Rafael de Cózar

POESÍA E IMAGEN

Formas difíciles de ingenio literario

PRESENTACIÓN

Escribo esta presentación con alegría porque representa el logro de un deseo que abrigaba desde hace tiempo: que el trabajo que implica esta obra salga de los reducidos límites de difusión de unos pocos ejemplares como son los de las tesis doctorales y salga al aire libre de la imprenta, convertida en un libro que espero que merezca la atención de la crítica literaria. Conozco a su autor, el hoy profesor Rafael de Cózar Sievert, desde que comenzó sus estudios en la Universidad Hispalense en el curso 1969-1970. Pasó por mis clases yendo cada vez a más. Los profesores tenemos una tremenda responsabilidad: acertar con la orientación que conviene al alumno, hacer que la vocación que pone de manifiesto encuentre su camino en la grandísima variedad de la Literatura. Pues hay muchos caminos en nuestros estudios: algunos se sitúan en la condición histórica del hecho literario, otros consideran la obra como una abstracción cerrada dentro del sistema de la lengua, cuya estructura forma unidad suficiente por sí misma, independientemente de su condición temporal. Los métodos del estudio son varios y acercan o alejan el objeto literario según conviene. Cózar lo siente dentro de sí mismo; él es hombre que lleva la literatura dentro y a flor de piel, al mismo tiempo; la vive como una experiencia empeñada e inalienable y tremendamente humana. Más allá de su consideración como objeto de la crítica y de la erudición, para Cózar la literatura es también compromiso, quiero decir obra poética propia que respalda sus juicios e investigaciones.

En su exploración de los dominios literarios, que en Cózar es conocimiento guiado por el gusto, intuyó muy pronto que el juego es algo muy serio y que la literatura podía comportar una tensión jocosa de muy alto grado en la que la letra podía realizar una función en extremo compleja. Y por eso se fue pronto a las fronteras de la poesía, a las posiciones de vanguardia. Su tesis de licenciatura versó sobre el estudio del Postismo, un movimiento literario de postguerra. Fue un trabajo difícil: los materiales estaban dispersos y poco se había dicho sobre el asunto, de manera que tenía que improvisar un método de estudio sobre una escasa bibliografía. Y salió adelante con buen tino, de tal manera que aquel trabajo de fin de carrera le condujo a plantearse el estudio de un asunto de envergadura, esta vez con una perspectiva histórica de grandes dimensiones: los artificios literarios "difíciles" en los que la palabra se relaciona con el arte y aún más allá, con la magia subyacente en la escritura. Se trata del estudio de obras "extraordinarias", fuera de lo común, logradas por el uso de unos procedimientos que se han considerado como "raros" y que requieren esfuerzo por parte del lector para su desciframiento; operan sobre un signo lingüístico de peculiar complejidad. Los historiadores y críticos de la literatura nos hemos encontrado obras de esta clase de una manera ocasional, sin saber muchas veces qué hacer con ellas. Allí plantó sus reales Cózar y se dispuso a su estudio. Para esto hubo de afirmar el conocimiento de una parte de la Estética pocas veces planteada de una manera sistemática, y más allá de los límites de la literatura española hubo de adoptar en su estudio un criterio comparatista, dada la diversa procedencia de las obras que iba reuniendo. Y, como podrá conocer el lector en las páginas de este libro, se llega a la asombrosa conclusión de que tales recursos acompañan la literatura europea desde Grecia, pasan a la literatura latina y penetran en la Edad Media en donde se encuentran también en las confluyentes literaturas islámica y hebrea, y se aseguran en los Renacimientos de las literaturas vernáculas y engrandecen en el Barroco y penetran en las

literaturas modernas hasta nuestro mismo tiempo. Los teóricos de la literatura les concedieron plaza en los libros y los tratadistas de Estética los consideraron en sus planteamientos teóricos; lo que hacía falta era sistematizar un cúmulo de noticias dispersas en muy distintos lugares. Hay una retórica extramuros que reúne y describe estos procedimientos, esparcidos a veces por los tratados retóricos comunes y otras, reunidos con énfasis, como le ocurre al inefable Caramuel. Lo que pudiera parecer caso esporádico, caprichos de un autor, se convierte así en una constante de la Literatura que hay que seguir —mejor, perseguir denodadamente— desde la Antigüedad hasta hoy en forma rigurosa. Y esta es la aportación que ofrece este libro a la crítica literaria actual. Los caligramas, enigmas, jeroglíficos, emblemas, acrósticos, laberintos, retrógrados, logogrifos, anagramas, cronogramas y otros procedimientos semejantes aparecen aquí estudiados dentro de la concepción de un manierismo literario congruente que pretende en cada caso unos fines específicos de acuerdo con su situación histórica y que participa en la trama de unas coordenadas, propias de la literatura general. Nos hallamos ante un cuadro de conjunto, establecido con tino y método, de una manera ordenada. Auguro que ha de ser un libro que habremos de tener a mano los que estudiamos la Literatura desde cualquier punto de vista. Representa una llave para abrir el hermetismo de estas formas, que así obtienen una valoración inicial que nos ha de ser muy útil en muchos casos. Con este libro, determinados aspectos de la obra literaria de algunos autores, hasta ahora ciertamente tenidos en menos, podrán ser considerados en el contexto conveniente. Su uso en determinadas épocas literarias representa un signo que hay que determinar en una adecuada valoración estética. Estos juegos intelectuales dejarán de ser considerados como hechos aislados, y su evidente intención lúdica, a veces propias de un ”pasatiempo” (¡qué buen elemento para un diagnóstico social y aun político!), no es obstáculo para el hallazgo poético, al fin y al cabo aventura risueña del espíritu. Doy la bienvenida a este libro que pienso dejar a mi alcance.

Francisco López Estrada

Universidad Complutense de Madrid

“De muchas licencias y figuras pueden usar los poetas por razón del metro y por la necesidad de las consonantes (...) tiene el poeta y trovador licencia para acortar y sincopar qualquiera parte o dicion (...) puede assi mesmo corromper y estender el vocablo (...) y puede también mudarle el acento (...) tiene también licencia para escribir un lugar por otro (...) una persona por otra, y un nombre por otro, y la parte por el todo y el todo por la parte”

Juan del Encina – Arte de Poesía Castellana

INTRODUCCIÓN

“Innombrables sont les récits du monde. C’est d’abord une variété prodigiueuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l’homme pour lui confier ses récits”.

Roland Barthes(1)

Este trabajo, realizado a lo largo de nueve años como investigación de doctorado, y aun contando con su relativa extensión, no deja de ser sino una aproximación mínima a un mundo que me parece apasionante, entre otras razones también, por su dificultad: esas fronteras entre la literatura y otras disciplinas de la creación y del pensamiento, la plástica, la música, la alquimia o la cábala, o el mismo juego con el lenguaje, que es, en definitiva, una de las esencias de la creación poética.

Presentado como tesis doctoral en el año 1984, y habiendo obtenido la máxima calificación, “cum laude por unanimidad”, así como el Premio Extraordinario de doctorado y el Premio “Ciudad de Sevilla”, el libro quedó entonces, y hasta este momento, en ese limbo de los inocentes que no han llegado a ver la luz editorial, con lo que su autor se evitaba sentirse responsable, o culpable de su paternidad. Una ayuda económica del Ministerio de Cultura viene a provocar el replanteamiento de su existencia y la oportunidad de una remodelación antes de entregarlo al juicio de los lectores, pero iba a ser tan amplia la cirugía exigida por el tiempo transcurrido, que he optado por entregarlo con el mismo temperamento con que fue elaborado.

Por otra parte, el libro es un proyecto abierto al futuro, que precisa de otros muchos puntos de vista, otras opiniones y la revisión crítica de otros especialistas más avezados en las cuestiones concretas que se esbozan a lo largo de esta amplia panorámica. Ellos sabrán perdonar mis intromisiones en tantos campos y en una problemática tan diversa.

Efectivamente no es nada fácil integrar en un solo grupo esta “variedad prodigiosa de géneros” a la que alude Barthes en la cita inicial de esta introducción. Estamos intentando aplicarnos al estudio del complejo mundo de los llamados “artificios literarios extravagantes”, “esfuerzos de ingenio”, “rarezas” y “curiosidades” que constituyen una especie de poética heterodoxa casi siempre olvidada o rechazada, tanto por autores como por críticos, pero siempre presente en la historia literaria.

Esto es, y cierta atracción por las causas perdidas, lo que motivó a concentrarme en el análisis de dichas formas. La ausencia de fuentes, la mínima existencia de trabajos sobre estos temas y la conciencia de encontrarme ante un campo casi sin desarrollar por los investigadores de nuestro país ha sido, a la vez que un claro aliciente, el camino abonado para la propia responsabilidad de los errores.

Esa misma variedad de géneros, de modalidades poéticas, de fórmulas “difíciles”, es también una dificultad más a la hora de establecer los límites a los que debía atenerse nuestro trabajo, y no sólo en lo que se refiere a las citadas formas poéticas, sino también en las diversas disciplinas en las que es posible encontrar su fundamento.

Este era uno de los más interesantes problemas: saber si responden la mayoría de esas “rarezas” a una similar actitud estética, con sus peculiaridades en cada período, o tienen sus raíces en materias que no pertenecen, en sentido estricto, a las artes tradicionales, es decir, un fundamento extraartístico.

La concepción peyorativa con la que han sido considerados tales artificios en las Historias de las literaturas, en los ensayos, vistos con frecuencia como meros entretenimientos, fórmulas intrascendentes, ejercicios retóricos o de exclusivo fundamento didáctico, choca a veces con otros puntos de vista que los vinculan con los valores mágicos de la escritura, sentidos esotéricos y relaciones con la cábala, la alquimia, la numerología o, incluso, como formas que parten de planteamientos estéticos en sentido estricto y que pretenden precisamente la integración entre las artes, la síntesis de las mismas en busca de un arte total.

En muchos de los artificios que aquí estudiamos es visible, en efecto, la ruptura de los límites interartísticos: esa proximidad sobre todo entre literatura, pintura y música, que nos obliga a pensar en un orden de expresión distinto, pero que supone también a cada una de estas. Con ello nos emplazamos en un difícil contexto pluridisciplinar para el que los criterios tradicionales resultan un tanto obsoletos y para el cual la metodología precisa nuevos criterios de estudio.

En todo caso, tal vez lo único indiscutible sea la existencia de toda una tradición que, desde el siglo IV a.C. hasta el presente, ha desarrollado una serie de fórmulas con puntos en común y en un proceso continuo, y que esa tradición no parece haber tenido casi nunca un papel predominante sobre la poética más o menos reconocida como ortodoxa en cada época. Esto

puede justificar, hasta cierto punto, la falta de atención -con muy pocas pero interesantes excepciones- de críticos, historiadores y preceptistas, pero también -y por esta misma carencia- nos parece posible justificar nuestro trabajo, aunque sólo fuera por su valor de síntesis de ese complejo mundo de tan larga tradición, que ha tenido en cada época sus peculiares manifestaciones hasta nuestros días.

La tendencia generalizada al formalismo en nuestro siglo, el valor concedido a la escritura, a la tipografía, a la imagen, desde las vanguardias, era un hecho a tener en cuenta en la apreciación de la extensa tradición que le precede con una similar actitud. En definitiva, mi interés inicial se centraba en la vanguardia, en la experimentación poética contemporánea, aquellos movimientos que desde inicios del siglo XX desarrollaron la proyección visual, espacial, de la palabra, así como los que, tras la segunda guerra mundial, continúan con esa preocupación por la visualización de la poesía. Pero al indagar en las posibles raíces que pudieran considerarse fuente indirecta del formalismo moderno, surgió esa extensa tradición repleta de ejemplos que pueden sorprender a los más radicales innovadores y que constituyen el grueso y fundamento de este libro, los diversos precedentes históricos del formalismo vanguardista contemporáneo.

Si no contábamos, ya lo decía, con suficientes fuentes bibliográficas ni con estudios de importancia para el desarrollo de nuestro proyecto, ni siquiera en el ámbito internacional, era necesario empezar por un mínimo estudio global que delimitara la historia de tales fórmulas, con especial incidencia en la literatura de nuestro país, dejando para posteriores trabajos y para otros investigadores la profundización en estos temas.

Y así se ha elaborado el libro intentando iniciar un camino en esta laguna de la bibliografía literaria, a partir de algunos trabajos parciales que nos preceden y con el complemento de algunos ejemplos de cada época, así como las relaciones posibles entre los artificios más interesantes.

De aquí que el plan de la obra se establezca sobre el desarrollo de tres apartados principales, cada uno de los cuales intenta servir de complemento a los demás. He concentrado por ello en la parte primera algunos aspectos teóricos que pudieran fijar, a modo de introducción, una base múltiple para la interpretación o explicación de algunos de los aspectos desarrollados en la segunda parte, la más extensa de las tres, donde analizamos el proceso histórico de aquellas formas de artificio que consideré de mayor interés. La tercera parte no pretende ser sino un breve recorrido por la experimentación poética en la vanguardia española, cuyo carácter tardío, y la consiguiente falta de perspectiva, nos exime, e impide en cierto modo, un estudio más profundo.

Por otro lado, la experimentación visual de la vanguardia, aunque ha desarrollado tal vez como en ninguna otra época las posibilidades formales de la escritura, la ruptura del lenguaje, y traspasado incluso el ámbito de difusión casi siempre minoritario del pasado, no ofrece, desde el punto de vista general del posible desarrollo de los artificios correspondientes, y con contadas excepciones, el interés que ofrecen muchas producciones de la tradición anterior.

Iniciamos entonces los primeros capítulos de la obra con algunas precisiones sobre el tema de la escritura y el arte, el aspecto lúdico de este, el tema del manierismo como posible concepto de orden general definitorio de nuestros artificios, al menos en los precedentes de la vanguardia, las relaciones de algunas formas con la magia, el hermetismo, la cábala o la alquimia, todo ello como introducción de la parte más importante para el objetivo del libro: el estudio del proceso histórico desde las raíces griegas hasta los inicios de la vanguardia. En esta parte procuramos sintetizar las actitudes que pueden haber motivado el desarrollo de tales fórmulas literarias en cada época, y fijamos en especial la atención en las preceptivas y tratados teóricos, así como en los ejemplos que nos permiten ilustrar las modalidades más interesantes. Esto supone el inevitable riesgo de ciertas repeticiones cuando no una acumulación excesiva de referencias, definiciones o explicaciones sobre las diversas formas, lo que intenté corregir en parte al concentrar en un

período concreto el análisis global de las principales modalidades estudiadas; la época idónea me parece así el período manierista, entre los siglos XVI y XVII, que coincide además con las primeras formulaciones teóricas de interés sobre tales artificios.

Si no ha sido posible lograr la exhaustividad que este trabajo exigiría, ello se debe sobre todo, ya lo decía, a que nos emplazamos en campos interdisciplinares, alejados a veces de nuestra propia especialización, además de la amplitud del espacio histórico que precisamos cubrir en nuestra síntesis, y a la escasez, a la vez, en casi todas las épocas, de trabajos que hubieran facilitado una exposición sintética. Reconozco, por ello, los probables riesgos de interpretación motivados por mis propias limitaciones, sobre todo en épocas y culturas que me son distantes, por lo que evitaré en lo posible generalizar conclusiones.

A pesar de todo es, sin duda, esta parte del libro la que considero que de mayor utilidad para futuros estudios literarios que puedan partir de esta exposición y estudiar con más detenimiento cuestiones que aquí se desarrollan brevemente, para evitar que el libro resulte más excesivo en sus proporciones.

La tercera parte intenta ofrecer una visión general, tal vez incluso prematura, de cómo la voluntad integradora de las artes se ha hecho realidad en nuestro siglo, no ya como un proyecto más o menos consciente, surgido desde la literatura o el pensamiento estético, la creación o la teoría literaria, sino como resultado de la aproximación paulatina de las artes en la búsqueda de una expresión total.

Muy interesante ha sido la experiencia obtenida en diversos congresos sobre estos temas interdisciplinares a los que asistí. En ellos, de forma casi invariable, suele plantearse el problema de la integración de tales formas en una u otra de las disciplinas estéticas. Es muy frecuente, entre los especialistas que rechazan las experiencias visuales de la vanguardia, su vinculación a las artes plásticas como formas más propias de estas, al tiempo que desde este otro sector se les considera a su vez extrañas a sus límites por su relación más o menos perceptible con la lengua y la escritura, el libro como medio de difusión y la profesionalidad como escritor de sus creadores. Pero esta cuestión no deja de ser secundaria, pues se deriva, en definitiva, de una actitud estricta, también moderna, en el establecimiento de los límites estéticos, si bien acepto, como principio metódico, una adscripción a nuestra disciplina por razones históricas, lo que tendremos ocasión de ver.

Entre los primeros intentos modernos de lograr la síntesis artística, tal vez podría considerarse al romanticismo alemán y el espectáculo operístico de Wagner como destacado ejemplo, la integración de la luz, el color, el movimiento, la música o la palabra en un ámbito total; después ocurrió en la cinematografía como arte de nuestra época y ahora lo contemplamos en el sentido hasta cierto punto escenográfico del arte actual, aunque estos campos escapan por ahora a nuestros intereses concretos. La pretensión de integración de las artes ha sido un esfuerzo constante en la historia, y está también presente en los preceptos teóricos de muchos movimientos de vanguardia, aunque esto no haya sido llevado a cabo, en sentido estricto, por la mayoría de los mismos.

En todo caso, las formas de artificio que estudiamos reflejan de lleno esa actitud que, mediante la potenciación visual o sonora del lenguaje, les acerca al ámbito que se considera característico de otras artes, que es en definitiva lo que nos interesa. Considero, de todos modos, que el enfoque fundamental se establece en el dominio literario, al que pertenezco por formación, así como por mi ejercicio como profesor de literatura española en la Facultad de Filología de la Universidad Hispalense.

La elaboración de este libro no hubiera sido del todo posible sin la estimable ayuda de un considerable número de investigadores, amigos y compañeros que, a lo largo de estos años, me han aportado todo tipo de datos, sugerencias, textos y referencias de gran valor. Entre ellos

destacaría a los profesores V. Infantes, J. Romera Castillo, Martín de Riquer, A. Prieto, F. Lázaro Carreter, M. Fernández Galiano, y a los miembros del Departamento de Literatura de la Facultad Sevillana, de forma especial al Profesor Urrutia, a R. Reyes, A. Domínguez, P. González, K. Wagner, entre otros. Agradezco también la colaboración prestada por diversos profesores de los departamentos de Griego, Latín y Árabe de la citada Facultad, y a los profesores J. Maestre y M. Ramos, de Cádiz, así como las sugerencias del Tribunal que dirigió la tesis. formado por los Dres. García de la Concha, Reyes Cano, J. Urrutia y Díaz Tejera.

A este agradecimiento personal he de añadir el que expreso colectivamente a las Bibliotecas Nacional de Madrid, Universitaria de Sevilla y de la Universidad de Washington, en Seattle (U.S.A.) entre otras fuentes principales para nuestra bibliografía, cuyos miembros me atendieron siempre con diligencia, aunque a veces, por la naturaleza de este trabajo, pidiésemos los más raros y poco leídos libros de sus fondos. Algunos textos proceden incluso de obras prestadas por libreros anticuarios como Sebastián Rodríguez de Sevilla, a los que debo su fuente.

En la parte correspondiente a la vanguardia hubiera sido del todo imposible su realización sin la importante ayuda de casi todos los autores citados, entre los que destacamos a Fernando Millán, Felipe Boso, Carlos Edmundo de Ory, Antonio L. Bouza, Francisco Pino, Antonio Gómez, José María Figueres, Rafael Gutiérrez Colomer, Ángel Cosmos, etc.

Y de forma especial agradezco finalmente la constante atención prestada por mi maestro Don Francisco López Estrada a lo largo de tantos años, su paciencia y rigor en la dirección de este trabajo, así como la amable y cariñosa nota que sirve de prólogo al libro, aunque no sin declarar que sólo a mí mismo pueden achacarse los posibles errores del mismo, como de error amable puedo calificar la amistad de aquellos amigos que siempre apoyaron mi trabajo, entre ellos: Félix Grande, Andrés Sorel, Ángel Leiva...

---

(1)Roland Barthes. Introduction a lánalyse structurale des récits (Seuil, Comunications, 1966). p.1

PRIMERA PARTE

BASES TEÓRICAS COMO INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LOS ARTIFICIOS LITERARIOS DIFÍCILES

CAPÍTULO I

ALGUNAS NOTAS SOBRE ESCRITURA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE, EL JUEGO Y LA MAGIA

1.1. Escritura y arte.

La importancia de las teorías que desde la tradición clásica se han ocupado de las relaciones entre las artes cobra en nuestro siglo un papel esencial ante una relativa generalización de hechos estéticos concretos de estas relaciones. Desde Simónides, Plutarco, Horacio, Leonardo, Lessing, por citar algunos autores que emplazaron la cuestión, hasta la ruptura más generalizada de las barreras interartísticas y la afluencia o circulación de elementos entre diversos campos estéticos, puede verse un hilo teórico, con ejemplos confirmatorios, en la tradición anterior a 1900, en Europa(1)

En un segundo nivel y a partir de una cierta generalización de los textos visuales, el concepto de escritura parece hoy haber adquirido rango de independencia y valor en sí mismo, más allá de su tradicional enfoque como sistema sustitutivo de la expresión oral, sobre todo en las modalidades literarias objeto de nuestro estudio, en las que, desde sus orígenes, es patente el fundamento visual y la exigencia de una percepción en él motivada.

La afluencia además de diversos códigos en esos textos, concebidos, en ciertos casos, para ser únicamente percibidos por la vista (algo lógico por otra parte, dado el predominio de la imagen en la comunicación contemporánea y la casi exclusividad de la impresión como medio de transmisión de la literatura), exige también ciertas puntualizaciones en el concepto de lo literario.

Es evidente que la letra es elemento constitutivo básico de casi todas estas modalidades estéticas, pero, sin entrar en la discusión sobre el carácter más o menos literario, en sentido estricto, de tales experimentos, habría que admitir, si llegamos a incluirlos en esta disciplina estética, que la misma no se basa sólo en los códigos lingüísticos. El predominio de la actitud contraria explica a la vez que muchos de los artificios que estudiamos hayan quedado fuera de esta ciencia(2)

De hecho, en la relación realidad -lenguaje (relación sólo permisible y significativa en el análisis del proceso de creación) algunos de los textos que estudiamos admiten no sólo signos en sentido estricto (carácter discreto de la correspondencia) sino también signos -figura (correspondencia de carácter continuo o próximo a la contigüidad con el objeto) o signos-índice (en correspondencia no continua ni unívoca, sino de carácter estadístico). Esto supone textos en una mayor o menor confluencia de relaciones entre objeto y lenguaje, con lo que la proximidad y a veces confusión con el concepto tradicionalmente aceptado de artes plásticas, significadas más propiamente por el carácter icónico de sus lenguajes, es a veces bastante evidente.

Siguiendo en este orden de planteamientos, algunos investigadores, como L.B. Pereverzev, han observado, en una generalización histórica y dentro del concepto amplio de arte (que incluye en sus límites textos que en su origen pudieran tener un sentido más sociólogo que estético) ciertas tendencias

estilísticas marcadas que, en diacronía, aportan datos de interés(3)

La primera de ellas coincide en sus “textos” con el detallismo descriptivo del aspecto externo de los objetos representados, tendencia en la que la realidad es referente obligado de las manifestaciones estéticas y la fidelidad a la naturaleza exigencia inalterable. Un ejemplo clarificado de este tipo estaría representado por el arte de los cazadores nómadas del paleolítico, cuyo pensamiento artístico situacional, la atención especial al detalle en la representación del animal, objeto de caza, exige una información lo más detallada posible, arte de un elevado grado de redundancia en función representativa de esa realidad de escasa previsibilidad que es preciso fijar.

En otro orden se situaría la tendencia de convencionalismo extremado hasta la abstracción, tendencia simbolista-convencional que, de algún modo, queda representada en las sociedades agrícolas sedentarias (Neolítico), en las que la naturaleza ofrece una mayor previsibilidad en su relación, en su incidencia en la vida del hombre (ciclos atmosféricos). Así la transmisión de información se produce de forma sintética: reducción a mínima cantidad de signos y datos del referente, junto al desarrollo de formas simbólicas de representación(4)

Si aceptamos por un momento estas dos situaciones estéticas, motivadas o explicadas por razones extraartísticas, simbolismo y figuración, abstracción o realismo, quedarían así significados en dos polos teóricos extremos que pueden servirnos, en principio y con todas las limitaciones que estos conceptos implican, como ejemplo ilustrador de los campos que estudiamos.

No podemos pretender, sin embargo, una vinculación de la literatura más “ortodoxa” con el concepto realista, frente a una relación de los manierismos y formas difíciles con la otra tendencia simbólico-convencional. Ello sería, si no lo aceptamos sólo en su valor comparativo, una imperdonable simplificación. En todo caso, utilizando el punto de vista del arte contemporáneo en la dicotomía figuración-abstracción, podríamos incluir a la experimentación formal de la vanguardia más propiamente en el segundo plano, siempre dentro de esa relación realidad-lenguaje y en la medida en que este se refiere a la primera y la utiliza como referente. De algún modo la experimentación vanguardista en la literatura viene a coincidir con la abstracción en arte, se concentra también en la operación formal y en la búsqueda de nuevos caminos, nuevas formas de expresión, dejando en segundo plano la transmisión de contenidos representativos, la representación de la realidad: se aleja en definitiva del referente(5)

Si nos atenemos a las escrituras primitivas, y el carácter marcadamente iconográfico que estas evidencian, podríamos considerar su origen en bases representativas, aunque muchas de ellas tuvieran ya en sus primeros estadios signos no derivados visiblemente de objetos reales. El arte pudo ser en principio el objeto mismo esquematizado a través de una abstracción en la que se expresaría una especie de lenguaje. La escritura debió relacionarse también con la posesión del objeto, algo que se ha mantenido en algunas culturas, como veremos, y que define la concepción mágica de la misma. Esa posesión se produce a través del ritual mágico que implica una acción sobre algo o alguien a partir del signo que lo representa. Aquí está la base de los talismanes literarios a los que más adelante aludimos.

Y si el lenguaje hablando pudo proceder de la imitación del sonido, la escritura estaría entonces ligada a la imitación de las formas de los elementos de la realidad(6) llevaría en un proceso de esquematización hasta el signo. Este proceso hacia la esquematización que se observa en el arte desde el Paleolítico al Neolítico parece predominar también entre los primitivos actuales.

Dentro de un posible planteamiento prehistórico de la escritura, hay que atribuir al “homo sapiens” la posibilidad de captar las relaciones con los elementos que le rodean, objeto de su preocupación.

Los “maccheroni” del arte Franco-cantábrico tienen ya una explicación mágica distinta de la pintura realista. Esas huellas de dedos sobre las paredes arcillosas formando curvas, paralelas, entrelazamientos, o la mano entera, generalmente la izquierda, asociadas a veces con puntos rojos y negros, podrían ser considerados como formas del lenguaje.

Juan Eduardo Cirlot, uno de los poetas vanguardistas españoles de mayor interés, al tiempo que

estudioso de las más diversas cuestiones de estética, arte y literatura, analiza con una perspectiva moderna estos problemas de la abstracción desde las raíces del hombre, las relaciones entre el arte prehistórico y contemporáneo(7)

Estas relaciones no parecen tan desenfocadas como podría pensarse y tampoco creemos que las similitudes respondan a una influencia siquiera inconsciente, con algunas excepciones. Habría que plantearse en qué medida la abstracción contemporánea no responde a una especie de lenguaje simbólico similar al de las épocas prehistóricas, a una parecida actitud.

Incluso en la etapa del arte realista en la antigüedad, las pinturas de animales llevan a veces signos, presentes también en objetos de arte mobiliario, que serían formas simbólicas portadoras de determinada información. Las piedras-figura, de semejanza con objetos o animales, que en el Paleolítico Medio sólo se coloreaban, están ya conformadas y modificadas en el Paleolítico Superior.

La presencia de estos signos grabados en piedras y otros objetos: cruces de todo tipo, a veces insertas en círculos o cuadrados, esquemas serpentiformes, líneas verticales cruzadas por horizontales, formas palmeadas o bitriangulares (dos triángulos unidos por el vértice), a las que alude Cirlot(8) para nosotros especial interés. Muchas de esas formas las volvemos a encontrar, por ejemplo, en caligramas y laberintos, como veremos. El mismo hecho de decorar el objeto, la piedra, el bastón, podría considerarse la raíz remota del caligrama, si aceptamos la hipótesis que lo explica como poema para insertarse en tales objetos, lo que determina su forma figurativa. Pero si nos parece válida esta explicación para el origen, sobre todo ante esas piedras que aluden a formas figuradas, ya nos parece más improbable que el caligrama, entendido ya como fórmula literaria, como poema, por ejemplo entre los griegos, se hiciera para ser inscrito en los objetos que representa.

Muchos de los signos indescifrables, especialmente frecuentes en el arte decorativo, hacen pensar en sistemas embrionarios de escritura. Ateniéndonos a ellos, puede observarse un proceso de complicación y esquematización desde el Auriñaciense al Magdaleniense en que las formas de decoración geométrica se complican y las formas figurativas se estilizan hasta hacerse incomprensibles en el periodo final del arte Franco-cantábrico.

Muy diversas son las formas esquemáticas que nos ofrece Pilar Acosta del arte rupestre en la península, los tipos de dibujos más interesantes, su distribución por zonas y, a veces, sus posibles valores, siempre dentro de una particular concepción abstracta y simbólica(9)

¿Podríamos considerar entonces, sobre todo al arte no figurativo, como proyección del pensamiento de su autor ? En cualquier caso es evidente la relación entre la imagen y el signo en algunas de las primitivas escrituras, por lo que es válida para muchos la hipótesis de un proceso lento desde el diseño artístico hasta la escritura propiamente dicha, desde la figuración a la abstracción, como dijimos. Lo que resulta, sin embargo, difícil es delimitar el posible carácter estético o mágico de determinados signos frente a diseños o señales de carácter comunicativo-lingüístico, establecer el momento en que una figura esculpida o trazada deja de ser diseño artístico para convertirse en escritura, y si esto sucedió así.

El proceso de conversión de los símbolos primitivos en letras de un alfabeto implica el lento transcurso de etapas precedentes en las que podemos deducir escrituras en pictogramas. Así sucedería en el protosumerio como etapa precedente a las tablillas de barro cocido encontradas en Mesopotamia.

