

La influencia del pensamiento medieval en el imaginario de Juan Eduardo Cirlot: lo "historial" y el mundus imaginalis con relación a la alquimia y la caballería.

The influence of medieval thought on the imagery of Juan Eduardo Cirlot: the "historical" and the *mundus imaginalis* in relation to alchemy and chivalry

Alicia López Latorre¹

Universidad de Granada, España

Recibido 17 marzo 2024 • Aceptado 17 abril 2024

Resumen

Este artículo muestra la relevancia que adquieren diferentes aspectos de la Edad Media en el pensamiento de Juan Eduardo Cirlot. En primer lugar, su crítica al historicismo, en la cual defiende tanto el arqueologismo como el concepto de "hombre abstracto", puede explicarse desde dos conceptos que Henry Corbin rescata de la tradición medieval: lo "historial" y el *mundus imaginalis*. En segundo lugar, su apología del progreso como castigo divino, que asocia a William Blake, está vinculada a la defensa de la creación tal y como era concebida

Abstract

This article demonstrates the relevance that different aspects of the Middle Ages acquire in the thinking of Juan Eduardo Cirlot. Firstly, his critique of historicism, in which he defends both archaeologism and the concept of the "abstract man," can be explained through two concepts that Henry Corbin rescues from medieval tradition: the historical and the *mundus imaginalis*. Secondly, his claim of progress as divine punishment, associated with William Blake, is linked to the defense of creation as it was conceived in the Middle Ages. This rejects the triumph

1. aliciallatorre@gmail.com

en el Medioevo. Esta rechaza el triunfo de la cantidad en términos guenonianos y es entendida como el proceso de sublimación espiritual de valores cualitativos. En tercer lugar, se señala el profundo interés por el imaginario medieval concretado en dos aspectos de su obra. Por un lado, en el lenguaje simbólico de la alquimia, la cual supone una técnica de espiritualización propia de esta época. Por otro lado, en su fijación por el ideal de la caballería, como se advierte en la influencia que ejercen sobre el autor la figura del caballero y la película "El señor de la guerra" (Franklin J. Schaffner, 1965), ambientada en el siglo XI.

Palabras clave: Juan Eduardo Cirlot; Edad Media; Modernidad; Alquimia; Caballería.

of quantity in Guenonian terms and is understood as the process of spiritual sublimation of qualitative values. Thirdly, the deep interest in medieval imagery is highlighted in two aspects of his work. On the one hand, in the symbolic language of alchemy, which represents a technique of spiritualization specific to this period. On the other hand, in his fixation on the ideal of chivalry, as seen in the influence exerted on the author by the figure of the knight and the film "The War Lord" (Franklin J. Schaffner, 1965), set in the eleventh century.

Keywords: Juan Eduardo Cirlot; Middle Ages; Modernity; Alchemy; Chivalry.

1 • Introducción

Juan Eduardo Cirlot (1916–1973), poeta, crítico de arte y ensayista, ha destacado por su contribución como pionero del simbolismo en España con el *Diccionario de símbolos* (1958). El objetivo de este artículo es analizar la significación que adquieren diversos aspectos de la Edad Media en el pensamiento del autor.

Para advertir tales particularidades, en primer lugar, se ha analizado su defensa del arqueologismo desde el punto de vista filosófico. De este modo asume las teorías historicistas, aunque posteriormente las supere, pues reconoce entre sus beneficios la capacidad para desarrollar una técnica experimental precisa junto a la función crítica por reevaluar conclusiones. En este contexto se muestra la importancia que adquieren los conceptos de "tiempo concreto" (Dilthey) y "tiempo actual" (Benjamin). Sin embargo, en su aspiración por hallar la representación de los valores eternos, abogará por la creencia en el hombre abstracto que el historicismo rechaza. Aquí se encuen-

tra su primera crítica a esta corriente, la cual se explica desde la terminología que Henry Corbin rescata de la exégesis islámica del Medievo: lo "historial" y el *mundus imaginalis*. La visión abstraccionista se advierte ya en la poesía cirlotiana concebida como búsqueda de la esencia trascendental y simbólica del mundo en detrimento de la figuración o imitación de la realidad externa, lo cual implica reticencias hacia la teoría de la modernidad baudelairiana. En la segunda crítica al historicismo se señala su disolución en el puro análisis, incapaz de hallar "síntesis valederas" por desdeñar las regiones abstractas y focalizarse en la contextualización histórica. En oposición, se señala su reivindicación del valor del arqueologismo como posibilitar la trascendencia de la temporalidad mediante la preservación de las obras del pasado. En este sentido destacamos la apología del progreso como castigo divino, ejemplificada con la sentencia de William Blake en la que Cirlot se respalda en una variedad de textos ("el progreso es el castigo de Dios"). En la sistematización de uno de estos contextos, vinculado especialmente a la crisis artística, se evidencia la valoración de los procedimientos creativos propiamente medievales. Por este motivo se concibe como un obstáculo el valor del mecanicismo, propio de "el reino de la cantidad" en términos guenonianos, en el proceso de sublimación espiritual a través de la creación. Ante esta dificultad aparece en un primer momento el surrealismo para posteriormente dar paso a una identidad más propia, inspirada en el imaginario de la Edad Media, a través de la simbología. De esta manera adquieren una notable significación tanto el estudio del universo de la alquimia como el ideal de la caballería.

2 • La vinculación entre lo *historial* unido al *mundus imaginalis* y la visión abstraccionista: crítica al historicismo y defensa del arqueologismo

La consideración de las civilizaciones cuando se ha producido la muerte de su "civilidad" (Le Goff 106) cobra importancia en el pensamiento cirlotiano. Así, en la voz "arqueologismo" del *Diccionario de ismos* afirma que este consiste en "la valoración de los productos artísticos que se hallan fuera del 'paisaje vital' de un momento dado", razón por la que defiende lo que él denomina "emoción arqueológica" concebida como el agregado del misterio

temporal a la cosa exhumada que, sin esa condición de lejanía y resurrección, carecería de interés y de valor intrínsecamente arqueológico (1956 38). La reivindicación de dicha emoción puede apreciarse en textos donde el yo poético se implica en la vivencia de diferentes culturas: de la mesopotámica en "Estela de Damgalnunna" (1945); de la sumeria en *Elegía sumeria* (1949); de la egipcia en "Osiris" (1945, 1949-1953) o en "Ritual de Akhenaten" (1946); de la persa en "Mitra" (1949-1953); de la cartaginesa en "Suceso onírico" (1945) o en *Poemas de Cartago* (1969); o de la romana en *Un episodio de la Guerra de las Galias* (s. f.) o en *Marco Antonio* (1967). Esta participación, que denominaremos *imaginal*, de culturas de otras épocas, actualiza el mito de un pasado idealizado y tiñe su obra de un carácter romántico y antimoderno (Compagnon 199).

