



MEDIEVALISMO REDIVIVO, SIMBOLISMO FONÉTICO Y POESÍA ALQUÍMICA EN *BRONWYN* DE JUAN EDUARDO CIRLOT

REVIVED MEDIEVALISM, PHONETIC SYMBOLISM AND
ALCHEMICAL POETRY IN *BRONWYN* BY JUAN EDUARDO CIRLOT

Alicia SILVESTRE MIRALLES
Universidad de Zaragoza
aliciasi@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-2923-9424>

Recepción: 30/07/2024 – Aceptación: 16/12/2024

Resumen

El propósito de este trabajo es abordar el medievalismo en el ciclo *Bronwyn*, amplio poemario de Juan Eduardo Cirlot. Se ejemplifica cómo el autor traza una imaginería y un espacio/tiempo medieval y mítico mediante diversos recursos en el plano léxico, a saber, la iteración de palabras, los campos semánticos y algunas isotopías textuales en torno a la naturaleza, el paisaje, el cuerpo y los colores. Estos cuatro polos funcionan como elementos vertebradores de todo el poemario y nos remiten a un espacio-tiempo creado y recreado. Mediante el análisis léxico nos centramos, en particular, en el campo semántico cromático, al tiempo que se relaciona con las fases de la *Opus magnun* alquímico. Nos detenemos, además, en el símbolo recurrente del cisne. Su aparición completa un marco de isotopías e imágenes medievales (espada, roca, torre, doncella, dama) en un tiempo habitado por Lohengrín, Parsifal, Leda, con ecos wagnerianos, artúricos, célticos y de las cruzadas. Además, se profundiza en el simbolismo fonético y la poesía permutatoria, como indicios de estilo y experimentalismo dentro de la trayectoria creativa del poeta barcelonés.

Palabras clave

Medievalismo, alquimia, poesía, símbolo, fonética, léxico, Cirlot.

Abstract

The purpose of this work is to address medievalism in the Bronwyn cycle, an extensive anthology of poems by Juan Eduardo Cirlot. It exemplifies how the author traces a medieval and mythical imagery and space/time through various resources on the lexical level, namely, the iteration of words, semantic fields and textual isotopies around nature, landscape, body, and colors. These four poles function as the backbone of the whole anthology of poems and refer us to a space-time created and recreated. Through lexical analysis we focus, in particular, on the chromatic semantic field, while at the same time relating it to the phases of the alchemical *Opus magnum*. We also dwell on the recurring symbol of the swan. Its appearance completes a framework of isotopies and medieval images (sword, rock, tower, maiden, lady) in a time inhabited by Lohengrin, Parsifal, Leda, with echoes of Wagnerian, Arthurian, Celtic and the Crusades. In addition, phonetic symbolism and permutatory poetry are delved into, as indications of style and experimentalism within the creative career of the poet from Barcelona.

Keywords

Medievalism, alchemy, poetry, symbol, phonetics, lexicon, Cirlot.

I. ANTECEDENTES, CONTEXTO Y COTEXTO

El Ciclo *Bronwyn* cuenta con dieciséis libros. Este poema fue escrito por Juan Eduardo Cirlot en 1967 a partir de su “encuentro/hallazgo” de la actriz Rosemary Forsyth, que encarna a Bronwyn en la película *The War Lord* [*El señor de la guerra*] (1965) de F. J. Schaffner. La visión de la musa desencadena en el poeta una retahíla fonética en deuda con el poema visual y con el simbolismo de los sonidos en su dimensión sinestésica, en estrecha relación con la música dodecafónica y atonal y con el valor de las letras en la Cábala y la cultura hebrea. Su encuentro con Marius Schneider en 1949 incita un interés por el simbolismo que será crucial en su obra, pues, como señala Janés (2014) su arte entronca con la corriente visionaria de la literatura centroeuropea. Asimismo, según Muriel (2008, p. 55):

La visión de Bronwyn saliendo de las aguas del pantano constituye el contrapunto invertido de la muerte de Ofelia. Sale de las mismas aguas y con las mismas flores para que Chrysagon de la Cruz, el señor de la guerra, se enamore de ella y pierda su feudo y la vida, en suma, para vengar el rechazo de Hamlet. Responde Bronwyn a los arquetipos de la amada muerta saliendo del sepulcro acuático y la doncella nacida del mar (Afrodita).

Al simbolismo de los sonidos Cirlot dedicó varios escritos y de ello son producto no solo obras como el ciclo *Bronwyn* (1967-1972), sino también *Inger*, *Permutaciones* (1971) y *Variaciones fonovisuales* (1972). A juicio de Janés (2014, p. 393), el germen de la permutación puede encontrarse en los nexos entre palabras diferentes “cuya suma de letras da el mismo resultado (*guematria*, Forshaw, 2014, p. 370) hallar una palabra en otras distintas (*notarikon*) o permutar convencionalmente las letras señalando las correspondencias posibles entre ciertas palabras (*temourah*)”. A este respecto, cabe señalar que el nombre *Bronwyn* recuerda a la *Branwen* de la mitología celta, importante personaje de la Segunda Rama de los *Mabinogion*, que narra el origen de la lucha entre Gales e Irlanda. La recuperación de la imaginaria céltica puede rastrearse en la época inmediatamente precedente en Jorge Luis Borges, por ejemplo, quien reconoce la querencia que en la poesía celta había por la naturaleza y el paisaje.¹

Por otro lado, en cuanto a la estructura y la ilación de contenidos, afirma Ansón (1994) que para penetrar en estos poemas de herencia cinematográfica y entender la trama de su relato, conviene reconstruir el hilo conductor de imágenes y planos (Ansón, 1994). Por su parte, Victoria Cirlot nos recuerda que el poeta entró en contacto con la antigua poesía germánica y celta por medio del oído y en particular de “las acumulaciones de consonantes aliteradas”, que se encuentran en el último libro del ciclo (Cirlot, 2001, p. 23).

Ese estilo aliterativo lo encontramos también en poema épico anglosajón *Beowulf* (c. 1000), los “kenningar” de la poesía antigua germánica² y en la novela artúrica inglesa (por ejemplo, *Sir Gawain and the Green Knight*, del último tercio del siglo xiv). Fernández Moreno (2016) habla de “Las kenningar”, un ensayo de Borges publicado en 1933 en el que el argentino analiza un tipo específico de

¹ Borges en “Discurso de don Jorge Luis Borges en su recepción académica” con motivo de su ingreso en la Academia Argentina de las Letras (16 de agosto de 1962) afirmaba: “Hablé de la literatura de los celtas; el término es vago. Estos habitaban, en la antigüedad, los territorios que un remoto porvenir llamaría Portugal, España, Francia, las Islas Británicas, Holanda, Bélgica, Suiza, Lombardía, Bohemia, Bulgaria y Croacia, además de Galacia, situada en la costa meridional del Mar Negro; los germanos y Roma los desplazaron o sojuzgaron en arduas guerras. Ocurrió entonces un acontecimiento notable. Así como la genuina cultura de los germanos logró su máxima y última floración en Islandia, en la *Última Thule* de la cosmografía latina, donde la nostalgia de un reducido grupo de prófugos rescató la antigua mitología y enriqueció la antigua retórica, la cultura celta se refugió en otra isla perdida, en Irlanda” (Borges, 1962, p. 305). Previamente, Borges había publicado *Antiguas literaturas germánicas* (1951), en la que se ocupaba de la literatura anglosajona, de la literatura alemana y de la literatura escandinava.

² Hacia 1220, es decir, en época tardía y como testimonio, Snorri Sturlusson recoge en “*El lenguaje del arte escáldico*” (*Skáldskaparmál*) de la *Edda menor* un ‘catálogo’ de ‘kenningar’.

metáfora que se identifica como pilar estilístico clave de la poesía escáldica. Su interés por la literatura germánica e islandesa medieval se manifiesta también en que usa ese tipo de perífrasis metafórica que se construye con un sustantivo como base. A él se añaden otros sustantivos como complemento (genitivo). Esta poesía tuvo especial esplendor a partir del siglo IX en la literatura escandinava.

Puesto que *Bronwyn* es una amplia obra compuesta por diversos poemarios y dado que estos fueron creados a lo largo de más de un decenio, cada nuevo poemario incorpora innovaciones formales, semánticas, conceptuales y estilísticas que suponen un punto de inflexión en la aproximación a lo expresivo. El poeta busca con cada opúsculo superarse y manifestar de otra manera el mismo conflicto, polaridad o relación, pero lo hace desde prismas diferentes, podría decirse que caleidoscópicos, puesto que en cada nueva entrega reinventa su forma de decir de manera experimental. Es no solo innovador con respecto de la tradición, sino también a su propia evolución estilística.

De ahí que por varios motivos pueda hablarse de ‘medievalismo’ en este conjunto de obras. El primer motivo es que se nutre de elementos míticos celtas, nórdicos y germánicos, y motivos artúricos, como señaló V. Cirlot (2001, 24). Esta documenta el agradecimiento que su padre, J. E. Cirlot muestra hacia el simbólogo Schneider. Esa admiración se plasma en que toma el “paisaje megalítico” que usará tanto para *Bronwyn* como para “La dama de Vallcarca”. Recordemos que esta dama se rastrea, asimismo, en *La dama de Shallow* (1833-1842) de Alfred Tennyson, musa del prerrafaelismo y cuya imagen enlaza la tradición artúrica catalana con la castellana.³ Victoria Cirlot (2001, p. 44) añade que dicha influencia se rastrea:

Desde los *Mabinogion* celtas —en la traducción inglesa de G. y Th. Jones— hasta la novela en prosa del ciclo de la Vulgata, *La quête del saint Graal* de hacia el año 1225 —que Cirlot poseía en el original francés antiguo—, pasando por Chrétien de Troyes y su *Perceval* en la traducción al castellano dedicada por Martín de Riquer, junto con la bibliografía más importante que había aparecido del tema por aquellos años (R. S. Loomis, J. Marx, J. Markale, etc.).

³ Parecida admiración encontramos en Jorge Luis Borges o a J. R. R. Tolkien, por ejemplo. Borges escribe el cuento *Ulrica* inspirado por un amor con una nórdica (Ulrike von Kühlman) que tiene lugar, como Bronwyn, en un tiempo “mítico”. De igual modo, cabe señalar que J. R. R. Tolkien fascinado por las posibilidades ‘estilísticas’ de la literatura anglogermánica antigua, así como por la novela artúrica inglesa, acometió la tarea de componer sus ‘versiones’ de *The Legend of Sigurd and Gudrún* (2009) y *The Fall of Arhur* (2013), publicadas póstumamente por Christopher Tolkien.

En 1944, Cirlot sueña con “la doncella de las cicatrices”, una cartaginesa, que dará lugar al poemario bajo el mismo título en 1967. Dicho sueño originó *El libro de Cartago* escrito en 1946. Ese mismo sueño había sido publicado ya en 1945: “¿Eres verdaderamente cartaginesa? / Hice esta pregunta con el hondo dramatismo del que espera la salvación de su alma de la respuesta. Estaba yo en la Gran Iglesia que a veces se levanta en mis noches. Una multitud ataviada con galas medievales llenaba hasta rebosar las amplias naves. / Entonces comenzó a oírse: ¡Milagro! ¡Milagro!” (Cirlot, 2001, p. 31).

2. MEDIEVALISMO CIRLOTIANO

Juan Eduardo Cirlot construye un mundo con el ambiente medieval de *Bronwyn*, que había sido precedido por el *Poema del siglo VIII* escrito a finales de 1963 en su primera versión. Así lo comparte en carta a Jean Aristeguieta el 26 de mayo de 1970:

Tras *Blanco* y *Los espejos* (1962, 1963), empecé, como en un estado segundo, a verme viviendo en la alta Edad Media (prerrománico). Yo había sido amado por una doncella céltica y yo había muerto de una lanzada en una batalla. Recordaba al sabio de la época, el primer historiador de Inglaterra (de allí procede una rama de mis antepasados), Beda llamado el Venerable. Escribí un poema corto (menos de la mitad del que tienes) hacia finales de 1963 o principios de 1964. Era mi fase “oscura” en poesía. Quedó inédito (...) hay dos versiones: la primera, con cuantos elementos te he mencionado, era el presentimiento de *Bronwyn*, encontrada en el verano de 1966 [...] y la segunda es solo el perfeccionamiento del trasfondo que puede engendrar una problemática tan peculiar como la mía.

