en la traducción de Pedraza, la primera traducción al español del *Emblematum liber* de Alciato, a cargo de Bernardino Daza (1549), reemplaza al “Harpócrates” del original latino (“Et sese Pharium vertat in Harpocratem”) por “aquel sabio”. La opción de Daza por la palabra sabio y no por la más obvia (dios) en sustitución de Harpócrates, una de las libertades que el traductor se permite¹⁹, responde a la intención de generar la rima consonante “sabio”, “labio”. Esta licencia, de acuerdo a la línea de lectura del emblema que hemos estado planteando, puede deberse además a un interés por teñir el sentido original del gesto de una sapiencia más secular que sagrada reforzando, de este modo, la dimensión práctica de su mensaje: la lengua desenmascara al necio y denuncia al loco; si ambos, en cambio, optan por permanecer en silencio, si aceptan la invitación a callar que “aquel sabio” indica con su dedo, podrán, sin problemas, pasar por docto y cuerdo respectivamente.

Parece, entonces, que el silencio convocado por este emblema aleja al gesto harpocrático de su carga original, de su “poderosa motivación religiosa”, como la denomina Chastel (2004), para establecer un nuevo vínculo, un nuevo pacto: el del silencio y la sabiduría humana. El personaje, entonces, se ve despojado de los atavíos propios de la divinidad y el gesto se embarca en un derrotero simbólico próximo a la templanza y prudencia propias del sabio.

Durante el Barroco aún se mantuvo parcialmente el vínculo del silencio con la divinidad hermética. El *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián Covarrubias (1611), recurre a él a la hora de definir la palabra silencio: “SILENCIO, vale idem quod taciturnitas, a verbo sileo es por callar. Los Gentiles tuvieron un Dios del silencio, al qual llamaron Harpocrates, y le figurauan con el dedo en la boca” (II, 29).

Dos siglos después, en pleno romanticismo francés, seguiremos reconociendo visualmente este gesto, pero cada vez más alejado de su origen egipcio. *El silencio*, una escultura de Antoine-Augustin Préault que corona la tumba de Jacob Roblès, opera como una exhortación al respeto, un llamado a la renuncia, pero también como una incitación a meditar sobre los misterios de la existencia y de la muerte:



El silencio, 1843
Escultura en mármol blanco
Antoine-Augustin Préault (1809-1879)
Cementerio Père-Lachaise



El silencio de la muerte, 1856
Grabado de Charles Nègre (1820-1886)
Musée d'Orsay

¹⁹ “Trabajé al principio tomándolo por diversas partes del libro, traducille verso de verso y palabra de palabra. Pero viendo cuán mal sucedía así en las maneras del hablar Castellanas como en el armonía de las coplas, y que tampoco consistía en esto el oficio del buen intérprete, quise más parecer licencioso que supersticioso traductor” (“Prefación de Bernardino Daza Pinciano sobre los Emblemas de Alciato traducidos por el mismo, a sus amigos”, en Alciato, *Emblemas* (ed. Soria), 45).

Esta obra inspiró, entre otros, al pintor francés Odilon Redon (1840-1916), quien utilizó el gesto harpocrático en uno de sus cuadros más famosos: *Silence* (c. 1911). En él, una figura, cuyos rasgos son poco definidos e impiden determinar su género, su edad o su naturaleza, se lleva dos dedos a la boca.



Silence, ca. 1911
Óleo de Odilon Redon (1840-1896)
Museum of Modern Art, New York

Chastel (2004) critica fuertemente esta pintura porque considera que despoja al gesto del silencio de sus “componentes poéticos, religiosos, teosóficos” (83). A su juicio, representa “una degradación que no es tanto una derivación semántica como una especie de usura, de ‘autoconsumación’ del símbolo”, que mediante esa operación simplificadora o reduccionista termina por perder su carga de misterio y, por ende, deja de cumplir su función semántica (Chastel 2004: 84).

A nuestro parecer, es posible rebatir esta crítica a la luz de otras obras y del pensamiento del propio Redon. Él ya había pintado un cuadro similar entre 1895 y 1899: *Le Christ du silence*. En este caso, la mano cercana a la boca se suma a los ojos cerrados, para proyectar una impresión de recogimiento y meditación. Es evidente, entonces, que Redon no pretendía degradar el símbolo del silencio restándole sus componentes sagrados.