Cirlot se muestra consciente de que las civilizaciones pasan por ciclos de transformación. Cuando una de ellas entra en su fase de envejecimiento y declive, su herencia cultural se convierte en una reliquia del pasado, que adquiere un valor intrínseco precisamente debido a su lejanía temporal y a su *resurrección* a través de la investigación arqueológica, que posibilita dicha "emoción arqueológica". Continúa el autor afirmando:

El arqueologismo, o la atención hacia lo destruido por el tiempo, tiene filosóficamente una base de indiscutible importancia, porque si hemos de considerar como desecho todo lo que fue producido en los lejanos milenios, potencialmente nosotros somos asimismo el desecho del futuro. (1956 38-39)

Esta perspectiva adquiere importancia en Cirlot al realizar una relación de semejanza entre las producciones *desechas* del pasado y las potencialmente *desechas* del futuro, entre las que incluye al hombre moderno individualizado. La "base de indiscutible importancia" y de carácter filosófico que menciona establece sus vínculos con las teorías historicistas de autores como Dilthey para, una vez aprendidas, superarlas, como veremos. Asimismo, puede relacionarse con la hermenéutica, la cual "resulta ser esencialmente una relación con el pasado", dándose toda comprensión "como una vuelta sobre un pasado, en la cual se constituye el presente" (Dilthey 2000 126).

Cirlot comparte la preocupación del historicismo por el entendimiento del pasado para así comprender el presente y proyectar el futuro. En la voz "historicismo" del *Diccionario de ismos* asemeja lo histórico a lo transitorio.

Si bien es cierto que reconoce los beneficios de esta corriente, expone asimismo una serie de inconvenientes, que analizaremos más adelante. Entre las ventajas, reconoce, principalmente, su capacidad para realizar experimentos y obtener resultados que pueden parecer más precisos en comparación con los enfoques intemporalistas, que conceptualizan al ser humano en su estado ideal y permanente. Seguidamente, destaca su función crítica al reevaluar las conclusiones que han sido establecidas mediante abstracciones y obliga a cuestionar si deben ser confirmadas o eliminadas (1956 183).

En este contexto cobra importancia el concepto de temporalidad, que Dilthey considera como “la primera determinación categorial de la vida, el contenido más fundamental de la vivencia”. Define la vivencia como la unidad mínima, “una unidad en la presencia, represada dentro del flujo del tiempo”. Distingue entre la presencia (*Präsens*) y el presente (*Gegenwart*). Mientras el presente alude a “lo ya llegado, lo que ya no se espera (*Warten*), y se haya situado entre el pasado y el futuro”; la presencia representa “el ser incluido (*einbezogen*) de lo pasado en nuestro vivir” (2000 124-125).

El incesante transcurrir del tiempo hace que el presente –lo que es– se precipite enseguida hacia lo que ya no es, a lo que fue, y nadie puede estar realmente *en presencia del presente* y vivirlo conscientemente como tal, pues ello sería matarlo. Lo que se hace presente en la vivencia es el efectuarse del pasado como fuerza en el presente, la fuerza del pasado en el momento actual, su significado, que tiene lugar como recuerdo. Es éste, la acción de la memoria, lo que permite que el presente hecho pasado se haga por primera vez presente ante nosotros. (Id.)

A esto Dilthey lo llama “tiempo concreto”, al tiempo en el que lo humano acontece, un tiempo que fluye y se articula en torno a la vivencia.

Sólo por esta presencia que recoge la fuerza de lo pasado actuando en nosotros, la vida no se disuelve en el transcurrir del tiempo, sino que tiene una conexión. Aunque nos proyectemos continuamente hacia el futuro, vivimos siempre lo pasado. (Ibid. 125-126)

Este concepto además se relaciona con el de “tiempo actual” ofrecido por Walter Benjamin: un tiempo en torno al cual gira el objeto de construc-

ción de la historia, un tiempo caracterizado no por ser “homogéneo y vacío” sino “lleno”. Este “tiempo actual” sería traducido literalmente del alemán, *jetztzeit*, como “ahora-tiempo” (2013 69). Expone dos ejemplos: el primero consiste en que para Robespierre la Revolución Francesa equivaldría a una Roma restaurada, y el segundo en la función de la moda como agente resucitador de una vestimenta de otros tiempos, un salto producido por la clase dominante: “un pasado cargado de ‘tiempo actual’ que un individuo “hacía brotar del *continuum* de la historia” (*Id.*). Son precisamente el *jetztzeit* unido al *einbezogen*, la experiencia de este “tiempo concreto” conectado a las producciones del legado histórico y cultural, los motivos que adquieren significación en los intereses de Cirlot.

Como hemos afirmado, nuestro autor comprende las alternativas que ofrece el historicismo, pero en su aspiración por hallar la representación de los valores eternos, más allá de los componentes externos, trata de superarlas. Debido a sus inclinaciones particulares, relacionadas con el pensamiento abstracto, no se advierte una adherencia explícita al mismo.

El historicismo es la escuela filosófica que tiende a ver todos los valores del pensamiento y de la cultura como rigurosamente dependientes de lo histórico; esto es, de lo transitorio. Por consiguiente, el historicismo no cree en el hombre abstracto y sí, solamente, en el que se realiza distintamente por cada personalidad, en cada país, en cada momento del devenir temporal. (1956 183)

La crítica que Cirlot realiza sobre el historicismo constituye un claro precedente de lo que posteriormente sería su estudio y actualización de la filosofía trascendental, tal y como se refleja en la creación del mito de Bronwyn como símbolo de la Daena o Shekinah, el cual Clara Janés ha analizado rigurosamente en *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996). Dicha crítica puede explicarse desde tres conceptos reivindicados por Henry Corbin, de entre los cuales los dos primeros están vinculados a la Edad Media, concretamente a la exégesis islámica.