Las armas medievales coleccionadas por él en su despacho, la pintura pre-rafaelita, su gusto por el arte gótico (patente en su obra sobre *La pintura gótica europea*) son detalles que confirman, como subraya V. Cirlot (2001, pp. 42-44), la Edad Media que le fascinaba. Era

la del norte, dentro de una atmósfera de blancos y negros, como muestra el cine de Ingmar Bergman. El escenario de *Bronwyn* es una síntesis de todas las ciudades medievales, pues se conjugan hondamente lo arcaico que aquí es celtismo, el bosque como templo en el que se conservan los restos de megalitismo, los dólmenes; el románico con la torre normanda como las que se pueden ver en Gales, construidas desde la conquista normanda de la isla en el año 1066 tal como conmemoró el tapiz de Bayeux;

[...] Pero no solo la atmósfera del poema medieval, al menos según la Edad Media que nos han transmitido los restos arqueológicos y las recreaciones pictóricas y cine-

matográficas, sino que la escritura quiere ser también arcaica, fundamentada en la aliteración, en los *kenningar*, [...]. *La Quête de Bronwyn* parece surgida de una novela del ciclo artúrico, del ciclo del Graal concretamente, lo cual no es extraño si se tiene en cuenta que el mito *Bronwyn* llevó al poeta al estudio profundo de la literatura medieval.

El segundo argumento que permite hablar de ‘medievalismo’ es un conjunto de vocablos seleccionados que vertebra todos los libros que componen la obra y que podemos agrupar en torno a varias isotopías (Greimas, 1966; Eco, 1979).⁴

Por un lado, la del cuerpo de la amada y la del propio cuerpo. Por otro lado, el paisaje como testigo y trasunto del paisaje interior. En él, encontramos conceptos clave que habitan “ultratemporalmente” y apelan a un tiempo mítico, antiguo, que todo ser humano conoce. Por ejemplo:

- Celeste: Sol, luz, noche, estrella, nubes y cielo.
 - Lo meteorológico/temporal: ‘ocaso’, ‘niebla’, ‘primavera’, ‘nieve’ y ‘bruma’.
- Terrestre: ‘arena’, ‘hierba’, ‘maleza’, ‘roca’, ‘tierra’, ‘hiedra’, ‘aves’, ‘sombras’, ‘pantano’, ‘rama’, ‘horizonte’, ‘barro’, ‘cieno’, ‘espiga’, ‘flor’, ‘pradera’ y ‘bosques’. A este campo pertenecerían también los elementos y su orografía: ‘arrecife’, ‘costa’, ‘agua’, ‘orilla’, ‘llama’, ‘torrente’, ‘fuego’ y ‘cataratas’.
 - Mineral: ‘piedra’, ‘carbón’, ‘granito’, ‘alabastro’, ‘runas’, ‘dólmenes’, ‘diamante’, ‘zafiro’, ‘amatista’ y ‘estatua’.
 - Metálico: ‘plata’, ‘oro’, ‘plomo’, ‘óxido’, ‘hierro’ y ‘bronce’.
- Humano. Partes del cuerpo: ‘brazos’, ‘frente’, ‘manos’, ‘ojos’, ‘cabellera’, ‘dedos’, ‘mirada’, ‘corazón’, ‘boca’, ‘sonrisa’, ‘cerebro’, ‘muslos’, ‘sienes’, ‘sangre’, ‘entrañas’ y ‘rodillas’.
- Semiótico. Los signos y sonidos:⁵ ‘línea’, ‘palabra’, ‘nombre’, ‘letra’, ‘grito’, ‘llanto’, ‘raya’, ‘signar’, ‘marca’, ‘idioma’, ‘crujido’, ‘página’ y ‘signo’.⁶

⁴ Greimas define isotopía como “un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit” (1966, p. 139 y ss.; 1970, p. 188). Eco (1979, p. 181) la define como “término-saco” en el cual se incluyen varios fenómenos semióticos que funcionan a modo de “la coherencia de un trayecto de lectura” y en la que están envueltos diferentes niveles de texto. Aunque son conceptos usualmente aplicados a textos narrativos, nada impide aplicarlos a los poemas de J. E. Cirlot, porque el autor posee un estilo altamente narrativo.

⁵ “Todo en el ciclo se sitúa en el límite del lenguaje y más allá de él, como toda obra poética referida a la pura interioridad que siempre ha necesitado de ‘nuevas palabras’” (Cirlot, 2001, p. 41).

⁶ El detalle sobre dónde se encuentra cada palabra puede consultarse en el anexo I con sus tablas.

Ahora bien, es necesario señalar que la frecuencia de estos términos ha de ser contemplada de manera absoluta y relativa, es decir, por un lado, podría contarse su frecuencia en uno de los opúsculos, tanto como en la obra completa, lo que arrojaría pesos diferentes en su ponderación. Así pues, entre todos estos elementos, fácilmente adscribibles al Medioevo por su generalidad, nos detendremos en el análisis de ‘lo mineral’ y ‘lo metálico’, por su prominente representación alquímica.⁷

De ese modo, hay poemas que destacan por una honda atmósfera medieval, como este (70):

Toma mi oscuro anillo inmemorial.

Mi armadura deshecha se deshace
y de sus mallas muertas salen fuegos
azules, Bronwyn; puedo verlos, tiemblan.

Tiro el guante de hierro, soy tu siervo.
El mar que me acompaña por un mar
de sombra se deshace en el vacío.

Estoy cansado de estar muerto y ser.

⁷ Todas las referencias proceden de Cirlot (2001) y se indica la página. Numeraremos el ciclo cronológicamente como sigue: 1. *Brownyn* (1967, pp. 59-92); 2. *Brownyn II* (1968, pp. 93-114), 3. *Brownyn III* (1968, pp. 115-138), 4. *Brownyn IV* (1968, pp. 139-178), 5. *Brownyn V* (1968, pp. 179-200), 6. *Brownyn VI* (1969, pp. 201-226), 7. *Brownyn VII* (1969, pp. 227-242), 8. *Brownyn VIII* (1969, pp. 243-278), 9. *Brownyn, n* (1969, pp. 279-310), 10. *Brownyn, z* (1969, pp. 311-334), 11. *Brownyn, x* (1970, pp. 335-352), 12. *Brownyn, y* (1970, pp. 353-384), 13. *Con Brownyn* (1970, pp. 385-410), 14. *Brownyn, Permutaciones* (1969, pp. 411-432), 15. *Brownyn, w* (1971, pp. 433-478), 16. *La Quête de Bronwyn* (1971, pp. 479-523). En las tablas de los anexos aparecerán los 16 opúsculos correlativamente numerados. Seguimos la numeración de (2001), aunque en sus cartas el poeta refiere una numeración diferente, seguramente con obras que podemos consultar en los apéndices. En cada categoría hemos incluido sus derivados léxicos (p. ej., piedra, empedrar; o carbón, carbonizado) y hemos incluido entre paréntesis el número de veces que aparece. Sería discutible entender ‘sol’ y ‘rubio’, como nodos isotópicos de ‘oro’, o la ‘luna’ y lo lunar por ‘plata’. Un análisis más profundo de estas relaciones semántico-simbólicas sería posible, pero no lo abordaremos aquí por no extendernos. En trabajos futuros podría estudiarse la evolución cromática, además de la mineral y la metálica. Otra aproximación interesante podría ser analizar los adjetivos que acompañan cromáticamente: “oro rosa blanco” > “oro amarillo” (p. 381), “oro verde” (p. 459). En el campo de lo mineral se han excluido para acotar, algunos términos que no están tan estrechamente relacionados, como: estatua, relieves, grietas, endurecer, muro, estratos, arena, cieno, barro, duna, montaña, llanura y landas.

Y: “Regreso a tu Brabante / Imaginariamente. / Porque aquel año mil ya se perdió [...] frente a unos frisios rubios [...]”, una torre de normanda forma” (pp. 314-315); “Antorchas negras y cotas de malla” (p. 318); y “El gregoriano oscuro de los siglos”, (p. 337).

El caballero vuelve a aparecer a retazos después: “se disputan mi espada, mi armadura” (p. 74). Hay sintagmas que ambientan ese mismo escenario atemporal: “espada románica” (p. 62), “La tierra de las nieblas” (p. 68), “Pantano de rosas tenebrosas” (p. 68), que remite a Ofelia, y “Oscuro anillo inmemorial” (p. 70). Así lo confirma V. Cirlot cuando comenta el primer opúsculo: “su urdimbre temática [...] el haber vivido ya en el pasado —concretamente en el oscuro y medieval siglo XI—” (2001, p. 90). ‘Losas’, ‘cruces’, ‘espadas’, ‘escudos’, ‘coronas’, ‘anillos’, ‘altares’, ‘bosques’, ‘cenizas’, ‘umbrales’, ‘ecos’, ‘abismos’, ‘sepulcros’, ‘torres’, ‘llanuras’ o ‘cementeros’ pueblan los poemas con brumas y nieblas, entre cielo y tierra, entre el espacio y el tiempo. En *Brownyn IV*, comenta V. Cirlot: “En el fondo Cirlot, que tiene antepasados bretones e irlandeses, emplea la poesía para huir a ese mundo céltico” (2001, p. 176). Por su parte, Zarandona (2019, pp. 248-250) afirma que Juan Eduardo Cirlot sentía predilección por Perceval, y que conocería “los antecedentes clásicos de la literatura artúrica castellana desde los ciclos del romancero y las composiciones dedicadas a Tristán o Lanzarote hasta la novela de caballería desde *Amadís de Gaula* hasta *Don Quijote*”. Zarandona expone que la originalidad del barcelonés radica en incluir al caballero Tristán en su poema a san Juan de la Cruz, identificando los ánimos del caballero y del santo.⁸ Ahora bien, la influencia más directa, sin duda, procede de las fuentes artúricas francesas e inglesas, habida cuenta de la estrecha relación que mantenía con el romanista Martín de Riquer. Este, sin embargo, disenta en lo tocante a la influencia céltica en la literatura artúrica.

Asimismo, es intensa la presencia de un vocabulario religioso (‘cruz’, ‘cáliz’, ‘llaga’, ‘incienso’, ‘sepulcro’, ‘anillo’, ‘sacramento’, ‘corona’ y ‘losa’). En este campo, se incluye un subcampo relacionado con lo caballeresco,⁹ lo artúrico y las

⁸ A este respecto completa la escena y lo reafirma el reciente trabajo de Contreras y Baró (2024) sobre el *Athleta Christi*.

⁹ E. Köhler (1990, pp. 13-14): “En otras palabras, y anticipándonos a los resultados de nuestro estudio: la novela artúrica despliega progresivamente una exigencia de la hegemonía histórico-universal del mundo caballeresco y cortés, envuelto en un halo de cuento de hadas y trasladado a un universo poético; las contradicciones y la incertidumbre de ese mundo, que comienzan a manifestarse en una realidad histórica totalmente diferente, conseguirán: sea transformar en representaciones escatológicas la excesiva autonomía de la imagen del hombre caballeresco, sea reenviar a una idealidad que no compromete y que deviene un fin en sí misma, más estético que moral. Nos parece que

cruzadas: ‘torre’, ‘velo’, ‘lanza’, ‘espada’, ‘doncella’, ‘cota de malla’, ‘antorchas’, ‘castillo’, ‘gregoriano’ y ‘diademas’. Hay que señalar cómo el vocabulario sacro aumenta en las obras décima y undécima: ‘hosanna’, ‘druida’ y ‘filacterias’ (p. 345) y sigue hasta el final: ‘unción extrema’ (p. 381), ‘imagen sacramento’ (p. 404), ‘llena de gracia’ (pp. 359, 440 y 468), ‘santa Bronwyn’ (p. 441), ‘Bronwyn sacramentaria’ (p. 444), ‘Bronwyn descendimiento’ (p. 451), ‘Bronwyn disolución’ (p. 452), ‘bendiciéndote’ (p. 456), ‘piedad’ (pp. 457 y 471), ‘espíritu’ (pp. 458, 462 y 471), ‘plegaria’ (p. 464), ‘aparición’ (p. 466), ‘númenes’ (p. 473), ‘sacramentaria Bronwyn’ (p. 507), ‘hada’¹⁰ (p. 508) y ‘Daena’ (p. 509).

