

PAULA BALDWIN LIND
[EDITORA]

REMONTAR EL VUELO

*Aves en la poesía británica
y latinoamericana de los siglos XIX y XX*

Los pájaros y sus canciones en la poesía latinoamericana Eduardo Lizaso Arriola	29
Los pájaros en la poesía británica Marta Laguna López	43
El lenguaje de las aves W. H. Auden y de Juan Luis Martínez: un ensayo Paula Baldwin	63
Ave, patria y tierra: T. S. Eliot y Jorge Luis Borges Clemente Cárdenas	83
El vuelo de las aves: temas y motivos que habitan El vuelo del alcazón por la imaginación poética de Coleridge a Neruda Michelle Poirier Price	103
La zamboriza mimética en los versos de Pablo Neruda Roberto Quiroga	123
El agua y la vida: poemas de W. H. Auden Michelle Poirier Price	143



Universidad de
los Andes



**INSTITUTO
DE LITERATURA**



RiL editores

1. EL ÁGUILA Y LA VISIÓN PROFÉTICA EN LOS LIBROS ILUMINADOS DE WILLIAM BLAKE

Daniela Picón

Universidad de Chile

RESUMEN: En este capítulo indagamos en la figura del profeta con cabeza de águila elaborada por el poeta y artista visionario inglés William Blake (1757-1827) en su último libro iluminado, *Jerusalén*. Esta figura, que la iconografía cristiana vinculó con la del profeta del Apocalipsis bíblico, Juan de Patmos, proveyó a la tradición visionaria de uno de sus modelos más poderosos, con el que Blake también se identificó. Interpretamos después la asociación establecida entre el águila y la facultad visionaria, en tanto esta tiene la capacidad de mirar directamente al sol, sin parpadear, una idea que sugiere la distinción entre la visión física y la visión espiritual. Por último, profundizamos en el carácter antimaterialista del pensamiento de Blake, quien señaló que su principal objetivo como artista y profeta era generar un apocalipsis que liberara la visión de los hombres de la percepción del mundo temporal y la elevara hacia la visión del mundo eterno de la imaginación.

PALABRAS CLAVE: William Blake, Juan de Patmos, visión del águila, Apocalipsis, arte y mística, libros iluminados.

What can be Created Can be Destroyed
William Blake, «The Laocoön»

William Blake (1757-1827) escribió e iluminó su último libro profético, *Jerusalem*, entre los años 1804 y 1820. En él registró en textos e imágenes las visiones que experimentó a orillas del océano en la localidad de Felpham, al sureste de Inglaterra. El título del poema refiere tanto a la ciudad bíblica como a Londres, y, por extensión, a toda la humanidad. Jerusalén es la ciudad nueva que Juan de Patmos vio descender desde los cielos ataviada como esposa del Cordero (Ap. 21: 2), protagonista, también en el poema de Blake, de la unión mística entre lo divino y lo humano, gracias a la cual «[...] every particular Form gives forth or Emanates/ Its own peculiar Light, & the Form

is the Divine Vision/ And the Light is his Garment This is Jerusalem in every Man/ [...] And Jerusalem is called Liberty» (*Jerusalem* 54; Erdman 203)¹.

El último libro profético de Blake presenta numerosos motivos e imágenes que remiten constantemente al Apocalipsis de Juan de Patmos², cuyas visiones ejercieron una gran influencia en el poeta y artista inglés. Es más, este comparó explícitamente sus experiencias con las del profeta apocalíptico, utilizando el modelo iconográfico del profeta con cabeza de águila como una forma de construcción de su propia identidad profética³. Así, en la plancha 78 de *Jerusalem* (Fig. 1), Blake se autorretrató sentado en las orillas de Felpham como Juan en las rocas de la isla de Patmos, contemplando las imágenes de la destrucción del mundo.