El primer concepto es el de lo “historial”, un término que Corbin recupera del francés medieval, equivalente a *Geschichte*, y que señala el “tiempo en el que transcurren los sucesos de la hierohistoria”, entendidos como los sucesos del alma o del *mundus imaginalis*, en la medida en que se asocia por

sus funciones a la "imaginación trascendental". Como reverso a lo "historial", lo histórico (*Historie*) sería asimilable a la historia profana (Antón Pacheco 2003 162). El segundo concepto, que también Corbin toma de la tradición medieval, consiste en la idea del intermundo o mundo imaginal (*mundus imaginalis*). Este procede del sufismo iranio, "en el que el antiguo pensamiento persa se integra con el chiísmo islámico. Todo un mundo desconocido y ajeno a los sistemas de pensamiento europeo" (Arola 2002 59-60). El tercer concepto es el de lo metahistórico, propio de su etapa fenomenológica, donde se acerca más a Heidegger. Antón Pacheco afirma que la "metahistoria" apunta al proceso de desvelar "lo oculto de la historia que por eso ya no es historia de hechos positivos, sino historia sagrada" (2003 159). El proceso de penetración en lo oculto de los diferentes objetos estéticos supondría para Cirlot, no ya un análisis positivo de las obras del pasado, sino un análisis de carácter espiritual. La hermenéutica corbiniana, inherente a un carácter esotérico (Corbin 2003 158), se concibe como un movimiento hacia el presente, lo cual se aprecia en la reactualización desarrollada por la obra de Cirlot.

La primera crítica que Cirlot hace sobre el historicismo consiste, en primer lugar, en que no busca principios universales y eternos, pues rechaza la idea de que existe una verdad o un valor absoluto que trascienda las circunstancias históricas y culturales. Al contrario, Cirlot se adhiere a una visión abstraccionista. En una carta que escribe para la revista *Destino*, afirma que "la abstracción es la esencia, es lo inteligible puro (lo cual no implica la pura 'nada')" (1953 30). Precisamente, en la voz "abstractismo" del *Diccionario de ismos*, afirma que en las producciones pictóricas y escultóricas el pensamiento abstracto implica la desaparición "del 'modelo exterior', la representación de lo visual e imitado" con el objetivo de "realizar uno de los ensueños acaso de todo arte: abandonar el tema, el substrato de realidad normal en que se apoya y justifica, para basarse en su pura substancia" (1956 13). Dicho propósito, con el que el yo fantasea, es el que suscita el interés de Cirlot. Estamos de acuerdo con Castillo Peragón al afirmar que tal distinción podría aplicarse a la poesía que escribe, pues esta trata de vincularse a la esencia trascendental y simbólica del mundo, en detrimento de la figuración o imitación del mundo exterior (2019 162). De este modo, podríamos afirmar que Cirlot sería reticente al concepto baudelairiano de la modernidad por cuanto esta señala "lo

transitorio, lo fugitivo, lo contingente” como mitad del arte, decantándose únicamente hacia su otra mitad que es “lo eterno y lo inmutable”, sin que esta supresión conduzca a caer “forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible” como escribe Baudelaire (2000 92), pues como hemos indicado el abstractismo no implica una “nada” absoluta.

En este sentido, los conceptos de “hombre abstracto” y “hombre metafísico” son los agentes salvíficos de lo que para CirLOT representa el ser humano: “arqueología futura”. Esta denominación viene propiciada por su creencia en el ser como un elemento ontológicamente eterno que “corresponde a la esencia del Todo, esto es a la abstracción, al alma del mundo, a la sinergia cósmica”; siendo consciente de que este, el ser, está inexorablemente vinculado a la vida, que no es sino la muerte, “que por ser combustión exige destrucción, proceso, enfermedad (eso es, consunción), tiempo y transmutación” (Castillo Peragón 2019 430). Este último sustantivo, “transmutación”, resulta revelador, puesto que está estrechamente relacionado con el lenguaje de la alquimia, en el cual profundizaremos más adelante.

La segunda crítica que hace del historicismo consiste en que este “se disuelve en lo analítico y tan sólo a las formas filosóficas que especulan en las regiones abstractas les es dado alcanzar las síntesis valederas” (1956 183). En algunas vertientes filosóficas, principalmente las centradas en la especulación abstracta y la búsqueda de síntesis más generales, el historicismo disminuye su influencia, puesto que el objetivo no consiste en atender la contextualización histórica. Ante esta cuestión, nos remitimos nuevamente a la arqueología, puesto que ofrece un procedimiento para trascender la temporalidad.

Por el contrario, la única salvación que puede intentar el hombre, sobre la tierra, de las cosas de la tierra, se realiza con la conservación viviente de las obras pasadas, lo cual conduce a una superación de la temporalidad. De este modo, sintiéndose solidario del creador de las esculturas sumerias, del músico babilonio de su escala pentatónica, del poeta que cantó la muerte de Tammuz, el hombre actual puede, virtualmente, sentirse superior a su destino de deleznable. Este es, a nuestro entender, el verdadero significado de lo histórico, no las consideraciones didácticas, ni siquiera la contemplación cinematográfica de sus procesos. (1956 39)

En este contexto, la reflexión del arqueologismo sugiere que la única forma en que la humanidad puede intentar salvar y trascender su propia temporalidad es a través de la preservación activa y continua de las creaciones pasadas. Para Cirlot lo histórico representa una experiencia espiritual que permite al individuo sentirse parte de una tradición cultural y artística, otorgando significado y trascendencia a su propia existencia. Las connotaciones peyorativas que Cirlot asocia al hombre actual (el "destino de delezabilidad" o la necesidad de ejecutar un plan de "única salvación") parecen desdibujarse gracias a esta alternativa de carácter "virtual". La valoración de las obras del pasado como "la única salvación" del hombre moderno será detallada a continuación.

3 • Apología del concepto de progreso como castigo divino

Como hemos expuesto, la vía cirlotiana de "salvación sobre la tierra" es representada por la superación de la temporalidad, la cual es posible mediante la preservación de las obras del pasado. En este objetivo cobran importancia los conceptos del Medioevo islámico rescatados por Corbin, lo "historial" y el *mundus imaginalis*. Dicha vía supone la única alternativa al castigo divino que representa el progreso, problemática sobre la cual Cirlot reflexiona y a la que responde en reiterados textos teóricos apoyándose en la taxativa afirmación de William Blake: "el progreso es el castigo de Dios". A continuación, sistematizaremos uno de los contextos en los cuales Cirlot actualiza esta afirmación del progreso como castigo divino, vinculado especialmente a la crisis artística. En él se encuentra presente el pensamiento de René Guénon pues, junto a Antón Pacheco (2000 183) y Corazón Ardura (2007 61), sostenemos que, en Cirlot, tanto el estudio de la simbología como sus consideraciones políticas parten "en buena medida" de este autor.