En cuanto a los juegos de orden y ritmo, en *Bronwyn n* (1969) juega a la alternancia de los mismos versos que encontrábamos en *Bronwyn VII*, también de 1969. Vuelve a ser motivo al año siguiente en *Bronwyn, permutaciones*, una colección de poemas que alternan tres cuartetos y cambian el orden de sus mismos versos y algunos pequeños elementos en el orden sintáctico. A medida que el poemario avanza se rompe la estructura de tres estrofas para pasar a otras formas más largas en línea, pero más breves en versos: tres pareados, dos tercetos, un terceto en una progresión que va disminuyendo, adelgazándose (2001, pp. 414-427).

Las escalas cromáticas aparecen estrechamente vinculadas al devenir alquímico con colores repetidos. Entre estos encontramos: ‘plata’, ‘oro’, ‘dorado’, ‘ceniza’, ‘blanco’, ‘azul’, ‘sonrosado’, ‘rosa’, ‘gris’, ‘verde’, ‘áureo’, ‘azul’, ‘morado’, ‘celeste’, ‘carbonizado’, ‘transparente’, ‘platino’, ‘violeta’, ‘ceniciento’, ‘roja’, ‘rubio’, ‘lívido’ y ‘amarillo’.

En el opúsculo titulado *Bronwyn, permutaciones* se recoge una carta del propio poeta en la que éste declara que lleva a cabo selecciones del material poético cambiando la métrica “de modo que al final queda un verso que parece un fresco románico pero pintado en cielo” (Carta a Carlos Edmundo de Ory del 28 de

la comprensión lo más precisa posible del desarrollo de los elementos constitutivos del contenido y de la forma de las novelas artúricas, en la complejidad de sus funciones y de problemática, trasladada de un trasfondo real a un plano poético-ideal, deberá permitir determinar con evidencia suficiente la aportación de Chrétien en la elaboración del sentido y en la estructuración de la forma. Lo que quiere decir en definitiva determinar el carácter, el valor y el significado de la creación poética. Todo estudio parcialmente orientado sobre las fuentes fracasaría en esta importante tarea de la historiografía literaria, porque sus métodos niegan todo esfuerzo por el conocimiento de la fuerza formal de los elementos del contenido y con ello el del problema central de la relación entre contenido y forma, determinante del valor poético de la obra. Precisamente ha de ser el problema de la forma la última piedra de toque de cualquier método que aspire a la comprensión de la obra en su totalidad”.

¹⁰ La asociación del hada y la divinidad femenina hunde sus raíces en mitos célticos y druidicos, que también fueron inspiración para su admirado Nerval (véase su poema en nota al pie 17): “suspiros de la Santa y, otras, gritos del Hada”.

octubre de 1970), técnica surgida de su poema *Homenaje a Bécquer* (1969) sobre las golondrinas y que trató sistemáticamente aplicando la música dodecafónica cuando escribió *El Palacio de plata* en 1955, con un método que le servía para crear imágenes irracionales además del método automático de 1943. El 4 de febrero de 1971 en una carta a Luis de Pablo reconoce que está creando los poemas a Inger y que lleva cuatro años estudiando religiones y culturas celtas y germánicas. Le declara que es “en el oscuro-claro cielo gris del Norte y del pasado donde brilla lo ‘mío perdido’ que en Bronwyn se cristaliza, y que, a través de las presentaciones intento desarrollar, buscando la explicación de la imagen irracional por la cinética de lo racional” (2001, p. 430). La omnipresencia del ‘gris’ en el poemario de *Bronwyn* se explica en parte, por el sentimiento de duelo que atraviesa la obra. Para Michel Pastoureau (2006), ya entre los romanos las ropas del duelo eran grises, que es a su vez el color de la ceniza, y evoca la tristeza, la melancolía, el aburrimiento y la vejez. Recientemente, Peter Sloterdijk en su obra *Gris. El color de la contemporaneidad* (2024) lo califica como un “no-color”, que se asocia con la indiferencia y la neutralización, y que alcanza su máxima expresión durante el siglo xx y se prolonga hasta la actualidad.

Las repeticiones crean un ritmo “encantatorio” que recuerda a los mantras orientales y que aproxima al lector a un estado de trance auditivo. Recuerdan también a los paralelismos sintácticos y repeticiones que encontramos en el *Gilgamesh* asirio-babilónico:¹¹

Todos los versos y palabras se repiten variando perpetuamente del lugar al modo en que Stravinski hiciera con Pergolesi, en el ámbito de la música pensé que podía, que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma, escalas de vocales y consonantes que se corresponden a las escalas de los colores o de las notas musicales.

[...] “Un idioma inventado con las 5 letras del nombre de la doncella céltica, b, r, n, w, y”, un idioma tremendo que sonaba tremendamente céltico. Además de la bibliografía fundamental sobre la poesía céltica Cirlot poseía una gramática galesa y un diccionario de irlandés o gaélico. *Bronwyn*, *n* anunciaba una nueva vía poética en la que solo es posible penetrar devolviendo a la palabra escrita su vocalidad original y que fue proseguida en *Inger*, *permutaciones* (V. Cirlot, 2001, p. 26).

Proseguimos ahora hacia un análisis más detallado de la figura del ‘cisne’, con objeto de que quede mejor ejemplificado y cohesionado todo lo expuesto hasta ahora.

¹¹ Especialmente se da en los tramos más emotivos o líricos (Tablilla VI, columna I; Tablilla VII, columna III; Tablilla VIII, columna I y Tablilla IX, columna V, por ejemplo).

3. CISNES DE ORO

El ‘cisne’ tiene una presencia particular en esta obra (pp. 184, 345, 375, 376 [2], 504 [2], 518 [3], 519 [2] y 520). Centraremos, sin embargo, nuestra atención en el siguiente poema perteneciente al ciclo *Bronwyn*, en el que el cisne aparece dos veces vinculado a un “oro inmaculado”:

Como si el cisne de oro se muriera siempre
cuando te miro.
Y de los despedazamientos que suscita
mi tanto residir en la mirada ida
naciera un cisne negro como el orbe negro.
Un cisne inmensidad que me envolviera blanco
mientras entre los abandonos de los prados
los dólmenes gimieran hacia ti
Bronwyn

Nyrwyn
ynyrywnnyrywyr ny Brinwyn
Bronwyn

Y de los despedazamientos descendiera
el oro inmaculado.

El ciclo *Bronwyn* es obra de vanguardia que dialoga y se “intertextualiza” con la tradición visual del cine (interdiscursividad).¹² Con un tono de letanía y de elegía, este poema exhibe una clara deuda con el esoterismo alquímico, que pasaremos a argumentar. Cirlot, tras pasar por el surrealismo francés y el dadaísmo, asumió una tradición espiritualista universalista que va de la Cábala al sufismo y los estudios orientales. Ajeno a las corrientes poéticas de posguerra,¹³ su obra li-

¹² Recordemos que, de acuerdo con Cesare Segre (1985), la interdiscursividad consiste en una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, etc.). Para Heinrich F. Plett (1991) la “intermedialidad” señala la tradición cultural desde la cual un autor escribe y que es asumida conscientemente.

¹³ Si bien no expresa la posguerra como otros, no permanece ajeno a los efluvios culturales del ambiente. Como recoge Contreras (2022, p. 104, en nota) “Retomaba y ampliaba su discurso de recepción en la Real Academia Española en 1965, Martín de Riquer, *Vida caballeresca en la España del siglo XV*, Madrid: Real Academia Española, 1965, pp. 9-96. Ese mismo año se estrenaba en España la película *Merlín el Encantador* [*The Sword in the Stone*] (1964), la primera apuesta de Walt Disney

tería y crítica posee un estilo heredero de su interés por la simbología (Castillo, 2018) y la hermenéutica medieval, como él mismo afirmaba:

En la poesía se hermanan, entreveran y sintetizan las pasiones, los recuerdos, los anhelos, los saberes extraños (simbolismo, alquímico, por ejemplo) o no extraños, corrientes, cotidianos [...] La poesía es sobre todo síntesis, eliminación de lo narrativo. Sustitución de la extensión por la intensidad. A la monodía del relato novelístico opone la densa polifonía entrecortada de la estrofa (Cirlot, 1971, p. 53).

Según Muriel (2008, p. 49) la poesía criptogramática consiste en una serie de mensajes enigmáticos que prueban cuán sagaces son los lectores. De ese modo, sólo los competentes en esoterismo, mística o religión podrán forjar hipótesis sobre su sentido, algo parecido a la creencia que afirma que la poesía debe ser preferiblemente traducida por poetas. En una aproximación racional, con el fin de descodificar estos sentidos ocultos, el lector puede valerse de las claves que el propio autor ofreció en sus artículos sobre “Simbolismo fonético” en *La Vanguardia* (febrero y abril de 1971), en las *Confidencias literarias* (1996), el *Diccionario de los ismos* (1949 y 1956) y *A Dictionary of Symbols* (1962).¹⁴ Tras sus ritos verbales de carácter iniciático está la influencia del musicólogo M. Schneider en su concepción mística del sonido y de que el lenguaje místico explota todos los recursos vocales posibles. Sigue la estela del aragonés Abraham Abulafia y su letrismo cabalístico, la estela de Ramon Llull, y de las tendencias de la música contemporánea tales como las variaciones, la permutación y el atonalismo, así como del cine (Parra, 2001). “Las sílabas y los fonemas son sometidos, según el patrón abulafiano (Eco, 1994, p. 37), a un permanente proceso de combinación, cuyo objeto es la indagación de los estratos sémicos de los nombres” (Muriel, 2008, p. 50). Se consideran antecedentes de este modelo compositivo Caramuel durante la época barroca, Max Bense y el grupo francés OULIPO en el siglo xx. El escritor barcelonés rescata el arte combinatorio y el simbolismo numérico, geométrico

por el mundo artúrico. Véase Matteo Sanfilippo, *Il Medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'Età di Mezzo*, Roma, Castelvocchi, 1993”.

¹⁴ Aparecía traducido y ampliado como *Diccionario de símbolos* en 1958. Los artículos son: “¿Quién es Bronwyn?” (1968a); “La mirada humana” (1968b); “Simbolismo fonético (I)” (1970a); “Simbolismo fonético (II)” (1970b); “Simbolismo fonético (III)” (1970c); “Bronwyn (Simbolismo de un argumento cinematográfico)” (1970d); “Simbolismo fonético. Brownyn-Bhowani” (1971a). Se incluyen también los recogidos en el volumen *Confidencias literarias* (1996), como “La poesía de Geortg Trakl” (1971b) y “El pensamiento de Gérard de Nerval” (1971c). Además, ha de tenerse en cuenta la *Obra poética* de 1997 con edición a cargo de Clara Janés, y la antología *Del no mundo. Poesía* (1961-1973) aparecida en Siruela en 2008.

y alfabético de los signos del código lingüístico. En cuanto a la semántica del designio y el designar, cabe recordar que en la época latina se relacionaban *nomen* y *omen*, pues se consideraba que el nombre presagiaba el destino, e inclusive el acto de poseer el nombre proporcionaba correlativa posesión o dominio de lo nombrado (Rosenblat, 1997).