Los pictogramas podrían expresar entonces ideas concretas, mientras el pensamiento abstracto se describiría a veces por medio de asociaciones y combinaciones de sentido, o diseños. Los pictogramas sumerios parece que estaban ligados efectivamente a los conceptos que designaban y, junto a ellos, determinados signos o marcas ayudaban a la asociación de varios pictogramas integrados no por su significación visual, sino fonética. Esto nos remite de nuevo al ejemplo prehistórico en el que el objeto figurativo aparece completado por signos cuyo sentido podría reflejar un concepto abstracto. Algunos dibujos reproducían el objeto como sonido, basándose en él la interpretación de los pictogramas. Esto nos lleva a la escritura fonética, más fácilmente memorizable, así como a la progresiva estilización de los dibujos primitivos reemplazándose el ideograma por el signo, como es el caso del cuneiforme

sumerio(10) e establecería este proceso desde el pictograma original, pasando por el pictograma anterior al cuneiforme, y el babilónico primitivo hasta el asirio. La escritura fonética simplificada sumeria revela el desarrollo lento y progresivo de este proceso(11)gunos casos, sin embargo, la escritura se mantiene en el estadío pictográfico, como sucede con los glifos “Rapa Nui”, de la Isla de Pascua, escritura típica de este estadio en el proceso. El hecho de que los sumerios poseyeran ya una escritura fonética simplificada nos hace pensar en una mayor antigüedad de esta escritura, o una mayor lentitud en el proceso desde pictografismo. La escritura china pudiera ser así más reciente o haberse mantenido casi sin modificación a lo largo de mucho tiempo, algo factible dado el enorme tradicionalismo de este pueblo.Entre otras causas, como sucede en la Isla de Pascua, son razones externas a la escritura las que motivan su fijación en un estadio determinado. Los pictogramas de “Rapa Nui” son aún hoy copiados por los isleños desconociendo su significado, lo cual se explica por la desaparición de la civilización poseedora de esa escritura.

La importancia comercial, la supremacía marítima puede ser factor influyente para la evolución desde el pictografismo hasta la escritura fonética, mientras algunos pueblos, mayas, egipcios, podían mantener su escritura en estadios mas primitivos. Los griegos, por ejemplo, influyen en la conversión del alfabeto fenicio, en parte consonante, en un alfabeto plenamente fonético(12)

El tradicionalismo lingüístico maya ya fue señalado por los primeros historiadores y estudiosos de este pueblo que recogieron su alfabeto. Esto permite comprobar que no ha habido evolución alguna a lo largo de varios siglos, encontrándose los mismos elementos que en las inscripciones más antiguas y con posibles relaciones con la escritura egipcia(13)

La relación de los pueblos más primitivos con pictogramas parece confirmada por el diseño empleado en tejidos, cerámica, alfombras, en las que sin embargo se desconoce su significado. Múltiples elementos ornamentales relacionables con pictogramas o glifos parecen reproducidos por artesanos de una forma sistemática. Esa presencia de figuras estilizadas con apariencia de pictogramas se encuentra por ejemplo en los araucanos, que no poseen una escritura, pero que primitivamente debió existir, como demuestra el tener una palabra que la designa: “Hutrinllil” (roca con escritura). Muchos de los ornamentos reproducidos en la cerámica de estos pueblos primitivos tienen un significado ritual o conceptual, lo cual demuestra, una vez más, la implicación de la escritura en el arte ya en los orígenes.

Figuración y abstracción son en cualquier caso los límites extremos de un complejo fenómeno que determina la evolución estética, caracteriza genéricamente los procesos culturales o que, como es más frecuente, se reproduce alternativamente en ellos. La tensión entre ambos conceptos se relaciona por la psicología moderna, a través del psiquismo humano, con la extroversión y la introversión. La figuración es así representada por la conciencia del mundo exterior a través de la percepción, la experiencia y el objetivismo, mientras la negación de la apariencia real, el predominio del subjetivismo, la intuición y la introspección frente al mundo exterior, caracterizarían a las tendencias no figurativas.

Mientras en el paleolítico, Occidente se orienta hacia el arte figurativo o manifiesta un menor aporte simbólico, la zona oriental europea tiende hacia la abstracción. Este periodo prehistórico es además, frente al neolítico, claramente figurativo. Igualmente parece relacionado el predominio del arte figurativo con la actividad de la caza y el nomadismo, mientras el simbolismo predomina con el sedentarismo y la agricultura como sistema de vida. Las manifestaciones plásticas de las sociedades de cazadores parecen indicar que éstas eran de índole patriarcal y el figurativismo está explicado en el sentido por el que el arte es esencialmente información sobre el entorno, mientras el predominio del factor matriarcal, propio del sedentarismo en el neolítico, conlleva la tendencia hacia la esquematización; a ello se une en esta etapa la influencia de las civilizaciones orientales.

Las dos tendencias que representamos a través de sus polos extremos podrían hacerse extensivas, con todas las salvedades pertinentes, a los diversos períodos históricos. Así sucede en Egipto entre el Reino Antiguo y el Reino Nuevo, el clasicismo griego y el helenismo, el período clásico romano y la latinidad tardía, el Renacimiento y el Manierismo y Barroco.

Parece entonces observarse un cierto predominio del “estilo realista” (arte de elevada redundancia) coincidiendo con momentos de desarrollo social, mientras el “simbólico” parece predominar en las situaciones siguientes, de fijación y estabilización, preludio a su vez de cambios importantes en diversos órdenes.

Sin entrar ahora en la idoneidad de estas afirmaciones, sin duda un tanto generalizadoras, y dejando de lado las escrituras orientales marcadamente iconográficas, suele coincidir el desarrollo de las literaturas “visuales”, o un acercamiento a dichos géneros, en las etapas finales de cada ciclo. Es en estos epígonos cuando el formalismo y las tendencias caligramáticas son más frecuentes.

En Grecia, el pensamiento basado en la afirmación del mundo pierde su fe en el propio destino bajo la influencia neoplatónica y el gnosticismo oriental. Así, los *technopaegnia* griegos (caligramas) se datan en el período helenístico, con la dinastía Ptolemaica; los *carmina figurata* latinos son, como decía, productos típicos de la latinidad tardía; la Edad Media apunta en sus últimos siglos a la experimentación formal y, tras el Renacimiento, será con el Manierismo cuando se revitalizan todos estos géneros difíciles.

Si el Barroco no se significó especialmente en su uso del caligrama estricto, desarrolla, sin embargo, otras formas de destacado interés: literatura laberíntica, emblemática, hasta el siglo XVIII. También el realismo del siglo XIX, íntimamente ligado al desarrollo industrial y la revolución burguesa, da paso, a través del simbolismo y con la crisis de fin de siglo, a las vanguardias del nuestro y al desarrollo del caligrama moderno.

Más allá de la rigidez que estas simplificaciones conllevan, aceptamos que “realismo-simbolismo”, situados como actitudes estéticas no guardan una correspondencia cronológica estricta, sino que se superponen, se entrecruzan, tienen un valor de sistematización y explicación en síntesis. En cualquier caso, no debemos olvidar que, en distintas intensidades y frecuencias, los géneros de literatura “visual” se han desarrollado a lo largo de la tradición en múltiples manifestaciones de variada índole.

Desde el caligrama en sentido estricto a otros textos en que los elementos se desarrollan espacialmente sin determinar una correspondencia estricta entre texto y forma del objeto a que alude, desde las escrituras simbólicas, empresas, laberintos, a los emblemas, muy formalizados en la relación dibujo-poema, desde los acrósticos, mesósticos, telésticos, anacíclicos, hasta los modernos textos de materialidad más representativa (collages de bases letristas o semióticas), el campo de la creación especialmente centrada en la percepción visual se nos muestra enormemente amplio y complejo, dada la diversidad de tipos que agrupa. Además, incluimos aparte la literatura discursiva tradicional, que utiliza la escritura, al menos en teoría, como sistema sustitutivo de la expresión oral.

Desde esta posición, las tendencias aquí insinuadas no son en el fondo sino manifestaciones radicalizadas de la potencialidad visual de la literatura (la escritura en sí misma), del mismo modo que la potencialidad oral implícita de hecho en la expresión literaria, ha dado origen a lo que en la vanguardia se ha definido como poesía fonética, basada exclusivamente en la materialidad sonora del lenguaje.

1.2. Estética y juego.

Algunos artificios que en esta obra estudiamos tienen un claro fundamento en una actitud lúdica, en un esfuerzo por superar diversas dificultades técnicas, formales, que expresan además la habilidad del autor en el manejo de los elementos retóricos, del lenguaje en suma.

Este planteamiento no deja de ser por ello común a las diversas artes, si bien parece que en la creación literaria se ha aceptado menos que en otras el valor de dicha preocupación formal y, sobre todo, si ese resulta el fundamento básico que las provoca, como ocurre en nuestro caso. Ello explica, por ejemplo, que la pintura haya podido independizarse de la figuración con mucha mayor facilidad que la literatura de la preocupación contenidista. No pretendemos, sin embargo, desarrollar ahora estas cuestiones sino como breve resumen de una de las motivaciones que ha determinado la aparición de ciertos tipos de textos.

La actividad artística ha sido enfocada además, a lo largo de la historia, desde ángulos muy diversos, algunos de los cuales centran la base de nuestra investigación de forma predominante.

La concepción lúdica del arte (relación con el instinto de juego y sus mecanismos), la génesis estética en el lenguaje, el fundamento didáctico o el concepto de arte -imitación, en el que se implica la teoría manierista, son algunos de los planteamientos fundamentales para las modalidades que estudiamos.

Frente al concepto platónico -aristotélico de arte -imitación, predominante en la historia, debe también tenerse en cuenta el de fantasía creadora, insinuado ya por Fabio Filostrato el Viejo en los inicios del siglo III, y hoy de mayor peso que el anterior. Este concepto idealista, que defendiera Kant, entre otros, sitúa al arte como producto del genio, y no según reglas previamente establecidas, con lo que aparece en oposición al espíritu imitativo y, por ello, al estilo manierista. La especial trascendencia que otorga el idealismo al hecho estético, a la obra de arte, supone a su vez un rechazo de la actitud lúdica, por lo que ésta, con contadas excepciones, ha sido calificada en general de forma peyorativa.

También sostuvo Platón la relación existente entre el arte y el juego, tema que ha sido con frecuencia discutido en diversas épocas: Schiller, Dietze, Groos, Lange, Wundt, Rakic, Grosse, entre otros, han coincidido al integrar de algún modo la actividad artística con el instinto de juego. Karl Gross los relaciona en tanto que ambos se ejercitan por el puro placer y no por un fin ajeno a los mismos, puesto que, en el caso del arte, otras finalidades posibles no serían estéticas(14)

Pero E. Meumann matiza como objeción a una identificación plena el hecho de que el arte ofrece obras permanentes frente al juego, así como el carácter de profesionalidad que distingue al artista.

Todo esto, sin embargo, es relativo, a partir de la teoría de la experimentación visual actual, donde es patente el principio por el que la obra, en cuanto experimento, se encuentra en un proceso, no es punto de llegada sino de partida, y debe ser analizada entonces como estadio en cauce de formulación.

Efectivamente, la creación artística muestra indudables analogías con el juego en nuestro siglo, como en diversos períodos de la historia. La presencia de unas leyes previamente aceptadas y las posibilidades que la combinación de elementos ofrece, hacen posible trasladar a este campo los mecanismos del juego. Y si además partimos del concepto de arte imitación, de la presencia de un modelo y el acto de formar de nuevo un objeto a partir de los elementos del que le precede y sirve de inspiración, la posibilidad del juego en esta actividad resultará más explicable. ¿Qué ejemplo más perfecto de fidelidad al modelo que aquel que utiliza sus propios elementos, como ocurre en el centón (poema hecho con fragmentos combinados de otro autor)? Si el referente es además un objeto, el poema no sólo lo alude y explica, sino que puede llegar también a reproducirlo, como ocurre en el caligrama.

Es preciso también tener en cuenta la importancia, la trascendencia, que el artista concede a su obra, en consonancia ahora con el carácter transitorio del juego. En las etapas que suelen considerarse de decadencia este factor tiene mucha más importancia pues parece determinar la desconfianza del autor en la permanencia, frente a otras etapas, las llamadas clásicas. La aceleración, la mutabilidad de los impulsos estéticos, la complejidad y diversidad de actitudes parecen predominar en esos periodos en que abundan nuestros artificios, lo que debe ser tenido en cuenta para explicar un cierto hermetismo y un claro individualismo en la expresión estética. La psicología de la creación artística parece también que se basa más en esos momentos en la lucha por la resolución de los problemas técnicos y en el aspecto puramente formal, que en los posibles contenidos. Todo ello nos hace suponer que la trascendencia que se otorga al arte en estas épocas no puede ser la misma, o es el juego el que adquiere un papel más importante, un valor, que no tiene en otras.

En todo caso no consideramos que la relación del arte con el juego implique a aquel en un sentido de intrascendencia, lo que supone además observar al juego en un sentido peyorativo que no tiene hoy razón de ser, como tampoco la negación de muchos pensadores a esta analogía.

El hecho de que en determinadas épocas de la historia la relación entre arte y juego pueda ser más

patente que en otras, aparte de los autores que han vinculado su actividad estética más o menos en esa dirección lúdica, de forma consciente, pensamos que obliga a plantearse los términos en que esta relación se produce en cada momento. El problema en el fondo tiene vinculación con la oposición entre el concepto formalista e idealista del arte: la experimentación vanguardista y su actitud lúdica parece optar por una versión radicalizada de la primera postura, la formalista, aunque ello fuera sólo aparentemente.

En definitiva, las formas artísticas están influidas por su uso, los fines sociales, religiosos, intelectuales, o por los materiales, proceso, técnicas de creación y difusión, así como los medios culturales en que surgen, todo ello sin negar el sentido estético individual del artista.

El que el arte pueda tener su génesis en el lenguaje (Rousseau, Spencer), o el juego (Groos, Lange, Wundt) es sin duda menos trascendente que el papel que el juego pueda representar en el arte. Incluso el hecho de que hoy se acepte que el arte, para serlo, no puede servir como medio para ningún fin externo a él mismo, idea que arranca de la estética alemana del XVIII, no puede cambiar el que durante siglos no haya sido esta su interpretación. Tal vez un predominio de la finalidad del arte en sí mismo hubiera además adelantado el proceso hacia la formalización, al liberar, por ejemplo a la literatura, de todas esas motivaciones extraartísticas. Un concepto del arte puro puede ser además resultado de un largo proceso de evolución desde los móviles extraartísticos que se van depurando hasta encontrar sentido en sí mismo, lo que puede ocurrir precisamente en la decadencia.

Pretender, por otro lado, que se niegue valor estético al instinto de juego sólo sería posible si antes queda delimitado qué es lo estético en cada época, y aún así será difícil rechazar el papel que el juego ha tenido en la evolución del arte.

Además de la posibilidad genética del arte como juego(15) (que pueda tener en éste su origen), cuestión que no nos interesa ahora, o que en el juego pueda haber elementos artísticos, debe considerarse la idea de que el arte puede funcionar como experimento lúdico, o a la inversa: muchos de los artificios literarios que estudiamos y que vienen definidos en las preceptivas forman parte hoy del grupo de juegos que suelen aparecer en revistas y periódicos con el nombre de “pasatiempos”, jeroglíficos, saltos de caballo (al modo del ajedrez), enigmas, entre otros.

Hasta cierto punto la experimentación literaria contemporánea ha terminado dando parte de la razón al estudioso de estética Guyau(16), que negó toda diferencia entre la actividad del arte y otras actividades científicas e industriales en la medida en que todas las sensaciones pueden proporcionarnos impresiones estéticas a través de efectos intensos, idea enfrentada a la base de la estética desde Kant de que lo bello nada tiene que ver con intereses prácticos. De hecho hay que aceptar que hoy la actividad estética toma elementos de otras muchas disciplinas que no lo son en teoría y es difícil alejar del arte esas posibilidades prácticas, aunque el autor vanguardista se resista a ello.

Sin duda, más que el genio, ha sido el ingenio el motor de estas obras y ello nos lleva a un sentido del arte radicado más bien en la elaboración, en la operación experimental, que en la inspiración, con lo que el formalismo y la imitación reaparecen como constantes implicadas entre sí.

1.3. Función mágica de la escritura

Claude Abastado nos dice sobre este punto:

> “On ne saurait ignorer, dans les données constitutives du mythe du poéte, la fascination qu’exercent les philosophies hermétiques sur la littérature. À une sensibilité indécise, elles apportent l’armature d’une doctrine. Déterminer avec précision cet apport est malaisé car la pensée ésoterique n’est pas une (elle est faite d’une pluralité de doctrines); elle n’est jamais totalement hétérodoxe (théosophes, alchimistes et spirites se déclarent plus volontiers orthodoxes que schismatiques); et il est vrai qu’a une époque donnée, les mêmes problèmes inquiètent les théosophes et les théologiens, les alchimistes et les savants”(17).

Sería preciso partir del concepto de escritura procedente de la antigüedad y reflejado en la leyenda por la que Dios rotuló con fuego el decálogo, con lo que escribir es traducir la obra de Dios, realizar la operación de la creación a partir de una serie de elementos, las letras, que permiten infinitas combinaciones y permutaciones, un sistema de representación cosmológica en el que cada elemento no sólo es símbolo, sino también esencia.

Ya en la inscripción conocida por el nombre de "Dama de Menfis", fechada en torno al siglo XXXVI a.C., y reproducida en un bloque de piedra del VIII a.C., copia encargada por el faraón Shabaka, se deduce el sentido mágico de la palabra y su potencia creadora(18).

Similar función expresiva de la palabra se encuentra en la primitiva literatura asirio-babilónica desde el Poema de Gilgamesh y, especialmente, en la poesía religiosa. Aquí la evocación mágica que el lenguaje implica es claramente reconocible. En el caso de la literatura china el simbolismo de la palabra no sólo es similar a los anteriores por igual razón, sino que viene además acrecentado por el propio carácter pictográfico de la escritura, con sus consiguientes valores plásticos y su tendencia hacia la sugerencia literaria. También en la primitiva literatura india, especialmente en el *Atarvaveda* son patentes las referencias al valor mágico de la palabra, los mantras y encantamientos, centrando el simbolismo no ya sólo en un orden religioso sino claramente poético.

La caligrafía entonces, como agente transmisor de la palabra se ha impregnado desde la antigüedad de estos sentidos, aunque adquiera diferentes formulaciones según los procesos culturales. La escritura como legado de los dioses relaciona así al dios Nebo babilónico con el Thot egipcio, el Tautos fenicio, o el fenicio Cadmo, para los griegos, y, tal vez en cierto sentido, al dios Hermes, heraldo e intérprete de los dioses, a través del cual podría conectarse con el mítico padre de las doctrinas herméticas, Hermes Trimegistro, como más adelante señalaremos(19).

Efectivamente, si en las culturas primitivas parece claro el carácter sacro de la escritura, será a través de ciertas ciencias herméticas por donde aflore la mística de las letras en ciertos momentos del proceso histórico(20).

Pero es, sin duda, en la filosofía árabe y hebrea donde la escritura adquiere a través de la caligrafía una mayor relevancia y donde mejor se sintetizan estos valores que consagran al escriba, al comentador o transmisor de los textos sagrados, un papel destacado por la dimensión claramente mágica de sus funciones.

Las "masorah" inscritas en los códices bíblicos, aparte del valor intrínseco como material valiosísimo de doctrina crítica, se nos ofrecen a menudo en forma de curiosos dibujos construidos con la propia leyenda, cumpliendo la función de fijar la figura, los valores numéricos y fónicos, el tamaño de las letras, etc. El hermetismo, por razones religiosas, es destacable en ellas, así como sus valores puramente caligráficos, de auténticos caligramas.

En Grecia, sin embargo, como señala Curtius(21) el vehiculo de la memoria y la transmisión oral prevalecen sobre la escritura, como algo común a los pueblos hindoeuropeos.

Parece ser que cuando los arios se establecen en el valle del Indo, cuya civilización ya poseía una escritura, no aportan sino una literatura oral, a pesar de su superioridad cultural, según manifiesta Curtius, y tampoco existe en la antigua Grecia un concepto sagrado de la escritura, como ocurre en otras culturas, prácticamente hasta el periodo helenístico, de clara influencia oriental. Como es bien sabido, en esta etapa la cultura se asienta en las bibliotecas, la poesía se recoge en colecciones, el poeta es a la vez erudito y la influencia de las otras culturas mediterráneas se hace patente. Es a la vez en esta época cuando se datan las primeras "extravagancias" literarias que constituyen el objeto de nuestro estudio, lo cual no deja de resultar sintomático.

Algo similar sucede en Roma. La literatura oral-heroica dominante va a ser trasladada por una cultura libresca especialmente a partir de Augusto y el tardío imperio, época de nuevo en la que la dedicación

literaria va a perder sus connotaciones peyorativas anteriores y los artificios poéticos se hacen más frecuentes. El florecimiento tardío de la poesía en el siglo IV y la presencia ya de muchos de los "ingenios" formales, incluido el caligrama, es un síntoma de esa latinidad que se introduce en la Edad Media. El cristianismo, religión en definitiva de origen oriental, aporta también un cierto sentido sacro de la escritura que se refleja en las metáforas sobre la palabra, el libro y los utensilios de la escritura, como veremos. Pero antes de desarrollar los aspectos herméticos que pueden fundamentar algunas de las modalidades poéticas objeto de nuestro estudio, intentemos un breve resumen del concepto de manierismo aplicado a ellas.

---

(1). Aunque haremos mención de estos temas en el desarrollo del proceso histórico de los artificios que mejor sintetizan estas actitudes, no pretendemos exponer aquí los planteamientos básicos de esos esfuerzos por relacionar las artes, lo que extendería bastante nuestra investigación. Algunas ideas interesantes sobre la aportación, entre otras, de Lessing, pueden verse en Joseph Frank, *The widening gyre* (New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1964). Véase también Juan A. Gaya Nuño, *Un conflicto: literatura y arte* (Madrid: Taurus, 1960).

(2) Sobre la especificidad de la literatura y las relaciones con otras artes, puede verse, entre otros, el libro de Pierre Daix, *"Nouvelle critique" y arte moderno,* /París: 1968/, (Barcelona: Fundamentos, 1971).

(3) Tal vez estas generalizaciones no tengan más valor, por su carácter teórico y definitorio de situaciones extremas, que el de ilustrar o hacer más fácil la definición de esas tendencias estilísticas, aparentemente opuestas, pero nos pueden servir para intentar entender cual es la raíz que motiva la aparición de nuestros manierismos en determinadas épocas.

(4) Vease L.B. Pereverzev, "La redundancia en el arte figurativo", en *Los sistemas de signos (Teoría y práctica del estructuralismo soviético),* (Madrid: Comunicación, 1972).

(5) Estas y otras dicotomías que pueden derivarse de la que supone realismo y simbolismo, clasicismo y barroco, entre otras, constituye un problema muy interesante y a menudo tratado por la teoría estética o los estudios de carácter diacrónico sobre las diversas artes, pero escapa ahora al ámbito de estos breves planteamientos.

(6) Vease Gelb, *A Study of writing* (Chicago: University Press, 1952). No podemos extendernos ahora, dadas las limitaciones de espacio que nos hemos marcado, en un más amplio desarrollo de estas cuestiones y la bibliografía que este exigiría. Sobre estos temas hemos consultado sobre todo: Etiemble, *La escritura,* /París: 1973/, (Barcelona: Labor, 1974), así como R. Barthes, *El grado cero de la escritura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973).

(7) Juan Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto.* (De la Prehistoria a la Edad Media), (Barcelona: Labor, 1970).

(8) Vease J. Eduardo Cirlot, op.cit. pp. 32-33.

(9) Pilar Acosta, *La pintura rupestre esquemática en España* (Salamanca: Gráficas Europa, 1968).

(10) Vease Edward Chiera, *They Wrote on Clay,* (Illinois: University of Chicago Press, 1938).

(11) Vease Oscar Fonck Sieveking: *Construyamos arcas,* (Buenos Aires: Cruz del Sur, 1976).

(12) Veanse las tablas del apéndice en O.F. Sieveking, op. cit. pp. 142-168 y 576.

(13) Vease Ignatius Donnelly, *Atlantis* (Londres: 1884).

(14) Karl Gross, *Der äesthetische genuss* (Giessen: 1902). Véase E. Meumann, *Introducción a la estética actual* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946).

(15) Las teorías genéticas han establecido relaciones interesantes entre las artes. Destacamos entre otros (Dubois, Rousseau, Herbert Spencer) a los que ven en el lenguaje la raíz de todas las artes o al menos de las artes rítmicas (Nrjo Hirn). Quizás tengan sin embargo menor incidencia en las formas literarias que estudiamos las teorías del arte-expresión (Oscar Kohnstamm, Nrjo Hirn, o Freud) que conciben la actividad estética como descarga y reacción de sentimientos, o incluso la teoría idealista. Tampoco podemos generalizar y aplicar razones genéticas en una relación teórica entre arte y juego, pues también el concepto de juego ha evolucionado en la historia.

(16) Guyau, Les problèmes de l'Esthétique contemporaine (París: 1904).

(17) Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'escriture,* (Bruxelles: ed. Complexe, 1979), p. 55.

(18) Vease J.H. Breasted, *The dawn of conscience* (New York: Scribner's Sons, 1947).

(19) "Los griegos de la época tardía fundieron a este dios (Thot) con Hermes", nos dice E.R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media Latina* (Madrid F. Cult. Econ., 1976), pág. 425.

(20) El cristianismo recoge también, como veremos, parte de estas tradiciones y su relación con el hermetismo puede ser más profunda de lo

CAPíTULO II

LA ESTÉTICA MANIERISTA

2.1. El manierismo como concepto aplicado a las formas difíciles

Para entender las relaciones que las formas difíciles o artificios extravagantes pueden guardar con determinado concepto de manierismo (tal vez un manierismo “avant la lettre”) es preciso partir del presupuesto de *arte-imitación* que desde Platón y Aristóteles, se extiende en la historia del pensamiento estético con un claro predominio sobre otros hasta el siglo XVIII. Éste suele ser un punto de partida de especialistas en filosofía estética que explican, en cierto modo, el arte moderno, a partir de la ruptura con el citado presupuesto, lo que coincide con el nacimiento de la estética y con el planteamiento de otras concepciones (el arte como producto del genio), sobre las que se fundamenta un nuevo sentido de originalidad: la concepción individualista del arte en los últimos siglos.

No deja de ser una simplificación hacer prevalecer en todos los órdenes este predominio de una concepción artística que, por otro lado, no ha condicionado de manera uniforme en la historia a la creación estética. Las transgresiones al citado principio están justificadas así desde el arte antiguo, pues si bien la ficción se calificaba negativamente frente a la verdad, frente a la realidad, la verosimilitud es ya en los teóricos griegos un claro atenuante, un fundamento incluso de la existencia del arte.

Por otro lado, si aceptamos en principio la dicotomía entre estilo clásico y barroco, entre la actitud imitativa y la creativa, a pesar de la simplificación que esto supone, podemos convenir con Barthes(1) en la separación de arte y estilo como conceptos representativos de cada una de las opciones: arte en cuanto norma y estilo en cuanto ruptura individual.

La lengua, entendida como corpus abstracto de prescripciones y hábitos comunes a los hablantes de una época, es algo aparte del ritual literario, pertenece a todos, no se confunde con la realidad formal del estilo. Este, para Barthes entre otros, como es sabido, pertenece a la mitología personal del autor, no es producto de la intención, reflexión o elección por el mismo y se sitúa verticalmente en su propia naturaleza, es decir, tiene un origen casi biológico, por lo que se emplaza también fuera del arte, del pacto o la convención social que este supone(2).

Arte y estilo, separados así, nos permiten situar, al menos en teoría, dos posiciones distintas que se definen por el predominio, bien de la ligazón a la seguridad del arte (convención establecida) o bien a la soledad del estilo. Supone esto en Barthes que la creación clásica, entendida como constante, determinaría a los autores que optan por la relativa negación del estilo (lo propio) y se afirma en la “explotación artesanal de cierto ethos clásico”(3).

Frente a ellos se sitúan los que optan por la saturación del estilo, por el proyecto personal e individual, actitud que parece predominar en la modernidad.

Partiendo de estas ideas, con todo lo que suponen de simplificación, es posible delimitar dos actitudes teóricas extremas que a veces se utilizan para caracterizar las etapas en la evolución artística, pero también nos parece preciso completar estos polos con una tercera actitud, a la que en principio llamamos manierista. En esta se parte también de la mímesis, pero para transgredirla en algún sentido, para destacar un rasgo personal, diferencial, que, sin embargo, puede quedar oculto para una mayoría, desconocedora de la clave. Con ello el posible receptor queda reducido sensiblemente, de forma similar a lo que ocurre en la actitud anticlásica, individualista o de la “soledad del estilo”. Pero aquí, además, no sólo existe el modelo, el referente que es preciso imitar con fidelidad y la importancia de las reglas, sino que la acumulación de estas, la dificultad técnica, se convierte en razón fundamental y el modelo no sólo es imitado sino que, a veces, se inserta en la nueva obra, como ocurre en el centón.

Somos conscientes de los problemas que implican todos estos conceptos, sobre todo cuando no existe aún hoy un mínimo punto de acuerdo sobre las cuestiones del estilo y la estilística.

El que se pueda partir de una noción fundamental de estilo aceptada por una mayoría choca con los que rechazan que este se pueda sistematizar (imposibilidad de la estilística como disciplina científica: Rozwadowski, Bione, entre otros) y los que incluso niegan su existencia(4).

Como señala Bennison Gray(5) los diversos congresos que sobre estos temas se han desarrollado en este siglo no han logrado sistematizar siquiera una base de mínimo acuerdo para determinar el concepto de literatura y los elementos constitutivos del estilo, aunque para el segundo se haya llegado a un concepto fundamental aplicado a las ciencias afines: lingüística psicología, sociología, que no es válido para la literatura, en opinión de muchos especialistas.

Si aceptamos en principio esos conceptos, delimitados en sus polos extremos: la seguridad del arte frente a la soledad del estilo, no pretendemos definir con ellos etapas históricas ni aplicarlos de manera estricta a las mismas. Términos como clasicismo, barroco, manierismo o romanticismo, aunque a veces se utilicen para aclarar las diversas actitudes, deben en todo caso considerarse como delimitadores de la evolución y periodización artística, aunque pudiéramos aceptar que en cada etapa predomine una u otra de las concepciones y ello con las peculiaridades pertinentes. Sin embargo, de esos conceptos tal vez es aún hoy el manierismo el que resulta más abstracto y, por ello, más compleja su aplicación al proceso histórico.