En su artículo "El fatalismo del 'progreso'" (1970) Cirlot sitúa el origen del progreso como castigo divino (donde cita la sentencia de Blake) en el pensamiento de las minorías británicas debido posiblemente a los efectos tempranos de la revolución industrial. Afirma que así lo evidencian diferentes procesos artísticos: "las concepciones de las ciudades-jardín de Ebenezer Howard, las tentativas de retorno a la artesanía medieval de Morris, el estilo

‘católico y reaccionario’ del gran pintor Dante Gabriel Rossetti, etc.”. Precisamente el renacimiento de las labores manuales y artísticas en Europa, en contra de las falsificaciones o imitaciones de productos originales, constituyó una de las reacciones ante la civilización industrial. John Ruskin defendería que existe un abismo entre el progreso artístico y el progreso tecnológico, valorando un sentido moral en el arte, ligado a la vida cotidiana. Para él las labores artesanas nacían del trabajo y la inspiración, mostraban originalidad y fantasía, además de inspirarse en la naturaleza, motivo que le llevaría a oponerse al academicismo y el clasicismo. Esto le llevaría a sentir admiración por los prerrafaelitas y la Edad Media, especialmente por lo gótico, repercutiendo en la ideología del neogoticismo. Influidor por Ruskin, William Morris organizaría talleres en Inglaterra donde unificaría los conceptos de trabajo y placer, utilitarismo y arte. Su objetivo consistiría en recuperar el concepto medieval del artista como artesano e inició el renacimiento de las artes del libro a través de la fundación de la editorial Kelmscott (Litvak 1980 19-23).

En la mirada hacia la Edad Media y el componente religioso, subrayada por CirLOT a través de estos procesos artísticos, subyace la vinculación guenoniana entre la actividad humana “transformada” y los principios espirituales propios de toda civilización tradicional. En lugar de ser ésta reducida a una

simple manifestación exterior (lo que es en suma el punto de vista profano), es integrada en la tradición y, para el que la cumple, constituye un medio de participar efectivamente en ésta, lo que equivale a decir que reviste un carácter propiamente “sagrado” y “ritual”. (Guénon 2023 76)

Sin embargo, esta significación se perdería, lo cual desemboca en el descenso de la calidad de los objetos artísticos, imbuidos por las lógicas del mercado (CirLOT 1960 44). En este punto vuelve a citar a Blake:

No hay duda de que cuando William Blake, hacia 1800 afirmaba: “El progreso es el castigo de Dios”, exponía su reacción de poeta ante un mundo que se mecanizaba progresivamente y que con ello destruía las características espirituales de la creación artesana. (Id.)

Para Guénon el componente espiritual es consecuencia de la implantación del mecanicismo. La concepción del oficio en su sentido tradicional, como "posibilidad de orden iniciático", es relegada y sustituida por un carácter profano en la instauración de la industria.

En la concepción tradicional, son las cualidades esenciales de los seres las que determinan su actividad; en la concepción profana, al contrario, ya no se tienen en cuenta estas cualidades, puesto que los individuos ya no se consideran más que como "unidades" intercambiables y únicamente numéricas. (2023 78-79)

Cirlot señala la causa de este acontecimiento en la llegada de la Ilustración y la Enciclopedia con "la crisis del sentimiento religioso" y "la disolución del sistema formal cargado de simbolizaciones de la cultura occidental" (1960 44). En este sentido destaca que el simbolismo como "arte de pensar en imágenes", concebido por Ananda K. Coomaraswamy, ha sido perdido por la civilización moderna "(especialmente en los últimos trescientos años, tal vez a consecuencia, según frase de Schneider, de las 'catastróficas teorías de Descartes')" (2016 36). Con el "incremento súbito" de la facultad basada en "la invención racionalista" y la experimentación de "un impulso creciente incontenible" por parte del "espíritu inventivo del hombre", se presta atención "a los mecanismos y a sus funciones, a la utilidad y a la rapidez de producción y se supera cierto arcaísmo del mundo antiguo y medieval" (1960 44). A esto Guénon lo llama "el triunfo de la cantidad" en el ámbito de la artesanía, en el cual el hombre ejecuta

movimientos "mecánicamente" y siempre de la misma manera, sin que tenga que comprender de ninguna manera su razón de ser ni preocuparse del resultado, ya que no es él, sino la máquina, la que fabricará en realidad el objeto [...] y su trabajo ya no tiene nada de verdaderamente humano, pues ya no implica la actuación de ninguna de las cualidades que constituyen propiamente la naturaleza humana. (2023 81)

Guénon critica que el progresismo haya sustituido la categoría del oficio, entendida por la sociedad moderna como "una cosa del pasado", por el trabajo industrial, lo cual representa "una profunda decadencia" de

acuerdo al valor cualitativo (*Ibid.* 80–82). Paralelamente, dentro del ámbito del arte, CirLOT lamenta que las escuelas y las academias hayan sustituido a los gremios, tal y como existían en la mentalidad medieval, consiguiendo “estandarizar el arte, arrancando los conceptos de sus raíces vitales y reduciendo a términos explicables todos los fundamentos del acto de crear”. Esta “ruptura con los nexos de la vieja artesanía” se acentuaría debido al incremento de las pretensiones destructivas “contra la cultura tradicional”, a la que se responsabilizaba de las desigualdades sociales e injusticias en su objetivo de repartir “unos bienes de consumo” que antes se restringían para las clases privilegiadas (1960 44).

4 • La reivindicación del imaginario medieval: la simbología del lenguaje alquímico y del ideal de la caballería

4.1. El surrealismo y el simbolismo como *nuevo sentido*

Ante la problemática del mecanicismo aparece en un primer momento el surrealismo, y más tarde la simbología, la cual se concretará en el universo de la alquimia, entre otros ámbitos de interés. El propósito que CirLOT advierte en el surrealismo, más de modo subliminal que consciente, es la posibilidad de integrar los opuestos, alcanzando una armonía dentro del dualismo, una de las constantes que invadieron su pensamiento.

El mecanicismo para CirLOT

es signo de madurez cultural y encerraría el peligro de un anquilosamiento definitivo de las fuerzas vivientes del intelecto y del espíritu si no fuese porque la irracionalidad vigilante e invasora está siempre preparada para intervenir en pro del equilibrio total humano al que la visión mecanicista puede perjudicar más que el más exasperado de los irracionalismos. (1956 241)

Establece una brecha entre el materialismo y el surrealismo, siendo el segundo una consecuencia inexorable del primero con el objetivo de liberar la mente de las restricciones lógicas. En este sentido, en la voz “materialis-

mo" del *Diccionario de ismos*, afirma que "cuando se identifica totalmente la realidad con la materia se hace necesario destruir la realidad para ver 'qué tiene dentro'. Esto y no otra cosa es lo que ha buscado contemporáneamente el movimiento surrealista" (*Ibid.* 240). Como un agente desestabilizador del materialismo, estaría "destinado a exorcizar las presencias materiales para sobre sus ruinas edificar un mundo 'yo' de cualidades excelsamente translúcidas para el creador y herméticas para el círculo de lo externo" (*Ibid.* 40). Este "equivaldría una 'venganza' contra la animadversión general de lo circundante para la sensibilidad exacerbada del lírico" (*Id.*), por tanto, concibe la relación entre lo material y lo espiritual como una relación de odio.