Como recoge Lorenzo, esa atención a la materia y lo formal, a la que se infunde contenido espiritual, fue notada asimismo por Jean Dubuffet, quien afirmaba acerca de sus obras que provenían de un “sentido alquimista”. En la creencia de que la palabra no solo nombra, sino que es, ontológicamente, aquello mismo que nombra, el acto de pronunciar se convierte en una invocación. Intenta evocar la belleza medieval mediante la dedicación a la lectura de literatura céltica, galesa, irlandesa, alto germánica y escandinava-islandesa (Lorenzo, 1993, p. 194).

Scholem menciona el carácter evocador de la advocación de la palabra en su obra en *Lenguajes y cábala* (2006, p. 71):

Reencontrar los nombres en el lenguaje de los hombres, ésa es en el fondo la pretensión que subyace en la concepción cabalística de la naturaleza de la oración. Ya la tradición de los llamados Chassidim alemanes ha colocado, en el siglo XII, en el centro de sus meditaciones sobre la oración la reflexión sobre los nombres que están detrás de las palabras. Ellos son los que son llamados, casi podríamos decir conjurados, a la realidad por las palabras de la oración. Mediante diversos procedimientos de la numerología y de la combinación y recolocación de las palabras de la oración se descubre en ellas la dimensión escondida, en la que la oración, la invocación a Dios, es al mismo tiempo una inmersión, no carente de elementos de conjuro, en ese nombre.

En lo que respecta a la temática, este poema trata sobre la permanencia de la mirada en el objeto admirado y los efectos que provoca en el poeta: una “transdimensionalidad”, una decantación interior de emociones. Su enfático “tanto residir en la mirada” evoca la melancolía del amante ante la ausencia física de su amada, intentando suplirla con imágenes. El tratamiento de la figura emergente de las aguas en el poemario va mucho más allá del eterno femenino, cuya imagen es acolchada por el mundo de lo “no”. Recoge la sombra (antiyo), lo imposible que se torna posible en otras dimensiones. La definición que Cirlot da de lo real es “lo que está más allá de lo palpable: la esencia, el “ser” que se halla en el plano de lo sagrado, donde transcurre su verdadera vida. Esto le mantiene en una lucha titánica con la concreta realidad exterior” (Janés, en la introducción a Cirlot, 1997, p. 24). El poema manifiesta esa sublimación: “mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad [...] Y

luego intento que esa poesía sustituya en mí lo que el mundo no es y no me da” (Janés, 2014, p. 390).

En este marco, el poema es una búsqueda del eterno femenino de la divinidad, largamente perseguido por el autor, por ejemplo en las *Permutaciones* a la actriz Inger Stevens, y en el poema a Susan Lenox, interpretada por Greta Garbo. Según el autor: “Bronwyn es Isis, la de los mil aspectos, cuyo carácter proteico le permitió infiltrarse en el Imperio romano, más celoso de sus dioses de lo que dice la historia al uso, y que permitió a la egipcia [Isis] asimilarse a la Magna Mater, a Juno, Venus, Diana, Cielo” (Cirlot, 1967, p. 19).

El poemario final del ciclo enlaza con esa búsqueda eterna desde el título: *La Quête de Bronwyn*. Como argumenta V. Cirlot (2001, p. 43), el sentido de andanza materializa cuando el caballero “sale a la aventura [...], pero con una actitud siempre interrogativa, dispuesto a formular la pregunta, a buscar el acontecimiento a través del cual pueda realizarse”. En ese mismo estudio V. Cirlot explica cómo las obras de numerosos autores franceses y alemanes de los siglos XII y XIII se nutren de antiguos mitos de trasfondo pagano, céltico y germánico y el ciclo artúrico es “lugar de confluencia de celtismo y cristianismo, paganismo y humanismo”. Lanzarote, Tristán y Perceval¹⁵ prefiguran tres vías: la del sacrificio, la del amor y la de la búsqueda. Esa recreación medieval (Mejía y López, 1995-1996, p. 278) también tiene lugar mediante la utilización de un tiempo real entretejido de tiempo imaginario. V. Cirlot (2001, p. 51) explica la creación de la ficción novelesca en Chrétien de Troyes empleando la división entre *res ficta* y *res gesta* (hecho ficcional e histórico respectivamente) en la *Poetria* de Juan de Garlandia (s. XII). El elenco de unidades de estilo medieval favorece la ambientación y recreación de ese tiempo y lugar imaginario de Bronwyn, en virtud de su cariz de leyenda y misterio (como las sugerentes brumas de Avalon), y como la oscuridad que se atribuye a la Edad Media por la carencia de datos y restos arqueológicos. Para Hernández Garrido (2016, p. 51):

El poema toma la forma de Quête, de Busca, con lo que Bronwyn se asimila a los objetos maravillosos que generan la búsqueda, a la vez física y metafísica. La Piedra Filosofal, el Elixir y sobre todo el Santo Graal. El poeta no es solo Crisagón, sino que a través de la idea de Quête se identificará con los caballeros medievales, en busca de ese objeto que se relaciona con el Secreto de la Divinidad. Perceval, Perlevauz, Parsifal, Galahad, Lohengrin.

¹⁵ Para la onomástica artúrica sigo Alvar (1991).

Según Zarandona (2019, pp. 256-257) este último opúsculo es el más artúrico y medieval del autor, en paralelismo a *La Quête du Saint Graal*, del siglo XIII, que narra las peripecias de Galaz, de manera que se funden la búsqueda de Bronwyn con la del Santo Grial. Él mismo reconoce la influencia de la literatura artúrica a través de obras “como el galés *Mabinogion*, las obras de Chrétien des Troyes (*Perceval ou le Conte du Graal*), la *Vulgata* artúrica (*La Quête du saint Graal*), y los dramas musicales de Wagner y a través de él sus fuentes medievales alemanas”. Asimismo, Zarandona incluye en este repertorio los libros de Jean Markale, profesor de literatura artúrica medieval, que escribió sobre el mundo celta. Cirlot lo cita en su artículo de 1970 y en su libro *Les Celtes* de 1969 (Cirlot, 2001, pp. 621 y 625).

Lo novedoso en Cirlot es el rescate de la figura de la doncella celta saliendo de las aguas y que ésta sea el centro de esa recuperación de todo un mundo, que parece gravitar y crearse a su alrededor. Sigue así la saga del pasado artúrico en el que damas y caballeros de la corte constituían modelos de una estética de perfecta e incuestionable belleza, mientras sus protagonistas se embarcaban en aventuras iniciáticas. Él mismo pensaba haber ya vivido el pasado y en concreto en el siglo XI (Cirlot, 2001, p. 90).¹⁶ En su ensayo sobre *El pensamiento de Gérard de Nerval* (1971) afirma cómo en la tradición sufí, el hombre a los tres días de su muerte se halla en un paisaje en llamas; sobre un puente se encuentra con una doncella bellísima “que es su propia alma. Unidos eternamente forman el ángel, el andrógino primordial”. En cada nueva amada se efectúa una suerte de “ascenso espiritual”. Nerval también inviste a su amada de un sentimiento numinoso como de un ser determinado y como prefiguración de la Daena o *ánima* de los sufíes (2006, pp. 101-105). Cita a Nerval:

Quando me convencí de que estaba sometido a las pruebas de la iniciación sagrada, una fuerza invencible se infiltró en mi espíritu (...); de las combinaciones de las piedras, del dibujo de sus ángulos, hendiduras y grietas, de los bordes de las hojas, de todos los colores, olores y sonidos, creía ver surgir armonías hasta entonces ignoradas por mí (2006, p. 107).

¹⁶ Méndez Ferrín en su obra de 1958 dice que pretende con ello “abolir el mundo exterior. Una vez situados en el mundo de lo irreal y, por tanto, de lo posible, b) denunciar esa realidad dando cuenta del mundo interno que la sustenta y, finalmente, c) dejar una puerta abierta a la esperanza” (Mejía y López, 1995-1996, p. 280). El mundo artúrico y medieval, por el halo de leyenda y la ingente cantidad de fuentes no encontradas, es el ámbito ideal para plantar la semilla de otros mundos imaginarios: por ejemplo, Méndez Ferrín no solo tomó la estructura de los relatos caballerescos, sino que “llevó a cabo una total recreación de la temática artúrica afín a sus inquietudes” (Mejía y López, 1995-1996, p. 283).

Y remata el escrito con un “¡qué profundamente te comprendo!” (2006, p. 110), inspirado por la sintonía con la amada fuera del tiempo,” blanco que no negro Heathcliff”, “de un dominio familiar que se decía procedía de los romanos”.¹⁷

La trama en que se apoya el ciclo de *Bronwyn* se resume en una macroestructura semántica (Van Dijk, 1980a [1977], 1980b, 1980c, 1983 [1978]) que el propio autor explica en prosa y en verso:

No. Se trata de otra cosa. Hay que hacer lo mismo que el “Señor”. Llegar al pantano, repeler a los frisios, ocupar la torre, ir de caza, encontrar a Bronwyn, apoderarse de ella darle el anillo del padre (Padre), retenerla, a matar al “hermano oscuro” y luego morir por ella, dejándola en poder de los frisios.

Soñé que los enemigos venían por mar
Encontré una piedra gris en una torre. Le dije:
“tenemos que resucitar”
Fui a Carcassonne y no encontré nada
No he matado al hermano oscuro
No he visto a Bronwyn aún. (No creo en mi alma)

4. UNA ESTRUCTURA SEMÁNTICA A MERCED DE LOS SENTIDOS

Rompedor de clichés, con honda conciencia crítica, el poema del cisne está inserto en un ciclo de dieciséis cuadernillos (libros de poemas) de pequeñas tiradas para sus amistades, en el cual no hay puntos de referencia:

¹⁷ En su poema “Momento” (Cirlot, 1971c, p. 598) escribe: “Mi tristeza proviene de que me acuerdo demasiado de Roma y de mis campañas con Lúculo, Pompeyo o Sila, / y de que recuerdo también el brillo dorado de mis mallas doradas de los tiempos románicos, / y proviene de que nunca pude encontrar a Bronwyn cuando, entonces, en el siglo XI / regresé de la capital de Brabante y fui a Frisia en su busca. / Pero, pensándolo bien, mi tristeza es anterior a todo esto, pues cuando era en Egipto vendedor de caballos, / ya era un hombre conocido por “el triste”. Compárese con el poema “El desdichado” de Nerval: “Yo soy el Tenebroso —el viudo—, el Sin Consuelo, / Príncipe de Aquitania de la Torre abolida: / Mi única estrella ha muerto, y mi laúd constelado / lleva en sí el negro sol de la Melancolía. / En la Tumba nocturna, Tú que me has consolado, / devuélveme el Pausilipo y el mar de Italia, aquella / flor que tanto gustaba a mi alma desolada, / y la parra do el Pámpano a la Rosa se alía. / ¿Soy Amor o soy Febo? Soy Lusignan o ¿Biron? / Mi frente aún enrojece del beso de la Reina; / he soñado en la Gruta do nada la Sirena... / He, doble vencedor, traspuesto el Aqueronte: / Modulando unas veces en la lira de Orfeo / suspiros de la Santa y, otras, gritos del Hada”.

¿Podrá mi reiteración poética concitar los poderes que me encadenan? Por lo menos, sirve de bruma gris y dorada en la que sumergir, y ocultar, los peores parajes de un padecimiento. En este poema no hay puntos de referencia ni puede haberlos. Solo hay ambiente, metamorfosis constante, vaguedad sistemática, atonalismo espiritual y sentimental —por dar una correspondencia con cierta especie de música—, siendo la conservación de la “forma”, en verso y estrofa, la única manera de poner un dique al carácter informal de mi impulsión lírica. Dique cuya función no es impedirme ser lo que soy, sino permitirme serlo aun en el exterior del abismo objetivo (Cirlot, 1971, p. 435).