Es evidente la relación del manierismo con el principio de arte imitación (Platón, Aristóteles, Calvino, Du Bellay o Vasari, entre otros) del que procede: se trata del arte elaborado a partir de la “manera”, de la forma, frente a la sustancia, frente a la materia. Esto supone que lo más importante es precisamente la manera (el estilo), por ejemplo, de un autor como Rafael, que sirve de modelo(6).

En palabras de Claude Gilbert Dubois(7), es “el arte de amanerar la materia, ya sea que esté compuesta de palabras, colores, formas arquitectónicas o duro mármol”; luego lo importante es la forma por la que la materia pasa a ser obra artística, como tendremos ocasión de señalar más adelante.

Por otro lado, aceptamos en un principio el concepto amplio que se deduce del término “manierismo formal” utilizado entre otros por Curtius(8). Para él, como sinónimo de barroco, no es sino denominador común de aquellas tendencias que se oponen a la clásica, entendida también como constante, lo que supone relacionar actitudes que van desde la poesía de Lucano, Estacio, o Marcial, la prosa de Petronio, Tácito o Séneca, hasta el formalismo vanguardista del arte contemporáneo, aún teniendo en cuenta sus evidentes elementos diferenciadores. De este modo, vinculamos también a las formas literarias objeto de esta investigación con la actitud manierista que, según ello, serían transgresiones desde dentro de la norma clásica. Por ejemplo los acrósticos, pentacrósticos y laberintos, en su lectura literal, respetan todos los presupuestos del poema normativo, pero introducen además nuevas posibilidades de lectura mediante la percepción visual: en un soneto pentacróstico no es posible percibir el artificio si nos llega por vía oral. Nada impide por tanto la aplicación del término “manierismo formal” a la mayoría de los artificios que estudiamos, como hace Curtius, pero ¿es posible enfocar bajo este mismo criterio a la experimentación vanguardista contemporánea?. Calificar como manierista la actitud que define cierta literatura de nuestra época es mucho más complicado y depende tal vez de la amplitud que concedamos al concepto, y si lo vinculamos ya con toda posición formalista. En todo caso la individualización que introduce la estética moderna desde el romanticismo, el rechazo a la mímesis y la importancia de la originalidad, añade a esa actitud nuevos elementos que deberemos analizar en su momento.

De todos modos, con la relación planteada entre estas modalidades poéticas difíciles y el formalismo manierista, se deduce nuestra postura a favor de la idea de Curtius (y Hocque entre otros) que define así a esa tendencia como constante de actitudes anticlásicas a lo largo de la historia de los estilos. Si tiene también razón Curtius en que muchos de los elementos del Manierismo, entendido como estilo de una época concreta, arrancan de sus antecedentes clásicos y medievales (y esto tal vez con mínimas variaciones), no creemos que haya que negar la postura de Hauser, entre otros(9), que aplica el término manierismo a una etapa con características definidas dentro de la historia de la literatura y el arte, o las precisiones de Orozco(10) en torno a la dificultad de separar los recursos del manierismo y del barroco o barroquismo.

Entendidos como factores de periodización, con todas las imprecisiones que ello supone, podemos hablar de corrientes localizadas en la historia como estilos con rasgos propios y aceptar a la vez que existe una cierta proximidad entre, por ejemplo, Barroco y Romanticismo, Renacimiento y Neoclasicismo. Pero es aún más evidente la relación entre los artificios difíciles a lo largo de una tradición que la actitud manierista sintetiza. La concepción estética que se deja seducir por la complicación intelectual, por la búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza, donde la dificultad tiene por sí misma un papel relevante, es en definitiva la misma a lo largo de la historia, aunque se formule, como es lógico, de forma diversa en ella.

De aquí que puedan explicarse las relaciones que hoy suelen hacerse entre el manierismo y las actitudes de los ismos contemporáneos, sin que por ello podamos deducir una clara correspondencia ni una repetición de las actitudes estéticas: Que utilicemos la síntesis definitoria del manierismo para mejor comprender las actuales posiciones de la vanguardia experimental, del mismo modo que el estudio del arte expresionista pudo favorecer la comprensión del Barroco(11), no quiere decir que estemos igualando o entroncando los diversos periodos. Debe aceptarse que existe un cierto paralelo entre la transformación formalista y estilística que el Manierismo representa y una similar actitud en el periodo helenístico frente al clasicismo griego, el formalismo de la Edad Media Latina frente al clasicismo romano, el Romanticismo frente al Neoclasicismo o la vanguardia europea frente al Realismo. Incluso el valor concedido al saber teórico y su papel para la creación literaria es algo que viene a reproducirse de forma similar en los diversos momentos “manieristas”.

Lo que, en cualquier caso, parece evidente es que esta actitud, que en principio hemos sintetizado bajo el término manierista, no es exclusiva y, a veces, ni siquiera predominante en los ya señalados periodos. Más bien sería una actitud individual, o una etapa dentro de la evolución de un mismo autor. Hay épocas, sin embargo, en que estos artificios se ven favorecidos y otras en las que aparecen vinculados claramente a la heterodoxia. Y si el Barroco es estilo que sigue cronológicamente al Manierismo, ello es visible en la evolución de muchos autores, El Greco, Góngora, Herrera, desde un inicial formalismo manierista hacia el expresionismo sensorial del Barroco.

El artificio técnico del manierismo ha sido, sin embargo, representado sobre todo en los géneros que estudiamos desde los versos polilingües, el lipograma, la repetición sistemática del ritmo, la paranomasia, versos con eco, etc. La dificultad impuesta previamente y centrada en un alarde técnico es el principal motor creativo, y síntoma de la preocupación formal de ese estilo. Pero si el Barroco llega, e incluso supera a veces, la complicación del Manierismo, en el fondo existe un sentido integrador en la obra que le acerca al principio de unidad y armonía del clasicismo, frente al sentido desintegrador del Manierismo.

Interesantes son las precisiones que Emilio Orozco ofrece en la clasificación de estos aspectos definitorios del Manierismo refiriéndose a las equivalencias visuales con la pintura y sobre todo en el Góngora más claramente manierista(12).

El mismo hecho de que no podamos centrar con tanta claridad una etapa manierista, en la misma medida que hacemos con el Renacimiento o el Barroco, confirmaría en cierto modo la idea de Giuliano Briganti(13), que considera al manierismo como un hecho exclusivamente artístico, una actitud más que una etapa histórica en sentido estricto, posición intelectual dirigida sobre todo al intelecto, recreación racional a partir de esquemas previamente impuestos. Tal vez la peculiar incidencia en España de este tipo de experimentos, no sólo a lo largo de la tradición sino también en la vanguardia y en el experimentalismo de la posguerra, puede explicarse en parte en la idea de Emilio Orozco:

> “Y no olvidemos en este punto que en la manera de ser del español hay algo que, pese a su apoyo a lo tradicional, le impide aceptar una postura manierística en el arte”(14).

Sea esto cierto o no, lo que resulta evidente es que la historia de algunos de estos juegos retóricos en España es de menor intensidad y radicalismo que en Europa y con contadas excepciones. La Historia del caligrama sería un ejemplo destacado de ello.

2.2. La perspectiva manierista

Ya hemos aludido en páginas precedentes a algunos puntos definitorios de la perspectiva manierista, que ahora intentamos precisar brevemente.

Si el manierismo tiene como principio básico la imitación y, dentro de ella, el máximo grado puede situarse en Jesucristo, como modelo por excelencia, el hombre viene a ser un espejo de la naturaleza y el artista está obligado a reproducir el modelo, la fuente. Esto tiene un curioso paralelismo en la operación del alquimista intentando reproducir el modelo de la creación de la materia, relación que, como veremos a lo largo de nuestro trabajo, resulta bastante estrecha. En la elaboración del caligrama se reproduce, de la forma más perfecta en la literatura, esta actitud de apropiación del objeto por el artista, este reforzamiento del objeto desde la perspectiva visual ponderando sus formas. En el fondo el manierista se afirma mediante un tratamiento deformante del objeto-modelo, desplegando en sus detalles particulares perspectivas y formas, con lo que lenguaje es entonces elemento arquitectónico de una realidad visual, plástica, al tiempo que literaria.

Pero la imitación manierista parte de la identificación del autor con su modelo. Esto en cierto modo anula su propia esencia como creador, que queda entonces radicada en la diferencia (como rasgo de su identidad), en la perspectiva que toma frente al modelo imitado. Es lo que Dubois llama *imitación diferencial(15).*¿Se trata entonces de prolongar la experiencia anterior, de continuar la cadena de experimentación a partir del punto en que se detuvo con el modelo que sirve de referencia? ¿No es en cierto modo sino una concepción del arte como proceso en que las formas son deformación de las que le preceden? Con ello vuelve a reproducirse la función de la investigación alquímica, donde los logros posibles tienen un sentido colectivo en tanto que se parte del conocimiento adquirido por la comunidad iniciada. El frecuente anonimato de algunos de los experimentos literarios más oscuros nos lleva incluso al “operador” moderno, nombre con el que suele designarse al poeta experimental contemporáneo.

El espejo ha sido un elemento utilizando a veces para definir la actividad imitadora-deformadora del artista manierista y, no sólo en el sentido en que efectivamente el espejo reproduce el objeto con determinada variación óptica (lo reproduce, pero crea a la vez una imagen nueva), sino en tanto que a través del ejemplo se explica incluso la esencialidad espiritual del arte. Claude G. Dubois nos dice:

> “La producción de la imagen especular es de hecho una reproducción y a veces se asiste a una regresión, de reflejo en reflejo, que permite remontar la cadena de las formas hasta su primer motor: los ojos son el espejo del alma, el alma es un reflejo de lo divino”(16).

El arte entonces es, según esto, la resultante de un mecanismo de reproducción que, a través de la complicación de los recursos, pone de manifiesto la complejidad del mundo, la realidad laberíntica objeto de la observación. Pero al mismo tiempo, el trabajo reproductor del artista implica, a través del ejemplo de la reproducción biológica, su continuidad, su permanencia, en la medida en que se mantenga el criterio de arte-imitación y que el artista continúe una labor ya iniciada, la cual tendrá a su vez sus sucesores en un proceso de reproducción. Esa reproducción supone también la continuidad del elemento modélico imitado, y del elemento diferencial representativo de la nueva creación, de la nueva obra.

El concepto aristotélico de mímesis es aplicable por tanto a las diversas opciones estilísticas, aunque en distinta dimensión. Si el clasicismo cultiva la síntesis, intenta la imitación global del objeto, su dimensión formal no será sino soporte del mensaje, mientras el manierismo da, como hemos dicho, mayor atención al aspecto formal del modelo o, lo que es lo mismo, la manera de imitar aparece privilegiada sobre aquello que se imita.

La complicación, la redundancia, el enriquecimiento, la elipsis, son cauces hacia la elaboración de la diferencia respeto al modelo, la disolución del primer mensaje que representa el modelo para crear un mensaje nuevo. Mientras el clasicismo opta por los valores bien establecidos por la tradición a partir de un “clasicismo modélico”: Atenas, el manierismo llega a esos modelos a través de su evolución

manierista: Alejandría. El manierismo se expresa así en la variación del detalle tomado del maestro y esto resulta claramente visible en los caligramas más antiguos. Pero el Manierismo además se diferencia del Barroco porque no propone la grandeza que en definitiva representa este último como contraste a la grandeza clásica, no intenta impresionar a primera vista, sino asombrar en un plano más intelectual a través de la multiplicidad(17).

La perspectiva manierista se acerca a la clásica y barroca, al tiempo que difiere de ambas y obtiene su peculiaridad diferencial, aunque con frecuencia sean difíciles sus límites. En ella hay un deseo de identificación fundado en el mimetismo, a la vez que un deseo de alteración del modelo, y esa es una de sus contradicciones características. G. Bazin nos dice:

> “El manierismo apareció como una consecuencia ineluctable del clasicismo al que los artistas se oponen instintivamente, al mismo tiempo que conscientemente desean ajustarse a él, lo cual, desde un punto de vista psicoanalítico, produce un “complejo” y, por consiguiente, una verdadera neurosis, una conciencia de fracaso, por momentos de revuelta, frente a unos límites que, por no poder ser franqueados, se intentan sortear por procedimientos que se alejan de la imitación de la naturaleza, llevando al artista a inspirarse ya no en la mímesis sino en la fantasía”(18).

Evidentemente en literatura son localizables algunas de las equivalencias del manierismo pictórico. El “gongorismo”, el “petrarquismo”, han sido vinculados a esta corriente en cuanto coinciden en la predilección por el estilo y la búsqueda de la novedad hasta límites extremos. Esa asociación de lo pictórico y lo poético ha sido característica esencial del pensamiento manierista y, por citar dos ejemplos, tanto la modalidad caligramática como la poesía emblemática son expresiones evidentes de esa voluntad, a la que más tarde nos referimos.

Esa utilización del objeto referente, no ya sólo imitado sino incluso reproducido, tiene en literatura una expresión (sin duda la más perfecta al tiempo que exagerada) en el centón, por el que el poeta construye una obra con los mismos ingredientes utilizados por el modelo. Dentro del manierismo pictórico, que la teoría general ha hecho extensivo a la historia de las formas y las ideas, la expresión más radical y paralela al centón estaría tal vez en el collage, donde elementos previamente configurados adquieren una nueva formulación al articularse en una nueva síntesis expresiva, no ya como modelos sino en tanto que elementos constitutivos del nuevo texto, átomos arquitectónicos de una obra nueva.

¿En qué medida no está ya esto, de forma abiertamente original, en las pinturas del renacentista italiano Arcimboldo? Sus figuras y retratos son construidos a partir de elementos inanimados, flores, y objetos que, teniendo su propia autonomía, se integran para formar una nueva unidad textual. En cierto modo, también el procedimiento lipogramático, iniciado como el centón en el periodo helenístico, recoge fielmente estos principios constructivos de la estética manierista. A partir de ella y desde el momento en que el manierista, respetando el material heredado, se entrega a las variaciones sobre el detalle, transforma éste en el centro y clave de una obra nueva. Desorbitado el detalle, queda en un primer plano el “arte de la diferencia” que le concede al autor su identidad frente al autor-modelo. La técnica entonces reside en concentrar toda la energía en un punto y agrandar desmesuradamente ese elemento tomado de la realidad o de la obra-modelo que se está contribuyendo a romper. Así se enfrenta el manierismo a la regla clásica de la percepción global, la ambición armónica del clasicismo. Pero no sólo es preciso un profundo virtuosismo técnico, sino que a menudo el juego quedará disimulado para los no iniciados y entonces, sin el conocimiento previo, el resultado se equipara al modelo: Sin conocer la posibilidad de lectura inversa en el verso anacíclico, sin saber previamente que el texto está construido sin una letra en el artificio lipogramático, o cuando no aparecen marcados los acrósticos, mesósticos, o telésticos, el hecho diferencial escapa al lector no preparado.

Ya nos hemos referido a la actitud manierista de dar preeminencia a la forma, lo que es frecuente que se relacione con cierta ausencia de contenido, o su presencia sólo en tanto que sirve para magnificar lo formal. Todo ello puede ser explicado, o al menos ilustrado, por el sentido de crisis que caracteriza los periodos en que predomina un arte manierista, pero, aparte de razones sociológicas e históricas, el

manierismo comporta, desde nuestro punto de vista, órdenes de significación que entran dentro del hermetismo, del esoterismo, como más adelante veremos.

Los conocimientos de geometría fueron muy importantes en los grandes maestros del Renacimiento. El sustrato geométrico presente en el arte en base a círculos, cuadrados y figuras geométricas, en las que el autor introduce la representación de la figura humana o de los objetos, tiene relación con una filosofía que hace del número, desde la antigüedad, razón del conocimiento universal. Desde Pitágoras y el platonismo, el neoplatonismo plotiniano y las doctrinas cabalísticas y alquímicas, se extiende una corriente numerológica que en el arte manierista lleva a un exagerado culto del geometrismo. Ejemplos de esto son los cuadros y dibujos casi cubistas de Bracelli, Luca Cambiaso, Lorenz Stoer, Jamnitzer, y otros muchos artistas del XVI.

Evidentemente el clasicismo había partido también de la geometría y matemática para el estudio de las proporciones buscando la relación entre las partes en una armonía de conjunto. El manierismo explota sin embargo exhaustivamente algunas formas hasta límites extremos, explotación del geometrismo sin otro fin que su propia representación, e incluso en la medida en que un objeto geométrico es capaz, combinado con otros, de construir toda una imagen incluso figurativa(19). Este juego de complicaciones de la estética manierista nos lleva al laberinto como concepción esotérica del saber y del arte, a la interpretación simbólica de sus producciones a veces difícilmente descifrables, lo que nos puede hacer caer en cierta criptomanía interpretativa(20) .

2.3 Literatura y plástica: preocupación manierista

En cierto sentido la disposición gráfica como forma generalizada de expresión y difusión literaria, incluye a la literatura dentro de los límites de las artes de percepción visual, al menos en la medida en que la tipografía, o el propio libro como objeto, juegan un papel en el hecho literario. Su fundamentación en el lenguaje natural hace que la literatura se conciba entre los no especialistas en su dimensión de portadora de significaciones, por encima incluso de su ensencialidad estética, por lo que la materialidad es un aspecto más o menos accesorio del mensaje conceptual. Una potenciación de las dimensiones fónicas o gráficas de la lengua, situando la transmisión de significaciones conceptuales en un segundo lugar, suele hacer pensar a ciertos receptores en una trasgresión de los límites que le son propios, según esa concepción común de literatura en sectores sociales no profesionalizados.

El aspecto visual de la literatura es un complejo problema cuyo escalón previo podría centrarse en lo que impropiamente se concibe como ornamentación de la escritura. Del mismo modo que el color o el material con que se realiza una escultura es elemento indisoluble de los respectivos “textos” estéticos, el aspecto caligráfico, la utilización del espacio, el color o los llamados elementos ornamentales construyen la unidad textual de un poema. La tecnología tipográfica confluye así y está implicada desde sus orígenes con los procesos estéticos, del mismo modo que en la caligrafía manuscrita los diversos elementos visuales, incluida incluso la transcripción musical o los dibujos (en la literatura cancioneril), contribuyen a dar un valor objetual al texto poético.

La invención de la imprenta supuso evidentemente un freno técnico a la proyección visual de la literatura y esto tendrá especial trascendencia en modalidades como el caligrama; del mismo modo el siglo XVIII supone un auge y reconocimiento de la tipografía y e XIX un desarrollo a veces desorbitando de la ornamentación.

El proceso de difusión y mercantilización del libro concede un papel esencial a la tipografía, que se ha visto sin embargo subordinada a valores comerciales, mientras paradójicamente las técnicas tipográficas alcanzan un nivel insospechado, proyectándose más allá de la literatura.

El arte del siglo XX interpreta sin embargo buena parte de sus producciones en términos caligráficos y las experiencias de Mathieu, Souages, Tobey, Hartumg, Braque, o las relaciones con los ideogramas orientales de Arp, Juan Gris, Michaux, Paul Klee y, sobre todo, Miró (como auténtica sistematización de una escritura), son algunos de los ejemplos de lo dicho. El orientalismo de muchas de las producciones

estéticas contemporáneas tiene conexión con el concepto de la escritura en esas culturas y la inspiración de Paul Klee en la escritura árabe fue significativa en épocas concretas de su obra.

Pero dejando de lado los aspectos de la proyección gráfica implícitos en toda literatura, en cuanto escritura, existe toda una tradición en la que dicha dimensión gráfica adquiere sentido en y por sí misma como factor destacado de su esencialidad. Genéricamente estas producciones componen un corpus textual de amplios límites y diversa significación, pocas veces estudiados y en raras ocasiones sistematizados, cuyas raíces se remontan desde la antigüedad hasta el presente (aunque de forma no uniforme y bajo denominaciones típicas: “rarezas”, “extravagancias literarias”). El auge experimentado por la versión contemporánea de dichas tendencias, además de su radicalismo y complejidad, las ha hecho situarse como experimentos vanguardistas en una frontera interartística difícilmente abarcable por la crítica. La afluencia de muy diversos códigos y el carácter icónico de estas producciones literarias les convierte para muchos en claves de confluencia con las artes pláticas, o más propiamente dentro de sus límites. Si esto sería aceptable en el caso contemporáneo, no ha sucedido así en toda la tradición anterior a la experimentación vanguardista, pues generalmente se han relacionado estos artificios con el modo de expresión literario.

En cualquier caso y dentro ya de los límites que estudiamos, la gradación de esta relación entre las artes de la representación y la literatura es suficientemente amplia. En un primer grado el texto literario sería una especie de trascodificación del pictórico, como sucede especialmente en el retrato poético, el arte del ”Blasón”, donde las equivalencias estilísticas son más evidentes y los elementos poéticos parecen traducir la mecánica plástica. Podríamos hablar entonces de un retrato clásico, manierista, barroco o romántico, no sólo en la medida en que existan correspondencias contenidistas entre los dos modos de expresión, sino especialmente a través de las técnicas presentes. El poema sería así una especie de traducción en palabras de un cuadro, siempre que no interpretamos una mera función descriptiva en esta idea. Un ejemplo nos lo ofrece C.G. Dubois a través de los textos de Ronsard señalando las correspondencias entre los dos modos expresivos(21) . Un segundo grado de la relación estaría en los casos en que la literatura es ilustración, complemento de la imagen, como sucede en la literatura emblemática. Aquí se ha producido un fenómeno mucho más complejo en tanto que la imagen y el texto constituyen una unidad indisoluble con dos modos de expresión. Consideramos errónea la desmembración que frecuentemente se hace de estas unidades textuales ya que los dos modos de expresión, plástico y literario, aparecen integrados bajo un mismo factor creativo. A ello volveremos a referirnos.

En el tercer grado el propio texto literario es material constitutivo, configurador, de la imagen plástica. El texto adquiere así en los caligramas la forma del objeto, sea o no reconocible y representativo. La tipografía juega aquí un papel esencial y no podemos excluir en estos límites las formas caligráficas no figurativas, aunque puedan no tener incluso una significación simbólica. Pero son estos dos últimos grados los que realmente pueden servirnos para una sistematización de los géneros visuales dado que, aunque los tres son reflejo de una relación literatura-plástica, en el primero de ellos no parece que la disposición gráfica tenga un valor determinado, al menos conscientemente.

Y en cuanto a su constitución, podríamos agrupar los artificios que se conciben para una percepción visual en dos grupos, el primero de los cuales integraría a aquellos en los que participan elementos iconográficos, paralelamente al sistema literario, que se constituyen genéticamente por fusión de diversos sistemas sígnicos para constituir una unidad visual. Es el caso de la poesía semiótica, la emblemática o el collage como sistema constructivo.

En un segundo bloque agruparíamos aquellos textos en que el elemento visual parte de una concepción estructural, es resultado y no tanto punto de partida, se basa en la materialidad del sistema verbal, tanto en una dimensión gráfica como sonora, y sin participación de otros sistemas sígnicos. Es el caso de los pentacrósticos, laberintos o la actual poesía fonética, uno de los “géneros” literarios en interrelación directa con las artes musicales y también integrado en el experimentalismo vanguardista contemporáneo. En definitiva esta forma no es sino la radicalización de un tradicional manierismo literario basado en el juego de cadencias, ritmos y rimas: los valores fónicos del lenguaje potenciados a veces en sus

extremos. Los manieristas intentaron subrayar los efectos fonéticos de la rima a través de múltiples artificios. En diversos periodos, como en el siglo XVI, la aliteración y el ritmo fueron considerados base esencial de la poesía, como otros tipos de virtuosismo. Las épocas formalistas darán así a los valores fónicos una importancia clara, como a los valores gráficos y frente a la impresión afectiva, frente al valor de sentido. Concebido el lenguaje como sonido sólo faltará que deje de mantenerse el eje sintagmático y el juego de sentidos para acceder al concretismo fonético de la llamada vanguardia. Idéntica relación podría establecerse para caracterizar al caligrama contemporáneo frente a sus precedentes históricos. El caligrama puro sería entonces un ejemplo de participación relativa en los sistemas de clasificación que hemos empleado. Si partimos del ejemplo concreto, en el retrato caligramático se condensan las características de la poesía en cuanto a su relación con la plástica, al tiempo que integramos desde la perspectiva constructiva los elementos verbales como pinceladas del cuadro resultante, pero tratándose a su vez de pinceladas “denotativas” informativas. Estos “cuadros”, compuestos con letras, como los ejemplos que reproducimos en el capítulo correspondiente a los caligramas del siglo XVIII, no sólo cumplen el papel del retrato (al ser reconocible el perfil del personaje), sino que nos refieren, mediante el texto, la biografía o hechos determinantes del mismo.

Si el concepto de creación literaria lleva pues implícito a ambas modalidades de expresión (visual-oral), el término vanguardia exige también una matización especial en orden a corregir el frecuente error de considerar a toda la tradición visual dentro de los límites vanguardistas, tal vez por el sólo hecho de no haber experimentado un desarrollo predominante a lo largo de los siglos y ocupar un papel marginal como géneros de segundo orden.

Desde una posición diacrónica y supuesta la existencia de una norma, implícita en todos los fenómenos de comunicación, la vanguardia no sería sino el último impulso en la constante de alteración normativa (principio de autorenovación normativa propio del arte por el fenómeno del desgaste de sus lenguajes), más evidente en la modernidad. Desde el punto de vista de los lenguajes estéticos, la norma establecida, la fórmula lograda, pierde con su uso valor de comunicación (de forma similar a lo que sería la lexicalización lingüística) y cada nueva obra exige entonces crear nuevos valores o, todo lo más, recrear los ya existentes renovándolos, ofreciendo de ellos nuevas posibilidades, nuevas dimensiones. Así, pues, la modernidad, la actualidad no es entonces sino la última de las sincronías en ese proceso de autorenovación y, según esto, la diacronía no es sino sucesión de sincronías que suponen, al menos desde un punto de vista teórico, vanguardias relativas a cada tradición inmediata, alteraciones de la norma establecida en cada momento. Solo la aceleración de rupturas acumuladas desde fines del siglo pasado y una cierta reiteración como constante de un periodo en el que la alteración de la norma se produce de manera similar (manifiestos, revistas, estrépito) explican que el término vanguardia se haya aceptado como caracterizador de unos fenómenos temporalmente bien localizados. A toda alteración de la norma como posición de enfrentamiento declarado y teorizado sucede la estabilización de nuevas bases que constituyen de hecho una nueva norma susceptible también de nueva alteración. Pero dado que en muchos casos este fenómeno se produce desde bases eminentemente teóricas, no ha de extrañar la difícil delimitación práctica de las fronteras entre los mismos, sus frecuentes concomitancias e incluso la no correspondencia entre teoría y praxis.

Los cambios o “revoluciones” estéticas están, por otro lado, íntimamente implicados en los cambios sociales, culturales, de pensamiento, coincidiendo a veces con ellos, como preludio o epílogo otras, causa o efecto más o menos directo. Esto tal vez explique la acumulación de los mismos en este siglo también de desarrollo industrial y aceleración temporal. Por eso pensamos que el fenómeno de la vanguardia debe ser observado desde esa perspectiva amplia a partir del principio de fosilización-autorenovación de los lenguajes estéticos, hecho que adquiere una mayor evidencia a partir de la progresiva ruptura con el concepto aristotélico del arte-imitación, de la autoría modélica, y los estrictos códigos de reglas imperantes hasta el XVIII, el principio, en suma, de relativa y progresiva libertad individual que supone el Romanticismo. Y de aquí se deduce, reconocida de nuevo la simplificación que toda generalización supone, que es la presencia, aún hoy, de los cauces del Romanticismo y la libertad que inaugura, la raíz más significativa de los intentos que definimos bajo el término histórico de la primera vanguardia. Si de algún modo la ruptura puede considerarse significativa a nivel de conjunto, debemos centrarnos más bien en la segunda vanguardia, a raíz de la segunda confrontación mundial, en

lo que llamamos experimentalismo. Es ahora cuando la pura materialidad de los lenguajes estéticos cobra sentido en sí misma abriendo las fronteras entre ellos, creando nuevos lenguajes sintéticos e incorporando otros tradicionalmente excluidos de los límites del arte.

Desde la liberación progresiva de los rígidos cánones condicionantes de la creación (didactismo, representatividad universal, orden, utilitarismo, buen gusto, retórica y poética) que caracterizan al "Antiguo Régimen" y la conciencia de la experiencia individual de la creación, se aportan al arte nuevos contenidos, temas, situaciones y formas, antes adscritas casi siempre a la heterodoxia. A partir de ahí, se irán desarrollando a lo largo del siglo XIX y principios del XX los diversos movimientos que desembocan en la total libertad métrica, la ruptura de las barreras genéricas e interartísticas, la proyección de los lenguajes estéticos en su propia materialidad. Desde la estrofa, el verso, el sintagma, se llegará a la desmembración de la palabra liberándola de su función de transmisión de contenidos informativos y reducida en sus unidades a una utilización como objetos visuales o fonéticos (letrismo, concretismo, poesía fonética), al tiempo que se produce la afluencia de nuevos lenguajes de procedencia diversa.

El surrealismo sería entonces el punto final de ese primer proceso de vanguardia (independientemente de los textos caligramáticos o espaciales anteriores a él) y puente hacia la segunda vanguardia (experimental), con dimensiones que escapan a los márgenes primitivos de la escuela francesa, límites geográficos y temporales de evidente mayor repercusión que la de los ismos precedentes.

Como es de suponer, estos hechos no se producen en un proceso de linealidad estricta, e incluso, la modernidad o avance de los intentos más radicales, queda relativizada por un amplio corpus de precedentes extendidos a lo largo de toda la tradición, de forma paralela a la literatura discursiva, como artificios de orden secundario, frecuentemente conectados con el concepto mágico de la escritura, el juego o la relación entre las artes. En este sentido se sitúan los caligramas griegos, modalidades poéticas de raíz religiosa, las fórmulas, símbolos judaicos, los juegos y combinaciones romanos (versos anacíclicos), las claves catacumbarias de los cristianos primitivos, anagramas y simbologías religiosas medievales, la importancia de los números (influencia pitagórica) y figuras geométricas (alquimia), la emblemática, caligramática y literatura laberíntica hasta el siglo XIX en que, sobre las bases del simbolismo, el modernismo asienta el "esprit nouveau" como paso hacia una generalización y radicalización de dichas experiencias, luego reiniciadas por Apollinaire, Marinetti, etc.

En resumen, lo que se ha producido es una superación progresiva de la estética tradicional sustentada, según Bense, en objetos o situaciones bellos en sí mismos, concepto estético de carácter óntico, a favor de la estética nueva en la que se desdeña la belleza inmóvil, interna, de los objetos, para realizar la belleza a través de sus signos(22).