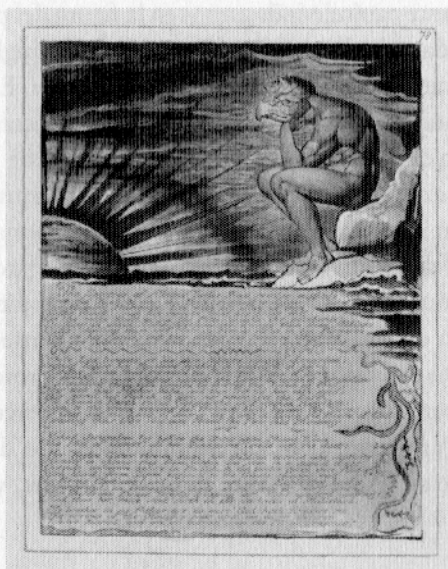


Fig. 1. WILLIAM BLAKE. *Jerusalem* 78

¹ Cito todas las obras de William Blake en la edición de David Erdman (*Complete Writings*) señalada en la bibliografía.

² Así, por ejemplo, en la plancha 77 de *Jerusalén* leemos: «I stood among my valleys of the south/ And saw a flame of fire, even as a Wheel/ Of fire surrounding all the heavens: it went/ From west to east against the current of/ Creation and devoured all things in its loud/ Fury & thundering course round heaven & earth/ By it the Sun was rolled into an orb: By it the Moon faded into a globe/ Travelling thro the night [...] For Hell is opened to Heaven; thine eyes beheld/ The dungeons burst & the Prisoners set free» (*Jerusalem* 77; Erdman 232-233).

³ A este respecto remito al capítulo «Hildegard y Juan de Patmos» del libro de Victoria Ciriot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente* (67-94).

La postura que adopta el profeta/águila en esta imagen nos instala ante una larga tradición iconográfica asociada a la melancolía que fue cristalizada por Albert Dürer en su famoso grabado de 1514, *Melancolía I*. Blake admiró tanto esta obra dureriana que siempre mantuvo una copia visible sobre su mesa de trabajo y es posible pensar que *Melancolía* se convirtió en una fuente de inspiración especialmente cercana a Blake durante el período en que este vivió en Felpham, unos años que el visionario describió como intensamente introspectivos y a los que se refirió como un prolongado «letargo» del que surgió la escritura de *Jerusalem*⁴.

Desde la Antigüedad el temperamento melancólico fue asociado a la creatividad, de modo que en la tradición iconográfica el gesto de la mano en la mejilla sirvió para aludir visualmente a la contemplación iluminada de artistas y profetas (Panofsky 1989). La vinculación entre la profecía y la melancolía, en tanto, se manifestó tempranamente en la iconografía asociada al autor del Apocalipsis, quien fue retratado como un profeta melancólico (Panofsky et al. 281)⁵.

Una variación de este mismo motivo la encontramos en otra plancha de *Jerusalem* (Fig. 2), esta vez en la figura del profeta que se recuesta en la parte inferior de la imagen y contempla cómo la ciudad desciende desde los cielos, inscrita dentro de la forma alada de una mandorla.