En la respuesta al cuestionario que André Breton ofrece en *El arte mágico* Cirlot declarara que los idearios del simbolismo y el surrealismo son los únicos que profesa debido a que comparten la intención de descubrir "un nuevo sentido que incluya todos los precedentes" (331). Sin embargo, para Cirlot, el único error que el surrealismo ha cometido como movimiento adscrito a su época ha sido el de "pretender disociarse de lo religioso, abandonando la cuerda de ese desgarrado encendimiento a las mentalidades menos apasionadas" (*Ibid.* 36). No es inocente la utilización de este adjetivo, "apasionadas", puesto que el surrealismo se desvincula del componente religioso y, por extensión, del componente místico, benefactor, precisamente, de una virtud: la del "de apasionamiento trascendente y con ella la categoría más lejana a que pueden aspirar los lanzamientos del espíritu" (1956 250). Esta pretensión se convierte en motivo de reflexión, decidiendo abandonarlo a favor de la simbología. Las motivaciones medievales se desarrollarían entonces.

Uno de los resultados consistiría en la actualización de la técnica permutatoria, un procedimiento de creación medieval que Jaime D. Parra explica con profundidad en *Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot. El poeta y sus símbolos* (2001). De este modo ofrecería "la poesía más moderna que entonces se hacía en España" con la publicación de *El palacio de plata* en 1955. Esta técnica fue utilizada y divulgada por Ramon Llull durante el siglo XIII, quien a su vez la tomó del círculo de Abraham Abulafia, "una de las cumbres de la mística judía con la kábala profética". El nombre y conocimiento de Abulafia sería olvidado durante siglos y rescatado posteriormente por G. Scholem. En el área de la música sería actualizado por Arnold Schönberg con la técnica

dodecafónica, autor admirado por Cirlot, quien desarrolla estas relaciones en obras como *Bronwyn VII* (1969) o *Bronwyn, permutaciones* (1970) (Parra 2001 93-98). A continuación, detallaremos dos aspectos más propiamente medievales en la creación cirlotiana: el lenguaje simbólico de la alquimia y el ideal de la caballería.

4.2. El perfil de Cirlot como estudioso de la alquimia

La imaginación y el espíritu constituyen el objeto de estudio de Cirlot. En una de sus cartas de 1970 a Edmundo de Ory escribe que sus lecturas (de las cuales toma siempre notas) son sobre esoterismo, cábala, alquimia, mística y filosofía de la religión (Rivero Taravillo 231). Aquí resulta fundamental su relación amistosa e intelectual con José Gifreda, quien poseyó una biblioteca tremendamente rara en la España de aquella época, frecuentada por Cirlot durante los años cincuenta, donde encontró un copioso contenido que le sería de importante utilidad al desarrollar su *Diccionario de símbolos* (Piñol 178-179). Uno de los libros de importante contenido alquímico que Cirlot consulta sería la *Tabla Esmeralda*, tal como puede apreciarse en su capítulo segundo del *Diccionario*, "Origen y continuidad del símbolo. El desenvolvimiento del simbolismo" (2016 20-23), y cuarto, "La esencia del símbolo. La analogía simbólica" (2016 44-46).

La *Tabula Smaragdina* se trata de un texto fechado entre los siglos VI y VIII d. C., el cual ya a partir del siglo XIV habría sido difundido por el occidente cristiano gracias a las traducciones que se hicieron del árabe (Roob 8). A mediados del siglo XII el texto fue traducido al latín por Hugo de Santalla a partir del *Kitâb sirr al-Halîka*. Los alquimistas cristianos de finales de la Edad Media se entusiasmaron con esta obra y realizaron abundantes traducciones y comentarios, siendo el más notorio escrito por un personaje llamado Hortulanus. Otro texto árabe que refuerza tanto la sabiduría alquímica esotérica como el mito del encuentro de la tumba (y la estatua) de Hermes Trimegisto es traducido al latín a finales del siglo XII: *Senioris Zadith, filii Hamuelis tabula chimica, marginalibus adaucta* (Arola 2002 131-132). También encontramos *La turba de los filósofos*, título que alude a una congregación de filósofos que tiene por objeto el análisis del lenguaje alquímico y la justificación de sus oscuridades, utilizando sus prestigiosos nombres como argumento de auto-

ridad. Esta obra, según M. Berthelot, procede de un texto árabe, cuya autoría se asocia a Aristeo, personaje situado por K. Ch. Schmieder a mediados del siglo XII y que se presenta como discípulo de Pitágoras (Jubany i Closas 7-10)

La aproximación a la alquimia, desde una perspectiva cabalística, implica una respuesta, "aunque sea teóricamente", sobre dónde se encuentra "el lugar de Dios" o el corazón desde un punto de vista guenoniano, siendo "el principio divino que reside, virtualmente por lo menos, en el centro de todo ser" (Arola 2002 59). En este contexto cobra importancia el término "imaginación creadora" reivindicada por Henry Corbin, entendida como "el poder imaginativo" que forma parte del "Alma del universo, que abarca por sí misma todo lo que abarcan las demás potencias imaginativas" y conforma "el sustrato y el lugar epifánico de ese intermundo" al que se le denomina *mundus imaginalis* o realidad imaginal. Este concepto es rescatado por Corbin de la obra de Ibn Arabi y es entendido como "un universo espiritual de sustancia luminosa" que guarda afinidad tanto con "la sustancia material, porque es objeto de percepción y está dotado de extensión" como con "la sustancia inteligible separada, porque su naturaleza es pura luz". Este, además, no consiste ni en "un cuerpo material compuesto" ni en "una sustancia inteligible separada" sino en un intermundo (*barzaj*) (Corbin 2006 119). Las investigaciones de este importante miembro del Círculo de Eranos se centran en "definir filosóficamente cuál era el misterio de este lugar hierofánico", este espacio de encuentro entre la realidad sensible y la realidad inteligible donde se desarrolla precisamente la Gran Obra de los alquimistas (Arola 2002 59-60).