---

(1) R. Barthes, *El grado cero*, op. cit. pp. 18-19

(2) No consideramos oportuno discutir ahora todas estas cuestiones conocidas por todos y para muchos superadas; las aceptamos en cuanto nos sirven para aclarar algunos puntos de esa dicotomía.

(3) Véase también, además de la obra citada de Barthes, los diversos capítulos de Pierre Daix, "La diferencia del arte moderno", "La especificidad de la literatura" o "Las estructuras del arte de imitación y las estructuras del arte moderno", incluidos en el libro *Nouvelle critique y arte moderno*, al que ya nos referimos.

(4) Véase Bennison Gray, *El estilo* /1969/ (Madrid: Castalia, 1974)

(5) Bennison Gray, op. cit. pp. 8-13.

(6) En el factor etimológico está pues la explicación de este principio, de esta concepción estética que se localiza cronológicamente a continuación del Renacimiento, más o menos desde la muerte de Rafael en 1520, hasta fines del siglo XVI.

(7) Claude Gilbert Dubois, *El manierismo* (Barcelona: Península, 1980), pp. 15-23.

(8) E. Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976), V. 1, p. 384.

(9) A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid: Guadarrama, 1978), v. 1 y 3.

(10) Emilio Orozco “Estructura manierista y estructura barroca en la poesía” en Varios, *Historia y estructura de la obra literaria* (Madrid: C.S.I.C., 1971), pp. 97-115. Véase también, del mismo autor, *Manierismo y barroco* (Madrid: Cátedra, 1975), p. 70; y *Mística, Plástica y Barroco* (Madrid: Cupsa, 1977),, pp. 150 y ss.

(11) E. Orozco, “Estructura manierista”, op. cit. p. 99.

(12) E. Orozco, “Estructura manierista”, op. cit. pp. 103-104.

(13) G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi* (Roma: 1945).

(14) E. Orozco, *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1975), p. 44.

(15) C.G. Dubois, op. cit. pp. 32 y ss.

(16) C.G. Dubois, op. cit. p. 34.

(17) Estas caracterizaciones no pueden aplicarse en sentido estricto; no es posible encontrar ejemplos puros ni intentar concebir siquiera un periodo mediante la reproducción de estas consideraciones teóricas.

(18) G. Bazin, *Destin du baroque* (París: Hachette, 1970), pp. 19-20.

(19) Sería este el caso de Lorenz Stoer, citado por J. Bousquet, *La peinture maniériste* (Neuchatel: 1964), p. 103.

(20) Ya hemos mencionado el paralelismo existente entre la actitud manierista y la operación con la materia del alquimista. Más adelante intentaremos resumir algunas relaciones de los artificios literarios y el pensamiento hermético, entre otras disciplinas.

(21) C.G. Dubois, *El manierismo*, op. cit. pp. 64-72.

(22) Junto a Max Bense, *Introducción a la estética teórico-informacional* /Hamburg: 1969/ (Madrid: Alberto Corazón, 1972) el autor que más influye nuestros puntos de vista es Corrado Maltese, con su obra *Semiología del mensaje objetual* /Milán: 1970/ (Madrid: Alberto Corazón, 1972). Sus ideas en torno a la literatura y la pintura, sus precisiones a Lessing, Della Volpe, Morris, Jakobson, Moles, entre otros, sus planteamientos sobre los límites del “objeto artístico” desde un punto de vista de las teorías de la comunicación, nos parece que deben ser tenidas en cuenta en estos temas.

CAPÍTULO III

ESCRITURA Y HERMETISMO

3.1. Hermes y el hermetismo

Ya nos hemos referido a la relación de algunos artificios con ciertas formas de hermetismo, pero detengamos la atención por un momento en ciertos aspectos aún confusos en torno al propio concepto de hermetismo.

En una rápida perspectiva sobre los primeros caligramas nos resulta patente la presencia directa o indirecta del dios Hermes, luego continuada a través de una literatura que ha utilizado, a lo largo de la historia, a la mitología como fuente.

¿Es posible relacionar de algún modo la hermenéutica, el arte de interpretar los textos para fijar su sentido verdadero, con el hermetismo? Curiosamente la emblemática del siglo XVI aún señalaba al dios Hermes con algunos de los atributos que le significaban en el siglo VI antes de Cristo(1). Hermes, heraldo de los dioses, protector de los héroes, orientador en las encrucijadas de los viajeros extraviados, intermediario entre Zeus y los hombres, inventor de la lira ofrecida a Apolo y relacionado con las musas, tuvo su actividad ante todo un sentido práctico. Curiosamente es quien ofrece el instrumento musical al dios solar Apolo, dios de la poesía, la danza, la música, las artes; es quien, en definitiva, ofrece el instrumento para la creación.

Procedente de la Arcadia y divinidad pastoril en principio, construye su lira recién nacido y roba los bueyes de Apolo. Descubierto, se verá obligado a devolverlos y regala al dios de las musas su instrumento para aplacarle. Congraciados entonces, pasará Hermes a ser el protector de los rebaños.

Como dios del viento, silva al atravesar los cañaverales, y es así considerando también músico, cantante(2). El Hermes viajero, servirá además de guía, protector de las vías de comunicación, del tráfico, del negocio y la ganancia, pero, a pesar de sus numerosos atributos, la función esencial de Hermes es precisamente la de mensajero, intérprete de los dioses. Aquí es donde se centra nuestro interés; en esa obligación de transmitir y explicar las voluntades divinas, lo que le exige el don de la palabra, la elocuencia. Por ello será también el dios del arte oratorio.

El más legendario de sus hijos, el dios Pan, descrito con los atributos de la cabra, aparece como inventor de la siringa, tema también de los primeros caligramas, como más adelante estudiamos. A veces es presentado como genio maléfico, padre del terror y del espanto, por lo que ofrece curiosas similitudes gráficas con el demonio. No deja de ser curiosa también la relación del dios Pan con las ninfas “Siringa” y “Eco”.

Los mismos símbolos de Hermes, las alas en el sombrero y los talones(3), o el bastón al cual se enroscan dos serpientes, resultan bastante significativos. El simbolismo egipcio resulta muy ilustrador en este sentido: el dios solar Horus, surgido del halcón totémico, y presentado como emblema del sol, trae a veces como símbolo un disco alado con dos serpientes, o bien un hombre con cabeza de ave, llevando en la misma el disco solar. Esta elemental y rápida incursión al dios griego tiene su justificación en la relación con el mítico Hermes Trimegisto, habitualmente considerado padre de las doctrinas y conocimientos herméticos.

Contradictorios y confusos son los datos que se manejan sobre esta figura cuando a ella se hace referencia.

Por citar un sólo ejemplo, el padre Baltasar de Vitoria(4) hace hincapié y señala esta confusión intentando aclarar los límites:

“Por quitar la confufion que ay deftos dos nombres, he querido hazer efte Capítulo, para fe fepa que

Mercurio, llamado por otro nombre Hermes, no es el mifmo que Trifmegifto, antes es nieto fuyo, porque aquel engendro à Afclepio, que por otro nombre fe llama Efculapio, y no aquel que fue inventor de la Medicina, porque efte fue hijo de Apolo. Afclepio enjendrò à Mercurio Trifmejifto, y tuvo efte fobrenombre de Trifmegifto, porque fue grande en tres cofas, grande en el facerdocio, grande en la theología (...)".

El Padre Vitoria cita además referencias de San Agustín y San Isidoro en el sentido de que Hermes Trimegisto reproduce las Sagradas Escrituras fielmente, que reconoce claramente a Dios como artífice soberano del mundo y que alcanzó incluso algunos misterios de la Santísima Trinidad.(5)· Hermes Trimegisto, tres veces grande, suele presentarse en los estudios sobre la alquimia como nombre dado por los griegos al dios lunar de los egipcios Thot, creador de las artes y de las ciencias. La tradición alquímica convierte a Hermes en un rey prefaraónico de Egipto al que se le atribuyen numerosos escritos esotéricos relacionados con la magia y la astrología, en lo que la influencia platónica aparece mezclada con la de la Biblia, textos de enorme importancia en los círculos neopitagóricos y neoplatónicos del siglo IV (D.C.). El conjunto de los libros sobre esas ciencias: astrología, medicina, magia, física, alquimia, constituye al "Corpus hermeticum" como una corriente filosófica, cosmogónica y antropológica, revelación de Hermes, semejante al gnosticismo, y otra astrológica, basada en la correspondencia entre fenómenos terrestres y celestes en la transmutación alquímica.

La *Tabla Esmeralda* se ha considerado el propio discurso de Hermes, enigmática síntesis de la teoría alquímica de la transformación de lo diverso en un sola sustancia, texto grabado, según la leyenda, en una lámina de Esmeralda, del que sólo se conoce una versión latina(6), y otra árabe descubierta en 1923 por E.J Holmyard en un libro de Geber(7).

En la *Tabla,* la llamada "gran obra" es calificada como la operación del "gran sol" y, de hecho, Chemesh (Kemes) significa en hebreo a dicho astro, lo cual tiene como veremos, relativa importancia para la interpretación de ciertos textos. Los paralelos entre el oro y el sol estaban ya en la cultura egipcia, pero los primeros documentos alquímicos conocidos en occidente aparecen en Egipto ya plenamente helenizado (época tolomeica) y escritos en griego, o copto(8). Esa relación entre los misterios solares y la alquimia, entre el dios solar resucitado, Osiris, y la diosa Noub, personificación del oro(9), va a ser precisamente un punto a tener en cuenta en la interpretación del laberinto que más adelante analizamos. Muchos de los símbolos de los alquimistas griegos de Alejandría (el de la serpiente, por ejemplo) proceden de hecho de los egipcios(10).

La *Tabla* nos plantea ya la unidad de la materia(11) cuyo padre es el sol, su madre la luna, y que llega a la tierra como receptáculo traída por el viento en su vientre.

Tal vez sea coincidencia, pero si antes veíamos al dios griego Hermes como señor de los vientos, y al dios Apolo como dios solar, Osiris es igualmente dios del Sol y Thot el dios lunar egipcio, los cuales engendraron la materia según se deduce de la *Tabla.* Curiosamente también el Hermes mitológico es el intérprete de la palabra, intermediario entre Zeus y los hombres, y su relación por tanto con el dios egipcio de la escritura, Thot, nos lleva a una probable identificación con el Hermes Trimegisto, personaje en definitiva tan místico y legendario como puede serlo el Hermes mitológico, llamado Mercurio por los romanos. Este simple hecho, el que se le llama también Mercuriorimegisto al mítico fundador del hermetismo nos resulta sintomático, si es que nada tuvieran que ver ambos Hermes.

Incluso uno de los alquimistas alejandrinos, Zósimo el Panapolitano nos habla de un mítico fundador de la alquimia, Kemes, profeta judío, cuyo nombre, como hemos señalado ya, significa en hebreo sol, y de ahí provendría la palabra árabe Al-Kimiya.

Por su lado el dios Thot, inventor de la escritura, escriba de las almas, guardián de las fórmulas de magia e inmortalidad, lleva también en la cabeza el disco y el creciente lunares. Surgido del caos, hace nacer con su voz creadora la "Ogdoada" (ocho dioses) que elaboran un huevo del que sale el sol (generador de la vida). Poseedor de las ciencias e iniciador de los hombres, preside todo lo referente al sacerdocio y los misterios ocultos, la geometría y astronomía, los encantamientos y fórmulas mágicas. Como poseedor de la palabra mágica y consejero de Osiris durante su vida, participa con Isis de la resurrección de éste,

consigna los conocimientos en los libros, redactados con caracteres divinos y fórmulas estrictas para su interpretación: la modulación, el ritmo, las consignas de dicción de la palabra son requisitos así imprescindibles.

Las relaciones de Thot con el dios alado Hermes y luego el Hermes Trimegisto (iniciado señor de la magia, la astrología y la alquimia), parecen de este modo indiscutibles y se reflejan también en el Mercurio Romano, mensajero de las divinidades, dios de la elocuencia y del comercio(12), a pesar de que abundan investigadores que rechazan esta relación.

Los egipcios fueron ya para los griegos los grandes maestros de las ciencias y su influencia se ha señalado desde épocas remotas: Solón (s.VII-VI a C.) se estableció en la ciudad solar de Ra (Heliópolis); Tales de Mileto vivió en Menfis; Pitágoras frecuentó Menfis y Tebas, siendo luego enviado a Babilonia hasta regresar a Grecia y fundar allí sus escuelas. Anaxágoras, maestro de Sócrates, parece que vivió veinte años en Egipto, y Demócrito, uno de los maestros al que estuvo ligado la escuela de Alejandría, fundador del atomismo, discípulo de Ostanes (reivindicado también por la alquimia de Alejandría) se inició en el hermetismo en Egipto (según Diodoro y Plinio). El mismo Platón, acompañado de Endexio, pasó años en Egipto estudiando sus secretos. La influencia que Egipto haya podido ejercer en el pensamiento griego desde sus raíces y, a partir de él, en la cultura occidental, puede ser considerable, pero también la vía árabe y hebrea debe tenerse en cuenta, así como la revitalización de esas raíces ya en el Renacimiento.

Precisamente el gnosticismo del siglo II de nuestra era, fundado por los coptos en Egipto, representaba el esfuerzo por unir las enseñanzas de Jesucristo con las de los iniciados egipcios, griegos y orientales. El conocimiento recibido a través de una iluminación individual, instantánea en aquellos que llegan a ser dignos de ella, que se ha considerado como fenómeno del cristianismo, tiene resonancias con las ciencias esotéricas.

Los gnósticos crearon multitud de símbolos y escritos misteriosos, talismanes grabados en piedras y gemas. Entre sus símbolos aparecen divinidades aladas y entre ellas, el dios griego Hermes, identificado con Thot, representaciones cósmicas, constelaciones y signos zodiacales(13).

3.2. Estética y cábala

También la cábala tiene enorme importancia en la valoración de los diversos sentidos y los misterios ocultos bajo la letra, bajo la palabra sagrada. Derivada de la palabra hebrea “qabbalah” (tradición), representa el conjunto de palabras recibidas por Moisés en el Sinaí, sistema metafísico y místico por encima del conocimiento profano, forma de conocimiento de Dios y el mundo para los iniciados que constituyen con Moisés la “cadena cabalística”. Puede entonces considerarse como tradición esotérica transmitida por los maestros espirituales en las comunidades judías fuera de Palestina, especialmente durante el exilio babilónico (siglo VI a.C.) y tras la conquista de Jerusalén por los romanos, inicio de la diáspora judía. Si bien la antigüedad de algunas escrituras cabalísticas podría remontarse a periodos muy anteriores, los primeros textos se establecen en torno a los siglos VI o VII de nuestra era y los grandes dogmas cabalísticos son posteriores al siglo XI. Hasta estas fechas casi no se producen obras masoréticas, talmúdicas o cabalísticas, y es principalmente en España, dentro de occidente, donde los rabinos hacen renacer de nuevo las sagradas letras: R. Schamuel Ben Hhophni, R. Yitshhaq (academia de Córdoba), R. Yhudáh, R. Schamuel “el judío”, R. Schalomó Ben Gabirol (malagueño), R. Yitshhaq Ben Ruben, famoso poeta barcelonés comentador del Talmud, Aben Jezra, etc. entre otros autores importantes.

En el pensamiento cabalístico las 22 letras del alfabeto hebreo constituyen, con los diez primeros números, las vías maravillosas hacia la sabiduría, integrándose en sí por el soplo divino en relaciones y movimientos armónicos. La escritura de Dios es la creación y la palabra de Dios es su escritura. Hay por tanto una total interrelación, una clara identidad, entre el pensamiento y la palabra, la palabra y su escritura, pero esto sucede sólo en Dios, no así en el hombre. Esto implica un irresoluble problema en el momento en que el hombre debe trasladar a su modo de expresión la palabra de Dios, por lo que el

resultado no puede ser fácilmente comprensible. Las letras son entonces parte del mundo espiritual y material, por lo que imprimen su esencia sobre las cosas. En cualquier caso, a través de la palabra, de la escritura, el hombre puede acercarse, penetrar de algún modo en los más secretos enigmas divinos, así como crear maravillas mediante los signos y las palabras(14).

El conocimiento del significado de los números, del proceso matemático por el que se rige la inteligencia ordenadora del cosmos, lleva al cabalista a alcanzar un determinado grado místico, de conocimiento, aunque no de unión con el concepto divino.

Pero las relaciones de la escritura con la numerología no reducen la incidencia de esta última a los límites de la cábala. En el estudio de la escritura cuneiforme ya demostraron los asiriólogos su relación con las matemáticas y la simbología. También la antigüedad griega daba a palabras y nombres un valor numérico. Pitágoras, cuya leyenda afirma haber visitado Babilonia para iniciarse en el misterio de los números y su mágico significado, ya insinuaba la tesis, coincidente con la mayor parte de los sistemas numéricos del ocultismo, de la diferencia entre el sentido material y metafísico del número. También la cosmogonía hindú estaba caracterizada por los números de forma similar a otros simbolismos numéricos: la cábala, la geomancia árabe o el mismo *Antiguo Testamento* (especialmente en los “Proverbios”, el “Apocalipsis”). Si el pitagorismo contemplaba en los números la base de un sistema filosófico, la cábala los consideró como llave de la sabiduría. Esto explica el carácter de extrema reserva, ese sentido ascético e iniciático de estas “hermandades”. Para Porfirio (300 a.C), los números de Pitágoras eran signos jeroglíficos por medio de los cuales podían expresarse todas las ideas relativas a la naturaleza de las cosas. Los principios que rigen a los números son los de toda existencia, llave por tanto de la cosmogonía física y espiritual. Como los pitagóricos, los cabalistas reducen los números a las diez cifras simples de las que proceden todas las demás, como árbol de la ciencia o de la vida, esencia de la creación. De hecho, los simbolismos numéricos constituyen un complejo entramado con las letras, los objetos y la actividad humana. En este sentido, será esencial la influencia de la cábala en la construcción arquitectónica (las hermandades de constructores formadas desde el siglo XII), sobre todo en los grandes templos, donde el sentido místico del número se hace bien visible, lo que nos conecta también con las construcciones egipcias, entre otras culturas.

La cábala entonces, como ciencia de concepciones numéricas en su relación con el alfabeto y comprendiendo las doctrinas sobre cosmología, ha sido un medio de transmisión de las verdades ocultas y secretos de la naturaleza ininteligibles para los no iniciados. Esos valores mágico-místicos concedidos al elemento base de la escritura tendrán también cierta importancia (mayor de lo que es frecuente concederle), en el campo de la creación literaria, repercusiones que no se traducen sólo en los aspectos temáticos, como argumentos, sino que también inciden en fórmulas concretas: ciertos laberintos y pentacrósticos, que algunas retóricas antiguas llaman poemas cabalísticos(15).

La influencia de la cábala en la literatura sobrepasa en efecto los límites de una especialización esotérica y de una clara iniciación o vinculación con estos secretos. De hecho, buen número de escritores a lo largo de la historia han realizado alguna incursión en estos campos, o utilizado la cábala en la expresión de su pensamiento (Raimundo Lulio, por ejemplo), si bien han sido más frecuentes los que acuden a ella por devoción lúdica o curiosidad ocultista, que por una preparación profunda en los mismos, que han llegado a ella en la búsqueda de nuevos caminos y traducen a la actividad creadora lo que es en el fondo una compleja doctrina de orden filosófico y vital. Esta forma de iniciación a través del misterio, por sus atractivos para la imaginación (concepto pues de la doctrina aplicada en un sentido estético), es la más interesante para los estudios literarios y la que directamente entronca el vanguardismo con la heterodoxia.

Como señala Marcos Ricardo Barnatan(16) ya Gershom Scholem descubrió en un poema de Borges relaciones con libros y textos cabalistas de importancia. *El Alef* es también clara evidencia de esto. Max Jacob, o Juan Eduardo Cirlot en España, son también ejemplos de esa relación con la doctrina cabalística: La poesía permutatoria de Cirlot en los textos de *El palacio de plata* y los ciclos de *Bronwyn* es bastante representativa de ello. A su vez la música dodecafónica no es sino traslación de sistemas y formas cabalísticas, y la vanguardia, según veremos, integra también otras formas herméticas junto a la

cábala. Algunos de los artificios poéticos que estudiamos guardan, como dijimos, curiosas relaciones con la cábala y esta es la razón por la que nos introducimos brevemente en el tema.

Tanto la *Gematría* o ciencia de los números, por la que cada palabra se simboliza por la cifra que corresponde a la suma de las letras (dado que cada una de estas posee un valor numérico), como el *Notaricón*, sistema de construcción por el que se forma una palabra a partir de las iniciales (o finales) de una frase, siendo la clave de esta, y la *Temura,* ciencia de la permutación, por la que determinadas letras pueden ser cambiadas por otras con arreglo a ciertas reglas (a veces según un modelo o plan prefijado), tienes interés para nuestro estudio por sus posibilidades en la creación literaria(17).

En relación con todo esto deben estudiarse los laberintos literarios, una de las formas más curiosas de artificio, así como poemas cúbicos y talismanes (a los que más adelante nos referiremos), pero, especialmente, se relacionan con la cábala (y la constituyen) los caligramas, las “masorah” ornamentales de los códices bíblicos hebreos. Estas anotaciones, que componen un cuerpo de doctrina crítica gigantesco, se proponen fijar la figura, ortografía, pronunciación, numeración de los libros, sus secciones, orden de los versos, palabras y letras, su valor aritmético, mutabilidad y tamaño, dando a entender que son más que signos arbitrarios. Se trata de todo un sistema nominal, ideológico y aritmético sobre el valor literal. La “masorah” representa pues ese importante aparato crítico para fijar y conservar el texto sagrado que el calígrafo inserta en el códice, como veremos en el estudio de los artificios en la cultura hebrea medieval(18).

La doctrina crítica más completa está contenida en la *Masorah Grande* que se divide en “inicial”, “textual” y “final”. La primera de estas inicia el códice, a veces sirviendo de portada, con combinaciones de letras, formando orlas con curiosas leyendas, versos y observaciones a modo de adorno en las primeras hojas. La “Masorah textual” se distribuye a lo largo del códice, en cada página, constituyendo a veces dibujos en torno al texto. Son adornos textuales de enorme interés caligráfico. La “Final”, como colofón a cada libro,es por lo general el cómputo de versos e incluso palabras del libro, simbolizado por una palabra nemotécnica que corresponde numéricamente con dicho cómputo. La *Masorah Pequeña* está formada por las ligeras notas que indican la doctrina a lo largo del texto, a modo de resumen de la Grande y por medio de símbolos ingeniosos situados en los márgenes laterales de las páginas. Es lo que se llama *círculo masorético*. En definitiva, estamos ante verdaderos ejemplos de caligrama en sentido amplio y dentro por tanto de los límites que estudiamos.

3.3. Alquimia y estética

El *Lapidario* del rey Sabio nos dice:

“Et por ende, los que se trabaian de alquimia, aque llaman la obra mayor, deuen parar mientes que no dannen el nombre del saber, ca alquimia tanto quiere dezir como maestria pora meiorar las cosas ca non empeorar las”.

Alfonso X(19)

En plena relación con la numerología y la cábala, la alquimia entronca igualmente, e incluso de forma especial, con la creación estética.Ya no es infrecuente por ello que los historiadores y estudiosos del pensamiento alquímico, como sucede con la cábala, dediquen un apartado en sus investigaciones a las relaciones del hermetismo (alquimia) con las artes y, dentro de estas, con la literatura.

La propia definición de alquimia: “Ars laboriosa convertens humiditate ignea metalla in (mercurio precipitado), implica cierta relación de este conocimiento con el sentido original de “poiesis” como creación, construcción, fabricación a través de la “operación” con el lenguaje. El poeta, como el filósofo, aparece en la concepción ancestral como transmisor o mediador entre la “Gran Obra” y los hombres. Pero además, los filósofos herméticos utilizaron el simbolismo mitológico greco-egipcio para expones

sus doctrinas y la poesía será entonces el vehículo idóneo para la transmisión de las verdades ocultas. Los conceptos de cábala hermética, cábala química o “gaya ciencia” aparecen así relacionados, hasta el Renacimiento, con la alquimia, algo evidentemente más complejo y profundo que la “Crisopeya” o transmutación de los metales.

La alquimia cobra sentido a partir del mito universal de la caída y redención como un intento de regeneración purificadora de la materia corruptible, uno de cuyos caminos nos lleva a la “Alquimia metálica”, vía de aplicación práctica y símbolo de la transmutación espiritual. La regeneración que supone devolver su estado incorruptible a los metales oxidables es sin duda el símbolo de lo que la alquimia pretendía con el hombre y la vida, liberándolo de la envoltura mortal mediante la purificación. Esto tiene implicaciones religiosas, marcadas especialmente en algunos casos (los cátaros, por ejemplo), aparte de diversas proyecciones literarias en multitud de argumentos sobre la búsqueda de la inmortalidad.

De cualquier modo, las combinaciones de elementos que en definitiva suponen las operaciones estéticas podrían al menos compararse, sin identificarse en principio, con las operaciones del alquimista.

La alquimia parte de la existencia de una “Sustancia Madre” única, con infinitas formas: luz, calor, magnetismo, gravedad, tiempo, espacio, modalidades en que dicha sustancia puede descomponerse en diversas proporciones y que tienen su conformación en un número y una figura geométrica, Los números han sido así concebidos como principios básicos de la aritmética, principios aplicados en la música, magnitudes en movimiento en la astronomía y magnitudes en reposo por la geometría. La alteración de los elementos de un compuesto modifican el estado de la sustancia madre, por lo que es posible la conversión de electricidad en luz, la luz en calor. etc.(20). La conversión de estos factores es lo que se llama en alquimia "transmutación" , sintetizada ya en Pitágoras a partir de los cuatro elementos, con su correspondencia geométrica: Tierra (equilátero), agua (rectángulo), aire (escaleno) y fuego (isósceles), cada uno de los cuales, por condensación, forma a uno de los otros. La tierra produce así por condensación fuego y el fuego aire, el aire condensado forma el agua y esta la tierra. Estos cuatro elementos poseen asimismo su correspondencia numérica y la suma de estos 1, 2, 3, 4, nos da la cifra síntesis de todos los números: 10.

A través de las transmutaciones la alquimia se convierte así en la ciencia que hace creador al hombre, por tanto el campo estético. Y de las tres partes de la alquimia mental la “ciencia de la llave”, la “ciencia de la balanza ” y “la ciencia de las letras”, es lógicamente esta última la que más nos interesa: la ciencia de los signos que evocan en el entendimiento la idea de las cosas, la ciencia del lenguaje y la creación a través de él, con las correspondencias numéricas que esta operación conlleva. Los números se hacen entonces palabra, las palabras ideas, las ideas actos, con lo que la literatura viene a ser arte trascendente también derivado de la transmutación.

Suele vincularse el origen de la tradición alquímica a la cultura alejandrina, sin negar con ello posibles fuentes más remotas. La expedición de Jasón o los trabajos de Hércules son, en cierto modo, símbolos de las pruebas que el alquimista debe superar para lograr el objeto maravilloso, la vuelta al estado originario, la posesión del elixir o la piedra filosofal, el oro como símbolo de la pureza e incorruptibilidad original perdida. Se trata en definitiva del proceso de regeneración del ave Fénix, animal mítico preferido por los alquimistas en cuanto sintetiza la operación de regeneración por el fuego en el templo del sol, y su resurgimiento a partir de las cenizas: es el tema del hombre enfrentado a la investigación de la materia, como el poeta en la operación del lenguaje, la fusión erótica entre el Sol-azufre y la Luna-mercurio, que integran a la alquimia bajo el orden cósmico, el matrimonio de poder entre el “Rey y la Reina”, el principio activo y el principio pasivo, cielo y tierra unidos en esa especie de amor divino. También el vellocino de oro se ha vinculado tradicionalmente con la alquimia simbolizando a la piedra filosofal. En los siglos XIV y XV, épocas de enorme desarrollo de las sociedades herméticas, llegarán a constituirse algunas de clara fundamentación alquímica: la “Orden del Toison de Oro”, fundada por Felipe el Bueno, será uno de esos círculos alquimistas muy cerrados.

El Unicornio, frecuente en blasones célebres (como el escudo de armas de Escocia e Inglaterra) es tema

también importante en diversas inscripciones y tapices de clara relación alquímica: “La dama del unicornio” del museo parisino de Cluny o “La virgen del unicornio”; pintura de Martín Schongauer (museo de Colmar)(21).

La Edad Media atribuía grandes poderes terapéuticos al polvo obtenido del cuerno de este fabuloso animal, como antídoto de potentes venenos, o la capacidad de regenerar la potencia viril en decadencia. Dicho cuerno, anillado, es además el símbolo de la espiral alquímica, así como del principio masculino y del azufre, (principio activo). Pero es a la vez el símbolo del mercurio de los sabios, principio femenino, pasivo. El unicornio, como emblema de la pureza en la iconografía alquímica, que procede de la leyenda por la que sólo podía ser tocado por una mujer virgen, representa entonces el principio espiritual frente al principio material, el ciervo. Prácticamente todo el arte alquímico se basa en la fusión de estos principios a través de los cuales la tierra vuelve a fundirse con el cielo, el microcosmos en el macrocosmos. El “León rojo” es frecuente también en la iconografía alquimista de la Edad Media y el Renacimiento simbolizando a la materia preparada para la *Gran Obra,* así como la pareja del rey y la reina representan al matrimonio alquímico (que a veces se refleja mediante el León (princ. masc.) y el Unicornio (princ. fem.)). El conejo, por otra parte, símbolo de vivacidad y fecundidad, suele representar al iniciador y guía del adepto, guardián del umbral. Lewis Carrol, uno de los primeros caligramistas de nuestro tiempo, resulta para S Hutin(22) un claro iniciado. Es curiosamente un conejo, quien sirve de guía a Alicia en su extraordinario viaje, aparte de otros muchos datos de su obra. La leyenda en Europa sitúa al conejo como portador del huevo pascual, objeto curiosamente frecuente entre los caligramistas ya desde Simmias de Rodas.

A lo largo de la historia del caligrama, desde las raíces helenísticas, son abundantes las alusiones a mitos y objetos relacionados con la alquimia; el citado Huevo de Pascua, las alas (referencia tal vez de Hermes, intérprete de los dioses), la botella, cálices y vasos sagrados, entre algunos de los objetos más frecuentes en la historia del caligrama.

No es este un género que abunde en la literatura europea en relación con otras culturas, por lo que resulta significativo que coincida a veces con autores a los que se reconoce una clara iniciación.