El poema que analizamos, sin embargo, apoya sus aparentes vacíos en puntos de reiteración: el uso de colores y sonidos constituye un poderoso bagaje, que aunque es arreferencial, en su cualidad de código simbólico, es también unidad abierta a interpretaciones. Por eso mismo, llega a la intuición por la vía de los sentidos y no solo por la razón, suscitando un estado semihipnótico, como un mantra, en una función metafísica del lenguaje defendida en Silvestre (2018) y que Pacheco (2008) también había encontrado en Cirlot mucho antes por extenso.

La estructura del poema va reduciéndose de manera matemática: son tres grandes bloques, que más semejan secuencias que estrofas, de 8, 4 y dos versos cada uno progresivamente, un conjunto de 16 líneas (en un ciclo de dieciséis cuadernillos), si contamos los vacíos interlineales. Estos, leídos de abajo a arriba, mantienen una cierta especularidad con los elementos superiores: el ‘oro’ del verso inicial y final, el despedazamiento repetido (vv. 3 y 15).¹⁸

Esa estructura especular la hallamos también en el poemario a Inger Stevens, donde practicó inversiones con el palíndromo INGER NIGER. Aunque calificada de críptica o hermética, la poesía de Cirlot contiene sus propias claves hermenéuticas. En cuanto al simbolismo del ‘oro’, en *La Quête de Bronwyn* (1971) encontramos este mismo anhelo espiritual: “[...] de lo rojo me arranco; quiero el oro, /el oro de tu ser y fenecer, / cáliz azul en que la luz hallada / sella la lucidez de lo infinito” (Cirlot, 2001, p. 489). En su *Diccionario de símbolos* sostiene que el ‘oro’ “simboliza todo lo superior [...] después del negro (culpa, penitencia), blanco (perdón, inocencia), rojo (sublimación, pasión)” (2007, p. 350). Por su parte, el verdor vegetal (2007, p. 462) es “contrario al eje negro-blanco, o al blanco-rojo, de carácter alquímico, simbólicos de procesos espirituales que ‘alejan’ de la naturaleza”. La serie es ascendente ‘negro’, ‘blanco’, ‘rojo’ y ‘oro’ (2007, p. 145),

¹⁸ En su *Diccionario* relaciona el dos con la sombra y la Magna Mater, la ligazón de lo mortal y lo inmortal, inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales (2007, pp. 335 y ss.).

como el “escarlata” medieval (p. 454). El color ‘negro’ remite al “sol negro de la melancolía”¹⁹ de Gerard de Nerval, poeta admirado por Cirlot y asiduo lector de las imágenes medievales y amante de lo germano, a quien también se le asocia a la alquimia. La melancolía es un sentimiento recurrente en Cirlot. La clave del uso de los colores la ofrece él mismo:

Por nuestra parte, considerando que la alquimia es una técnica medieval de espiritualización, en cierto modo y aun cuando en otro orden de cosas comparable a la caballería, y atendiendo a ciertos rasgos basados en el simbolismo del color, hemos establecido un parangón que creemos muy interesante para dilucidar unos extremos del simbolismo concreto del caballero. Con frecuencia, los relatos medievales hablan del caballero verde, blanco o rojo; con mucha mayor frecuencia todavía, del caballero negro. ¿Se trata de meras estimaciones estéticas del matiz, con literal y decorativo sentido? ¿La determinación del color proviene de un fondo forzoso y altamente significativo? Nos inclinamos por esto último. Dado que la escala de colores ascendentes (progresivos, evolutivos) en alquimia es: negro, blanco, rojo (materia prima, mercurio, azufre) con una etapa final, sólo aludida (dorado, oro), podemos establecer una escala descendente con los otros colores, desde cielo a tierra (azul a verde). Estos dos matices son los símbolos del factor celeste y terrestre natural. Dadas las asociaciones siguientes: negro (culpa, penitencia, ocultación, oscuridad, regeneración en la profundidad, tristeza), blanco (inocencia —natural o recobrada por la penitencia—, iluminación, mostración, alegría) y rojo (pasión —moral o material, amor y dolor—, sangre, heridas, sublimación y éxtasis), se puede determinar que el Caballero verde simboliza al precaballero, al escudero, al aprendiz o abocado a la caballería; el Caballero negro, al que sufre y trabaja, todavía en la oscuridad y en la culpa, en el castigo de la penitencia para transformarse y aparecer en la gloria (de la fama mundana o del cielo trascendente); el Caballero blanco (sir Galahad) es el triunfador natural, el “escogido” de los Evangelios, o el iluminado después de la etapa de nigredo; el Caballero rojo es el caballero sublimado por todas las pruebas, ensangrentado por todos los sacrificios, supremamente viril y dominador en lo inferior, quien, lograda la gran obra de su vida, es acreedor al oro de la última metamorfosis: su glorificación (Cirlot, 1958, p. 116).

El primer grupo de 8 versos es el más narrativo, con versos largos (una frase de dos líneas, otra de tres y otra de 2 que se une con el segundo bloque). Para Cirlot, el número ocho es símbolo de la estabilización de fuerzas antagónicas y de la renovación eterna, la cuadratura del círculo, la regeneración, y el bau-

¹⁹ Michel Pastoureau titula precisamente así, “El Sol Negro de la Melancolía”, un capítulo de su libro *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Va dedicado al soneto homónimo de Nerval.

tismo (2007, p. 336). Los cuatro versos centrales asemejan un canto ininteligible: “Nyrwyn / ynyrwyynyrywr ny Brinwyn / Bronwyn”, pero, en realidad, si segmentamos en unidades menores trilíteras, tenemos dos estructuras que se repiten sugestivamente: la secuencia ‘wyn’ (cuatro veces), y ‘nyr’ (tres veces). Obsérvese cómo ‘wyn’ (segunda parte de “Bronwyn” y ‘ganar, vencer’ en inglés) viene envuelto por dos ‘nyr’ (“que me envolviera blanco”), para fusionarse y convertirse en ‘wyr’ y luego en ‘ny’ (ni): “y-nyr-wyn-nyr-wyr ny”. Algo de esta permutación ordenada y la gematría tiene que ver con las raíces trilíteras semíticas. El hebreo se lee de derecha a izquierda: encontramos en el poema la lectura partida de “Bronwyn”: “Brinwyn”, con una sustitución vocálica intencional de la ‘o’ en ‘i’. Puede haber raíces de dos o de cuatro consonantes. Se asocian también con el árabe, el sánscrito y el sufismo. “Las raíces son predominantemente consonánticas y trilíteras; el esqueleto consonántico de la palabra expresa la noción general, las vocales determinan diversas modalidades de la noción” (Joüon y Muraoka, 2005, p. 7).

Afirma Muriel (2008, p. 56) que la ‘W’ designa a la doncella transformada en ángel, la ‘Y’, al hombre renacido por el amor, tras la muerte (‘N’). La Y es para Cirlot la resurrección, la ‘R’, regeneración y redención, la ‘O’ el disco solar y la perfección, la ‘N’ el aspecto destructor del agua (2007, p. 283); la ‘B’, la relación de los cuatro elementos (2007, p. 282). El “ny” final de este verso nos remite a otro “ni” en otro célebre verso y poemario y poema del poeta: “donde nada lo nunca ni”, donde las dos enes implosivas de “donde” y “nunca” nos remiten a un *hic et nunc* inexistente, un *ouktopos* (Silvestre, 2022). Continúa el verso con otra fusión “Brinwyn”, que desemboca en “Bronwyn”. Ella tintada de él, hasta que vuelve a ser ella, como un agua removida que vuelve a posarse. En efecto, los dos versos resolutivos finales confirman esta idea: “Y de los despedazamientos descendiera / el oro inmaculado”. Los “despedazamientos”, que ya aparecieron en el tercer verso, son imagen ahora de la interpenetración mutua, encuentro de vacío y vaciado, son los responsables de catalizar el proceso alquímico: el descenso del “oro inmaculado”, la piedra filosofal.

Recuérdese que a la *Opus Magnum* de Alberto Magno se le atribuye una variedad de símbolos alquímicos, entre los cuales encontramos aves tales como el ‘cuervo’, el ‘cisne’ y el ‘fénix’, empleados para representar la progresión a través de los colores: del ‘negro’ al ‘blanco’ y luego al ‘oro’, a veces sustituido por el rojo (como expone Hortulano en Trimegisto, 2021, p. 68; y Clara Janés: “los poemas (...) como la cola del pavo real, despliegan ese colorido (del negro al oro, pasando por el blanco, el rojo y el verde) que nos habla de la transformación alquímica” (Cirlot, 2008, p. 18), a diferencia de lo que se recoge en algunos bestiarios me-

dievales o en *El Fisiólogo*.²⁰ La *Tabla Esmeralda* es el libro más antiguo que recoge la receta (Trimegisto, 2021, 68), y no nos extraña que otro poema de Cirлот lleve por nombre *Visio Smaragdina* y en él también se atienda a una progresión cromática.

Estas tres frases “musicales” tienen su propio *leitmotiv* que las encabalgas: “cuando te miro” > “mirada ida, cisne negro” > “cisne inmensidad”, en esa aposición del sustantivo “inmensidad”, adjetivado. La tercera estrofa descompone los sonidos y encontramos por analogía fonética a ‘Ginebra’ (Genevieve, Guinevere o Gwenevere), en la formación “ynyrwynnyrwyrr ny”, con claras reminiscencias de forma galesa (Genhwyfar) o incluso córnica o bretona (Gwenhwyvar y Gwined-yar) y ‘Brabante’²¹ en “Brinwyn”. Si “Bronwyn” se asimila a Ginebra de Brabante, el poeta transfiguraría en el propio Lanzarote (Lancelot). La heroína medieval es protagonista de óperas y obras de Satie, Offenbach y Schuman, y encarna la doncella casta acusada falsamente. La Ginebra artúrica, por su desliz con Lanzarote, estando casada con el rey Arturo, encarna asimismo simbólicamente la fragilidad de la condición humana y la perversión. En la unión del poeta con la amada (“envolviera”, “abandono”, “gemido”), se transmuta él mismo (“oro inmaculado”) con lo que cierra el poema y el ciclo alquímico. En cuanto a la superestructura, reproduce una bien conocida que podemos rastrear en muchas leyendas y cuentos medievales y posteriores (Ramírez, 1989, p. 66):

Concretamente la *Quête de Bronwyn* (*) consta de 30 poemas que, a su vez, se agrupan en seis secciones numeradas. El poema adopta la estructura de una aventura en la que el protagonista, un caballero armado (9), debe vencer obstáculos y peligros (dragones,

²⁰ Conviene aquí mencionar las ideas clave que se recogen en Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo* (trad. Francesc Gutiérrez), 2 vols., Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1997. En este punto es necesario aproximarnos al significado del ‘cisne’ según algunos bestiarios medievales. Según recoge el *Bestiario medieval* (1986, ed. Malaxecheverría), se denomina al cisne *olor* porque sus plumas son todas blancas y nunca se ha oído hablar de un cisne negro, y la palabra griega para designar todo es *holos*. En el caso del griego se llama *Cygnus* por su canto, pues produce una dulce música de melodiosas notas con las que canta hermosamente. Es un ave muy favorable para los augurios, porque no introduce su cabeza en el agua, según indica *Emilianus* (pp. 59-60). Representa al alma que se alegra en la tribulación, así como el cisne canta frente a su muerte. Aunque su plumaje es todo blanco, su carne es negra. Se asimila al hombre santo porque este al final de su vida alaba y bendice.

²¹ “Regreso a tu Brabante /imaginariamente, desatando /el sonido dorado de tu blanco / ser” (*Bronwyn*, z, 2001, p. 314). “Regresar a Brabante significa regresar al instante y al espacio enajenado. [...] “Lo que llamo Brabante no es un sitio / ni el recuerdo de ávido lugar / con muérdagos y encinas. / Lo que llamo Brabante es un instante / sin tiempo y sin espacio. / Igual que tu belleza es una sola / conjunción instantánea de poderes / secretos”. (*Bronwyn*, z, 2001, p. 322).

magos...) dentro de un paisaje ideal y esquemático (castillo, valle, pantano...). Esta aventura es un viaje iniciático hacia otra realidad, por lo tanto expresa en su acontecer una evolución progresiva por los distintos estados de transformación, de purificación espiritual hasta conquistar el objeto de la búsqueda.