La obra cirlotiana puede abordarse desde la perspectiva que ofrece el lenguaje de la alquimia, es decir, como una importantísima fuente de símbolos en la que las sucesivas transformaciones que sufre la materia están en estrecha relación con las transformaciones espirituales del adepto. Este término, que procede del latín *adeptus*, significa "el que ha adquirido": en este caso, el que ha alcanzado el completo conocimiento experimental de la Gran Obra de los Filósofos, desde el principio (la iniciación) hasta el final (la realización total) (Arola 2002 128). A propósito del aforismo donde Cirlot escribe que el *anima* es "como un hilo enterrado en la sombra (Cirlot 2008: 422)", Clara Janés afirma que este hilo es de color dorado (símbolo de la identidad solar), y que transita en un movimiento cromático continuo (*Ibid.*

31) desde la *nigredo*. Esta última consiste en el estado inicial de la Materia, bien como propiedad de la *prima materia* o del caos, bien como atributo de la *massa confusa* existente de antemano o creada por descomposición de los elementos (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) (Jung 175). A nivel operatorio, esta fase corresponde generalmente a la muerte, la cual recibe este nombre por el color negro que tomaban los ingredientes. “La muerte representa la regresión a lo amorfo, la reintegración del Caos” (Eliade 165).

Desde la visión cosmológica, el caos es la situación primordial correspondiente a la *materia prima*, a la *massa confusa* a la que las sustancias se reducen (Eliade 165), cuya acción es lo que hace posible que el ser sea libre (Cirlot 2008 390). Esta categoría “desconocida, previa”, que nuestro poeta define en su *Ontología* (1950) como aquello que determina el destino del ser, “es lo que, recientemente” se ha resuelto asimilando este a “la nada” (*Ibid.* 395-396).

22

¿Qué es el caos? El caos es la persistencia de lo anterior en lo posterior, de lo lejano en lo íntimo, e inversamente. El caos es el destino doloroso del ser. El caos es el resultado de la ilimitación del ser, de su simultaneismo espacial y temporal, y de su totalidad reunida y disgregada. (Ibid. 390)

La obra alquímica atraviesa diferentes fases a partir de la *nigredo*, pasando por el rojo, blanco, rosa, e incluso verde victorioso, lo cual observamos especialmente en los poemas recogidos en *Del no mundo* (*Ibid.* 31). Destacamos que “el hermetismo puede contemplar también la transmutación de los metales, pero no como una operación puramente material” (Evola 1975 171). El color negro se encuentra en la voz poética frecuentemente, pero del mismo modo compete en muchas ocasiones con el oro, pues Cirlot “no sólo veía dual al mundo, sino a sí mismo, y en su obra surge esa polaridad con la transición del rojo de la carne o el sol poniente” (2008 32).

Advertimos en estos textos “la oscuridad poética”, la cual, como afirma el poeta, resulta “indudable [...] cuando surge auténticamente, es decir, como resultado de una vocación de hermetismo (no veo otro modo de llamarla), puede conducir a lo *incomunicable*” (*Ibid.* 899). El lenguaje alquímico es portador de una experiencia simbólica del mundo cuya singularidad

reside en este carácter hermético. El saber está oculto porque la verdad se encuentra velada, motivo por el que cobra importancia la figura de Hermes como agente que disuade el conocimiento de aquellos no iniciados. En este sentido cobra importancia el concepto de *hermetismo*. En este sentido cobra importancia el Telesma, entendido "como talismán protector de lo misterioso", que aparece "en las más antiguas versiones de la *Tabula smaragdina*" (Jubany i Closas 11). Del mismo modo que revelar no significa lo mismo que desvelar, los conocimientos ocultos pueden ser revelados, pero nunca desvelados. Revelar implica volver a ocultar. Puede establecerse una conexión con un secreto, pero nunca resolverse en su totalidad, pues de lo contrario dejaría de ostentar tal categoría.

Esta ley del silencio representa el carácter del símbolo y la significación de la alquimia. La complejidad de su contenido es equivalente a la condición abrupta del proceso que implica, la cual viene determinada por la ausencia de una presentación pura, simple y directa de lo que la representación simbólica quiere transmitir. Esta se vale por sí misma, por sus propios medios, siendo incapaz de representar la trascendencia, pero posibilitando la aparición de un sentido secreto, de la epifanía de un misterio (Durand 15). Precisamente la inaccesibilidad paradójica de un elemento tan fundamental en el lenguaje alquímico como es la *Opus Magnum* o Piedra filosofal prende de una analogía con la dialéctica de lo sagrado, concretamente con la hierofanía. Esta permite que el régimen ontológico de los objetos (bien sea una fuente, un árbol o una piedra) esté sujeto a variaciones, pues al adquirir unas connotaciones sagradas, estos se tornan diferentes a los ojos de quienes han tenido una experiencia religiosa (Eliade 177-178). El rasgo esencial de este fenómeno reside en la ruptura de nivel que efectúa, pues manifiesta lo sagrado y le otorga trascendencia al objeto que no hubiésemos observado como portador de tal.

La misma paradoja se muestra en la *Tabla Esmeralda*, el texto más representativo de la tradición hermética, donde se ejecuta una ruptura de nivel que concilia lo terrenal con lo divino, el microcosmos con el macrocosmos, siendo el primero el correspondiente al cuerpo humano que necesita ser transformado para lograr incorporar la totalidad de la trascendencia que el segundo implica, es decir, el universo (Piñol 20). Muestra el camino mediante el cual el adepto de la alquimia, a través de la elaboración de la Obra, accede

a otro plano más elevado de existencia espiritual: la del *homo religiosus* espectador directamente implicado en la transmutación del cosmos a través de las hierofanías (Eliade 177-178). La significación de este texto se encuentra en los símbolos de Cirlot, mediante los cuales desarrolla una polaridad entre lo físico y lo metafísico. La fundamentación de este hecho se encuentra en la analogía simbólica establecida entre el mundo físico (colores, sonidos, texturas, formas...) y el mundo espiritual (virtudes, vicios, sentimientos...), pues esta representa el camino "para penetrar en lo desconocido e incluso para comunicar con lo incomunicable", ya que todo expresa, se relaciona y es serial (Cirlot 2008 36-37). Así puede apreciarse en diferentes poemas de *Blanco* (1961):

**La huella de la bestia, la certeza del ángel,
nada puede olvidarlas.**

**De la ausencia
baja una forma grave que se apoya temblando
en el vértice lejano de la llama. (Ibid. 55)**

O en *Los espejos* (1962):

**Subí por la escalera,
pero hacia abajo. (Ibid. 84)**

Se observa la dualidad de lo oscuro y de lo luminoso, lo terrenal y lo divino, que se integran en la memoria. Los diferentes objetos del mundo adquieren unos tintes simbólicos en función de las experiencias adquiridas significado de las palabras, de modo que lo "sagrado" puede simbolizarse en "cualquier cosa: un alto peñasco, un árbol enorme, un águila, una serpiente, un planeta, una encarnación humana como Jesús, Buda o Krishna, o incluso por la atracción de la Infancia que perdura en nosotros" (Durand 16-17).