El dominico Francesco Colonna, autor difícil del siglo XV, que compone su obra en un híbrido italiano-latín, se inspiró en los “technopaegnia” de los bucólicos griegos para componer sus caligramas, que se publicaron en la imprenta veneciana de Aldo Manuncio (quien imprime en 1495 precisamente la Syrinx de Teócrito) y entre ellos ofrece una copa en caligrama. Francois Rabelais es sin duda el autor más interesante en estas líneas. Su conocida “Diosa Botella”, en la que Pantagruel consulta su oráculo, no es otra cosa que el vaso sagrado que contiene la Piedra Filosofal, símbolo del conocimiento iluminador. También Rober t Angot L'Eperonniére (1634) realiza un caligrama en forma de botella, así como Balthassaris Bonifacius (1628), autores de uno en forma de huevo (como Simmias de Rodas) y de una sandalia alada, símbolo de Hermes. Vasos y botellas compusieron también David Gessner (s. XVII), Charles Francois Panard (XVIII), entre otros muchos autores, a los que nos referiremos en sus épocas respectivas(23).

Pero si las raíces vienen de la época helenística es, en cualquier caso, a través de árabes y bizantinos por donde aflora al latín toda una simbología alquímica que el occidente intentará traducir en imágenes desde el siglo XV, en relación por tanto con el pensamiento cristiano.

Numemaker(24) defiende, por ejemplo, el contenido alquímico de *El Lapidario* frente a otros estudiosos, al mismo tiempo que manifiesta el carácter cabalístico y estelar en relación con otras obras que vinculan también las piedras con la astrología(25).

Desde la Edad Media son muchas las obras de arte realizadas por adeptos alquimistas, así como se atribuyen conocimientos herméticos a buen número de artistas y artesanos. La arquitectura medieval parece recoger especialmente estos conocimientos, incluso en los monumentos religiosos más representativos, sobre todo del gótico. Los símbolos alquímicos abundan así en tapices, rosetones, pinturas y decoración de muy diversos edificios.

Igualmente, la alquimia parece haber influido en obras literarias medievales como el *Roman de la Rose* de Guillem de Lorris y Jean de Meung(26).

Rogen Bacon (s. XIII) fue al parecer un verdadero maestro en estos temas, del mismo modo que en España Raimundo Lulio ha sido considerado, junto con su maestro Arnaldo de Vilanova, uno de los más destacados adeptos de la cábala y la alquimia(27). La proyección artística de la ciencia alquímica se produce entonces durante estos siglos hasta lograr, ya a finales de XV, una formulación de madurez(28).

Es ahora cuando la ilustración alquímica, potenciada por la imprenta, logrará un inusitado desarrollo a través del grabado y la miniatura, con lógicas repercusiones en las artes plásticas. Y son muchos los pintores que han sido relacionados con los conocimientos herméticos: Jérôme Bosh, Memling, Van Eyck, Bruegel el Viejo, Durero, Giorgione, Lucas Cranach, entre otros.

El apogeo de la alquimia coincide históricamente con el Manierismo, lo cual no resulta extraño por la relación con todas las restantes ciencias ocultas: Cornelius Agrippa, Nostradamus, Paracelso, Pico de la Mirándola, Marcelo Ficino, son algunas de las figuras de la ciencia en una época en la que ésta tenía más amplios límites.

El interés por todo lo antiguo, lo extraño, lo simbólico debe ser la causa de aquella época dorada del hermetismo, al mismo tiempo que ellos pueden ser también su consecuencia. La alquimia se integra así en el manierismo en la misma medida en que la cultura, la perspectiva manierista, comporta la búsqueda de lo maravilloso y sorprendente. La oscuridad manierista debió así encontrar en estas ciencias un verdadero filón en el que la invención podía desarrollarse.

El pintor Arcimbolo es sin duda un magnífico ejemplo de constructivismo a partir de los objetos plasmados como elementos de una unidad mayor, algo similar, en versión plástica, al centón literario, y poco importa en definitiva que la iniciación en las ciencias herméticas pudiera ser más o menos superficial, poco importa que las hoy llamadas ciencias ocultas, de la cábala a la alquimia, hayan podido influir en poetas y pintores sin un verdadero conocimiento de las mismas.

J. Van Lennep, una de nuestras fuentes principales en el estudio de las relaciones entre alquimia y estética, nos dice:

> “ C´est ainsi que bien des profanes furent séduits par la science d´Hermés, se conformant au conseil de Ronsard qui inicitait les poétes á fréquenter les alchimistes”(29).

Si esas ciencias fueron una tentación para los manieristas lo serían en la misma medida que la astrología, la arqueología jeroglífica o la antigua mitología, lo cual no desmerece el reconocimiento de su influencia. Pero además, la filosofía hermética permite una extensa gradación de niveles a los que el artista puede acceder en la medida de sus posibilidades o su interés. No es preciso para la creación artística un profundo conocimiento ni una verdadera iniciación, por otro lado nada fácil, dado el carácter cerrado de estas hermandades. De todos modos, siguiendo a Lennep:

“L´alchimie répondait intégralement à la psyché maniériste qui alliait à ses instincts parfois assez troubles, un appétit insatiable de connaissances. C´est ainsi que dans les nombreux cabinets de curiosités, les grimoires alchimistes étaient classés parmi les recueil de raretés”(30).

El campo de la literatura entra evidentemente dentro de todo esto con especial importancia. Ronsard, Campanella o el ya citado Rabelais, uno de los más destacados caligramistas franceses, son un ejemplo(31).

Pero además, en otra dirección, el género emblemático viene a ser un también curioso “invento” manierista, verdadero corpus pictórico-literario de símbolos cuyos motivos proceden de las más diversas fuentes, desde la mitología a la alquimia, como señala Lennep:

> “En somme, on peut affirmer que le manierisme fut une salon oú l'art alchimique put acquérir

sa plus belle perure. Il l´avantagea comme une créature née pour une mode qu'elle ne retrouverait jamais plus”(32).

Pero la influencia de las ciencias herméticas trasciende más allá de las épocas en que estas han tenido mayor vigencia. Shakespeare, el propio Cervantes, Goethe, E. Alan Poe, o aquellos autores que incorporan el hermetismo, al menos en la vertiente anecdótica: a través de algunos personajes, como Hugo en *Nuestra Señora de París*, Balzac en *El elixir de la vida eterna*, Verne en *Wilhelm Storitz*, o Lovecraft, en *El alquimista* y en el relato *El,* deben ser tenidos también en cuenta. Incluso aquellos autores que, aunque sea inconscientemente, coinciden con algunas de las máximas aspiraciones alquímicas, como el tema de la inmortalidad corporal, podrían incluirse aquí. También en Gerard de Nerval, Rimbaud, R. Roussell, Alfred Jarry, Borges y Cirlot, ya citados, pueden rastrearse ciertos conocimientos que reflejan algún grado de iniciación hermética. Los movimientos de vanguardia, por último, han tenido de igual modo cierta vinculación con estos temas, especialmente es surrealismo. En la obra de Breton, en los mismos manifiestos del movimiento, no son extrañas las referencias a los problemas del ocultismo, la cábala y los míticos libros atribuidos a Hermes Trimegisto, Nicolás Flamel y otros importantes alquimistas. Podrá discutirse tal vez el nivel de profundización de Breton en estos temas, más no parece tratarse sólo de una preocupación erudita(33).

La alquimia sigue vinculada hoy, a pesar de la atención prestada por mucho estudiosos, a esos niveles precientíficos de la magia y sus derivados esotéricos que la tradición ha situado en manos de brujos y hechiceros. La dedicación al tema de importantes químicos, como Marcelin Berthelot; psicólogos, como Jung; mitólogos, Mircea Eliade; o estudiosos del arte(34), e historiadores, T. Burckhardt; sitúan hoy, entre otros muchos, la revisión y el análisis de estos aspectos y su influencia en la cultura desde una perspectiva moderna. Aunque sólo fuera a partir de los valores de la iconografía alquímica, la relación con las artes queda con ella garantizada. Han sido de hecho relativamente más abundantes en nuestro siglo los estudios consagrados a las influencias herméticas sobre el arte tradicional, a partir de los precedentes de Giovanni Carbolelli (1925), Grillot de Giury (1929), John Read (1936) o G. F. Hartlaub (1937), aunque es Fulcanelli el autor tradicionalmente citado y, sin duda, el más conocido en el estudio del hermetismo, así como el más discutido. La simbología, el lenguaje crítico, la dificultad de interpretación que como arte hermético corresponde a la alquimia, complica lógicamente cualquier esfuerzo en estas direcciones, por lo que será difícil llegar a comprender el verdadero papel que estas doctrinas han jugado en la historia de las artes, si no conseguimos liberarnos de posturas radicales, tanto en la negación absoluta de toda influencia, como en la generalización de estas(35).

3.4.Un ejemplo de Durero

Conviene ahora detenernos en un ejemplo de todo lo anterior, síntesis de esta incidencia alquímica en el arte, al tiempo que introducimos un nuevo aspecto de interés para el estudio de los poemas cúbicos y talismanes que más adelante estudiamos.

En la pintura alegórica del Renacimiento son frecuentes las alusiones alquímicas como ya antes insinuamos. Jéromo Bosch Van Aeken (El Bosco) es un claro ejemplo de hermetismo renacentista donde confluyen las influencias de los bestiarios, la mitología, el Apocalipsis y la alquimia. Durante su vida llegará incluso a difundirse su obra por el grabado, dando lugar a una larga serie de imitadores y continuadores (y es España uno de los países donde más acogida tuvo). El “Carro de Heno”, por ejemplo, está inspirado en Isaías, pero es “El Jardín de las Delicias”, su gran tríptico, la obra más compleja y de discutida interpretación.

Alberto Durero es, sin embargo, el autor que ahora nos interesa. Hijo de orfebre, ya desde joven inquieto y de insaciable curiosidad, vendrá a ser uno de los teóricos del Renacimiento y defensor de la teoría estética. Profundo conocedor de las proporciones *(Tratado de las proporciones, Instrucciones sobre la manera de medir,* etc.), no debe extrañarnos su afición por la numerología. Su papel en el arte del grabado lo coloca a la cabeza de este género y ya nos resulta claramente sintomática la utilización, como firma, del monograma de su nombre: Una D incluida en una A, ambas mayúsculas, aunque ello sea en

cierto modo frecuente. Pero es su grabado “La Melancolía” (Fig. 1), el que ahora nos interesa. El tema ha sido tratado por diversos artistas que se vinculan con el hermetismo, como Lucas Granach (2ª mitad del XV), el cual realizó sobre él varios cuadros, algunos con ciertas similitudes con el de Durero y también en esa línea de proyección simbólica alquimista que sintetiza el *Ludus puerorum* (una de las obras de Arnaldo de Vilanova, maestro de Lulio). Muchos otros pintores y grabadores, aparte de los ya citados en páginas anteriores, Mathias Gerung, Van Heemskerck, Mantegna, Giogione Raimondi, Campagnola, Lorenzo Lotto, realizan igualmente obras dentro de esas líneas de preocupación por las doctrinas herméticas que caracteriza a los humanistas del Renacimiento, como ya vimos.

La melancolía simboliza en efecto ese estado típico del alquimista esperando con impaciencia el éxito de sus operaciones y su frustración queda en ella bien representada, aunque es evidente que no le es exclusivo. El plomo, metal fundamental en la transmutación, se significa precisamente por el negro (melas) que corresponde a Saturno, personificación mítica del tiempo, que se refleja en el grabado de Durero por la balanza y el reloj de arena, objetos visibles en la parte central superior, claramente herméticos y representativos en la alquimia(36).

Habremos de reconocer que algunos símbolos pueden tener diversas interpretaciones, pero si la mayoría de los objetos que aparecen en el grabado son también simbólicos de la operación alquímica, la conclusión de que es este el tema del grabado resulta evidente. El compás, por ejemplo, que tiene la doncella en la mano se considera representativo de la coagulación. La rueda de molino central, sobre la que descansa el niño alado, representa la “vía seca” de la *Obra*, la operación de moler y separar luego los elementos. La gran piedra poliédrica que separa el primer plano del paisaje del fondo es el claro símbolo de la piedra filosofal, igualmente relacionada con Saturno, devorador de la piedra con que Rhea, su mujer, había sustituido su último hijo, Júpiter. El niño, por su vinculación con Saturno, está siempre presente en los cuadros sobre el tema de la melancolía, como en este caso. Mitología y alquimia también aquí se relacionan. En cuanto a la esfera, situada en el vértice inferior izquierdo, a los pies de la doncella, es el símbolo alquímico de la tierra, del círculo como línea que se cierra sobre sí misma, del mismo modo que el perro (símbolo del azufre) acurrucado sobre sí mismo, imagen cósmica y símbolo igualmente saturniano. Tal vez el más claro símbolo se encuentra tras la citada piedra poliédrica: una vasija con llamas en torno a un vaso, utensilio alquímico siempre presente en los tratados como representación del laboratorio. En cuanto al paisaje de fondo, el célebre grabado nos ofrece una visión marina (el mar como representación acuosa correspondiente a mercurio) con el arcoiris, síntesis de los

colores en la Obra y símbolo de la alianza entre el cielo y la tierra durante la tempestad. Los barcos se hallan por ella escondidos en una pequeña bahía. Se trata del símbolo hermético de la navegación, la travesía victoriosa sobre la corriente de las formas, la meta, una vez superadas las limitaciones que impone el medio. El sol, un disco blanco que despide rayos negros, es el símbolo alquímico de la regeneración por el fuego. En cuanto a la escalera (tras la piedra), que se apoya en el muro y cuyo vértice superior desaparece en el grabado, pueden encontrarse siete peldaños, símbolo de los siete grados en la ascensión del sabio al árbol hermético, representación de la iniciación y las dificultades en el camino. La doncella “melancolía” es una joven alada, como el niño, según suele ser frecuente en los cuadros de este tema (Lucas Cranach). Puede tratarse del contrapunto a los niños devorados por Saturno antes de ser destronado por Júpiter y símbolo de la renovación de los metales después de la purificación.

Pero centremos ahora nuestra atención en un punto esencial. Nos referimos al cuadrado, de cuatro cifras por lado, que se encuentra encima de la “melancolía” alada. Es precisamente esto lo que más nos interesa, no sólo por ser la clave del grabado en su interpretación alquímica, sino por su relación con los talismanes literarios a que más adelante nos referimos. El talismán numérico de dieciséis cifras, correlativas a partir del 1, situado justo encima del ala de la doncella, corresponde al cuadrado mágico de Júpiter y representa el sueño de la melancolía, el logro de la piedra filosofal.

La formación de cuadrados mágicos es un pasatiempo que se remonta a las antiguas India y China, vinculados también con los planetas y cuya dificultad consiste en que, sumadas las casillas en todas direcciones, siempre nos da un mismo número, ya se haga vertical, horizontal o diagonalmente. Esto coincide plenamente con las posibilidades de los laberintos y poemas cúbicos.

No existe en teoría límite al número de casillas que podemos usar, pero la dificultad se acrecienta con los números más altos, especialmente si hacemos estos cuadrados con cifras en vez de letras. En la Edad Media se generalizaron estos cuadrados, a veces realizados en planchas de plata, como conjuros contra la peste. Curiosamente, las dos casillas centrales de la última línea de este cuadrado incluido por Durero nos dan la cifra de 1514, fecha en que se realiza este grabado (que coincide además con el año en que muere la madre del artista y que fue además el año de la gran peste). Esto tiene gran importancia dado que Durero no inventa este cuadrado mágico que, como dijimos, corresponde al planeta Júpiter y no podemos pensar que sean sólo coincidencias.

José Luis Vivas Bailo, alumno nuestro en la Facultad de Sevilla, aficionado igualmente a estas rarezas, se entretuvo en buscar las relaciones posibles entre esas cifras, conclusiones que ahora insertamos.

Más sobre el cuadrado mágico de Alberto Durero

6	3	3	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

En este cuadrado se encuentran los números del 1 al 16 dispuestos de tal manera que al sumarlos siguiendo las líneas o las columnas formadas por las casillas o bien en diagonal resulta siempre 34. Las dos cifras de este número, al ser sumadas según dicta la tradición cabalística, arrojan *7* como resultado.

Volviendo a las maneras de sumar los números del cuadrado mágico, vemos que hay precisamente 34 formas distintas de asegurar los números de cuatro en cuatro para que obtengamos siempre el mismo resultado:

Sumando las líneas horizontales:	16, 3, 2, 13	= 34
(4 grupos)	5, 10, 11, 18	= 34
	9, 6, 7, 12	= 34

	4, 15, 14, 1	= 34
Sumando las columnas:	16, 5, 9, 4	= 34
(4 grupos)	3, 10, 6, 15	= 34
	2, 11, 7, 14	= 34
	13, 8, 12, 1	= 34
Sumando las diagonales:	16, 10, 7, 1	= 34
(2 grupos)	4, 6, 11, 13	= 34

Dividiendo el cuadrado grande en cuatro:

(4 grupos)

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Tomando los cuatro números centrales:

(1 grupo)

	10	11	
	6	7	

Tomando los números de las esquinas y el resto de los del perímetro:

(3 grupos)

16			13
4			1

	3		
			8
9			
		14	

		2	
5			
			12
	15		

Sumando los dos números de arriba con los dos de abajo y los dos de un lado con los del otro:

(2 grupos)

	3	2	
	15	14	

5			8
9			12

Tomando grupos de dos números y sumándolos con otros grupos que hallamos simétricos a ellos respecto de los ejes que dividen el cuadrado en dos partes, horizontal y verticalmente. (Y que forman entre sí una cruz):

(14 grupos)

16	6		

	3		

		14	1

5	10		
		7	12

5			
			12
		14	

	10		8
9		7	

		2	13
4	15		

		11	8
9	6		

			2
			8
9			
	15		

5		11	
	6		12

			13
			8
9			
4			

		2	
		11	
	6		
	15		

	3		
		11	
	6		
		14	

16			
5			
			12
			1

	3		
	10		
		7	
		14	

		2	
	10		
		7	
	15		

Total de grupos cuya suma es 34:

Líneas horizontales	4 grupos
Columnas	4 grupos
Diagonales	2 grupos
División del cuadrado mayor	4 grupos
Cuadrado pequeño central	1 grupos
Esquinas y perímetro	3 grupos
Parejas superiores e inferiores y laterales	2 grupos
Grupos por simetría	14 grupos
Total	34 grupos

3.5. Arte y cosmología

Hoy ya no resulta extraña la interpretación de la mitología a partir de relaciones cosmológicas, posición que afecta también al estudio de los diversos campos del arte. Ya en el siglo V Macrobio formulaba la teoría de que la estructura de la *Eneida* y la del cosmos eran semejantes(37).

El *Zohar* o *Libro del Esplendor* de los rabinos españoles es una curiosa síntesis de la teosofía lírica por la que la letra es el medio con el que Dios ha creado la tierra y el cielo, signos, figuras colocadas por Él en el espacio, la creación, en definitiva, como una escritura divina.

Algunos especialistas en cierta arqueología prehistórica(38) han planteado curiosas relaciones entre monumentos arquitectónicos y las constelaciones a partir incluso de las construcciones megalíticas, tema en el que nosotros no entramos.

La incidencia de la astrología en el hombre y el mundo ha tenido, aparte de ciertos campos concretos, lapidarios y obras afines, clara repercusión en las artes.

El culto al sol ha sido general en la historia de la cultura y se refleja en toda una simbología que afecta a

múltiples campos: desde el folklore y las festividades populares basadas en la noción solar de creación y fertilidad, pasando por la mitología y la identificación planetaria de los dioses en cada cultura, hasta la alquimia, por la que el sol se concibe como crisol cósmico, o el arte, que es donde a nosotros nos interesa, este culto tiene valores universales.

El santuario circular de Stonehenge en Inglaterra, cerca de Salisbury, uno de los más importantes monumentos megalíticos de Europa, citado a lo largo de la historia: Geraldus Cambrensis en *Topographia Hibernica* (s. XII), Geoffrey de Monmouth, en *Historia Britonum* (s. XII), W. Camden (s. XVI), John Aubrey (s. XVII), W. Stukley (s. XVIII), se ha vinculado con el sol tradicionalmente, aunque a partir del XIX ya de una forma más científica.

La incidencia del zodíaco en monedas antiguas y en piedras gnósticas, o los rosetones de las catedrales, divididos en 12 partes iguales (como manifestaciones zodiacales), son reflejo de la importancia que la astrología ha tenido especialmente entre los constructores.

Los cultos solares no habían desaparecido aún en el siglo VIII y las Capitulaciones de Carlomagno dan fe de ello.

La reforma de la orden benedictina y la importancia que el Concilio de Nicea (747) va a otorgar a la construcción religiosa nos resulta de enorme interés. La “dedicatoria” es la síntesis de intenciones que el abad propone, empleando para ella las letras del alfabeto, al que atribuye valores numéricos y una forma geométrica. El maestro de obra materializa esas fórmulas en talismanes aritméticos, geométricos o rítmicos. La ciencia de los constructores, basada en el simbolismo y el esoterismo desde tradiciones muy antiguas, se refleja en esas formas de escritura misteriosa que los monumentos románicos conservarán hasta el siglo XIII.

La reforma de San Bernardo (1113) supone la creación de un arte más austero y el establecimiento definitivo del culto a la Virgen. Ello explica que mandara construir (hasta 1153) trece iglesias que reproducen, en la zona de Châtillon Sur Seine, la constelación de Virgo, siendo frecuente el número 5 (ábside con cinco absidiolos), cuyo símbolo geométrico es el pentagrama con la estrella de 5 puntas, símbolo numérico de la Virgen.

En definitiva, esa “dedicatoria” tiene su fundamento en la leyenda por la que Salomón, cuando quiso erigir su templo y comprobó que no tenía obreros cualificados, pidió constructores al rey de Tiro. Salomón compuso diagramas de signos dispuestos en círculo sobre los que los obreros debían basarse. Es lo que se conoció en las hermandades gremiales como *Péndulo de Salomón.*

También se han considerado fórmulas de construcción los signos grabados en el sarcófago de Hiram (rey de Tiro) a los “signos de Glozel” encontrados en 1924 en piedras y ladrillos de la región francesa de Vichy(39) , y otros signos encontrados en dólmenes de la sierra de Alvâo en Portugal, cerca del pueblo de Pouca de Aguilar.

La tradición de los constructores hizo perdurar símbolos que supondrían los secretos del oficio transmitidos por los maestros, principios comunes en la aplicación a monumentos sagrados que podrían explicar la uniformidad de ciertas formas arquitectónicas en zonas distantes. Ello resulta evidente en estilos relativamente modernos, románico y gótico, pero la existencia de esas fórmulas reducidas a signos (lenguaje técnico) podrían remontarse mucho más atrás, incluso hasta los monumentos megalíticos.

La pata de oca, el caracol o la espiral son símbolos comunes a ciertos clanes de constructores (los “cagots” pirenaicos) y algunas de las fórmulas alfabéticas que estudiamos entrarían en clara relación con ellos.

La simbología ofrece, por otro lado, múltiples interpretaciones cosmológicas. Sobre el pez, por ejemplo, como símbolo del cristianismo, se han formulado hipótesis de todo tipo. Una teoría cercana a la época de su utilización lo hacía provenir de la palabra griega para el pez IXZUS como acróstico formado por las

iniciales de Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador (Iesus Xristos Zeu Uios soter) según veremos. Tertuliano defendió la interpretación del pez como símbolo del cristianismo que renace por el agua (bautismo).

Hay también quien atribuye el símbolo a influencias precristianas, y estudios modernos(40) que hacen derivar el símbolo de planteamientos astrológicos en la medida en que estos han incidido en las religiones primitivas. Efectivamente, la adoración de los astros ha sido general en el origen de las culturas. El toro y el cordero como animales sagrados o símbolos representativos pueden tener explicación astrológica.

Curiosamente también el carnero (Aries) es animal solar, reproductor, ligado en varias culturas al astro solar: Se relacionó en Egipto con el dios solar Amon-Ra y en Grecia el carnero es compañero de Hermes. También es símbolo de la orden del Toison de Oro. Si Ra es el dios solar egipcio, Thot (el dios de la escritura) es su corazón, quien hace surgir el elemento creador de la materia inerte, el espíritu del intelecto y padre del calendario. Existen curiosas similitudes con el dios “Ogmius” de los druidas, creador del verbo y la palabra sagrada. Por eso no es extraña la identificación de los griegos con su dios Hermes.

Pero la relación entre el toro y el cordero con los dos signos zodiacales tienen vinculación con el que cronológicamente le sigue.

Antes del segundo milenio (a.C) la constelación zodiacal de Tauro es reemplazada por Aries. El toro había sido símbolo en las primeras culturas y también la relación de Moisés con el cordero puede explicarse a través del signo zodiacal con el que corresponde. Poco después del nacimiento de Cristo la “morada del sol”, el equinoccio, entró en la constelación de Piscis y el símbolo del pez fue utilizado ya por los cristianos hasta el momento en que el cristianismo se abre camino con Constantino (siglo IV), en que desaparece paulatinamente. Tal vez fueron meras coincidencias si no tuviéramos en cuenta las posibilidades de interpretación cosmológicas de muchos textos cristianos.

El Apocalipsis de San Juan es uno de esos libros probablemente relacionados con la mitología astral y algunas de sus visiones fantásticas pueden interpretarse según ella:

> “Pon bajo sello las cosas que han hablado los siete truenos, y no las escribas claramente”
>
> *Apocalipsis*, 10:4

Como libro esotérico, de difícil compresión, que contiene sinnúmero de claves y de clara influencia en el ámbito de la Iglesia, puede servir de testimonio para algunas de las cuestiones que planteamos. Es el único de los libros apocalípticos reconocido como canónico por la Iglesia a partir del Concilio Toledano del año 633, y reafirmado como tal definitivamente por el Concilio Tridentino (1546). Fechado en torno al siglo primero de nuestra era, conserva el sentido iniciático que el cristianismo entonces, lo que vemos, por ejemplo, en la frecuencia de números con valor simbólico, entre todos el 7, que es símbolo sagrado del esoterismo (compuesto del 4: los cuatro elementos y el 3, la trilogía celeste, la Trinidad)(41).

Las siete iglesias, los siete sellos, trompetas, signos celestes, copas de la ira, voces celestiales, o las siete visiones finales, entre otros ejemplos con este número, reproducen ese símbolo.

El capítulo 12, versículos 1-16, describe una visión que Durero convierte en imagen en su serie de grabados sobre el *Apocalipsis.* Se trata de una dama en el cielo, la Virgen, envuelta por el sol, con una corona de doce estrellas y dos alas de águila. Es seguramente la constelación de Virgo, que alberga al sol en el otoño; los doce signos del zodiaco y los doce meses del año aparecen simbolizados por las estrellas. Además, encima de escorpio se encuentra la constelación del águila(42) .

Más interesante aún es la cita que ahora reproducimos:

> “Aquí se requiere la sabiduría. El que tenga inteligencia interprete la cifra de la bestia; su cifra es 666”

Apocalipsis 13-18.

El problema se ha centrado, entre los estudiosos del hermetismo, en buscar la correspondencia de ese número con el nombre que le representa. A partir de los valores numéricos de las letras, concedidos por hebreos y griegos, nos resulta difícil encontrar la correspondencia numérica de una palabra, pero invertir el proceso es mucho más complicado por las diversas combinaciones de letras que daría ese número. Es frecuente en la antigüedad (ya nos referimos a la "Gematría" como parte de la cábala) sumar los valores de las letras de una palabra o un nombre para obtener su número total representativo, pero a veces ese número no viene de la suma del nombre, sino de una frase o palabra que lo significa, por lo que esta vía no parece la más fácil para descifrar esa referencia.

Otra posibilidad nos la ofrecen los llamados "números triangulares". Estos son, en numerología, resultantes de la suma de los números correlativos; 1, 2, 3, 4, 5, etc. En este caso, si realizamos la suma correlativa desde el 1 al 36 obtenemos el número 666, que es el número apocalíptico, triangular por tanto del 36. La clave está en que este número, es el simbólico del sol y, por ello, el 666 debe referirse al citado astro, como deduce Beynon(43).

La Bestia a que se refiere el *Apocalipsis* es así el sol, y ello nos puede hacer pensar que la predicción fatalista de esa obra se refiere a un cataclismo astral. De todos modos, sin que entremos en esta cuestión, relacionamos el tema con la referencia a los "cuadrados mágicos" de los planetas, representados por un número especial y otros secundarios.

La relación de los planetas con determinados números es frecuente en las culturas antiguas, del mismo modo que los dioses tienen también identificaciones planetarias. Los caldeos asociaban, por ejemplo, a *Shamash,* el sol, con el número 20. Los hebreos relacionaron el 666, el *Sorath* con el citado astro. Para los coptos el 608 es *Phre* el sol y, curiosamente, este número corresponde en latín a I.H.S. (Iesus Hominum Salvator). En Grecia Zeus, Júpiter y Apolo tienen la misma relación con el sol.

Los números que se asocian en los tratados numerológicos con el sol, de acuerdo con el cuadrado mágico que le corresponde son: 6, 36, 11, 666. Ya hemos hecho referencia a uno de estos cuadrados mágicos astrales en el grabado de Durero que estudiamos como obra de fundamento alquímico. Jérôme Peignot, en su estudio sobre el caligrama, nos dice que estos cuadrados mágicos eran conocidos en China ya en el tercer milenio (a.C.) y difundidos en Europa por el griego Manuel Moschopoulos a principios del siglo XIV de nuestra era, lo que nos extraña, pues hemos encontrado fórmulas similares muy anteriores. Algunos poemas laberínticos se basan en estos sistemas: talismanes, poema cuadrado, cúbico, etc., lo que justifica el planteamiento de estos temas(44)

---

(1) Véanse los emblemas VIII, CXVIII, CXVIII de Alciato; Andrea Alciato: *Emblemata*, en la traducción española de Bernardino Daza, /Lyon: Guillermo Rovillio, 1549/, (Madrid: Editora Nacional, 1975), pp. 136, 269, 156.

(2) Véase, Mario Meunier, *La leyenda dorada de los dioses y de los héroes* (Madrid: Aguilar, s.f.).

(3) Objeto temático y caligráfico de algunos caligramas como el de Simmias de Rodas: "las alas".

(4) Padre Fray Baltasar de Vitoria: Segunda parte del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Barcelona: Imp. Juan Piferrer, 1722), libro primero, págs. 1-65 y capítulo VI, págs. 25-27.

(5) Egerton Sykes en su *Dictionary of Non-classical Mythology* (Londres: J.M. and Sons, 1961), define a Hermes Trimegisto como nombre griego para el dios egipcio Thoth, pero no se cita a Hermes Trimegisto en el de Pierre Grimal: *Dictionaire de la Mythologie Grecque et Romaine* (París: P. Univ. de France, 1963).