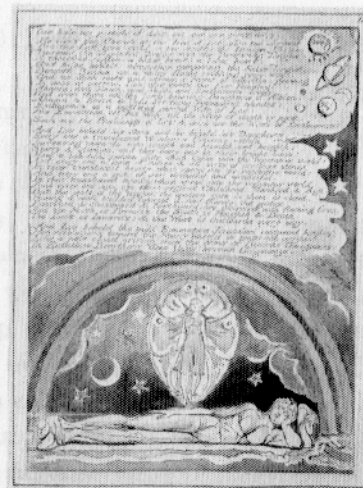


Fig. 2. WILLIAM BLAKE. *Jerusalem* 14

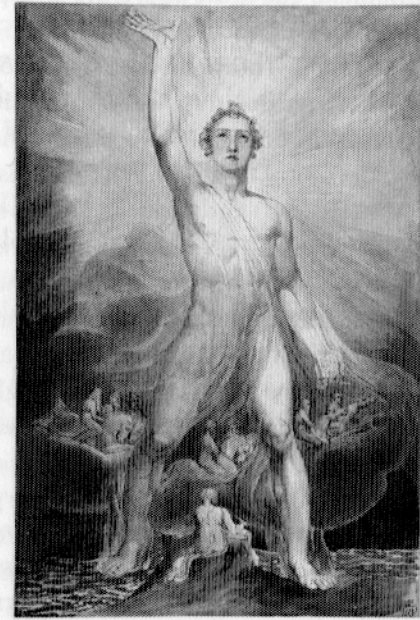
⁴ Al abrir la dedicatoria «Al público» en *Jerusalén*: «After my three years slumber on the Banks of the Ocean, I again/ display my Giant forms to the Public» (*Jerusalem* 3; Erdman 145).

⁵ Como, por ejemplo, en la miniatura del Salterio de la primera mitad del siglo IX que se encuentra en la Landesbibliothek de Stuttgart (MS. Biblia Fol. 23, fol 55).



Fig. 3. BEATUS FACUNDUS. Fol. 112 v., 1047

El folio 112 del *Beatus Facundus* (Fig. 3), un manuscrito del siglo XI, guarda una evidente equivalencia de composición con esta imagen de *Jerusalem* y confirma la innegable vinculación de esta con la tradición iconográfica cristiana asociada al profeta bíblico. Juan de Patmos yace también aquí en la parte inferior de la imagen mientras contempla la teofanía en el interior del círculo (Cirlot 2010: 16 y 17). Estos ejemplos nos permiten comprobar la poderosa presencia que tiene el profeta apocalíptico en *Jerusalem*, cuyo modelo visionario impregna todo este poema, pero también otras obras contemporáneas de Blake, en las que este profundizó en la relación entre la poesía, el arte y el apocalipsis. Así sucede, por ejemplo, en *Angel of the Revelation* (Fig. 4), una pintura fechada entre 1803 y 1805, que forma parte de una serie de ilustraciones a la Biblia. El profeta aparece aquí protagonizando la «escena de la escritura» del Libro del Apocalipsis: sobre una roca, en la orilla del océano, fija su mirada en los cielos y simultáneamente registra la experiencia de la visión en un pergamino.

Fig. 4. WILLIAM BLAKE. *Angel of the Revelation*Fig. 5. EVANGELIO DE SAN JUAN. *Biblia de Santa Benigna*
Fol. 442 v., ca. 1130 (detalle)

La absoluta continuidad que existe aquí entre la inspiración visionaria y la escritura interesó particularmente a Blake, quien por esos mismos años, en una carta a su amigo Thomas Butts, se refirió así al proceso de escritura de *Milton*: «I have written this Poem from immediate Dictation, twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time, without Premeditation & even against my Will» (Erdman 728 y 729), mientras que en otra carta a Butts señaló que los verdaderos autores de sus obras se encontraban en la eternidad y que él no pretendía ser más que su secretario: «I dare not pretend to be any other than the Secretary (falta aquí un punto y coma o coma?) the Authors are in Eternity» (Erdman 730)⁶. En una miniatura de la Biblia de Santa Benigna, del siglo XII, encontramos a san Juan precisamente así, mirando atentamente hacia las alturas y registrando al mismo tiempo el evangelio (Fig. 5)⁷. A partir de esta figura quisiera centrarme en una imagen recurrente en la iconografía cristiana, la representación de san Juan como un hombre con cabeza de águila, tal como se presenta el profeta apocalíptico de la imagen de *Jerusalem* 78 que comentábamos al inicio.