Le Christ du silence, 1895-1899
Odilon Redon
Musée du Petit Palais, París

Es más, al comparar este cuadro con el posterior *Silence*, es posible observar una tendencia a una mayor abstracción e indefinición que no degrada, sino que aumenta

las resonancias misteriosas del gesto. Tanto el marco circular, pero impreciso, como el fondo difuminado, similar a la textura de las nubes, aumentan la sensación de que se trata de la irrupción de un personaje perteneciente a otra realidad.

A lo largo del siglo XX, no obstante, el gesto harpocrático se masificó al punto de convertirse en una acción cuya función es meramente pragmática y social: se utiliza en carteles de bibliotecas, salas de espera y hospitales. Su simbolismo religioso, ligado al secreto, o secular, ligado a la sabiduría, parece haberse disuelto, y todas aquellas complejas resonancias que hemos mostrado a lo largo de estas se han reducido a la univocidad propia de un signo de tránsito. El nombre de Harpócrates prácticamente ha sido olvidado, y su rostro ha sido reemplazado, por ejemplo, por el de una enfermera:



OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. 2006 *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Tr. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos.
- Alciato, Andrea. 1975. *Emblemas*. Ed. Mario Soria. Tr. Bernardino Daza. Madrid: Editorial Nacional.
- _____. 1993. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Tr. Pilar Pedraza. Madrid: Akal.
- Alvar, Jaime. 2001. *Los misterios. Religiones 'orientales' en el Imperio Romano*. Barcelona: Crítica.
- Ariès, Philippe y Georges Duby (eds.). 1988. *Historia de la vida privada. Tomo 4. El individuo en la Europa feudal*. Tr. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus.
- Artemidoro. 2002. *La interpretación de los sueños*. Ed. Elisa Ruiz García. Madrid: Gredos.
- Baxandall, Michael. 2000. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Tr. Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bonnefoy, Yves (dir.). 1997. *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*. Vol. III. De la Roma arcaica a los sincretismos tardíos. Ed. Jaume Pòrtulas y Lluís Duch. Tr. Maite Solana. Barcelona: Destino.
- Bürger, Christa y Peter Bürger. 2001. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Tr. Agustín González. Madrid: Akal.
- Certeau, Michel de. 2006. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Tr. Laia Colell. Madrid: Siruela.
- Chastel, André. 2004. *El gesto en el arte*. Tr. María Candor. Madrid: Siruela.

- Cirlot, Juan Eduardo. 1998. *Diccionario de símbolos*. 3ª ed. Ed. Victoria Cirlot. Barcelona: Siruela.
- Egido, Aurora. 1995. “El silencio místico y San Juan de la Cruz”. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Eds. José Ángel Valente y José Lara Garrido. Madrid: Tecnos. 161-69.
- _____. 1990. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Crítica.
- Le Breton, David. 2006. *El silencio. Aproximaciones*. 2ª ed. Tr. Agustín Temes. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Pedraza, Pilar. 1985. “El silencio del príncipe”. *Goya: revista de arte* 187-188. 37-46.
- Plutarco, 1995. *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI Isis y Osiris · Diálogos píticos*. Ed. Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Madrid: Gredos.
- Pinkus, Karen. 1996. *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Prà, Laura dal. 1989. “Il gesto del silenzio nell’arte figurativa”. *Le forme del silenzio e della parola. Atti del convegno “Il silenzio e la parola” tenuto a Trento il 15-17 ottobre 1987*. Ed. Massimo Baldino y Silvano Zucal. Brescia: Morcelliana. 403-419.
- Praz, Mario. 1995. *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. Tr. José María Parreño. Madrid: Siruela.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. 1995. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- Sebastián, Santiago. 1995. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- _____. 1985. “Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica”. *Goya: revista de arte*. 187-188. 2-7.
- Seznec, Jean. 1983. *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Tr. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus.
- Vitoria, Baltasar de. 1657. *Teatro de los dioses de la gentilidad –Segunda parte–* Madrid: Imprenta real.
- Wajcman, Gérard. 2006. “La casa, lo íntimo, lo secreto”. *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Tr. Alicia Rodríguez. Buenos Aires: Del Cifrado. 93-114.
- Zafra, Rafael. 2002. “Las verdaderas imágenes del Alciato de Daza: el caso de la cigüeña”. Navarra: Pliegos volanderos del GRISO. Web. 24 de agosto de 2014. http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6131/1/volandero02_Zafra.pdf