(6) Sherwood Taylor, en *The Alchemists*, de una edic. francesa (París: Bibliothéque des auteurs chimiques, 1672).

(7) Geber: *Somme de perfection* (París: Bibliothéque des auteurs chimiques, 1628).

(8) Véase Serge Hutin, *Historia de la alquimia* (Guayaquil: Ariel, 1976), pp. 82-83.

(9) Véase Th. Deveria, *Noub, la diosa del oro de los egipcios,* Memorias de la Sociedad de Anticuarios de Francia, 3ª Serie, t. 11, p. 151, citado por S. Hutin, op. cit. p. 83.

(10) En los cuatro primeros siglos de nuestra era es cuando la alquimia en lengua griega conoce su mayor desarrollo, si bien sobrevive luego a lo largo de los siglos V, VI y VII hasta el propio emperador bizantino Heraclio I (610-641), protector de esta ciencia.

(11) Siguiendo la traducción de Fulcanelli citada por Jacques Sadoul, *El gran arte de la alquimia* (Barcelona: Plaza y Janés, 1973), pp. 39-40.

(12) Christine Dequerlor, *Las aves mensajeras de los dioses*, (Barcelona: Plaza y Janés, 1980), pp. 138-139.

(13) Como reflejan documentos gnósticos encontrados en 1945 en la ciudad de Nag Hamadi y citados por Christine Dequerlor, op. cit. pp. 184-190.

(14) Véase Frederik Koning, *Historia del ocultismo* (Barcelona: Plaza y Janés, 1979), pp. 127 y ss.

(15) F. Paschasii, *Pöesis Artificiosa* (Herbipoli: J. Petri Zubrodt, 1674), obra a la que nos referiremos con más detenimiento en el estudio de las preceptivas del siglo XVII.

(16) M.R. Barnatan, *La Kábala, una mística del lenguaje* (Barcelona: Barral, 1974).

(17) Véase W. Wynn Westcott, *Los números, su oculto poder y místico significado* (Barcelona: ed. Bauzá, s.f.), pp. 29-30. No pretendemos entrar en estos temas, bastante complejos, sino resumir algunas ideas esenciales que, pensamos, pueden añadir algunos puntos de vista al estudio de los artificios objeto de esta tesis. La bibliografía en estas disciplinas es muy diversa e irregular y carecemos de criterios para su juicio. en todo caso hemos usado, entre otros: J. Iglesias Janeiro, *La arcana de los números* (Buenos Aires: Kier, 1978); Jorg Sabellicus, *La magia de los números* (Bilbao: Ed. Fher, 1978).

(18) Véase Antonio García Blanco, *Análisis filosófico de la escritura y lengua hebrea* (Madrid: Vda. de J. Vázquez, 1851), pp. 189-194.

(19) Alfonso X, *Lapidario*. Según man. escurialense H.I. 15, edición de Sagrario Rodríguez M. Montalvo (Madrid: Gredos, 1981), p. 58.

(20) Véase J. Iglesias Janeiro, *La arcana de los números*, op. cit. pp. 28-29.

(21) Véase Serge Hutin, *Historia de la alquimia* (Guayaquil: Cromograf, 1976), pp. 182-187.

(22) S. Hutin, op. cit. p. 187.

(23) Jérôme Peignot: *Du Calligramme* (París: ed. du Chêne, 1976).

(24) Numemaker, “Noticias sobre la alquimia en el *Lapidario* de Alfonso X”, en *R.F.E.*, v. XVI, pp. 161-168.

(25) Véase la introducción de Sagrario Rod. M. Montalvo a la edición del *Lapidario* citada en nuestra nota 19.

(26) Un importante libro al que varias veces habremos de referirnos es el de Jacques Van Lennep, *Art et Alchimie* (Bruxelles: ed. Meddens, 1966). Ya avanzada esta tesis se ha publicado la versión castellana de Antonio Pérez (Madrid Editora Nacional, 1978).

(27) Véase Robert Amadau, *Raimundo Lulio y la alquimia* (París: El Círculo del Libro, 1953).

(28) Véase J. Van Lennep, op. cit. pp. 244-245.

(29) J. Van Lennep, op. cit. p. 246.

(30) J. Van Lennep, op. cit. p. 246.

(31) Rabelais en *L’abbaye de Thélème* reproduce de nuevo la era paradisíaca de la pidra filosofal.

(32) J. Van Lennep, op. cit. p. 247.

(33) M. Carrouge, *André Breton et les données fondamentales du surrealisme*, citado por J. Van Lennep, op. cit. pp. 247-249, capítulo de este último en torno al tema.

(34) Actualmente y aparte del ya citado Jacques Van Lennep, parece prestarse más atención a estos aspectos, aunque ello es preciso hacerlo con enorme cuidado por la complejidad de los temas.

(35) Un libro básico y de indudable interés para nosotros, al que frecuentemente habremos de referirnos, es el de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro* (Madrid: Aguilar, 1972).

(36) J. Van Lennep, op. cit. p. 201-212, comenta ampliamente los símbolos herméticos del grabado de Durero, que ahora no hacemos sino sintetizar, aunque no se centra en el cuadrado numerado del vértice superior derecho, que es precisamente lo que a nosotros nos interesa y al que más adelante nos referimos.

(37) A Zárate, *Antes de la vanguardia*, op. cit. p. 23.

(38) Marcel Moreau, *Les civilisations des étoiles* /París: Robert Laffont, 1973/, (Barcelona: Plaza y Janés, 1978), o Louis Charpentier, *El*

enigma de la catedral de Chartres (París: Robert Laffont, 1975).

(39) Véase Salomon Reinach, *Ephemérides de Glozel* (París: ed. Kra, s.f.)

(40) Richard Hennig, *Wo Lagdas paradies*, /Berlin: Verlag des Druckhauses, 1950/, *Grandes enigmas del universo* (Barcelona: Plaza y Janés, 1976).

(41) Véase sobre estos temas Frederick L. Beynon, *Revelaciones de los libros sagrados* (Barcelona: Producción Editorial, 1978), pp. 137-168.

(42) No olvidemos que la constelación zodiacal de Libra es del siglo III y posterior por tanto al *Apocalipsis*. Este y otros muchos ejemplos de la obra de San Juan, interpretados desde una orientación cosmológica, nos los ofrece F. Beynon, op. cit. pp. 149-160. No nos es posible delimitar ahora si estas hipótesis, aparentemente fiables, tienen o no fundamento. En todo caso Durero, al que ya nos referiremos en el resumen sobre los temas alquímicos, parece coincidir con ellas.

(43) F. Beynon, op. cit. pp. 166-168.

(44) Véase J. Peignot, op. cit. p. 14. Algunas de las preceptivas que presentan atención a las formas difíciles se refieren a estos poemas y los vinculan con la tradición cosmológica, como tendremos ocasión de ver en el estudio del siglo XVII.

CAPÍTULO IV

TALISMANES LITERARIOS

1. Su ámbito

Antes de entrar en el estudio de un conocido y a la vez difícil texto, que pueda servir de ejemplo de la relación que manifiestan algunas fórmulas literarias con sus antecedentes herméticos, conviene centrar el tema sobre estos misteriosos talismanes(1).

Según la tradición árabe, el personaje bíblico Salomón fue el único hombre que supo someter a los "djinns" (diablos, fantasmas o genios malignos) y esto gracias a su conocimiento de la palabra, el "nombre del poder" grabado en su "sello". un anillo de su propiedad al que la leyenda concedió poderes extraordinarios.

Salomón fue para los árabes uno de los grandes profetas anteriores a Mahoma y su papel es frecuente en la literatura: *Las Mil y Una Noches* entre otros ejemplos en los que aparece el anillo mágico como tema de diversos argumentos. En este libro se conceden propiedades alquímicas al anillo, como ha demostrado Michel Gall(2) a través del cuento en que Salomón pierde dicho anillo y con él su poder. Ese anillo le fue concedido, según diversas tradiciones, tras su coronación por los cuatro "ángeles guardianes" (de los vientos, las aguas, los animales, los demonios), lo que puede relacionarse con los cuatro elementos. Pero el anillo tenía un sello, que es el que, al parecer, le confería grandes poderes.

La cultura árabe ha transmitido frecuentes referencias al poder insólito de amuletos, frases mágicas, talismanes y máquinas extraordinarias, algo también frecuente en las culturas occidentales.

Si las descripciones del sello de Salomón no son amplias en *Las Mil y Una Noches*, existen, sin embargo, multitud de datos en diversos libros mágicos publicados en Europa y atribuidos al citado personaje bíblico. El más conocido es el titulado *Masteah Shalomoh* o las *Clavículas de Salomón*, reeditado incluso recientemente en un facsímil de un original francés de 1641(3), obra en la que encontramos buen número de fórmulas que pueden servir como amuletos de muy diversa utilización.

El *Libro de Asmodeo, La Obra divina,* son también textos para la autofabricación de sellos y amuletos de magia casera.

La misma forma geométrica, como estrella de cinco puntas, con que suele identificarse al sello de Salomón, ha sido para los alquimistas símbolo de iniciación, del mismo modo que el círculo mágico que recibe en árabe el nombre de "Al-Mandal", emblema de los sabios para rechazar a los espíritus.

Según nos dice Jorge Guerra Escofet(4), Leoncio de Constantinopla, en el siglo XI, citó en un sermón de Pentecostés el poder de Salomón de controlar a los demonios; y que el Papa Inocencio VI hizo en 1350 un voluminoso manuscrito titulado *Libro de Salomón.*

Todo esto tiene clara vinculación con el "Cri-yantra" o "Yantra de los Yantras" hindúes (sello de los sellos), con los "mandalas", que se desarrollaron desde el último período del hinduismo, representados también por una complicada estrella con nueve triángulos integrados unos en otros, símbolo de la fuerza de expansión. También los curiosos emblemas "Hatti", procedentes de Anatolia y fechados sobre mediados del tercer milenio a.C., recuerdan al sello de Salomón(5).

Los símbolos geométricos de diversas formas, frecuentes también en la cultura árabe, tienen valor por sí mismos, aunque la palabra inserta en el sello mudo (en la forma geométrica), colabore en los poderes mágicos del amuleto. El amuleto, como tal, no basa su poder sólo en la decoración enigmática o los signos misteriosos insertos en él, sino también en la sustancia con que se les fabrica. A veces es este elemento único, un metal, una piedra preciosa con determinada forma, lo que constituye el talismán. El posible origen del amuleto en la medicina, entendida en un sentido amplio, que incluye a la magia, puede

determinar que la fórmula simbólica, la divisa enigmática, no sea en ciertos casos sino un complemento.

Pero a nosotros nos interesa sobre todo el talismán en el que aparecen letras, en el que es posible determinar una fórmula escrita. El “mantra” hindú está en relación con esa utilización de la palabra con poderes mágicos que se refleja igualmente en la cultura hebrea y que tiene su correlato en el cristianismo en el rezo, la repetición constante de una palabra o frase. *El pesahim*, tratado de reglas rituales hebraicas recomienda, por ejemplo, la utilización de la palabra “Shabriri” contra la fiebre y la ceguera. Es el nombre del espíritu del mal que puede conjurarse mediante un talismán triangular:

S H AB R I R I
A BR I R I
R I R I
R I

Este triángulo invertido corresponde a la mitad de la estrella salomónica de seis puntas formada por dos triángulos entrelazados.

Igualmente aparece en forma de triángulo invertido o recto otra famosa fórmula mágica “ABRACADABRA”, muy extendida por Europa. El médico del emperador Caracalla, Serenus Sammonicus (siglo III) la cita en su tratado *De medicina praecepta* como remedio mágico para la fiebre, en lugar de “Shabriri”.

El significado que suele darse a esta palabra es: “Lanza tu rayo hacia la muerte” y Julio César Scalígero, entre otros sabios del XVI, la hacen provenir del egipcio, griego o persa.

Es frecuente encontrarla en la Edad Media en forma de triángulo invertido, símbolo del agua, la sabiduría y la nobleza, según el pensamiento alquímico. También representa el elemento masculino y la aspiración por llegar a la verdad:

A B R A C A D A B R A
B R A C A D A B R
R A C A D A B
A C A D A
C A D
A

O bien:

```
A B R A C A D A B R A
 A B R A C A D A B R
  A B R A C A D A B
   A B R A C A D A
    A B R A C A D
     A B R A C A
      A B R A C
       A B R A
        A B R
         A B
          A
```

Los alquimistas la reprodujeron en forma de cuadrado para referirse a la alquimia geométrica; en forma de doble triángulo, normal e invertido, unidos por el vértice (como la figura de un reloj de arena), para definir a la alquimia triangular; y como triángulo recto, para definir a la alquimia trascendente, todo ello con sus correspondencias numéricas(6).

En definitiva, esta fórmula puede vincularse también al “notaricon” rabínico (pues aparece muy a menudo en hebreo), una de las especies cabalísticas más implicadas con los artificios literarios que estudiamos, fuente de múltiples amuletos y talismanes. Esta es la parte de la cábala que se centra en la observación de ciertas letras de un texto dado: letras iniciales, mediales o finales para formar una nueva palabra o sentencia: Acrósticos, tautogramas, anagramas y otros artificios literarios, de los cuales nos ocupamos en este libro, se basan en los mismos procedimientos del “notaricón”.

De todo ello nos da noticia Antonio María García Blanco, en su *Análisis filosófico de la literatura y lengua hebrea(7)*, donde nos señala la adopción de la fórmula “Abracadabra” por griegos, latinos y cristianos. Esta palabra podría explicarse, según el “notaricón”, como un compuesto de iniciales de un texto que, traducido, viene a ser “Padre, hijo, espíritu santo” repetido(8).

Los gnósticos desarrollaron también talismanes con signos grabados y decoración simbólica, como los cristianos, entre los que se observa una fuerte influencia oriental desde el primer siglo del imperio. La importancia de lo sobrenatural, de lo maravilloso, se evidencia en Roma desde Vespasiano, Marco Aurelio, Tiberio, Séptimo Severo, en el auge de todo tipo de oráculos y amuletos que se extienden por occidente. Esto se manifiesta en los concilios, preocupados por detener esa afición hacia los augurios, adivinaciones y encantamientos tan frecuentes también en la Edad Media(9).

Las fórmulas de exorcismo contra el diablo son habituales entre los amuletos cristianos, como un talismán encontrado en Beirut, hecho con una lámina de oro en la que aparece grabado un texto griego, y fechado en el siglo II de nuestra era. En él se alude a la cruz como talismán para hacer huir al diablo en la extremaunción, algo que es frecuente, según señala Cabrol, quien nos ofrece otros ejemplos de talismanes contra las enfermedades(10).

Pero la palabra mágica tiene su rito, su secreto y su peligro. El conocimiento de ella se basa en ciertas reglas. La tradición árabe ha transmitido muchas palabras mágicas. “Sésamo”, por ejemplo, una de las más conocidas y presente también en *Las Mil y Una noches*, designa a la simiente más reducida, pero capaz de desarrollar una planta superior, símbolo, por tanto, del microcosmos, fuente de vida y de crecimiento. Esta palabra nos recuerda curiosamente a la palabra “Zamzem” que designa la fuente sagrada de la Meca. Otras muchas palabras mágicas se usaron en la tradición árabe: *Athoray,* escrita sobre una tablilla de cobre, atribuía poderes a los marinos, soldados y alquimistas. *Adelamen* sirvió, según parece, para destruir edificios, como *Altchatray*, inscrita en triángulo de hierro, destruiría las cosechas. *Aldminiach* sirve para fomentar amistades y *Almazar* para provocar peleas. Para favorecer los

viajes se usaba *Azobra* y *Alzofora* para los negocios. Palabras del poder supremo para los hebreos son *Schemhamphoras* y *Sabaoth*, como *Abraxas* para los gnósticos(11) . 69

A lo largo de toda la Edad Media se pueden encontrar muy diversos tipos de amuletos que incluyen letras organizadas según el sistema del laberinto o poema cúbico, una de las fórmulas literarias a las que prestaremos mayor atención en nuestro estudio. Más bien debemos pensar que estos poemas no son sino proyecciones literarias de aquellos talismanes, en los que evidentemente tienen sus raíces. J. Matter, en su *Histoire critique du gnosticisme(12)* , ofrece varios ejemplos de inscripciones y amuletos de maleficio con letras grabadas en oro o piedras preciosas. En ellos, una serie de letras en griego están dispuestas de forma que es posible una lectura repetida en las diversas direcciones.

Un aspecto fundamental de los talismanes, que los relaciona con los laberintos, es su utilización arquitectónica.

El uso de determinadas fórmulas en Iglesias, edificios públicos, puertas de las casas, parece tener su origen entre los hebreos, que aún hoy lo realizan: Los “mezôuzôt”, como talismanes de protección de los lugares.

En una tumba de Nubia, cerca del Nilo, transformada en iglesia copta, que se remonta al siglo VIII, encontramos ciertas fórmulas que pueden interpretarse como talismanes de protección, algo frecuente en diversos lugares de Europa(13).

Entre esas fórmulas aparece una sobre la que ahora centramos nuestra atención como resumen de los talismanes y su influencia en los laberintos literarios.

2. El famoso cuadrado mágico: “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”

La numerología religiosa, la cábala y la alquimia, el pensamiento hermético en suma, en esas épocas en que la cultura se estructura en un simbolismo geométrico y numerológico, tiene, como vemos, evidente influencia en la creación artística(14). En cualquier caso, esa interpretación no puede formularse siempre desde esta única perspectiva ni hacerla extensiva a la mayoría de las producciones. Deberá reconocerse sin embargo que el geometrismo y la numerología son elementos básicos al menos en determinados artificios literarios que, desde el periodo helenístico hasta la Edad Media y el Renacimiento especialmente, configuran un corpus de creación bastante importante. Incluso, como ha señalado, entre otros, Claude Gilbert Dubois(15), resulta interesante la relación existente entre las formas estróficas más comunes, y los números sobre las que éstas se basan, con los valores que las ciencias herméticas les conceden, su significación simbólica en definitiva.

La configuración formal del texto poético en razón de sus exigencias métricas permite curiosas relaciones con la geometría hermética, pero si en las artes gráficas, plásticas y escultóricas, además de la arquitectura, resultan más fácilmente admitidos todos estos valores (desde la geometría a la numerología), en el arte de la palabra es más frecuente resistirse a las mencionadas relaciones. Pero centremos la atención en un campo en el que esta vinculación resulta indiscutible.

Un ejemplo ya relativamente frecuente en algunos estudios sobre curiosidades herméticas es el conocido y aún no descifrado texto: “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS”, verso anacíclico perfecto, legible en ambas direcciones con idéntico resultado y al que se le atribuye un claro carácter mágico. En él vamos a centrarnos como ejemplo de poema cúbico y, a partir de lo que sobre él se ha escrito, intentaremos aportar nuevas posibilidades de interpretación (Fig. 2).

12 CARAMVELIS 142

APOLLO QVADRANGVLARIS.

Quadrandi vertus methodum hanc contemnere noli:
Arte quadra versus vel meliore tuos.

CCCXIV.

IRCVMFERTVR sigillum, quod videtur non omninò vanitate vacare (vanitatem à superstitione distinguo) accenſere enim vim aliquam realem & physicam characteribus scriptis, sculptisve; sæpe superstitiosum, semper vanum & illicitum est. Sigilli igitur, cuius sit mentio, potentiam & vires omittamus, & literas consideremus:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Est mirabilis literarum concurſus, cui similem vix alibi in aliquâ linguâ reperias; est enim figura quædam quadrangularis, quæ à quolibet angulo ſurſum deorſum directè & retrogradè poterit legi.

Et quid voces iſtæ significant? Sanè, ſi liceat barbaras voces conformare, facile erit eiuſmodi multa & varia delineare ſigilla; at, ſi debeamus vti vocibus purè latinis, expereemur ſummas difficultates. Ergo vt ſententiam hanc myſteriosam exponam, cùm nobis non ſufficiat Latina, ad alias linguas recurramus.

SATOR, Hebraicè סתר, à radice סתר *ſatar*, quæ est *abſcondi* deducitur: & quidem hoc esse nomen Dei conſtat ex Prophetæ illo, *Verè tu es Deus abſconditus*.

AREPO, Hebraicè רפא *Medicina*, à radice רפא *Raphaa*: Deus autem nomen medici aſſumit: ait enim Matth. 9. 12. *Non eſt opus valentibus Medicus*. & Marc. 2. 17. *Non neceſſe habent ſani Medico*. Nec hinc inferat Pelagianus, non indigera Deo valentes ſanoſque: quia Redemptor & Conſeruator eſt; Redemptor, vt nos à corporis & mentis eruat conſeruator, vt in gratiâ aut etiam corporis ſanitate conſeruet.

TENET, Latinum eſt, *ſuſtinet, continet, ſuſtentat, &c.*

OPERA, *actione, ſtudio, auxilio*: & hoc contra Durandum qui concurſum naturalem negauit; & Pelagium, quia ſupernaturalia auxilia non admiſit.

ROTAS, *orbes, cælos*. Iuxta illud Ciceronis in Arati Phænomenis, *Hunc tangit vita feruida Solis*.

Vnde ſententia integra erit hæc, *Deus abſconditus, ſalus & medicina potentiſſima, ſuſtinet & conſeruat auxilio & operatione ſua cælos*. Cui reſpondebit iſtud Diſticum:

Rex noſter, Medicina, ſalus, abſcondita Cauſa
Rerum, Cælorum ſuſtinet ipſe polos.

Fig. 2: Inicio del cap. CCCXIV de la Metametrica de Juan Caramuel, en que se recoge el talismán SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Sobre este autor véase el apartado 9-11 de la Segunda parte de nuestro trabajo.

No olvidemos que estos laberintos, talismanes literarios y figuras geométricas han sido bastante más frecuentes desde los primeros siglos de nuestra era de lo que a menudo se reconoce. Uno de los más antiguos es el cuadrado central de la Iglesia de San Reparatus en Asnan (Argelia), construida en el 324 d.C. en la localidad de Castellum Tingitatium(16), con el cual la relación resulta indiscutible.

Esos cuadrados mágicos, conocidos en China sobre el segundo milenio antes de Cristo, como ya señalamos en nuestra referencia al grabado “Melancolía” de Durero, fueron difundidos al parecer en Europa sobre todo a partir del siglo XIV por el griego Manuel Moschopoulos y guardan una total relación con el artificio literario de los laberintos y pentacrósticos.

El laberinto de Argelia que citamos, se compone de un cuadrado cubierto de letras en el que a partir de la S central puede leerse en todas direcciones “Sancta Ecclesia”. Este cuadrado se haya inserto en el centro de cuatro laberintos cuyo trazado es idéntico, a excepción del situado en la base derecha, por lo que pensamos que debe empezarse el recorrido por él. Si partimos de la S situada en el centro del eje horizontal y vertical del cuadrado de letras, por donde se inicia la leyenda, podemos obtener cuatro cuadrados parciales separados por estos ejes. Cada uno de ellos repite la misma leyenda en diversas direcciones (Fig. 3)(17).

A I S E L C E C L E S I A
I S E L C E A E C L E S I
S E L C E A T A E C L E S
E L C E A T C T A E C L E
L C E A T C N C T A E C L
C E A T C N A N C T A E C
E A T C N A S A N C T A E
C E A T C N A N C T A E C
L C E A T C N C T A E C L
E L C E A T C T A E C L E
S E L C E A T A E C L E S
I S E L C E A E C L E S I
A I S E L C E C L E S I A

Fig 3: Laberinto de Orléansville, reproducido de la Revue archéologique IV (1848), f. 78, que incluye Leclerq en su artículo "Labyrinthe", p. 975.

Los laberintos trazados en el suelo, con frecuencia sin ningún tipo de inscripciones, aparecen en multitud de iglesias cristianas como símbolo del proceso de la vida y sus dificultades, aunque tales formas se encuentran en muy diversas culturas: el laberinto de Creta es uno de los ejemplos más conocidos.

Laberintos circulares, en espiral, cuadrados y de diferentes formas existen en mosaicos y suelos de muchos edificios de Europa desde la dominación romana(18).

Uno de los ejemplos españoles más citado es el de la iglesia de San Salvador de Asturias, al que en su momento nos referiremos, entre otros muchos.

En cuanto al texto que ahora nos ocupa, se trata de un cuadrado mágico de veinticinco casillas, y uno de los más difíciles ejemplos de hermetismo geométrico y numerológico. Al parecer, el primer ejemplo del famoso laberinto fue descubierto por el paleógrafo contemporáneo, Carcopino, grabado en un azulejo de Pompeya, perteneciente por tanto al primer siglo de nuestra era, aunque también parece haberse

encontrado en forma circular, claramente cosmológica, y en edificios europeos de la Edad Media, como el castillo de Beauliez les Loches en Francia, e incluso en España(19).

Ya nos referimos antes a las inscripciones de la tumba de Nubia convertida en iglesia copta, entre las que aparece la misma fórmula “Sator Arepo Tenet Opera Rotas” en copto, además de diversos papiros y objetos que la recogen en esa lengua(20).

También ha sido encontrado este texto escrito en griego, además de la forma latina, la más frecuente, y que vemos en la capilla Saint Laurent de Rochemaure, grabada en un mármol, o en una casa romana de Gloucestershire, y en el altar de una iglesia cerca de Cremona, entre otros muchos lugares.

En cuanto a las interpretaciones, para algunos estudiosos, como Jean Michel Angebert(21), se vincula este laberinto al ritual mágico de la construcción y significa: “El obrero con su arado dirige los trabajos”. Ello explicaría, a pesar de la excesiva libertad de esa traducción, su presencia en diversos edificios europeos.

Armando A. Zárate(22) nos señala la relación que tiene con la “visión que tuvo Ezequiel de la rueda llena de ojos que gira hacia adelante y hacia atrás (Isaías 4-21)”, así como la idea de Hocke(23) por la que esta inscripción sería el gráfico de Dios, del infinito y la eternidad, basándose en la cruz formada por “Tenet”, eje horizontal y vertical del texto.

En un manuscrito griego de la Biblioteca Nacional de París, nº 2411, fol. 60(24) aparece este cuadrado escrito en letras griegas y con unas palabras al lado derecho del mismo que parecen corresponder a una traducción. Así:

σατορ	οσπειρων	El sembrador
αρεπο	αροτρον	carreta
τενετ	χρατει	tiene, mantiene
οπερα	εργα	trabajos
ροτασ	τροχουσ	ruedas

F. Cabrol propone, a partir de esto: el sembrador está en el carro; del trabajo se ocupan las ruedas”(25).

Sobre AREPO se conocen en la baja latinidad palabras que podrían relacionarse con ella: “arapennis”, “arepennis”, referidas al campo, lo que podemos interpretar como labores si se tiene en cuenta que es el inverso de OPERA. También podría traducirse en relación con “Adrepo” (marchar al lado), como propone C.W. Kin(26), con lo que tendríamos: “El obrero (OPERA) mantiene las ruedas del carro; (yo), el sembrador, marcho junto a él”(27).

El preceptista Juan Caramuel, del siglo XVII, autor al que nos referiremos más extensamente, pues es el más destacado estudioso de los artificios literarios que estudiamos, incluye este cuadrado en su Metamétrica dentro de los laberintos (“Apollo quadrangularis”). La palabra “SATOR” la hace venir del hebreo y la traduce por “abscondi”. AREPO lo relaciona con la palabra hebrea que significa “medicina”. Las demás no tienen excesivo problema: TENET: sostiene, contiene, sustenta; OPERA: obra, acción, auxilio; ROTAS: orbes, cielos. La fórmula se traduce para Caramuel, según esto: “Deus Absconditus, salus (medicina) potentissima, sustinent (consaurat) auxilio (operatione) sua coelus”.

Marcos Márquez de Medina en el siglo XVIII nos ofrece también una traducción:

“Puede leerse ácia adelante, ácia abaxo, ácia atrás, y ácia arriba. Quiere decir: El Criador mantiene las obras, y el Diablo tiene, y padece los tormentos”(28).

El problema esencial de esta traducción se centra de nuevo en la segunda palabra del cuadrado,

AREPO, como término referido al diablo, dado que no hemos logrado encontrar, en definitiva, ninguna referencia a la misma. Tampoco la palabra SATOR tiene una clara explicación como correspondiente al Creador, aunque pudiera verse como apócope de Salvator, pero las restantes palabras del cuadrado no ofrecen dificultad: TENET, OPERA, ROTAS.

Las dos primeras, en definitiva, no son sino el inverso de las dos últimas, por lo que nos extraña que en la anterior traducción se vincule SATOR con OPERA, mientras sería más lógico vincular cada palabra con su inverso, sobre todo si tenemos en cuenta los valores positivos y negativos de los números que le corresponden por el lugar que ocupan: SATOR debería ir así con ROTAS (lugares 1º y 5º, números considerados positivos), mientras AREPO iría con OPERA, relacionándose entonces el 2, símbolo numérico del diablo, con el cuatro, número que representa a la materia, a la tierra, y que es igualmente negativo.

El orden de las palabras en el cuadrado que estudiamos ya aporta alguna idea de interés. El número 1 es el símbolo de la creación y del origen del universo, al que se atribuyen los valores de dominio, potencia, originalidad y creatividad, número que representa a Dios y corresponde en este caso a SATOR. El número 2 se relaciona como ya hemos dicho con el diablo, “la bestia”, como contrapuesto al anterior. El número tres es el que representa al artista, síntesis de los anteriores, y su simbolismo geométrico corresponde con el triángulo, aparte de formar en el cuadrado la cruz. No deja de ser curioso que TENET sea la tercera palabra y única de las cinco del cuadrado que se compone de tres letras: t, e, n, repetidas las dos primeras y legible en ambas direcciones (perfectamente anacíclica), además de que compone el eje vertical y horizontal del cuadrado formando una cruz. La palabra que ocupa el cuarto lugar, OPERA, inversa de AREPO, es número también negativo en cuanto representación de la tierra en sentido cósmico (los cuatro elementos). El número 4 indica la organización racional, asociado a las realizaciones tangibles, y es el número que curiosamente regula las “obras” de edificación, por lo que la disposición de esta palabra en este lugar no podría ser más oportuna.

En cuanto al número 5, base de este cuadrado (de cinco palabras con cinco letras cada una) se considera esférico, ya que en cada multiplicación se recupera a sí mismo. Relacionado con la justicia, tiene por nombre “némesis” porque dispone las cosas celestes, y fue considerado en Egipto y Grecia amuleto poderoso. Precisamente en quinta posición, aparece en el cuadrado la palabra ROTAS, que alude también a la esfera(29).