En tanto el águila fue tradicionalmente identificada como símbolo del ascenso visionario y espiritual (J. E. Cirlot 71) en varias escenas de sus libros iluminados, William Blake representó la inspiración profética descendiendo como un águila desde los cielos. De una manera mucho más explícita todavía, en uno de sus proverbios infernales señaló que el

⁶ En gran medida fue por esta razón que William Blake quiso convertirse en el único sujeto que intervenía durante el proceso de creación de sus libros proféticos iluminados, de principio a fin, como un verdadero «artista total». Esto le permitió establecer y mantener una vinculación recíproca constante entre el proceso de concepción imaginativa y la ejecución de la obra artística: «Execution is only the result of Invention», señaló («Public Address», Erdman 576). La invención, a su vez, resulta de la ejecución de la obra artística, que fue concebida por Blake como un proceso creativo, opuesto a la reproducción mecánica. Por esto, Blake experimentó constantemente con diversas técnicas, buscando un método que le permitiese conservar una total continuidad entre la experiencia de la visión (la inspiración) y la ejecución de sus libros proféticos iluminados. De esta búsqueda surgió la invención de la técnica de grabado en relieve: reemplazando las herramientas del grabado por las del dibujo. Blake pudo dibujar textos e imágenes directamente sobre las planchas de cobre, improvisando, y sin necesidad de recurrir a modelos exteriores previos, distintos a los que él mismo denominó como: «Those wonderful originals seen in my visions» (Erdman 531). A este respecto remito al estudio de J. Viscomi: *Blake and the Art of the Book*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

⁷ Tal como ha explicado J. Hamburger, durante la Edad Media se configuró una identificación entre san Juan, el evangelista, y Juan de Patmos, autor del Apocalipsis (Hamburger 18).

águila es la encarnación del Genio poético: «When thou seest an Eagle, thou seest a portion of Genius. lift up thy head!» (*The Marriage of Heaven and Hell* 9; Erdman 37). Según la cosmografía simbólica que el inglés elaboró en sus obras, el águila habita en el Norte, el reino del espíritu; la paloma, en el Este, el reino de las emociones; la mosca, en el Sur, el reino la razón; y, por último, la lombriz, que vive en el Oeste o el reino de los sentidos (Damon 112). Esta distribución geográfica del mundo establecida por Blake se encuentra en correspondencia con la gradación de los cuatro tipos de visiones que este distinguió. Según la jerarquía establecida por Blake, la más elevada es la «cuádruple visión», que es la «visión espiritual» del águila, opuesta al grado inferior de visión, la de la lombriz, que se arrastra sobre la tierra, en el reino de los sentidos (Carta a Thomas Butts del 22 de noviembre de 1802; Erdman 722).

No obstante, como bien sabemos, para Blake «Without Contraries is no progression» (*The Marriage of Heaven and Hell* 3; Erdman 34) y la conjunción de dualidades opuestas que atraviesa toda su obra encuentra también expresión en la necesaria colaboración que, según el inglés, debe existir entre la serpiente y el águila, es decir, entre la visión física y la visión espiritual. Es justamente en un mundo intermedio, entre lo terrestre y lo celeste, donde tiene lugar la experiencia visionaria, una experiencia de la que Juan de Patmos se constituyó como el modelo más importante en la tradición occidental. La iconografía apocalíptica medieval enfatizó la capacidad del profeta de Patmos de circular entre el reino físico y el espiritual, y lo representó traspasando puertas que le permiten entrar y salir del ámbito visionario, o bien asomándose a través de pequeñas ventanas para contemplar las imágenes del Apocalipsis (Cirlot 2005: 73 y 74). En la medida en que la experiencia visionaria descrita por Juan de Patmos instaure un tipo concreto de visión, el relato del Apocalipsis se convirtió en fundamento de una teología visionaria que tuvo una importancia vital a lo largo de toda la Edad Media. Una de las reflexiones más elaboradas acerca de las imágenes y la imaginación a las que condujo el texto apocalíptico es sin duda la de Ricardo de San Víctor. En su Comentario al Apocalipsis, Ricardo distinguió una serie de cuatro grados de visión, dos corporales y dos espirituales. De estas últimas, las de Juan de Patmos corresponden al tercer tipo de visión, en la que las imágenes se presentan a semejanza de las cosas terrenales —de modo que lo invisible se conoce a través de lo visible— a diferencia del cuarto grado de visión, que acontece sin mediación de figuras visibles (Cirlot 2005: 75). En este sentido, Victoria Cirlot ha enfatizado que las imágenes apocalípticas

constituyen, sobre todo, imágenes «nuevas», es decir, «auténticas», pues según el texto bíblico, el fin de los tiempos supone una destrucción total del mundo material, tras la cual desciende desde los cielos Jerusalén, la ciudad nueva, la ciudad celeste:

La destrucción de un viejo mundo y el inicio de otro abre una posibilidad que no es mimética con respecto a lo dado, sino que permite la creación de lo nuevo. Desde esta perspectiva que atiende a lo esencial de lo apocalíptico y no a sus diversas manifestaciones históricas, resulta posible establecer un nexo entre épocas históricas temporalmente alejadas aunque unidas por una extraordinaria floración de imágenes y por la imaginación como forma superior de conocimiento. En el reino de la imaginación creadora, las imágenes son nuevas bien porque procedan de Dios, bien porque sean el resultado de una decidida negación de la *imitatio naturae*. (Ciriot 2005: 91 y 92)

Fue sin duda en este sentido que, en un texto del año 1809, titulado «A Vision of the Last Judgment» y que es, pese a su brevedad, uno de los manifiestos artísticos más sustanciosos de Blake, este señaló que el Apocalipsis consistía en la destrucción del mundo temporal y el establecimiento de la eternidad, del reino de la imaginación (Erdman 555). Por esta razón, el Apocalipsis supone, para Blake, la derrota del «arte falso» (es decir, de aquel que surge de la imitación del mundo material), y el florecimiento, en cambio, del «arte verdadero» (que nace de la imaginación y encuentra inspiración en el mundo espiritual), que permite liberar la creación hacia lo infinito:

The Last Judgment is an Overwhelming of Bad Art & Science. Mental Things are alone Real what is Calld Corporeal Nobody Knows of its Dwelling Place [it] is in Fallacy & its Existence an Imposture [...] Error or Creation will be Burned Up & then & not till then Truth or Eternity will appear It is Burnt up the Moment Men cease to behold it I assert for My self that I do not behold the Outward Creation & that to me it is hindrance & not Action [...] I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight I look thro it & not with it. (Erdman 565 y 566)

Así, Blake confirió a su propia actividad artística y profética una función apocalíptica, pues, tal como señaló, una de sus principales aspiraciones era justamente liberar el arte de la naturaleza y de la imitación («Laocconte»; Erdman 274). Como profeta, en tanto, Blake otorgó una función mistagógica a sus libros iluminados, concibiéndolos como objetos simbólicos, generadores de una apertura de la visión en sus lectores/espectadores: «I Rest not from my great task/ To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes» (*Jerusalem* 5; Erdman 147). Por esta razón, se refirió a sus libros como si fuesen «puertas», «cuevas» o «ventanas» a través de las cuales es posible atravesar el mundo finito y temporal de la realidad sensible para contemplar el mundo eterno de la imaginación (Mitchell 1972: 163).

El principal modelo de los libros proféticos de Blake es, sin lugar a duda, el constituido por los códices iluminados medievales. A partir del estudio de la escena apocalíptica de la apertura del libro, el historiador del arte Jeffrey Hamburger ha explicado la asociación simbólica que en el contexto del arte religioso medieval se estableció entre la apertura física del códice, la lectura y la revelación (Hamburger 2009). Las profundas vinculaciones que la cultura medieval estableció entre el arte y la mística se encuentran materializadas, afirma Hamburger en su estudio del manuscrito de los *Rothschild Cantiles*, en la forma del códice iluminado, en el cual se entretajan complejas relaciones entre los textos y las imágenes que recorren sus folios, estimulando un ejercicio imaginativo en los lectores que pretende contribuir a su elevación espiritual. En tanto la activación de la imaginación supone la activación de la experiencia simbólica, se establece así una progresión desde la experiencia de la lectura (el contacto físico y multisensorial con la superficie del códice) hacia la experiencia interior. De este modo, texto e imagen constituyen un velo que insinúa la existencia de una verdad oculta que los lectores/espectadores debemos descubrir, penetrando la superficie, transitando a través de la materialidad y literalidad del manuscrito para liberar la visión y volar libremente a través de las imágenes (Hamburger 1990: 1-7).