Otro elemento que vertebra el poema es la isotopía de los colores. En nuestra interpretación la estructura del poema refleja el proceso alquímico de la piedra filosofal: la fase *nigredo*, *albedo* y *rubedo* se presentan en su orden en los adjetivos “negro”, “blanco”, “oro” (Ramírez, 1989, p. 67). La fase de *albedo* viene representada a menudo por el cisne.²² La fase *nigredo* (vv. 1-5) se manifiesta en el “oro que muere” (*putrefactio*, el estudiante de alquimia tiene el Prerecuerdo del Oro anterior); es donde nace el “negro” y representa el estado de “impureza, penitencia y muerte” (Ramírez, 1989, 68). Esto ocurre “cuando te miro”, así que la mirada es “fuerza de unión entre dos seres” (1968), y se hace metáfora del encuentro entre amantes y fusión de contrarios. Veamos que no es casual: la imagen del

²² “In the dry way, the ‘first matter’ – which was usually a metal such as gold, tin, or copper – was immolated by fire, vitriol, antimony or aqua regia. [...]. The result was dark ashes – hence the first stage of the work was called Nigredo (black). Nigredo was a destructive, sorrowful stage – the moment where an existing thing (a gold piece, for instance) was brought to dissolution. To symbolize this dark moment alchemists often used figurative images like the Black Crow, the Raven, or the Toad. [...] Mixing other substances in the flask, the blackness of the matter eventually disappeared to make room for a whiteness called albedo. [...] Albedo was usually portrayed in the form of a White Eagle, Dove, or Swan (Roob, 2006, McLean). It was also associated with silver, and the moon. The whitening was compared to the coming of dawn after a long night and embodied as a white Virgin. This was a moment of rejoicing, of hope; it was a proof that darkness would not last forever. The next state was citrinitas, yellowing, a stage that many authors after the 15th century tended to suppress, or rather compress into the last one, rubedo. While the albedo represented the moon – or female, citrinitas referred to the sun – or male. The union of male and female (the so-called ‘chemical wedding’) was often a symbol of the Work. From their conjunction the hermaphroditic offspring – philosophical Mercury was born. This phase – rubedo – was the triumph of the Work: the creation of the Philosopher’s Stone in the form of a transparent red stone. This Stone, often portrayed as a Phoenix, was supposed to perfect anything from metals to human beings, bestowing long life or immortality (Regai, 1992). The four-stage Work could never have been accomplished without the so-called Philosophical Mercury, which was the unifying spirit enlivening the matter, the divine flow without which transmutation was impossible. Philosophical Mercury was not common mercury, although mercury could be seen as an image of the philosophic alone. The purpose of the whole alchemical process was in fact, the fixation – solidification of this elusive spirit, often imagined as a bird. The only way Mercury could be transformed into matter was by passing through the colorful four-phase journey. [...] the four-stage alchemical Work became the basis of the Jungian psychology of the Self (Jung, 1980). Believing that alchemists in fact did not pursue physical transmutation, but spiritual one, Jung sought to express the process of achieving the Self through alchemical imagery” (Hedesan, 2009, i. Ver más en: Hedesan, 2014, cap. Alchemy, pp. 552-563).

cisne negro ya estaba presente en Juvenal en el siglo I (“rara avis in terris nigroque simillima cygno”, ed. 1959, Oxford), como representación de una declaración de imposibilidad. Según Taleb (2007) un ‘Cisne Negro’ se refiere a un suceso que posee rareza, impacto extremo y retrospectiva, pues a pesar de su condición de rareza, nos empuja a inventar explicaciones de su presencia después de los hechos. Así fue su encuentro con la actriz: impactante, impredecible y con tremendas consecuencias para su psique e inspiración.

La fase *albedo* (o *citrinitas* para el masculino) (vv. 6-10) recoge “su tanto residir en la mirada ida”. La mirada se esfuma, enloquece (“ida”), llega al “blanco”, “despedazamiento” y “gemido” (vv. 3, 4, 8). La *citrinitas* (11-13) se caracteriza por el oro, sería la imagen arquetípica de lo masculino. Entra en la fase de la fragmentación fónica (*destillatio, coniunctio*). La transición de la piedra bruta a piedra filosofal aparece en la figura de los “dólmenes” antiguos —imagen fálica, dura, inerte—, que “gimen hacia ti entre los abandonos de los prados” (lo material, blando, orgánico, verde, terrestre). Recordemos también las ‘runas’ que aparecen en una hermosa aliteración de otro verso del autor: “Las ruinas de las runas en la roca”, donde la erre posee un poder transformador. Del uso de la aliteración nos habla el propio poeta:

Ahora trabajo en acumular “material” para un posible poema basado en la técnica de aliteración (“Ciénagas de cielo ceniciento”), y, a la vez, estoy haciendo sonetos al “itálico modo”, aunque en algunos se me desliza la técnica aliterante, originada en la poesía altomedieval nórdica y más propia de esos idiomas que de los meridionales (en que prevalecen las vocales) Carta a L. P., 5 de marzo de 1971 (2001, pp. 476-477).

He empleado un procedimiento caro a los poetas de la Irlanda céltica —de la que procede una rama de antecesores— que consiste en la duplicación de un nombre substantivo o adjetivo [...]. Nunca ocultaría que mi interés por la aliteración (sea estricta o no) deriva de influencias medievales (literatura céltica galesa e irlandesa, altogermánica y escandinava-islandesa) (2001, p. 481).

La tercera fase, *rubedo* (vv. 14-15) (también llamada *solutio, sublimatio* o *coagulatio*, según las escuelas) culmina en el cisne de “oro inmaculado”, purificación y elevación máxima de la materia. El cisne actúa como *leitmotiv* que simboliza la ‘inmortalidad’: su blancura contrasta con el lodo. Es el animal típico de la cristalización (acuosa y no seca) del *albeo*, una Ofelia, “Eva rediviva”, “que renace de las aguas” (dedicatoria original de la obra). En el *Diccionario de Símbolos*, el ‘cisne’ es la mujer desnuda, realización suprema de un deseo, Mercurio filosófico, centro místico, montura mortuoria (2007, p. 137). Siguiendo a Bachelard, el

cisne blanco representa la desnudez inmaculada y permitida, el hermafroditismo y la unión de los contrarios (Cirlot, 2007, p. 138).

El cisne es aquí, pues, un símbolo poderoso de transmutación, sublimación y eternidad. En todo este marco, hay un mito germánico que domina el ciclo: el cisne aparece por primera vez en *Bronwyn*, V: “Cisne de mi locura / abre mi desventura” (Cirlot, 2001, p. 184). Reaparece en “Todo se ha confundido / y queda solo un ascua de cristal / que se reduce a cisne de sonido” (*Bronwyn*, x, 2001, p. 345). Aparece en el par de poemas que explicamos (pp. 375-376):

Como si el estremecimiento de una orquesta
extasiada en Brabante con los campos sobre
sus temblorosos

Como si el movimiento de lo fulgurante
aprendiera a subir
de lo blanco a lo rosa y de lo rosa rosa
a lo rojo

Como si el cisne de oro se muriera siempre
cuando te miro

Concluye el ciclo el cisne de la *Quête*: “cisnes enloquecidos me circundan”, “y me sepultan cisnes y son cielos” (2001, p. 518); “me enciendo entre los cisnes y la ciega / palpitación inmensa de las alas / de los cisnes de cielos de ceniza” (2001, p. 519); “Los cisnes son las alas de las almas” (2001, p. 520). El cisne aparece pocas veces de manera inquietante y, al mismo tiempo, como una presencia de lo albo, puro y eterno, que sublima la tierra con su blanca levedad y el agua (‘olas’) en aire con sus alas.

Según Cirlot en su “prólogo”, el final del poema trata de lo siguiente: “y VI: progresiva transfiguración del protagonista a través de su contacto con un “alud de cisnes y de alas, de alburas y de blancos fulgores”, que no dejan de infundir cierto carácter lohengriniano²³ al final” (ibid.). Acerca de estos últimos versos,

²³ Sobre el Caballero del Cisne, pensemos que conocía bien las obras wagnerianas que recuperan esta figura, así como la obra de Jaffray (1910). “Consideremos también que en la ópera Lohengrin de Wagner, basada a su vez en la leyenda de El Caballero del Cisne de Wolfram, es un cisne el que tira del barco en el que navega Lohengrin con propósito de socorrer a la princesa Elsa de Brabante. Y consideremos, para concluir, que es en Brabante donde se produce el mágico encuentro entre Chrysagón de la Cruz, Señor de la Guerra, y Bronwyn. Pensamos que las coincidencias no son pocas”. (Ramírez, 1989, p. 76). Según Zarandona (2019, p. 254), “los argumentos fundamentales de

Parra (2000, p. 9) escribe: “Y luego, la gran ola final, red de aliteraciones y kenningar juntos; un alud de eles, de vuelos, blancura y suavidad; una verdadera ascensión mística [...]. Alas, olas, álamos: símbolos del alma”.

Como expone Ramírez (1989, p. 77), el caballero acaba en la *Quête* sepultado por ‘cisnes’, que precisamente lo transportan hacia una tierra mística, atemporal y no sujeta a caducidad. El ‘cisne’ que conduce al caballero a la tierra del Grial resulta habitual en los relatos medievales. En la alquimia, por su parte, este mismo proceso de sublimación viene simbolizado mediante el rapto que un ser sin alas hace de otro alado.

5. PLANO LÉXICO Y MORFOSINTÁCTICO

En el plano léxico y morfosintáctico cabe destacar la construcción de una atmósfera irreal mediante el uso exclusivo de subjuntivos (“muriera”, “existiera”) y el inicio “Como si”, que dotan de carácter ilusorio a la escena ambientando el poema en una cierta vaguedad misteriosa, como la misma neblina sobre el lago, laguna o pantano. Son pocos vocablos simples combinados que designan realidades elementales, y, por ello, albergan profundo simbolismo: colores, ‘piedra’ y ‘cisne’.

Predomina la función poética y en particular la metalingüística, pues todo el interés está centrado en el código, y de éste, su parte material, sonora (fónico/fonética). La desautomatización del lenguaje alcanza su apogeo en las permutaciones y los poemas fónicos. La tercera estrofa es, en este sentido, la más llamativa: en ella el acto de unión se hace gemido, se disuelve para volver a nacer, descoyuntado.

No debe sorprender este afán de sintetizar, en un signo minimalista, en alguien que afirma que la poesía es sobre todo “síntesis, eliminación de lo narrativo” (Cirlot, 1971, p. 53). El verso del “cisne negro como el orbe” se sigue del “cisne blanco inmensidad”, una concatenación de contrarios que resalta su condición gigante. En los versos que siguen la blandura de los “prados” y “abandonos” contrasta con la dureza de los “dólmenes”. Estas piedras verticales (“Bron”) gimen (“wyn”) “hacia” la mujer, convertida así en cielo: del fotograma al poema, y del poema al mito. Sonora es la aliteración de la estrofa final: “Y de los despe-

estas óperas o dramas musicales [Wagner] proceden de los amplios poemas medievales del siglo XIII de los también alemanes Gottfried von Strassburg y Wolfram von Eschenbach”.

dazamientos descendiera”, que repite el tercer verso “y de los despedazamientos” creando un marco de paralelismo y resonancia interna (“muriera / miro”). El “oro” muriente del primer verso (“muriera siempre”) enmarca el poema con el del último verso (“inmaculado”), que testimonia la íntima transmutación.