4.3. El interés por el ideal simbólico de la caballería

La pasión de Cirlot por el ideal de la caballería se advierte en cuatro aspectos que expondremos a continuación. En primer lugar, hemos de señalar la conexión entre alquimia y caballería que existe en su obra. Los cuatro colores que adoptan las diferentes fases del *opus magnum* negro (*nigredo*), blanco

(*albedo*), amarillo (*citrinitas*) y rojo (*rubedo*), que a lo largo de la historia de la alquimia han sufrido algunas modificaciones (Roob 30), son asociadas a la gama cromática ascendente (negro a oro) y descendente (azul a verde). Precisamente este simbolismo del color es recogido por CirLOT en la voz "caballero" de su *Diccionario*, donde considera la alquimia como "una técnica medieval de espiritualización [...] comparable a la caballería" y explica la frecuencia con la que en los relatos medievales aparece un caballero "verde, blanco o rojo", pero principalmente de color negro, concluyendo que "la determinación del color proviene de un fondo forzoso y altamente significativo" (2016 116). La fase de la nigredo del proceso alquímico guarda un estrecho paralelismo con las pruebas de iniciación de los nuevos miembros o hermanos de las logias masónicas, en las cuales la espada supone un elemento fundamental, tanto como lo es para la figura del caballero. Además, este objeto cobra especialmente importancia en CirLOT, tal y como explicaremos. El adepto que participa en "las fases del opus" sufre "experiencias análogas a las del neófito [...] cuando se siente engullido en el vientre del monstruo, o enterrado, o simbólicamente Muerto por las Máscaras y los Maestros iniciadores" (Eliade 174).

En segundo lugar, se observa la unión entre los valores de la guerra y los de la poesía desde su juventud. En un primer momento, la adherencia a las armas preexiste a las letras, puesto que desciende de tres generaciones de generales (Rivero Taravillo 29) y en su infancia se recuerda "casi siempre jugando con simulacros mejores o peores de la reina de las armas" (CirLOT 1996 41). La importancia de sus antepasados, ante los cuales el yo se expresa mediante la hierofanía posibilitada por la contemplación de sus espadas personales, puede apreciarse en los siguientes poemas: "A mis antepasados militares" y "A mi padre" (2008 784-786), además de "Al capitán don Juan CirLOT (29-VI-1830), *Fusilado por orden del conde de España*" (2005 606-607). A ella se une el profundo interés del yo poético por recrearse en las vivencias bélicas del pasado, siendo la Edad Media, junto a otros contextos históricos, un momento preferente, tal como puede observarse en el ciclo de *Bronwyn*.

En tercer lugar, estamos de acuerdo con Arola cuando, a propósito de la exposición *Juan Eduardo CirLOT: La habitación imaginaria*, celebrada el 16 de noviembre de 2011 al 15 de enero de 2012 en Arts Santa Mònica (Barcelona), afirma que "el ejemplo más evidente de la relación vida -arte-símbolo es

seguramente la devoción de Cirlot por las espadas medievales” (2019). En su *Diccionario de símbolos* aborda la espada como símbolo de conjunción, exterminio físico y determinación psíquica. Es especialmente relevante en la Edad Media, considerada el instrumento predilecto del espíritu divino o la palabra de Dios. Incluso adquiere una identidad propia, personificada con nombres como Excalibur en la leyenda del rey Arturo o Durandal en la épica de Rolando (Cirlot 2016 198-199). A Cirlot le encantaría que sus espadas personales fuesen de la Edad Media, pero solo consigue encontrar de los siglos XVI y XVII (Cirlot 1996 40). Este deseo de que pertenecieran al Medioevo se debe a que para Cirlot este objeto, que es “la reina de las armas”, posee un “valor místico” perpetuo “que se acrecienta con el paso del tiempo, con la metamorfosis de la sociedad y de la guerra” (Cirlot 1964 5). Por tanto, según esta lógica antimoderna, cuanto mayor sea el tiempo de antigüedad del objeto en cuestión, mayor habrá sido la evolución de su poder espiritual subyacente.

En este contexto destaca su estudio de la representación de la espada en la numismática medieval, admirando las esquematizaciones casi abstractas en las monedas visigodas (1969 17). Explora su variación en posición y contexto: desde influencias nórdicas cuando aparece horizontalmente, hasta ser representada detrás del retrato de un personaje junto a un ave en el estilo románico, o sostenida por una figura a pie o a caballo en el estilo gótico; incluso como instrumento de decapitación en una moneda rusa (*Ibid.* 19-22).

La exposición mencionada anteriormente comenzó con la fotografía de una espada del siglo XV, sobre la que Cirlot escribe un artículo, “La espada de la catedral de Barcelona”. Le parecería una de las “más bellas del mundo” debido a “la originalidad de su forma”. Su interés se intensificaría por tratarse de “una pieza histórica” correspondiente a “ese ocaso de la Edad Media tan bien analizado por Huizinga” (Cirlot 1964 5). Esta espada perteneció a Pedro, condestable de Portugal, sobre el que Cirlot escribe una breve biografía y al que define como “personaje nobilísimo, aureolado por un romanticismo lejano, que le presta su vida azarosa” y que, al igual que él, “desde su juventud sintió la misma atracción por las armas que por las letras” (*Ibid.* 6). El interés con que Cirlot subraya su suerte adversa, pues fue desterrado y no alcanzó sus ambiciones, evoca a otro personaje, esta vez ficticio, que sufrió un destino trágico: Chrysagón de la Cruz, “el héroe” que muere “finalmente tras perder a la que tanto le costó”, a Bronwyn (2001 587).