Fue justamente con este fin que Blake hizo coexistir en sus obras los contrarios, las imágenes y los textos, que interactúan de una manera dinámica. Su doble talento artístico (poeta y pintor) permitió al visionario instaurar diversos tipos de relaciones entre ambos medios de expresión, conformando una totalidad que es más que la suma de sus partes (Mitchell 1978). De este modo, Blake consiguió mantener las planchas de sus libros proféticos en un estado potencial, es decir, abiertas a múltiples

interpretaciones y apelando directamente, como los manuscritos medievales iluminados, a la imaginación de sus lectores/espectadores.

Dando cuenta del carácter altamente antimaterialista de su pensamiento, en varias oportunidades Blake señaló que la naturaleza de su arte era «apocalíptica», tomando esta palabra en su sentido más literal, es decir, otorgándole una función de «revelación», de «descubrimiento», gracias al cual caería el velo de la naturaleza exterior: «Eternal Realities [...] Exist in the Human Imagination We are in a World of Generation & death & this world we must cast off if we would be Painters» («A Vision of the Last Judgment»; Erdman 562). Así, en su *Marriage of Heaven and Hell*, Blake explicó que durante la ejecución del «método infernal de grabado» que este utilizó para diseñar sus libros proféticos, el artista se somete a un ejercicio alquímico, descrito como un proceso de purificación de los sentidos que permite descubrir lo que se encuentra oculto tras las apariencias:

... the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. For man has closed himself up, till sees all things thro' narrow chinks of his cavern. (Erdman 39)

De este modo, en la descripción simbólica que Blake elaboró de su técnica de grabado, el ácido consume el mundo de las apariencias y, como el fuego el día del Juicio Final, deja al descubierto el carácter ilusorio del mundo temporal. Este desvelamiento de la naturaleza exterior también es descrito en el relato del Apocalipsis de Juan de Patmos, según el cual el día del Juicio Final los «cielos se enrollarán como un pergamino» y el hombre podrá ver las cosas directamente (Ap. 6: 14). Jeffrey Hamburger ha interpretado en este sentido la capacidad que tiene el águila de mirar directamente al sol, sin siquiera parpadear. La visión del águila, señala Hamburger, es la visión «cara a cara», opuesta a la visión enigmática, «en espejo» de la Epístola de San Pablo a los Corintios (I Cor. 13, 12; Hamburger 2002: 34). Esta idea comporta entonces una distinción entre los sentidos interiores y los sentidos exteriores, y, más concretamente, entre la visión espiritual y la visión física (Hamburger 2002: 84, 95 y 96). Esta asociación también fue establecida por William Blake, quien relacionó la

activación de la «doble visión» con la disminución de la intervención de los sentidos exteriores y planteó la apertura de la visión en términos de una ceguera física: «[...] when the Mortal Eyes are clos'd, / [...] The Soul awakes; and wond'ring, sees» («To the Queen»; Erdman 480).

La identificación de san Juan con el águila era común ya en el siglo II, pero durante la Edad Media se hizo muy recurrente. En una homilía conocida como *Vox spiritualis aquilae* («La voz del águila mística»), Juan Escoto de Erígena (s. IX) describió a san Juan como «un ave mística, que, como el águila, vuela rápido y puede mirar directamente el rostro de Dios» (Hamburger 2002: 17)⁸. Para Erígena el águila es el ave que puede volar hacia lo más alto, atravesando la esfera del mundo sensible para llegar a la contemplación más elevada y radiante (en Dronke 168 y 169). En los textos visionarios medievales, en tanto, san Juan es identificado con el águila como figura de ascenso místico: al describir el vuelo del alma hacia la unión con lo divino, la beguina Hadewijch de Amberes señaló: «El alma interior, que es un águila, debe volar sobre sí misma en Dios [...]. El águila fija sus ojos en el sol directamente, esto es, en su solicitud a Dios en amor. Por lo tanto, no debemos pensar más en los santos o en los hombres, sino sólo volar en las alturas de Dios» (en Hamburger 2002: 92). Ricardo San Víctor también comparó el vuelo ascendente del alma con el vuelo del águila, identificándola con la capacidad visionaria de san Juan: «[...] la mente, abriendo las alas de su contemplación, puede alzarse a las alturas y volar. Habiendo fijado sus ojos en la luz de la eternidad que brilla en lo alto, puede volar a través de las nubes terrestres y trascenderlas con la fuerza de un águila que planea» (*Benjamin maior*, en Dronke 190). Así, la iconografía medieval insistió en la naturaleza visionaria del águila y la representó, además, entrenando a sus crías en la contemplación directa del sol, configurando una interpretación del pasaje del libro del Deuteronomio (32, 11) del Antiguo Testamento, en el que Jehová es comparado con el águila que cuida a sus crías en el nido y las instruye en el vuelo (Hamburger 2002: 96).