Es un poemario poblado de “anáforas, permutaciones, repeticiones cuasi mántricas y un tono incantatorio y gnómico”, según Diego Valverde Villena (2008), pero si indagamos en las creencias del autor, permite un análisis de sus unidades menores, ahora significativas:

La letra central N nos sitúa en el contexto marino. Representa las aguas en su aspecto destructor. A ambos lados se despliegan dos formas que trazan la silueta de unas alas..., y que representan con el contraste entre sonidos graves (BRON) y agudos (WIN) el movimiento de emersión. El yo lírico se deslumbra al contemplar a Bronwyn saliendo de las aguas y se rinde a la llamada del *amor fou*, implícita en la adivinanza fonética B...N (*ven*)... (Muriel, 2008, p. 55)

Las letras Yod-He-Vav-He (tetragrámaton) son las que conforman el nombre de Jehová según la masonería. Para la Cábalá y la mística hebrea, el nombre con el que se designa algo representa su esencia. Deriva de ello valor de la gematría y la temurah,²⁴ pues se considera que el valor numérico de una palabra y otra coinciden, reflejando algo común en cuanto a su significado profundo. Por lo tanto, toda cosa designada por un nombre, o sea por las letras que componen ese nombre, tiene un valor extraordinario y único, aunque relacionado con otros valores semejantes. Si atendiéramos a sus valores en hebreo, la yod (y) y la wau (w) del alfabeto hebreo no formaban parte de la creación del mundo,²⁵ así que Cirlot las escogió precisamente para construir su no mundo en el nombre de BRONWYN. Empieza por B (bet) como la creación del mundo. Le sigue la nun

²⁴ La alternancia de letras y su sustitución pueden tener sus raíces en la Temurah, la Gematría y el Notaricón, tres métodos de los antiguos cabalistas para reorganizar palabras y frases sagradas con el fin de derivar su sustrato esotérico y su más hondo significado espiritual. Mediante el cambio de las letras de ciertas palabras se crean nuevos significados de las declaraciones bíblicas. La gematría asigna valores numéricos a los caracteres del alfabeto hebreo y así interpreta nombres, palabras y frases hebreas. Usa la metátesis y afecta a la pronunciación de las letras combinadas.

²⁵ La yod y la wau son sonidos resultantes de la pronunciación en los diptongos y triptongos. La yod es el elemento ‘i’ de un diptongo o triptongo, un sonido palatal, más cerrado que la [i]. Puede ser semivocal. La wau es el elemento ‘u’ de un diptongo o triptongo, es un sonido velar, más cerrado que la [u]. Puede ser semiconsonante. Ambos sonidos son cruciales en el desarrollo del castellano, pues son responsables de inflexiones vocálicas y generan procesos de palatalización y velarización, esto es, de cambio lingüístico (Lázaro Carreter, 1968, pp. 415-416). Algunos cabalistas medievales como G. Scholem y Henry Scheffer identifican la ‘yod’ con la ‘cruz’.

(N) por cuya causa viene la caída. Con la resh (R) forman las palabras “mentira”, “frío”, “complot” (Cirlot, 1970a, p. 44).

Según el barcelonés, “el análisis de lo que pueda ser significado con un nombre parecerá a muchos una tarea inútil y abstrusa, a otros una empresa cabalística y quimérica, pero habrá también quienes la juzgarán conveniente e incluso necesaria” (1970a, 44). Cirlot señala el sentido de las consonantes:

- N (nun): indeterminación, apertura hacia todas las posibilidades de lo que aún no existe;
- R (resh), soporte físico de todo lo existente;
- B (beth) que significa todo continente (casa, concha, cuerpo), etcétera. (Cirlot, 1970a, p. 44).

En el *Diccionario de Símbolos* amplía esta información de manera más profunda trayendo a colación a otros simbolistas y explicando que se deben eliminar las consonantes que repiten sonidos, y seriarlas en dos gamas para luego aplicar el simbolismo de cada consonante y corroborarlo con la impresión sonora (he aquí en la fonética el músico Cirlot). En fin, basta emplear el simbolismo establecido de las vocales y consonantes para averiguar el significado de sílabas o palabras:

[...] Schneider y otros tratadistas simbólicos, señalan la oposición de la M y la N (aguas fecundantes, maternas, y aguas disolventes de la Nada); la contraposición de la F y de la T (afirmación y sacrificio), y de la B y la Z (cuerpo o casa y rayo). [...] Consecuentemente, se ve que, eliminando de las consonantes todas las que repiten sonidos, y seriándolas en dos gamas (cada una de ellas es la mitad de la serie entera, invertida) se encuentran frente a frente esas correspondencias de contrarios. Así la primera mitad es: B, D, F, G, K, L, M, y la segunda mitad: N, P, R, S, T, X, Z, constando cada gama de siete consonantes, que dan las oposiciones simbólicas siguientes: B-Z, D-X, F-T, G-S, K-R, L-P y M-N. Provisionalmente, como ya se ha estudiado el simbolismo de la letra en tanto que signo (Kallir y otros autores) cabe aplicar este conocimiento y entonces, sabido el simbolismo de una consonante se sabe el de su contraria en el par de oposición (su antítesis). Luego, sólo hay que corroborar por la impresión sonora este simbolismo para atribuirlo a la letra como fonema. Establecidos así el simbolismo de las vocales y el de las consonantes pueden ponerse en relación para analizar el significado de diversas sílabas o palabras. Las consonantes omitidas son las siguientes: W (= U), Y (= I), J (= G), Q (= K) y H (2022, pp. 416-417).

Por tanto, la retahíla ilegible de la tercera estrofa (*Nyrwyn / ynyrwynnyrwyr ny Brinwyn / Bronwyn*), que en una primera lectura puede parecer un sinsentido, está en realidad cargada de semántica. Cada lector deberá acceder a esa dimen-

sión, performativamente según el método recién expuesto, meditando en los significados amplios y sugestivos de cada letra en cuanto símbolo.

En cuanto a la versificación y el ritmo, la lectura de estos versos nos sumerge en una cadencia de trance, un ritmo muy marcado donde, a fuerza de leer los mismos sonidos alternados, acabamos por encontrarles sentidos e interrelaciones. El poeta acude quizá al inconsciente colectivo, a la capacidad de sugerencia y sugestión que el sonido encierra en sí. Esta capacidad es transcultural, aunque la “u” no levantará las mismas sensaciones en una lengua que en otra, activando palabras —y por tanto, sensaciones—, diferentes en cada lengua.

Aunque la carencia de sentido aquí se da como inmediata y aparente..., la voluntad del poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector, al margen de las repentinas aclaraciones que se producen al construir sílabas con significado en español o en inglés: ny = ni, nor, own, oy = hoy (Cirlot, 2001, p. 543).

Inaugura así el método permutatorio, aunque algo de ello se había anticipado en la repetición y alternancia de vocablos y versos en el *Canto de la Vida Muerta* (1946). Solo un año después publicará en España su *Diccionario de Símbolos* (1958) (la edición en inglés es de 1949), por lo que no es de extrañar que en su acendrada búsqueda del significado último, recurra a la letra y su sonido, como unidad mínima significativa dentro del código verbal, si bien el significado será a veces más connotativo que denotativo (lo que suena y no lo que dice).

Los versos de este poema están organizados en 4 estrofas, con predominio del verso de 13 sílabas: (a) 13-5-13-13-13, (b) 13-13-13 (=11 +2+1-aguda), (c) 2-7-2, (d) 13-7. En conjunto, estamos ante una obra donde el concepto de literariedad se manifiesta en su pureza, apto en forma y fondo al concepto que —osamos decir— pretende expresar. Su pasión por la música contemporánea (Stravinski, Schönberg, Webern, Scriabin), de la que nos queda sólo su *Suite atonal*, está presente en la parte formal de su poesía, en especial en los procedimientos de composición como el serialismo, la variación y lo permutatorio, donde libera a la palabra de su materialidad textual y de su significado para dejarla en pura expresión sonora.

6. CONCLUSIONES

La aproximación a este poema nos ha permitido vislumbrar dos características reveladoras del estilo de Juan Eduardo Cirlot. Por un lado, el simbolismo foné-

tico: la exploración del signo lingüístico en su mínima esencia conforma en sus poemas una suerte de vía iniciática hacia la búsqueda del sentido último, irreductible, simbólico, ancestral, primigenio. Es una búsqueda (*Quête*) que desvela sus significados en el ejercicio casi musical de las combinaciones de letras como notas. Aunque hay intentos sinestésicos en algunas obras de Rimbaud, y juegos fonéticos en los movimientos de las vanguardias, el *motus* trascendente que Cirlot imprime a su obra constituye un estilo radicalmente original en el territorio español, en plena coherencia con sus otras búsquedas y pasiones.

En segundo lugar, se nota la incorporación de referencias alquímicas que estructuran el poema y lo dotan de sentido, sentido que sólo puede ser extraído si se conocen sus otras obras. Por eso se afirma que J. E. Cirlot es un poeta intrarreferencial: su mundo interior es tan rico que crea intratextualidades y cada objeto se convierte en un símbolo orgánico; Brabante, el cisne, el negro, el blanco, el oro, la mirada, los prados, son elementos que pueden rastrearse reiterados en múltiples poemas suyos y que proteicamente van adquiriendo nuevas facetas semánticas, ganando en profundidad expresiva y configurando así un universo de simbolismo personal que reverbera con luz propia en el simbolismo histórico ancestral.

En conjunto, Juan Eduardo Cirlot recupera y resignifica una estética medievalista y la relaciona estrechamente con la alquimia y los saberes fonéticos, cabalísticos, simbólicos y lapidarios, creando una obra singular, personal y única en el escenario peninsular de la época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso X, 1881: *Lapidario del Rey D. Alfonso X. Códice Original*. Edición de 1881 de José Fernández Montaña, Conmemoración del octavo centenario del nacimiento de Alfonso X (1221-2021), Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-LH-2021-208.
- Alvar, C., 1991: *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de Mitología Artúrica*, Madrid.
- Ansón, A., 1994): *El istmo de las luces*, Madrid.
- Antón Pacheco, J. A., 2008: "Poesía metafísica, en torno a Juan Eduardo Cirlot", *Campo de Agramante: revista de literatura*, 9, (primavera-verano), pp. 35-46.
- Azancot, L., 1974, "Prólogo" a «Bronwyn», *Poesía de J. E. Cirlot 1966-1972*, Madrid.

- Barella Vigal, J., 2007: "El poder de las palabras en la poesía de Juan Eduardo Cirlot", *Cuadernos hispanoamericanos*, 684, pp. 23-36.
- Borges, J. L., 1962: "Discurso de don Jorge Luis Borges en su recepción académica", *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, XVIII, 105-106 (julio-diciembre), pp. 303-312.
- Briano Veloz, K. A., 2019: "La alquimia en la obra de Juan-Eduardo Cirlot: reivindicación del esoterismo como conocimiento rechazado", *Melancolía*, 4, pp. 28-56. <https://revistamelancolia.com/wp-content/uploads/2019/12/C02.-Cirlot-Briozzo-pp-28-56.pdf>
- Briano Veloz, K. A. "Mística, Grial y celtismo en la Quête de Bronwyn de Juan-Eduardo Cirlot" (2020).
- Castillo, A., 2018: "Hermenéutica simbólica: la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot", *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 35, 1, pp. 223-245.
- Cirlot, J. E., 1967: "Bronwyn", *La Vanguardia española* (18 de febrero de 1967), p. 19.
- , 1968a: "¿Quién es Bronwyn?", *Revista Europa*, 560, (15 de enero).
- , 1968b: "La mirada humana", *La Vanguardia española*, (3 de febrero), p. 13.
- , 1970a: "Simbolismo fonético (I)", *La Vanguardia española*, (14 de febrero), p. 13.
- , 1970b: "Simbolismo fonético (II)", *La Vanguardia española*, (17 de febrero), p. 48.
- , 1970d: "Bronwyn (Simbolismo de un argumento cinematográfico)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 247 (julio), pp. 5-25.
- , 1971a: "Simbolismo fonético. Brownyn-Bhowani", *La Vanguardia española*, (16 de abril), p. 39.
- , 1996 [1971b]: "La poesía de Georg Trakl" en *Confidencias literarias* (1996), pp. 151-160. Madrid.
- , 1996 [1971c]: "El pensamiento de Gérard de Nerval" en *Confidencias literarias* (1996), pp. 97-110. Madrid.
- , 1997: *Obra poética* (ed. Cl. Janés), Madrid.
- , 2008: *Momento en Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, Cl. Janés (ed.), Madrid, pp. 597-598.
- , *Bronwyn*, w, 2001 [1971]: *Bronwyn*, V. Cirlot (ed.), Madrid.
- , 2022 [1997]: *Diccionario de símbolos*, V. Cirlot (ed.), Madrid, Siruela.
- Cirlot, V. 2005: *Figuras del destino. Mitos y símbolos en la novela artúrica*, Madrid
- Contreras Martín, A., y Ruiz Cantero, M.^a C., 2023: "La imagen de la caballería y de su ética después de la Segunda Guerra Mundial: los nuevos horizontes", *Revista d'Humanitats*, 7, pp. 90-106.