Entre las diversas vías para la interpretación de este texto, aparte ya de la traducción más o menos válida de las palabras, situaríamos la de las posibilidades geométricas junto a las numerológicas y cabalísticas citadas al principio de este apartado. Si estudiamos las líneas del cuadrado dentro de las citadas posibilidades geométricas, nos llama la atención en principio, que la única palabra legible de derecha a izquierda y de izquierda a derecha con el mismo resultado es TENET, eje horizontal y vertical que conforma la cruz. Este símbolo representó en la antigüedad la fusión del principio masculino y femenino, generación así de vida, signo de eternidad, rápidamente asimilado por los primeros cristianos pero que tiene abundantes referencias en todas las civilizaciones conocidas(30).

Cruz griega, o "immisa"

K griega, cruz de San Andrés, o enlazada

cuadrado, símbolo del mundo y la naturaleza

Otro signo fácilmente identificable es el cuadrado, símbolo de la naturaleza, del mundo, de los cuatro elementos, por el que se representa el “Tetragrammaton” sagrado y que es aquí la base en la que se insertan las letras. Si continuamos con nuevas posibilidades geométricas y unimos las consonantes en diagonal, nos da un nuevo signo, el aspa, la X griega, que sirvió de enseña a los movimientos esotéricos

cristianos (las fraternidades de Escocia), y que tiene además un claro valor alquímico. Es la llamada “Cruz de San Andrés”, cruz enlazada y cruz de los romanos (por servir a estos como señal en los límites fronterizos). Su significación se relaciona con la sabiduría infinita.

Si unimos la cruz formada por TENET con las diagonales que constituyen la cruz enlazada nos da un nuevo signo que corresponde al monograma de Cristo, símbolo de las catacumbas. Es éste también un signo iniciático muy antiguo (la X griega y la cruz), asimilado pronto por los cristianos, y que corresponde en la astrología al Sextil o 60 grados (dos veces cada treinta días), referido a la situación de los planetas para la formulación del horóscopo, entre otras significaciones. Si integramos ahora estos signos, el cuadrado y la doble cruz, completando las letras que nos quedaban por unir entre los cuatro vértices de la cruz formada por Tenet, nos da un signo con un significado muy preciso: Representa las múltiples actividades de la humanidad, los esfuerzos de ésta en la transformación de la naturaleza, con lo que la correspondencia con la función de los constructores, antes mencionada, quedaría claramente explicada.

Todo esto puede resultar gratuito de no ser relativamente frecuente la inclusión de alguno de estos signos en laberintos literarios del primer milenio de nuestra era, desde Venancio Honorio Clamenciano Fortunato hasta un importante autor del Renacimiento carolingio, Rabano Mauro (a los que más adelante estudiamos), que incluyen en diversos textos estos signos, especialmente el Crismón(31).

Para Pedro Guirao(32) este cuadrado mágico esconde uno de los máximos secretos del hermetismo geométrico, clave tal vez del problema de la cuadratura del círculo.

A partir de la cruz central con las letra E N E, Guirao establece el origen de la cruz griega y un círculo como cuerpo de las nueve casillas centrales. Otro círculo englobando ya las veinticinco casillas dentro del cuadrado nos da como resultado las letras TAATTOOT, que para él implica el secreto de Hermes-Toh (el Taautos fenicio). La doble estrella de David y el círculo es lo que permite la división del cuadrado en 25 partes (Fig. 4).

El famoso "Cuadro Mágico" de 25 casillas revela aquí uno de los máximos secretos del hermetismo geométrico, apto para Iniciados. Y, por supuesto, encierra el secreto de Hermes-Toth (Tautos, en fenicio) y el origen de la Cruz Griega. Sólo el círculo y la doble Estrella de David permite la división del cuadrado en 25 partes.

R	O	T	A	S
O	P	E	R	A
T	E	N	E	T
A	R	E	P	O
S	A	T	O	R

CUADRO A

300	70	9	1	60
70	80	5	200	1
9	5	50	5	9
1	200	5	80	70
60	1	9	70	200
340	356	78	356	340

CUADRO B

200	70	400	1	300
70	80	70	200	1
400	70	50	70	400
1	200	70	80	70
300	1	400	70	200
971	421	990	421	971

Fig. 4: Reproducimos el gráfico de Pedro Guirao y su nota explicativa junto a los valores numérico de las letras según las tablas. Ver p. 82.

La numerología, la cábala ofrecen, por otro lado, diversas posibilidades para el estudio de este extraño texto. Tanto la “gematría” o cábala matemática, de la que depende el valor numérico de cada letra y cada palabra, como la “temura” que regula en la cábala las permutaciones posibles, o el “notaricon”, del que depende una palabra clave construída con letras de la frase que sintetiza, tienen aquí claras posibilidades de aplicación. Los valores de los números que corresponden a cada palabra sirven para explicarla, al tiempo que por una serie de procesos aritméticos es posible reducir una palabra a un número síntesis que le corresponde. Según esto se relaciona (o es permutable) con otra palabra cuyo número base coincide con la primera. También podría ocurrir que cada una de estas cinco palabras del cuadrado mágico estuviera formada por las letras iniciales o finales de una frase (sistema que regula el notaricón) lo que presenta claras correspondencias con los juegos letristas de la poesía desde la antigüedad: el acróstico es sin duda una forma de “notaricón”. Desde esta perspectiva, el cuadrado que estudiamos sería bien difícil de interpretar, como ejemplo entonces de lo que se define como “carmen quadrato o cúbico” en los tratados sobre géneros de artificio(33). En este caso cada letra sería inicial de cada palabra de un poema completo. Paschasii cita como ejemplo un cuadrado también de veinticinco letras, pero sin formar palabra:

P M D M T
M F P S V
D P H F P
M S F S C
T V P C R

Lo que corresponde a:

Princeps **M**auriti **D**octoru **M**axime **T**utor

Mauriti **F**idei **P**rotector **S**trenue **V**era

Doctoru **P**rotector **H**onoru **F**ulgide **P**hoebe

Maxime **S**trenue **F**ulgide **S**uspiciede **C**elebris

Tutor **V**era **P**hoebe **C**elebris **R**elligionis.

En relación ahora con la cábala permutatoria o “Temura”, es posible vincular este cuadrado con los famosos cuadrados mágico de los planetas, presentes en los tratados de astrología, numerología y alquimia, como ya vimos en el grabado de Durero titulado “melancolía”.

Si bien no corresponde con el cuadrado del sol, en cuanto al número de casillas (al tener éste 36), para W. Wynn Westcott(34) la correspondencia numérica de SATOR, TENET, ROTAS, coincide con el 666, el “Sorath”, número apocalíptico del sol en la numerología egipcia junto a los números 6, 36, 111, citando a A. Kircher. El 666 efectivamente se relaciona en el *Apocalipsis* (XIII, 11) con el demonio, la Bestia con siete cabezas y diez cuernos, como ya planteamos. Este número es la clave también, según Westcott(35), para la compresión del célebre laberinto y simboliza la sabiduría, principio o génesis. Es además la suma de los números uno a treinta y seis, número también del sol.

Otra posibilidad en el estudio de este cuadrado es la relación que guarda con el tablero de ajedrez templario, también de 25 casillas, lo que explicaría su presencia en algunos monumentos de la citada orden(36).

Por último, y a partir de la “gematría” o cábala matemática, José Ramírez y Barbero(37) deduce los números 7, 5 y 6 para las tres palabras base del laberinto: SATOR, AREPO y TENET, así como 7, 8 y 9, según los valores dobles de algunas letras en las tablas numerológicas. En éstas, a cada letra corresponde un número, pero existen letras que tienen dos valores, por lo que si una de ellas se encuentra en una palabra determinada, la suma total será distinta según utilicemos uno u otro valor. Una vez realizada la suma de una palabra se reduce ésta a su número base: Si nos atenemos a uno de los valores:

SATOR	suma 340,	que reducido = 3+4+0 = 7
AREPO	suma 356,	que reducido = 3+5+6 = 14; 1+4 = 5
TENET	suma 78,	que reducido = 7+8 = 15; 1+5 = 6

Realizada la misma operación, pero con los otros valores de algunas letras, nos dan los ya citados números 7, 8 y 9. Como podemos observar, el número que se repite en ambos casos es el 7, número cabalístico por excelencia que simboliza el poder mágico, el esfuerzo dirigido hacia un fin determinado, cifra simbólica de la perfección desde la antigüedad, sólo divisible por sí misma y por la unidad en la escala decimal. Al mismo tiempo se relaciona con el caracol (cuyo movimiento se realiza a través de siete músculos que posee en su cola o suela, mediante contracción y distensión) uno de los animales esotéricos más primitivos, representante de la espiral. Esto explicaría el que este laberinto haya

aparecido también en forma de espiral(38).

Pero si continuamos el proceso de reducción de estos números, algo normal en las operaciones cabalísticas, tendremos que el número síntesis de las tres primeras palabras es el 9 (7+5+6 = 18; 1+8 = 9) según la primera tabla y el número 6 como síntesis a partir de la segunda tabla (7+8+9 = 24; 2+4 = 6). En definitiva, el seis y el nueve son el mismo grafismo, pero invertidos, como si se enfrentaran en un espejo, lo cual sintetiza la operación con las palabras del cuadrado: OPERA y ROTAS como inversas de AREPO y SATOR. Curiosamente estas dos cifras suman 15, emblema numérico de Dios en hebreo. En esta cultura corresponden a: Teth -9- y Vau -6- que es la manera de escribir 15, en vez de SH (Sah), reservado por los cabalistas para referirse al Santo Nombre, que representa a este número 15. En cualquier caso, 6 y 9 están integrados también en el 3. Este constituyente para Ramírez Barbero el número base del laberinto, relacionado así con la letra "ghimel" y símbolo entonces de la función dinámica de la vida, pues alude a la forma (en sus tres dimensiones). Si esto fuera así, corroboraría la relación de nuestro talismán literario con el triángulo equilátero al que simbolizan las tres vocales del texto A, E, O, como el pentágono viene también justificado por las cinco consonantes que aparecen en el cuadrado: N, P, R, S, T. Un total de ocho letras para las ocho puntas o vértices que forman la estrella con los cuatro triángulos equiláteros, según la figura que ofrece Pedro Guirao.

Son varias así las perspectivas que permiten deducir la relación de este cuadrado con la creación artística, la actuación del hombre sobre la naturaleza y su esfuerzo por transformarla. Esto explicaría esa ya citada vinculación con los constructores que han defendido varios autores, el que se empleara en el ritual mágico de la fundación o que pueda ser clave nemotécnica para los Maestros constructores de la Edad Media, como pretenden algunos(39).

---

(1) Sobre amuletos y talismanes destacamos el trabajo de F. Cabrol, "Amulettes", en *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, (París: Libraire Letouzeg et Ané, 1924), v. I, 2ª parte, pp. 1784 y ss.; como el que incluye en la misma obra H. Leclercq, titulado "Labyrinthe", op. cit. v. VII (1928), pp. 974-982.

(2) Véase Michel Gall, *Los secretos de "Las Mil y Una Noches"*, /París: 1972/, (Barcelona: Plaza y Janés, 1973).

(3) *Clavículas de Salomón*, ed. Jorge Guerra Escofet (Madrid: Humanitas, 1981). Aquí nos dice que el historiador Flavio Josefo, en la época de Vespasiano -siglo I, d.C.- cita un libro atribuido a Salomón y muy utilizado en los conjuros.

(4) Véase nuestra nota anterior, 3

(5) Véase Michel Gall, op. cit. pp. 149-159

(6) Véase J. Iglesias Janeiro, *La Arcana de los números* (Buenos Aires: Kier, 1967), pp. 42-43.

(7) Antonio María García Blanco, *Análisis filosófico de la escritura y lengua hebrea* (Madrid: Vda. de José Vázquez, 1851), pp. 281-284, obra de interés, a pesar de su antigüedad, para estos temas.

(8) La tercera especie de cábala, la conmutativa o "temura", también tiene que ver con los procedimientos literarios que estudiamos en este trabajo, en cuanto ciencia de las permutaciones.

(9) Cabrol señala los diversos grupos en que puede dividirse la extensa variedad de amuletos: de difuntos, cristianos, medallas de devoción, gnósticos, de encantamiento o mal de ojo, médicos y fórmulas profilácticas, entre otros (op. cit. p. 1784).

(10) Cabrol, op. cit. pp. 1796-1799.

(11)Véase Michel Gall, op. cit. pp. 164-165.

(12) J. Matter, *Histoire critique du gnosticisme* (París: 1843), pl. I, fig. 1,7; pl. VII, fig. 5, etc.

(13) Véase J. Eckhel, *Choix des pierres gravées du Cabinet impériale des antiques, représentées en XL plannches, décrites et expliquées* (Viena: 1782), p. 62, así como el tratado de Athanase Kircher, *Arithmologia sive de abditis numerorum mysteriis* (Roma, 1665); véase Cabrol, op. cit. p. 1815.

(14) La tradición patrística favoreció sin duda estas formulaciones y el propio San Agustín, en su epístola LV se muestra partidario de los simbolismos en tanto que portadores de ideas espirituales. Todo ello se sustenta en la tradición bíblica por la que la verdad aparece velada para que la descifren únicamente los dignos (Mateo 13:3, Isaías 6:9-10).

(15) Claude G. Dubois, *El Manierismo*, op. cit. pp. 119-130.

(16) Véase, J. Peignot, *Du Calligramme*, op. cit. p. 14.17. Véase H. Leclercq, op. cit. v. VIII, p. 975.

(17) Véase H. Leclercq, op. Cit. Vol. VIII, p. 975

(18) E. Müntz, *Etudes iconographiques et archéologiques sur le Moyen Age* (París: 1887). L. Deschamps, Essais sur les pavages des églises, en *Annales Archéologiques* (1852), 12, pp. 146 y ss. son algunos de los estudios que iniciaron el análisis de estos laberintos.

(19) Véase J. Peignot: *Du Calligramme*, op. cit. p. 14 y también Arturo del Villar: De la palabra mágica al caligrama en *Estafeta Literaria*, 573 (1975), pp. 4-7.

(20) Véase F. Cabrol, op. cit. p. 1809, y las referencias bibliográficas que nos ofrece de J. Krall, Hyverhat, A. Sayce, entre otros, a partir de unos papiros coptos descubiertos por el Archiduque Renier en el siglo pasado. Este talismán ha sido estudiado por muchos especialistas y con muy diversas interpretaciones. Véase A. Kircher, *Arithmologia*, op. cit. p. 220.

(21) J. Michel Angebert, *Las ciudades mágicas* (Barcelona: Plaza y Janés, 1976).

(22) Véase A. Zárate, *Antes de la vanguardia*, op. cit. p. 46.

(23) Gustav R. Hocke, *Manierismus in der litteratur* (Hamburg: Rowohlt, 1959), citado por A. Zárate, p. 46.

(24) F. Cabrol, op. cit. p. 1815. FACE="times">

(25) F. Cabrol, op. cit. p. 1815.

(26) Citado por F. Cabrol, op. cit. p. 1811.

(27) No entramos en esta variedad de traducciones y la fidelidad de las mismas, pues ello escapa a nuestra especialidad, aunque, según parece, ninguna de ellas tiene un pleno fundamento.

(28) Marcos Márquez de Medina: *El arte explicado y gramático perfecto* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1787), 7 impres, p. 674

(29) Para estos valores simbólicos de los números nos basamos en los libros ya citados de W. Wynn Westcot, *Los números, su oculto poder y místico significado*, y de Jorg Sabelicus, *La magia de los números*, fundamentalmente.

(30) Utilizamos para la interpretación de estos signos el libro de M. Vázquez Alonso y J. Castañer, *El libro de los signos* (Barcelona: Ediciones 29, 1979).

(31) Véase M. Vázquez y J. Castañer, *El libro de los signos*, op. cit. pp. 41-42.

(32) Pedro Guirao, *La protohistoria* (Barcelona: ed. Topela, 1978), pp. 130-145.

(33) Véase F. Paschasii, *Pöesis Artificiosa*, op. cit. pp. 106-107.

(34) Véase W. Wynn Westcott, *Los números, su oculto poder y místico significado*, op. cit. p. 101.

(35) W. Wynn Westcott, op. cit. p. 149.

(36) Véase, Louis Charpetier, *El misterio de Compostela* (Barcelona: Plaza y Janés, 1978); y Gérard de Sede: *Los templarios están entre nosotros* (Barcelona: Plaza y Janés, 1979).

(37) Citado por Pedro Guirao, *La protohistoria*, op. cit. pp. 140-145.

(38) Según nos dice J. Peignot, op. cit. p. 14.

(39) Son muy diversos los puntos de vista que hemos utilizado en el análisis de este cuadrado mágico y algunos pueden, sin duda, considerarse fuera de lugar. Pero no pretendemos con estas interpretaciones sino ofrecer un resumen de las posibilidades que permiten estas formas, aunque pudieran ser algunas producto de la mera casualidad.28. Marcos Márquez de Medina, *El arte explicado y gramático perfecto* (Madrid: Vda. de Ibarra, 1787), 7ª impres. p. 674.

SEGUNDA PARTE

HISTORIA Y DESARROLLO DE LOS ARTIFICIOS DIFÍCILES

CAPÍTULO I

LA ANTIGÜEDAD GRIEGA

1.1. Algunas relaciones entre las formas difíciles en las primeras raíces

Sin pretender siquiera una breve síntesis de las raíces griegas o romanas en la experimentación con las formas de artificio, nos vemos obligados a plantear algunas cuestiones esenciales del tema en razón de la clara relación existente entre éstas y las posteriores realizaciones a lo largo de la historia literaria europea. Intentaremos por ello centrar en lo posible los datos que existen sobre los múltiples artificios dentro de los campos más directamente relacionados con las formas contemporáneas, bien por su proyección hacia una percepción visual o por el esquema letrista en el que se basan.

El estudio de los formalismos retóricos y artificios extravagantes se encuentra hoy en un momento de iniciada vigencia, tal vez por la relación que guarda con ellos la experimentación vanguardista contemporánea, pero a un tiempo, son escasos los trabajos que poseemos sobre el tema en España y oscuras las motivaciones y explicaciones posibles(1).

A excepción de los ejemplos siempre repetidos en los estudios específicos sobre el tema y ciertas menciones de pasada que de él se hacen en tratados generales, no disponemos aún en el ámbito español, de un hilo conductor que nos aclare el proceso seguido desde los orígenes, por lo que sigue siendo imprescindible acudir a fuentes externas más elaboradas, así como intentar reproducir y reconstruir el proceso. De hecho, las múltiples relaciones entre las diversas formas difíciles y sus precedentes son bastante claras en la historia, más incluso que en los géneros literarios tradicionales.

Las extravagancias literarias, por su dificultad o tal vez su falta de vigencia, se han mantenido prácticamente sin evolución durante más de dos milenios en algunos casos y casi siempre vinculadas a unos círculos de lectores cultos, de orden universalizante y cosmopolita. Ello explica que, salvo pocas excepciones, haya que vincular esas formas no ya sólo a lo que suele entenderse por literatura culta, sino además, de forma clara, a los primeros periodos de lo que en la historia estética europea, se define como etapas de “decadencia”.

La revitalización de la cultura clásica grecolatina producida en diversos momentos y estilos parece haber traído también un nuevo interés por aquellas formas frecuentes en los períodos siguientes al clasicismo.

Podríamos tal vez pensar que el culto excesivo hacia un modelo cultural lleva a la “deformación manierista” y explicar así lo que para muchos ha sido “degeneración” y falta de creatividad por causa de un predominio del criticismo, la erudición y la investigación. Pero hoy los criterios de comparación cualitativa entre las diversas épocas están ya plenamente sobrepasados (y deberían estarlo también para estas formas).

Algunas de ellas son claro síntoma de interrelación cultural; se explican a partir de un esfuerzo por almacenar o transmitir conocimientos, por hacer renacer o como consecuencia de una nueva vitalidad de una cultura que amenaza con perderse: el caso de los poemas polilingües es especialmente interesante en este sentido, porque refleja el bilingüismo de una colectividad intelectual o el tributo a la cultura que sirve de modelo (aparte de la pretensión implícita de acceder a un público más amplio que el de la propia lengua). Algo similar puede decirse de los muchos textos de creación realizados en latín hasta el siglo XIX. Como ejemplo citamos una curiosa antología de Tomás Viñas de San Luis(2) que nos demuestra la vigencia de esta lengua en la poesía hasta el siglo XX. Aparte de las traducciones latinas de textos

castellanos, el autor nos ofrece una amplia nómina de poetas en épocas en que el latín es aún lengua cultural predominante y ejemplos también del XVII, XVIII y XIX. Si no resulta extraño encontrar textos de Juan Ruiz, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes, Lope o Góngora, resultan más curiosos los ejemplos de Martínez de la Rosa, Angel de Saavedra, Ventura de la Vega, Campoamor, Rosalía de Castro, Bécquer o Rubén Darío.

Otras formas se han realizado frecuentemente con fines no estéticos o, al menos, dejando estos en segundo plano, pero las explicaciones que pueden darse del fundamento pedagógico, religioso, mágico y esotérico, e incluso científico, que las ha originado, no impide –de no ser en la misma medida que esas funciones se han dado en la literatura tradicional– que las podamos estudiar desde el punto de vista literario.

De hecho parece claro el origen de ciertos artificios por un fundamento didáctico, como es el caso de los acrósticos alfabéticos, usados para la memorización de obras extensas, principios religiosos o comentarios literarios de otros autores (que más adelante estudiamos).

En otros ejemplos la explicación parece ser de orden iniciático, esotérico, como sucede con el anagrama, cuyo origen debe vincularse a la Cábala y que fue muy frecuente entre los alquimistas medievales como manera de cifrar sus conocimientos(3).

El enigma es, sin duda, una de las formas más antiguas de la que tenemos referencias a partir del Antiguo y Nuevo Testamento. Su función social, como juego de ingenio, lo hizo frecuente en banquetes y fiestas entre hebreos, egipcios y griegos especialmente(4), tradición retomada por los romanos y presente, sin duda, en todas las culturas. Este tipo es también el más frecuente de los artificios de ingenio y entronca asímismo con las diversas formas de adivinación, oráculos, juegos de magia, a que tanta importancia dan los pueblos orientales. Los árabes han sido así profundos cultivadores de enigmas dentro de la misma línea de planteamiento filosófico e incluso religioso del enigma antiguo, trascendencia que va a decaer especialmente a partir de los últimos periodos de la Edad Media, para convertirse en pasatiempo literario y medio de ejercitar el ingenio. Sin duda las formas que más nos interesan de este tipo son el llamado logogrifo y la charada, como combinaciones de letras o sílabas. Se trata en definitiva de descomponer la palabra o grupo de palabras que constituyen el enigma para reconstruir, mediante nuevas combinaciones, bien distintos sentidos o bien la palabra clave del enigma.

Ambos tipos, así como el anagrama, guardan clara relación, decíamos, con la teoría de las permutaciones cabalísticas. Este tipo último viene a ser como el logogrifo, pero no surge para ser adivinado sino más bien como característica, atributo o definición de la palabra a que alude y de la que procede por nueva combinación de sus letras(5).

Como ejemplo antiguo de anagrama suele citarse el que pretende explicar el símbolo del pez entre los primeros cristianos a partir, según diversos autores, de la palabra griega ICQUS, como nos cita R. Marcus:

"There is a sentence acrostic in the Sibylline Oracles (VIII. 217-43) reading: Iesus Xristos Zeu Uios soter stauros”(6).

Son varios los ejemplos de este tipo de acrósticos de Cristo que se ofrecen desde los primeros siglos del cristianismo. Sobre este tema nos dice H. Lecleroq:

> “Vers l'an 160, un écrivain chrétien composa d'aprés la maniére des sibylles antiques, un pamphlet virulent dans lequel il prédisait la chute prochaine de l'empire, la ruine de l'Italie, le combat et la défaite de l'Antéchrist (...) Les initiales des vers qui annoncent ces événements formaient un acrostiche que les contemporaines lurent avec stupeur”(7).

Este mismo autor, que nos recoge el poema citado cuyo acróstico se inicia por la palabra griega “pez”, nos habla también de una adaptación con las letras latinas correspondientes: IESVS CREISTOS TEUD VIOS SOTER, texto del siglo III, así como de una inscripción de Autum y otra de las catacumbas, ambas

con la citada palabra, distribuida cada letra en cada verso (aunque en la segunda no forma parte de ellos como acróstico) entre otros ejemplos que incluyen este anagrama(8).

Y clara relación con lo anterior tiene el monograma, forma de síntesis de un nombre, que no tuvo sólo letras desde su origen, sino también figuras y signos, como elementos constitutivos. Podría parecer que esta forma queda un tanto apartada del campo literario a pesar de sus posibilidades como elemento de representación a partir del lenguaje. Su vinculación con la ideología y la religión explica su vigencia, por ejemplo entre los cristianos, que generalizaron al parecer este tipo de fórmula. También existe relación del monograma con la numismática, el estudio de las inscripciones, la heráldica, blasones, divisas y, en general, cualquier forma de lenguaje simbólico, pero a un tiempo tiene en los campos literarios que estudiamos una clara manifestación: Es precisamente el monograma la base constructiva de la que proceden muchos laberintos literarios, poemas cúbicos y caligramas, lo que explica el origen de estos.

Las posibilidades de la letra, utilizada aquí como elemento de carácter visual, permite, al tiempo que el poema transmite una información, reforzar ésta mediante el símbolo en el que el texto se inserta o, en otros casos, que lo contiene.

Veremos así poemas laberínticos y pentacrósticos en los que pueden reconocerse los diversos monogramas y símbolos de Cristo siguiendo la lectura a través de las líneas que los señalan en diversas direcciones, así como poemas figurados (caligramas) que representan objetos simbólicos alusivos también a la Virgen, cálices y otras muchas figuras geométricas, la cruz entre ellas como una de las más frecuentes(9).

En definitiva, si aceptamos que el anagrama, el monograma, el acróstico, el logogrifo y los enigmas como escritura en clave, pudieron servir para expresar ideas de manera encubierta a los no iniciados, como ocurrió en el cristianismo durante las persecuciones, es también una situación inversa la que tal vez explique el origen de los centones (poemas hechos de fragmentos de autores destacados) a partir de los realizados por la cultura cristiana sobre los más destacados modelos paganos(10).

En todos estos casos, el anagrama, monograma, centón y formas diversas de enigmas conceptuales y letristas, la explicación del origen y su revitalización en un momento determinado queda fundamentada en un intento de esconder o difundir una ideología, pero la utilización literaria suele quedar pronto garantizada y se desarrolla a lo largo de la historia hasta el presente, aunque de forma discontínua.

Otras formas de artificio guardan entre sí parecidas relaciones a partir de la raíz que pudo originarlas. Reescribir un texto eliminando o bien iniciando cada verso (o cada estrofa) con una letra (lipograma y acróstico alfabético respectivamente) son artificios que resultan bastante coincidentes. Al poeta griego Laso del siglo VI (a.C.) se le considera el más antiguo autor de lipogramas(11).

La dificultad de este artificio, que en los casos en que se toma por modelo un texto literario anterior, como es frecuente, obliga a una completa reestructuración del mismo, nos lleva a plantearnos su sentido. Han sido varios los lipogramas que reproducen una obra, *La Ilíada, La Odisea*, en el mismo número de cantos que letras tiene el alfabeto, tanto en el griego como en latín y siguiendo en orden decreciente hasta la última letra, eliminando una de éstas en cada canto. La imitación no ya de un modelo sino del mismo artificio lipogramático con la misma obra o autor, nos hace pensar en algo más que un criterio de originalidad y dificultad. En términos generales, todos los autores que han realizado formas difíciles de ingenio debieron ser conscientes de sus precedentes históricos, al menos con anterioridad a la vanguardia.

Tal vez pueda encontrarse entonces cierta explicación a través del artificio inverso, de tan amplia trayectoria y remotos orígenes, como es el acróstico alfabético. Si el lipograma es artificio a partir de un modelo, intento tal vez de recreación introduciendo una variante que no afecta sustancialmente al contenido, ejercicio retórico que exige a la vez un estudio profundo, el acróstico alfabético guarda igualmente una estrecha relación de dependencia con los textos de los que procede, en los casos en que se reproduce una similar función a la del lipograma. Pero en este caso, deducimos que puede ser más clara la finalidad didáctica, de memorización del citado modelo o texto de referencia, al menos en

determinados ejemplos.

Es, sin duda, el acróstico una de las fórmulas datadas más antiguas, tal vez la mejor estudiada, como puede observarse a partir de los trabajos de diversos autores como Graf, P.A. Munch, R. Marcus, tres de los cuales citamos diversos ejemplos(12).

R. Marcus, que nos ofrece en su artículo una clasificación de acrósticos alfabéticos de tipo didáctico, oracular, acción de gracias, de plegaria, litúrgicos, etc., nos dice:

> “We have a syllabic sentence acrostic in the Akkadian poem know as the 'Babylonian Koheleth'. This poem, which is said to date from about the middle of the second millennium B.C., is divided into twenty-seven strophes of eleven lines each. All the lines of each begin whith the same syllabe (...)”(13).

La Biblia y los textos sagrados, dada la frecuencia de acrósticos alfabéticos, son un claro índice por su antigüedad, del papel que estos juegan en la literatura religiosa hebrea. Los Salmos especialmente ofrecen variados ejemplos de los diversos tipos, desde los de plegaria y acción de gracias, como los Salmos 34 y 111, o el 9 y 10 (que aunque imperfectos, son también acrósticos) hasta los de tipo litúrgico, como los salmos 37, 112, 119, entre otros. De este último nos dice R. Marcus:

> “Psalm 119 is the most elaborate alphabetic acrostic in the hebrew Bible. In this ebullient eulogy of the Law and the Commandments (...) each of the eight lines of the twenty-two strophes is part of the alphabetic acrostic”(14).

Entre los salmos que resumen los atributos divinos, resulta curioso el salmo 145. En éste, el centro de cada una de las 22 líneas o versículos, recoge una definición de Dios, al tiempo que parece ser un centón de fragmentos bíblicos. De este tipo de acrósticos alfabéticos es también el capítulo primero de Nahum (1-2:3), incluyendo las 22 letras del alfabeto hebreo, desde el aleph al samekh, según estudia W.R. Arnold(15). Estas formas parece que fueron incluso más frecuentes en la época tardía hebrea, dentro ya del período talmúdico.