Según William Blake la divinidad, es decir, la facultad visionaria, habita en el interior de todos los hombres, por esto postuló que todos somos capaces de participar de la experiencia de la visión que se realiza a través de los ojos físicos, pero no *con* ellos, lo único que necesitamos es ejercitarla: «You have the same faculty as I... only you do not trust or cultivate it. You can see what I see, if you choose... You have only to

⁸ Traduzco estos pasajes desde las versiones en inglés citadas en los estudios de J. Hamburger y P. Dronke.

work up imagination to the state of vision, and the thing is done» (Gil I, 364; Damon 436).

En una sugerente interpretación sobre el tipo de relación que Blake pretendía establecer entre sus libros y los lectores/espectadores de sus libros proféticos, W. J. T. Mitchell ha planteado que, como un guía o maestro, este quería instruirnos a emprender nuestro propio vuelo visionario. Así, en la plancha del Preludio a *The Book of Urizen* vemos a una mujer/ángel que guía a un bebé que se eleva por los aires, una imagen que fue acompañada por Blake de esta breve sentencia: «To teach these souls to fly»⁹ (Erdman 662; Mitchell 1972: 144). Como el águila que prepara a sus crías para volar hacia lo más alto y dirigir la mirada directamente al sol, Blake desea que sus lectores aprendamos a volar con nuestras propias alas, viajando libremente a través de los textos e imágenes de sus libros iluminados. Por eso se refirió a estos como «ventanas» o «puertas» que los lectores y espectadores teníamos que «atravesar» para mirar, como Juan de Patmos, lo que se oculta tras las apariencias sensibles. En esta experiencia las imágenes resultan siempre nuevas, porque, tal como Blake planteó en los versos de *Jerusalem* que citábamos al comienzo: «[...] every particular Form gives forth or Emanates/ Its own peculiar Light, & the Form is the Divine Vision/ And the Light is his Garment This is Jerusalem in every Man/ [...] And Jerusalem is called Liberty» (*Jerusalem* 54, 1-5; Erdman 203).

BIBLIOGRAFÍA

- BLAKE, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David Erdman. New York: Anchor Books, 1988.
- DAMON, S. F. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, R.I.: University Press of New England, 1988.
- DRONKE, Peter. *Imagination in the Late Pagan and Early Christian World. The First Nine Centuries A.D.* Florencia: Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2003.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- CIRLOT, Victoria. *Hildegard de Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005.
- _____. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010.

⁹ Blake explicó la iconografía del Preludio a *The Book of Urizen* a través de esta frase cuando reproduce la imagen para su *A Small Book of Designs*.

- MITCHELL, W. J. T. «Style as Epistemology». *Studies in Romanticism* 16 (1972): 45-65.
- _____. *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- HAMBURGER, Jeffrey F. *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- _____. *St. John the Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- _____. «Openings». *Imagination, Books and Community in Medieval Europe*. Ed. Constant Mews. Melbourne: MacMillan Art Publishers, 2009, pp. 50-133.
- PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza, 1989.
- PANOFSKY, Erwin et al. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 2005.