- Contreras Martín, A. y Baró Queralt, X., 2024: “La construcción retórica de Jorge Castriota, *Athleta Christi*, desde el siglo xv hasta nuestros días: algunas reflexiones”, *Estudios de Traducción*, 14, pp. 99-108.
- Díaz Sancho, I., 2007: *La estela de Orfeo: poética de la trascendencia en Juan Eduardo Cirlot*, Bellaterra.
- Eco, U., 1979: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano.
- , 1994: *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona.
- Eliade, M., 1978: *The Forge and the Crucible*, New York.
- , 2001: *Herreros y alquimistas*, Madrid.
- Fernández Moreno, S., 2016: “«Las kenningar» (1933) de Jorge Luis Borges: la poesía escáldica islandesa en la encrucijada del ultraísmo y la poesía barroca”, *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, 4, pp. 159-174.
- Forshaw, P. J. 2013: “Cabala Chymica or Chemica Cabalistica. Early Modern Alchemists and Cabala”. *Ambix*, 60 (4), pp. 361-389. DOI: 10.1179/0002698013Z.00000000039. S2CID 170459930.
- Genette, G., 1982: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- Greimas, A. J., 1966: *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Paris.
- Hedesan, G. D., 2009: “The four Stages of alchemical work”, *Esoteric Coffehouse*.
<http://es.scribd.com/doc/11441835/The-Four-Stages-of-Alchemical-Work>.
- , 2014: *The occult world*, London.
- Hernández Garrido, R., 2016: “La Diosa rota de Cirlot”, *Trama y fondo: revista de cultura*, 41, pp. 45-57.
- Hutin, S., 1961: *La alquimia*, Buenos Aires.
- Jaffray, R., 1910: *The two knights of the swan: Lohengrin and Helyas*, New York.
- Janés, C., 2014: “Juan Eduardo Cirlot. Cuando la palabra y la letra llaman a su forma”, *Tintas: Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, pp. 389-400.
- Joüon, P. y Muraoka, T., 2005: *Gramática del hebreo bíblico*, Estella.
- Jung, C., 1980: *Psychology and Alchemy*, Princeton.
- Juvenal, 1959: *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, W. V. Clausen (ed.), Oxford.
- Köhler, E., 1990: *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona.
- Lara Peinado, F. (ed.), 1992: *Poema de Gilgamesh*, Barcelona.
- Lázaro Carreter, F., 1968: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid.
- Lorenzo, A. J., 1993: “La poesía de Juan Eduardo Cirlot a la luz del informalismo”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, pp. 191-199.

- Malaxecheverría, J. (ed.) 1986: *Bestiario Medieval*, Madrid.
- Manjón, D. y Schmitt, Th., 2006: “Mi voz en el sonido de tu luz”, Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot. *Bulletin of Spanish Studies*, 83/4, pp. 523-539.
- McLean, A., 2009: *Animal Symbolism in the Alchemical Tradition*. En línea: <http://www.levity.com/alchemy/animal.html>.
- Mejía Ruiz, C. y López Valero, M. M., 1996-1997: “Recreación medieval en *Percival e otras historias* (1958) de X. L. Méndez Ferrín y en *Irmán Rei Artur* (1987) de C. González Reigosa”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5, pp. 277-296.
- Muriel Durán, Felipe (2008). “Juan Eduardo Cirlot y los nombres”, *Artífara*, 8 (2008) Addenda, pp. 49-68.
- , 2011: “Canto ritual y simbolismo en el último Cirlot”, *Artífara*, 11, pp. 13-27.
- Parra, J. D., 2000. “La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot”, *Ínsula*, 638, pp. 8-10.
- , 2001: *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona.
- Pasero Díaz-Guerra, D., 2018: “La razón de ser de las gemas a través de los lapidarios en castellano (ss. XIII-XVI)”, *Edad Media. Revista de Historia*, 19, pp. 332-365.
- Pastoureau, M., 2006: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires.
- , 2009: *Negro, historia de un color*, Madrid.
- Peragón, A. C., 2020: *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El ciclo de Bronwyn*, Granada. [Tesis, 2019]
- Perucho, J., 1996: “Juan Eduardo Cirlot al otro lado de la puerta cerrada”, en *El mundo de Juan Eduardo Cirlot*, València, pp. 23-27.
- Plett, H. F. 1991: “Intertextualities”, en H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin, pp. 3-29.
- Ramírez Escoto, R., 1989: “El mito del graal y el simbolismo alquímico en la Quête de Bronwyn de J. E. Cirlot”, *Scriptura*, 1989, 5, pp. 65-80.
- Regai, J., 1992: “*The Philosopher’s Stone: Alchemy and Chemistry*”, *Alif. Journal of Comparative Poetics*, 12, pp. 58-77.
- Rivero Taravillo, A., 2016: *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*, Sevilla.
- Roob, A., 2006: *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism*, Koln.
- Rosenblat, A., 1997: “El sentido mágico de la palabra”, en *Ensayos diversos*, Caracas.

- Schaffner, Fr. 2008: *El señor de la guerra* (DVD). Tenerife.
- Scholem, G. 2006: *Lenguajes y cábala*, Madrid.
- Segre, C. 1985: "Intertextuale-interdiscorsivo. Appunte per una fenomenología delle fonti" en Girolamo y Paccarella. *La Parola ritrovata*. Palermo. Tomado de: A. Marchesse y J. Forradella: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, 1985.
- Silvestre Miralles, A., 2018: "La "función metafísica" del lenguaje en San Juan de la Cruz", *Proceedings, Sixth World Conference on Metaphysics*, D. G. Murray (ed.), Madrid, pp. 485-496.
- , 2022: "Lo agramatical en poesía: Juan Eduardo Cirlot", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXX, 2, pp. 817-844.
- Taleb, N. N., 2007: *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*, London.
- Trimegisto, Hermes; Hortulano, Fulcanelli, 2021. *La Tabla Esmeralda*, Madrid.
- Valverde Villena, D. 2008: *Juan Eduardo Cirlot: Bronwyn*.
https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/marzo_08/05032008_01.asp
- Van Dijk, T. A., 1980a [1977]: *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid.
- , 1980b [1983]: *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse. Cognitions and Interaction*, Hillsdale (Nueva Jersey).
- , 1980c: *Estructuras y funciones del discurso*, Madrid.
- , (1983 [1978]): *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona.
- Zarandona Fernández, J. M., 2019: "Motivos celtas y artúricos medievales en las obras poéticas de Juan Eduardo Cirlot (1913-1973), de Tristán a Perceval", en M.^a P. Suárez y M. Gally (eds.), *Figuras de Perceval: del Conte du Graal al siglo XXI*, Madrid, pp. 245-260.

ANEXO I

TABLAS DE DISTRIBUCIÓN DE LAS UNIDADES SÉMICAS SELECCIONADAS

Tabla 1
Frecuencias del vocabulario mineral básico

Unidad sémica / Opúsculo	Piedra	Carbón	Granito	Runa	Dolmen	Roca	Pizarra	Sílex	Ruinas	Basalto
1	67, 75, 87	79		61, 68		68, 88			68	
2										
3	120, 133, 134				123					
4	141, 154, 157, 167 (2), 168		161			143, 166, 170				
5	184, 194					182				
6	216, 217	222		207		218,	212		207	
7						229, 230, 231 (2), 232, 233 (3), 234, 235 (3), 237 (2), 240 (3)				
8	251, 260		260, 261		247	246, 256, 262		254		
9										
10	318				317					
11	349				343	338, 347				
12	359, 368, 380			363	376	358, 368, 369 (3)			363, 381	
13						393				
14	415-423, 425, 426									
15	439, 452, 460 (2), 465, 468, 472	454		449	447	442, 453, 458, 460, 461, 465, 469 (2), 473, 474			447, 466 (2)	460
16	504 (2)		488, 516	489, 493, 498, 501		488, 507, 519			484 (3), 493 (2), 513, 515, 516	

Tabla 2
Frecuencias del vocabulario metálico²⁶

Unidad sémica / Opúsculo	Oro	Plata	Platino	Acero	Hierro	Plomo	Óxido	Metal	Azufre
1	76, 82, 87	63		75	64, 70, 74, 82, 88				
2					103				
3	135				136				
4	141, 148, 153, 159, 169	153			151, 170				
5	190, 198								
6	203, 204				213, 223	224	222		
7	238				230, 231, 233, 234, 238 (2)				
8	260		255		257, 267				
9									
10	317								
11	338, 342	350			338				
12	375, 376, 381, 382	370, 377							
13		393							
14									
15	445, 446, 447, 459, 469				451, 457			443	
16	500, 508	499, 504, 516			486, 487, 489 (2)			484, 509	501

²⁶ Seguimos en la medida de lo posible el orden alquímico sugerido por la *Lámina alegórica del Musaeum hermeticum* (1678). Los “siete metales” alquímicos (oro, plata, hierro, mercurio, cobre, plomo y estaño), aparecen representados en el interior de la tierra, en la que se engendran, pero en el cielo están asociados al Sol, la Luna, Marte, Mercurio, Venus, Saturno y Júpiter, respectivamente. Fuente: <https://www.uv.es/~bertomeu/material/museo/7metal.htm>. Nótese que el azufre es una de las tres sustancias celestiales (azufre, mercurio y sal), recordemos la presencia de la “sal” en el poemario. Asimismo, cabe recordar que los alquimistas creían que el platino era una mezcla de plata y oro, y que junto al azufre eran elementos mundanos. El diamante lo asociaban a la luz refractiva y simboliza por su brillo la comprensión, la visión, la conciencia, la claridad, la percepción aguda, la búsqueda del alma hacia la verdad divina y la iluminación superior. Hutin (1961) afirma que en el seno de la tierra los metales transmutan y se van perfeccionando así: hierro, cobre, plomo, estaño, mercurio, plata, oro. Según Briano (2019, p. 48): “Es significativo que Cirlot solo mencione estos dos elementos alquímicos (mercurio y azufre) pues son prácticamente los únicos términos que a simple vista se pueden relacionar con la alquimia; esto nos habla de su fascinación por la alquimia medieval europea, fuertemente influida por la traducción de los tratados árabes, ya que no se encuentra mención a un tercer elemento, la sal, que cobrará relevancia en la alquimia medicinal de Paracelso”.

Tabla 3
Frecuencias del vocabulario mineral noble

Unidad sémica / Opúsculo	Alabastro	Diamante	Zafiro	Amatista	Joyas	Gema	Brillante	Ópalo	Esmeralda	Granate	Topacio
1					68						
2											
3											
4		163									
5						192					
6											
7											
8	264		258	270							
9											
10											
11	340	343, 347		374 (2)							
12							360	356			
13											
14											
15		468		438					440		
16		504, 505, 506, 508 (2)	508				485 (2), 509 (4)		49	488	505