El culto de los héroes, “en el que se confunden los elementos medievales y los renacentistas”, está unido inevitablemente a la aspiración a la gloria y el honor del caballero. “La vida caballeresca es una vida de imitación” tanto de los héroes de la Tabla Redonda como de la Antigüedad (Huizinga 91). En este sentido hemos de señalar el *Libro de la orden de caballería*, escrito por Ramon Llull, y traducido rápidamente al francés, cuyo contenido se corresponde con “el título XXI de la segunda *Partida* de Alfonso X el Sabio y que influye decisivamente en el *Libro del caballero et del escudero* de don Juan Manuel” (2021 14). Precisamente a este autor Cirlot le dedicaría un poema, “A Raimundo Lulio” (*Dau al Set*, 1949-1953).

De este modo, en último lugar, cobra importancia el profundo estudio del simbolismo de la película *El señor de la guerra* (Franklin J. Schaffner, 1965), de la cual tomaría diferentes elementos para crear su ciclo poético *Bronwyn*. El motor de la acción es la llegada a Brabante de Chrysagón, un caballero “con torre, mallas, lanzas, hombres de armas, halcones, juegos y una gran herencia imaginaria y real de honor y de vigor caballerescos” (2001 589). La condición caballeresca posee un “valor simbólico, pues representa la sublimación del guerrero” (*Ibid.* 616); además, las creencias religiosas de la ideología medieval se ponen al servicio de este ideal. El arcángel san Miguel es paradigma de ello, constituyendo “la primera proeza y hecho de armas caballeresco que haya tenido nunca lugar”, presentándose, por tanto, como “antepasado de la caballería; como *milicie terrienne et chevalerie humaine* (‘milicia terrenal y caballería humana’)” (Huizinga 87). Precisamente Cirlot escribe un poema en homenaje a su figura, “A san Miguel Arcángel”, en su *Libro de oraciones* (1952).

Retomando la relación entre el filme y el ideario medieval, se observa que el caballero, en su objetivo por proteger a la población celta de los ataques periódicos de los frisios, se enamorará de Bronwyn, quien en el lenguaje corbiniano simboliza el espacio imaginal, es decir, “el centro del *lugar* que, dentro de la muerte, se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente” (Cirlot 2008 421). Esto implica que este “No Mundo” tan solo puede ser alcanzado por el yo poético a través del camino de la ascesis, del adentramiento “en uno mismo para tocar fondo y luego salir de sí mismo en éxtasis” (Janés 1996 85).

Por último, destacamos que Cirlot subraya “la fidelidad casi absoluta” en ambientación, arquitectura y vestuario con la que se ha recreado el siglo XI en esta obra cinematográfica, de modo que vuelve a reivindicarse la relevancia tanto de la arqueología como de la reiterada sentencia de Blake:

Novcientos años... [...] ¿Por qué la arqueología? “El progreso es el castigo de Dios”, dijo William Blake. ¿No estamos perdiendo mucho? Es inútil proseguir, ni es posible retroceder, aunque el anhelo regresivo tenga sus raíces más hondas en el interior de nuestro interior. (2001 587)

5 • Conclusiones

En este artículo hemos demostrado las conexiones que se establecen entre la Edad Media y la Modernidad en la obra de Juan Eduardo Cirlot. El resurgimiento de los conceptos corbinianos procedentes de la exégesis islámica medieval, lo “historial” y el *mundus imaginalis*, constituyen un elemento fundamental en su universo simbólico y trascendental; al unísono, implican la superación de las teorías historicistas a favor del abstractismo. De este modo, se constatan la continuidad e interrelación entre ambos períodos históricos, desafiando la perspectiva convencional de la existencia de una ruptura. Dicha red de influencias y diálogos se evidencia en la actualización del pensamiento del autor, tal y como se ha observado tanto en el estudio del lenguaje simbólico de la alquimia como en los diferentes atributos de la caballería.

Referencias

- Antón Pacheco, José Antonio. *Los testigos del instante*.
Arola Raimon. *La cábala y la Alquimia. En la tradición espiritual de occidente (Siglos XV-XVII)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2002.
Arola, Raimon. “Vida-arte-símbolo en J. E. Cirlot”. *Arsgravis* (2013). 22 de febrero de 2024. <<https://www.arsgravis.com/simbolismo-vida-arte-simbolo-en-j-e-cirlot/>>.

- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*, eds. Antonio Pizza y Alcira Aragón. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.
- Bretón, André. *El arte mágico*. Girona: Atalanta 2019.
- Corazón Ardura, José Luis. *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Murcia: Cendeac, 2007.
- Corbin, Henry. *Cuerpo espiritual y tierra celeste. Del Irán mezdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela, 2006.
- Castillo Peragón, Alfonso. *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot*. 2020. Universidad de Granada, tesis doctoral. 10 de enero de 2020. <<http://hdl.handle.net/10481/59944>>.
- Cirlot, Juan Eduardo. "Carta al director. El arte abstracto". *Destino* 893 (1953): 30.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de ismos*. Barcelona: Argos, 1956.
- Cirlot, Juan Eduardo. "La revolución industrial". *Cuadernos de arquitectura* 41 (1960): 44.
- Cirlot, Juan Eduardo. "La espada de la catedral de Barcelona". *Gladius* 3 (1964): 5-11.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*: IVAM Centre Julio González, 19 de septiembre al 17 de noviembre. Valencia: IVAM, 1996.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Bronwyn*, ed. Victoria Cirlot. Madrid: Siruela, 2001.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, ed. Clara Janés. Madrid: Siruela, 2008.
- Cirlot, Juan Eduardo. *En la llama. Poesía (1943-1959)*, ed. Enrique Granell. Madrid: Siruela, 2005.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, eds. Victoria Cirlot y Lourdes Cirlot. Madrid: Siruela, 2016.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*, trad. Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Dilthey, Gómez Ramos, A., & Lessing, Hans-Ulrich, eds. *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y Los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo, 2000.
- Durand, Gilbert. *Ciencia del hombre y tradición: el nuevo espíritu antropológico*. Barcelona etc.: Paidós, 1999.
- Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 2016.

- Evola, Julius. *La tradición hermética. En sus símbolos, en su doctrina y en su Arte Regia*. Barcelona: Martínez Roca, 1975.
- Guénon, René. *El reino de la cantidad*. Barcelona: Obelisco, 2023.
- Janés, Clara. *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga y Fierro, 1996.
- Jung, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1977.
- Le Goff. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Madrid: Paidós, 1991.
- Litvak, Lily. *Transformación industrial y literatura en España: (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- Parra, Jaime D. *La simbología: Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. Barcelona: Montesinos, 2001.
- Piñol Lloret, Marta, ed. *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2018.
- Rivero Taravillo, Antonio. *Cirlot: Ser y no ser de un poeta único*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016.
- Roob, Alexander. *Alquimia y mística: el museo hermético*. Koln: Taschen, 2016.