En cuanto al acróstico alfabético de petición o plegaria nos señala Marcus los primeros cuatro capítulos del *Libro de las Lamentaciones*. El primero y segundo de estos están formados por 22 estrofas de tres líneas cada una, la primera de las cuales constituye el acróstico. El capítulo tercero, tiene igual número de estrofas y líneas, pero en este caso cada estrofa (en sus tres líneas) viene en acróstico. La variante en el capítulo cuarto consiste en tener sólo dos versículos cada estrofa, siendo parte del acróstico el primero de ellos(16).

También en los Salmos 33 y 118 los versículos vienen encabezados por cada una de las letras del alfabeto hebreo, y dentro del tipo que parece orientado a la enseñanza nos sitúa R. Marcus el elogio a la mujer virtuosa incluído en *Proverbios* (31:10-31)(17).

La importancia de los poemas acrósticos alfabéticos queda atestiguada por su uso entre griegos y romanos, como los que veremos de la *Antología Palatina* y la *Antología Latina*.

La posibilidad de un origen hebreo o semítico de algunos de estos juegos letristas, que llegaron a extenderse por Europa, parece más clara aún en los libros de siglas o abreviaciones, llamadas “singulae literae” por Cicerón, que usaban los hebreos y luego se incluyeron en inscripciones, leyes y decretos(18), hasta que las prohibió el emperador Justiniano para evitar los abusos en que habían caído.(19)

Todas estas formas de escritura secreta, criptográfica, fueron frecuentes entre los romanos en la guerra, modos de correspondencia en clave citadas por Suetonio, Herodoto y otros historiadores, lo que explica su proyección en formas literarias. El anagrama, los poemas “quadratus”, cabalístico, cronográfico, antitético y otros tipos relacionados con estos, reproducen de algún modo similar función. También nos refiere Lalanne que el Concilio de Nicea utilizó caracteres secretos y que Rabano Mauro, uno de los más destacados autores que estudiamos, utilizó en el siglo IX dos sistemas de este tipo:

“Dans le premier exemple, on supprime les cinq voyeles, et on les remplace de la manière suivante: l'i est representé par un point, l'a par trois, l'o par quatre, et l'u par cinq (...)”(20).

1.2. Notas sobre el valor mágico de la palabra

Todos estos fenómenos tienen en común un fundamento en el valor especial concedido a la palabra, a la escritura, algo característico de las culturas semíticas y orientales, sin duda por encima de la actitud que parece predominante en la cultura grecolatina, más orientada hacia la expresión oral(21).

Si el ideograma procede efectivamente del arte pictográfico y jeroglífico, no nos resulta entonces tan extraño que sean los poetas alejandrinos los primeros en crear en la cultura occidental un poema dibujado a partir de los elementos gráficos de la escritura: el caligrama.

De hecho, la revitalización de muchas de las formas difíciles de la historia parece tener siempre algo que ver con la cultura oriental. Además del período helenístico griego, constatamos la influencia de la cultura árabe y hebrea en la Edad Media; egipcia, de nuevo, a partir del Renacimiento; y extremo oriental, ya desde el simbolismo y las primeras vanguardias; e incluso hoy en las formas de experimentación literaria, más complejas si se quiere pero, a veces, con un claro fundamento en el caligramismo asiático, persa o árabe, como en determinados artistas que veremos.

¿No sería posible relacionar estos artificios de lenguaje, en cuanto que suponen creación y transformación de éste, con los procesos alquímicos en los que, de forma similar, la operación con los signos es y supone operación con las esencias?.

Resulta curioso que también los primeros textos alquímicos occidentales aparezcan en Egipto en la época tolemaica, no habiéndose encontrado hasta ahora documentos fidedignos anteriores (lo que no implica que no hubiera una larga tradición oral, como ocurre en China o India). Para muchos estudiosos de la alquimia(22) es clara la filiación egipcia de los alquimistas griegos y señalan incluso las posibles raíces bablilónicas y mesopotámicas de esta ciencia directamente entroncada con la astrología.

La relación en cualquier caso de la cultura griega con las zonas de Asia Menor es indiscutible y son precisamente los filósofos alejandrinos Clemente y Orígenes los que plantean las raíces bíblicas del pensamiento griego, situando incluso la cosmogonía platónica a partir del Génesis, con lo que Homero y Vigilio, entre otros, son recuperados como profetas de la revelación(23).

Son numerosos los textos conservados en Europa de los cuatro siglos de nuestra era, en los que la alquimia cobró un inusitado desarrollo sobre el Nilo (sobreviniendo más allá de los siglos V, VI, VII hasta su asimilación por la cultura islámica), y todos los alquimistas coinciden en atribuir la fundación de la ciencia a Hermes, helenización del dios egipcio de la escritura: Thot. La alquimia, como ya hemos visto en parte, engloba tratados filosófico-espirituales a través de los cuales el adepto puede encontrar la iluminación liberadora, la conquista del conocimiento por el que podrá fundirse en lo divino, por encima del mundo material (que se encuentra sometido a la influencia de los planetas). Esta es, sin duda, la meta esencial de los alquimistas alejandrinos, tanto judíos y paganos como cristianos. Pero también los ritos de iluminación están ligados a la práctica a través de procedimientos materiales. Como puede verse, el pensamiento alquímico alejandrino presenta curiosas relaciones con la filosofía griega, desde Pitágoras, Platón y el neoplatonismo, y con Plotino especialmente, En este autor, egipcio de nacimiento y educado en Alejandría, conocedor de la India y Persia, encontramos la idea de purificación, de la belleza recobrada en el alma a través del rechazo de la materia, entre otras muchas coincidencias con la alquimia, como ahora veremos.

También el gnosticismo y la cábala tienen bastantes puntos de contacto con la actitud que pudo fundamentar las formas que estudiamos.

Refiriéndose a los acrósticos alfabéticos desde el cristianismo nos dice H. Leclercq:

> "Le plus anciens exemples de cet acrostiche appartiennent probablement à la littérature gnostique. On en trouve quatre dans le *Liber Adami*. Chacun des psaumes n'a que vingt-deux versets qui correspondent aux lettres en nombre égal de l'alphabet syriaque"(24).

Este pensamiento concede igualmente enorme importancia al alfabeto y sus relaciones cosmogónicas. El *Sepher Yesirah* es un claro ejemplo de las influencias de las letras en la astrología, el valor mágico-místico de la escritura(25), pero no son, sin embargo, muy frecuentes los acrósticos en los textos judíos gnósticos del periodo tardío, como expone, siguiendo a Graf, R. Marcus(26).

Como ejemplo de uno de estos acrósticos alfabéticos nos dice el citado autor:

> "A well-known example of alphabetic acrostic literature of this kind (se refiere al tipo gnóstico) is the Alphabetic Midrash of Rabbi Akiba, probably of the eighth century or later. (...) Not only es each section dominated by a letter of the alphabet, but also the name of each letter is mystically expanded"(27).

También entre los gnósticos cristianos e incluso en las doctrina maniqueas tiene evidente importancia el valor místico del lenguaje. Debieron por ello ser frecuentes los ejemplos de relación del nombre de Cristo con sus letras, como señala Ireneo citando divisas alfabéticas místicas(28).

Y como ejemplo hebreo tardío, del siglo VII, dentro de la liturgia del período talmúdico, nos cita R. Marcus un largo poema compuesto por Yose Ben Yose, que contiene 22 estrofas de diez versos, formando parte del alfabeto acróstico. Es la historia del sacrificio desde el periodo patriarcal hasta la época de Moisés(29).

Entre los acrósticos coptos destacamos dos recogidos por Lecrecq y que se encuentran en los códices de la biblioteca de Borgia(30).

Los artificios literarios latinos, de donde proceden casi todas estas formas difíciles en las literaturas posteriores, están estrechamente vinculados a la tradición griega, de la época helenística especialmente. Es este periodo alejandrino (323-31 a.C.), así como el de la poesía griega en la época romana (31 a.C.-313 d.C.) y la literatura cristiana bizantina (313-527) los que fundamentan todos estos artificios que estudiamos(31).

En la época alejandrina se asientan así las bases de esa concepción de la literatura que provoca la aparición de los primeros autores de caligramas, entre otras formas difíciles, claro síntoma no ya sólo de la importancia de la retórica y la técnica en la búsqueda de la dificultad en la expresión, sino también del esfuerzo por rivalizar con las otras artes, especialmente con la pintura. Ya era antigua la descripción literaria de objetos artísticos, como puede ser el escudo de aquiles en *La Iliada(32)*.

Se pretendía reproducir con la palabra los efectos de las artes pláticas, reconstruir el objeto utilizando el lenguaje como elemento visual a partir de su distorsión, de su utilización también como puro elemento material. Los catálogos literarios de obras artísticas (a veces inventadas) fueron relativamente frecuentes y todo ese esfuerzo para colocar al poema como algo paralelo a la expresión plástica viene a reproducirse hoy en la experimentación vanguardista. En palabras de Menéndez Pelayo:

> "La Antología está literalmente atestada de cestillas, copas y discos. Llega una época en que las estatuas y los cuadros van acompañados siempre de inscripciones métricas, de verdaderos epigramas (...)"(33).

Pero la mayoría de los estudiosos a lo largo de la historia han situado al periodo alejandrino como clara etapa de decadencia, a veces incluso explicada como efecto de una decadencia social y moral. A modo de ejemplo citamos a A. Croiset:

> "La cour, les érudits, les lettres, les poétes, ne cherchent au fond que leur propre amusement, sous des formes différentes (...) Ainsi l´abaissement moral a pour conséquence directe l

> ´abaissement littéraire et artistique. Jamais on ne vit plus clairement le danger de cette théorie que se resume dans le mot celebre, l´art pour l´art”(34).

O en el caso de Marcelino Menéndez y Pelayo, a quien sin embargo debemos utilísimas referencias sobre nuestro trabajo:

> “ Al mismo tiempo, la literatura, entregada a las hábiles manos de retóricos y sofistas, faltos de fe en todo ideal, pero habilísimos en la técnica, y sensibles a los más raros y exquisitos primores de la expresión, intentó, en medio del agotamiento de todos los temas y recursos, rivalizar con la pintura (...) pintar con palabras y producir mediante artificiosa selección y hábil combinación de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas”(35).

Es cierto así que esas nuevas directrices de las ciencias y el arte en el periodo alejandrino pueden explicar la tendencia al artificio y la dificultad retórica, pero no debe olvidarse también la procedencia y centros de asentamiento de esos sofistas y retóricos a los que alude, la hegemonía cultural que van a ejercer dentro del ámbito griego los centros de Asia y Egipto, cuestión para nosotros de mayor trascendencia. La presencia de los Ptolomeos en Alenjandría (302-180 a.C) y la rivalidad con Pérgamo en el apoyo a las letras (aunque fuera sólo por razones competitivas) explica ese auge literario, además de la revitalización de las ciencias que tienen que ver con el arte, el análisis y la preceptiva, así como una nueva crítica literaria y la preocupación por sistematizar los precedentes. Todo eso puede explicar la idea de un manierismo frente al período clásico. Es entonces a través de los centros de Asia Menor y Egipto por donde la nueva orientación va a introducirse en occidente, conectando con la literatura romana hasta bien entrado el cristianismo.

¿Podríamos tal vez entender que la base estética planteada por Platón y sistematizada por Aristóteles, que ha servido de base a la teoría predominante en gran parte de la historia, está en oposición, en cuanto metafísica de la belleza, a una idea de esta basada en la dificultad?. Todo dependerá del valor que se le dé en la contemplación estética a ese concepto de belleza, pues en nuestro caso procede de la elaboración artificial, es algo creado y no independiente de su recepción por el hombre. Podríamos incluso pensar que no existe, si no es en la medida en que reside en el proceso de desciframiento. En cualquier caso también Aristóteles estableció la belleza en los seres inertes, las figuras, las líneas o los números (*Metafísica,* libro XIII, cap. III).

Han sido además pensadores entroncados con la estética platónica-aristotélica los que han establecido las bases para una filosofía de la dificultad formal, como puede ser el caso de Marcial (aunque rechazara los llamados por él “difficiles nugae”) o Boecio entre otros(36).

Si además la belleza reside para Aristóteles en la estructura, en la armonía de elementos, ello podría interpretarse en apoyo de nuestros argumentos, al ser este un valor esencial de las formas que estudiamos, pero el planteamiento del filósofo en una actitud niveladora entre los presupuestos de claridad y elevación, evitando todo exceso hacia un lado (simpleza) o hacia el otro (oscuridad), lo sitúa lejos de nuestras opciones.

En cuanto a la interrelación de las artes, problema tan discutido a lo largo de la historia, bien directamente o bien desde la interpretación de tratadistas más antiguos, especialmente en el caso de Horacio, sólo señalaremos algunas ideas.

Aristóteles planteó a lo largo de su poética, como suele ser frecuente en los tratadistas antiguos, las relaciones existentes entre la poesía y las artes pláticas, en la medida en que todas las artes participan de la mímesis, pero dejando clara la independencia entre las artes, cada una de ellas con sus sistemas y reglas. Sin entrar en la discusión de una indirecta referencia a una mayor interrelación, discutible incluso en el principio horaciano “ut pictura poesis”, tal vez habría que buscar referencias en algunos de los oscuros gramáticos y retóricos alejandrinos, como Zenodoto, o Aristarco(37).

Este podría ser el caso de Dionisio de Halicarnaso (siglo I d.C.) que presenta el lenguaje como algo no totalmente dependiente de la idea, algo que puede ser trabajado aparte y alcanzar belleza propia por

encima del pensamiento(38).

De este mismo periodo es el judío alejandrino Filon, posible precedente del neoplatonismo, autor implicado plenamente en la cultura griega.

La comunidad judía de la capital mediterránea, fuertemente helenizada, debía estar preocupada por la relación entre la filosofía griega y sus propias tradiciones, pues ya desde los peripatéticos se encuentran ambas sintetizadas y según nos dice A. Croiset:

> "C´etait donc, à n´en pas douter, une opinion déjà ancienne et commune chez les juifs hellénisants d´Alexandrie au temps d´Auguste, que la sagesse grecque ne différait pas essentiellement de la sagesse hébraique"(39).

Este esfuerzo por sintetizar la idea de un solo Dios con las doctrinas platónicas y aristotélicas, pitagóricas e incluso de la mitología pagana tiene en Filon a uno de sus primeros ejemplos destacados. Es ese misticismo, infrecuente en la filosofía griega, el que explica un valor mágico en la escritura, en la palabra, en el mundo oculto que corre bajo esta. Fue además Filon un precedente lógico de las doctrinas que sistematizara Plotino, filósofo alejandrino como él.

También Crisóstomo de Prusa (s. II d.C.) discute en su *Olímpica* (como Lessing en su *Laoconte*) las relaciones y diferencias entre la escultura y la poesía, igual controversia que la desarrollada por Luciano en su texto *Somnium* (en la misma época), y que tiene amplia tradición en la historia.

Se considera a Aristoxeno (teórico de la música y modelo para Suetonio), el fundador de la teoría sensualista por la que es el oído, y no las proporciones matemáticas, el único criterio para la música, y a Filostrato, también del siglo II, como principal responsable de la fusión y confusión entre poesía y pintura. Sus *Eicones* ("Imágenes", de principios del s. III, es una especie de catálogo de una galería de cuadros. También se le considera defensor del concepto de fantasía creadora junto al de arte como imitación(40).

En cuanto a Plotino, autor clave en la mística de la belleza que puede percibirse incluso por la vía de lo suprasensible, se le podría situar como defensor del formalismo en la medida en que para él es a través de la conversión de la materia en forma como se logra la belleza(41).

Aunque la base esencial de su estética, a partir del rechazo de la materia, se sitúa más allá incluso de la forma, hasta la belleza ideal que se contempla con algo más espiritual que los sentidos (y por ello la belleza intelectual está por encima de lo sensible), no deja de recalcar la importancia que esa transformación tiene en el arte.

Es preciso para él trascender incluso la belleza corpórea (en tanto que es sólo sombra de la belleza anímica de las cosas), lo que nos lleva a un sentido claramente iniciático del arte, reafirmado en la idea de que para captar la belleza es preciso poseerla antes, que el receptor la tenga dentro de sí, lo que exige un estado especial, un proceso de purificación personal(42).

Su intelectualismo destacado se apoya en una idea de belleza y forma existente en el entendimiento (y superior, por tanto, a la de cualquier obra artística). Esa es la que el artista transfiere al objeto, al menos en parte(43). Y si la belleza del objeto creado no es sino reflejo de esa belleza existente en su entendimiento, parte de ella, no dependerá tanto del material usado o del modo de hacerlo; será posible encontrarla en las diversas manifestaciones intelectuales, especialmente (deducimos nosotros) en aquellas en las que el intelecto es motor esencial. Esta doctrina podría tal vez explicar una concepción trascendente de los artificios formales ya que además Plotino sitúa a la fantasía, a la imaginación, como espejo de la inteligencia y punto esencial de la creación artística, un poco en la línea de Filostrato.

También el tratado *De lo sublime,* atribuido a Longino, contemporáneo de Plotino (s. III), o al ya citado Dionisio de Halicarnaso, señala la importancia de los elementos que contribuyen a potenciar a la palabra poética, al tiempo que nos confirma como uno de los valores del arte su capacidad de producir admiración o estupor, el ingenio como una de las claves de lo sublime, Sin embargo, también se rechaza

el exceso de artificio, el abuso de la técnica y de la retórica(44).

De todos modos, pensamos que la actitud generalizada hacia la dificultad y la oscuridad, el juego y el diseño verbal, la poesía realizada a base de recurrencias gráficas, es algo más complejo que un puro esfuerzo retórico gratuito, sobre todo cuando no es producto ocasional. Por esta razón es precisamente aquel manierismo alejandrino, desprovisto de una concepción peyorativa, el primer momento de interés para nuestro trabajo, donde se insertan los principales tipos poemáticos, entre los que destaca el caligrama(45).

1.3. Algunos autores y ejemplos griegos

> "L'Alessandrinismo rappresenta nel mondo ellenistico un fenomemo letterario di straordinaria importanza, (...) Alessandria, divenuta dal 280 a.C. la splendida capitale della monarchia Tolemaica, scienziati ed artisti, filosofi e poeti guardeno come alla nuova capitale intelettuale del mondo ellenico..."(46).

Dentro de la época alejandrina, el campo de investigación debe basarse en las antologías y ello no resulta fácil por ser pocas las conservadas y complejos los datos que poseemos. Podemos pensar que algunas de las que tenemos noticia (Palemon Periegetes, Filipo de Tesalónica, Diogeniano de Heraclea, etc.), así como las fuentes utilizadas para la primera, la *Corona* del poeta sirio Meleagro de Gadara, debieron recoger estas formas difíciles(47).

Los compiladores bizantinos van a seguir la tradición de las antologías posteriores a ésta hasta el s. X, en que Constantino Cefalas compuso una resumiendo los intentos anteriores por integrar las diversas colecciones, a partir de la de Meleagro y otras fuentes diversas. La *Antología Palatina*, realizada a fines del siglo X es una edición revisada y aumentada sobre la obra de Cefalas, tomada como modelo por muchas colecciones posteriores. Estas son las fuentes en rápido resumen para la Anqologia diajorwu epigrammatwn del monje Máximo Planudes (1260-1310) que concluye en 1301, sensiblemente más corta que la Palatina y basándose fundamentalmente en la de Cefalas. Conocida como *Antología griega Planudea* es la más extendida y sirve de puente y versión de la cultura griega antigua en Occidente, tras la caída de Constantinopla(48).

En 1606 el joven Claudio Salmasio saca el manuscrito de Cefalas. A él le sigue J. Reiske y Ph. Brunck, entre otros, hasta que Federico Jacob la publica de la forma más completa, sirviendo de base a las posteriores(49).

Pero la *Antología Palatina* no recoge sólo los caligramas, sino también las otras formas difíciles que estudiamos, como los ya citados acrósticos y poemas alfabéticos. Desde el siglo III a.C. debió ser frecuente en Grecia este tipo de artificio, como en Asia Menor(50). Aparece así un ejemplo curioso de acróstico alfabético en exámetros dactílicos en el libro 9, nº 385, firmado por Stephanos el Gramático, autor desconocido (aunque podría ser identificado como un erudito bizantino del siglo VI). El poema puede ser clasificado como resumen literario para la enseñanza, pues está compuesto por 24 versos iniciados por una letra, de la alfa a la omega y resumiendo los 24 cantos de la Ilíada, ejemplo que reproducimos(51). (Fig. 5).

ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥ

Ἄλφα λιτὰς Χρύσου, λοιμὸν στρατοῦ, ἔχθος ἀνάκτων.
Βῆτα δ' ὄνειρον ἔχει, ἀγορὴν καὶ νῆας ἀριθμεῖ.
Γάμμα δ' ἄρ' ἀμφ' Ἑλένης οἷοις μόθος ἐστὶν ἀκοίταις.
Δέλτα θεῶν ἀγορή, ὅρκων χύσις, ὅρκος ἀρχή.
Εἶ βάλλει Κυθέρειαν Ἄρηά τε Τυδέος υἱός·
Ζῆτα δ' ἄρ' Ἀνδρομάχης καὶ Ἕκτορός ἐστ' ἀριστύς.
Ἦτ' Αἴας πολέμιζε μόνῳ μόνος Ἕκτορι δίῳ.
Θῆτα θεῶν ἀγορή; Τρώων κράτος, Ἕκτορος εὖχος.
Ἐξεισῆ δ' Ἀχιλῆος ἀπειθέος ἐστὶν Ἰῶτα·
Κάππα δ' ἄρ' ἀμφοτέρων σκοπιαζέμεν ἤλυθον ἄνδρες.
Λάμβδα δ' ἀριστῆας Δαναῶν βάλον Ἕκτορος ἄνδρες.
Μῦ Τρῶων πάλαμῆσι κατήριπε τεῖχος Ἀχαιῶν.
Νῦ δὲ Ποσειδάων Δαναοῖς κράτος ὄπασε λάθρῃ.
Ξῖ Κρονίδην ὕπνῳ λεχέεσσι καὶ ἧπαφεν Ἥρη.
Οὖ Κρονίδης κεχόλωτο Ποσειδάωνι καὶ Ἥρῃ.
Πῖ Πάτροκλον ἔπεφνεν ἀρήϊον Ἕκτορος αἰχμή.
Ῥῶ Δαναοὶ Τρῶές τε νέκυν πέρι χεῖρας ἔμισγον.
Σῖγμα Θέτις Ἀχιλῆϊ παρ' Ἡφαίστου φέρεν ὅπλα·
Ταῦ δ' ἀπέληγε χόλοιο καὶ ἔκθορε δῖος Ἀχιλλεύς.
Υ̓͂ μακάρων ἔρις ὦρτο, φέρει δ' ἐπὶ κάρτος Ἀχαιοῖς.
Φῖ ⟨κρατερῶς⟩ κατὰ χεύματ' ἐδάμνατο Τρῶας Ἀχιλλεύς·
Χῖ δ' ἄρα τρὶς περὶ τεῖχος ἄγων κτάνεν Ἕκτορ' Ἀχιλλεύς.
Ψῖ Δαναοῖσιν ἀγῶνα διδοὺς ἐτέλεσσεν Ἀχιλλεύς.
Ὦ Πριάμῳ νέκυν υἷα λαβὼν γέρα δῶκεν Ἀχιλλεύς.

Fig. 5: Stéphanos el Gramático. Acróstico alfabético tomado de la Antología Palatina, VIII, pp. 18-19. Véase nuestra nota 51.

Otros dos ejemplos interesantes en esta línea son los acrósticos alfabéticos que enumeran atributos divinos y constituyen una alabanza a Dionisos y Apolo, incluidos también en el libro de la *Antología Palatina*: nº 524 y 525, ambos anónimos. (Fig. 6).

Fig. 6: Dos ejemplos de acrósticos alfabéticos en honor de Dionisos y Apolo, de autor anónimo, procedentes del mismo libro que la figura anterior.

El primero de ellos, “Himno a Dionisos” es, como decimos, un acróstico alfabético, a excepción del verso primero y último que se repite. Los restantes versos incluyen en orden todas las letras, de la alfa a la omega, pero además, no sólo al inicio de cada verso, sino que todas las palabras vienen también iniciadas por la letra que le corresponde. De este modo, el segundo verso está constituído exclusivamente por palabras iniciadas por la letra alfa, el tercero por la beta y así hasta el final del alfabeto.

En cuanto al 525, el “Himno a Apolo”, reproduce idéntico esquema al anterior y el verso que sirve de encabezamiento y cierre es también el mismo en este texto

Estos ejemplos de acrósticos vienen a ser similares a los realizados por Ausonio (s. IV d.C.) como veremos(52).

1.3.1. El caligrama

Pero es el caligrama, sin duda, la forma que más nos interesa dentro de la Antología Griega, aunque recogemos también las otras más destacadas. Como posible precedente, aparte ya de los mandalas hindúes, se suele señalar la inscripción de “Duenos” del siglo IV antes de Cristo, encontrada en Roma cerca del Quirinal, que es una espiral grabada en un vaso y que puede leerse de derecha a izquierda. Esto podría tener relación, aunque solo fuera por la similitud formal, con el disco de Phaestos (encontrando en Creta por arqueólogos italianos en 1908) fechado en torno al segundo milenio a.C. y compuesto también en espiral por pictogramas aún no descifrados (53)

Sin duda existen similitudes con el “technopaegnia” en forma de huevo de Simias de Rodas, que más adelante estudiamos, al exigir también una lectura en espiral para descifrar su sentido.

Unos de los primeros autores del periodo Alejandrino de interés para nosotros es Asclepiades de Samos, situado a fines del siglo IV y primera mitad del III a.C., como Simias, Sotades, Calímaco, Teócrito y los restantes autores bajo los primeros Ptolomeos. A él se atribuye la invención de los versos que llevan su nombre (asclepiadeos) citados por todas las retóricas y preceptivas de formas difíciles, así como muchas de las tradicionales, y que consisten en un final obligado en los versos.

Esta tradición pudo venir de los poetas de Lesbos y en ese caso Asclepiades lo que hubiera hecho es regularizar su factura y ponerlos de moda, pues de hecho se le considera un innovador refinado y artificioso, imitado incluso por autores como Teócrito, original ejemplo del nuevo estilo.(54)

1.3.2. Simias

Simias de Rodas, contemporáneo de Asclepiades, Calímaco y Euclides es posiblemente el primer autor de caligramas que conocemos. Los suyos se incluyen con el conjunto de los “Technopaegnia” del libro 15 de la *Antología griega* bajo el título “Epigramas varios” (en las ediciones más modernas), junto a los de Teócrito, Dosiadas, Besantinos (Julius Vestinus)(55).

Estos textos han sido frecuentemente citados por su rareza, ya desde el siglo XIII, en el Renacimiento y, sobre todo, en los estudios contemporáneos, aunque muy a menudo como hechos aislados. Uno de los primeros estudiosos de este tipo de poesía, especialmente en lo que se refiere a Simias de Rodas, fue el italiano Fortunio Licati, que le dedicó un largo trabajo en 1635 (56). (Fig. 7-8-9).

fig. 7. Simmias de Rodas. "Alas"

fig. 8 Simmias de Rodas. "Hacha"

Fig. 9 Simmias de Rodas. s. IV aC. "Huevo"

Las discusiones se centran sobre todo en la “Siringa” de Teócrito y el “Altar” de Dosiadas, más difíciles de interpretar, ya que parece quedar claro el “Huevo” de Simias. En cierto modo, podría relacionarse este tipo de poesía con las bases de la geometría descriptiva de Euclides, como paralelo literario de esta, según opina J. Peigot(57), o tal vez incluso son producto de esa afición por la rareza y el laberinto que llevó al contemporáneo de estos poetas, Lycofron de Calcis, a sus extremos de artificio. Incluso podemos aceptar cierto sentido de juego retórico o una interpretación más trascendente, de tipo esotérico, pero no creemos que debieran servir para ser inscritos en los objetos a los que aluden.

La “doble hacha” de Simias se refiere a Epeios, el constructor del caballo de madera de la guerra de Troya, que ofrece su instrumento a Atenea, inspiradora de la idea a Ulises.

Nos interesa más que nada el sistema de lectura que exige este texto, establecido sobre todo a partir de P.E. Legrand y seguido por los diversos estudiosos con ligeras variantes(58).

A partir del eje central el hacha representada se configura mediante dos semicírculos en torno a él. Los extremos o filos están formados alternativamente por los versos pares (izq.) e impares (der.) por lo que la lectura se realiza formando una espiral en el sentido de las agujas del reloj, desde los filos (versos 1 y 2) hacia el interior (versos 11-12)(59)

La “doble hacha” es además réplica de un signo cretense tallado sobre los muros de Cnosos en Creta, según nos señala J. Peignot(60).

En cuanto a las “alas”; su interpretación resulta difícil y discutida, si bien el tema se refiere a Eros según la concepción alejandrina, distante de la versión latina de Cupido. El dios alado declara quien es y curiosamente se presenta como un adolescente barbudo y a un tiempo anciano, violento y vencedor del

hijo de Acmon (el cielo que fecunda con su lluvia a la tierra) y a la vez dulce y persuasivo vencedor (más no con la fuerza) de la tierra, el mar y el cielo, y nacido del caos.

El mito de Eros, como señala Armando Zárate(61), tiene en origen un fundamento cosmológico: La noche alada creó el huevo en el tenebroso Erebo, de donde nace Eros, dios alado que, como dice el poema, somete a la tierra, el agua y el aire tras reunir después del caos las partes disgregadas. Para él queda el fuego y, de este modo, se sintetizan los cuatro elementos. El amor es así, el elemento que regenera, la clave de la germinación con clara vinculación al otro caligrama de este autor: el "Huevo"(62).

Este es el poema, sin duda, más interesante de los de Simias y tal vez en relación con los restantes caligramas. Se ha dudado de su adscripción a este autor (atribuido para algunos a Besantinos o Dosiadas e incluso a Phaidimos), aunque la mayoría suele aceptar la primera opción. El texto resulta de muy difícil lectura, pues parece que esta debe realizarse a partir del primer verso y continuar en el último, volver al segundo y de aquí al penúltimo, hasta llegar al centro. Esta forma supone de nuevo trazar una espiral que, como la que vimos en el "Hacha o Segur", termina en el centro, o bien, tal como propone P. Legrand, la lectura se realizaría a la inversa, del centro a la periferia. En cualquier caso, el objeto representado sintetiza la idea del texto en cuanto símbolo de la vida, la gestación y el origen. El sentido general del poema parece claro: La madre ruiseñor que nos dice haber perdido un poema en forma de huevo, recogido por Hermes, el heraldo de los dioses, bajo su ala, ordenado luego sus versos y enviado a los hombres(63).

El dios Hermes, al que ya hemos hecho referencia anteriormente, está aquí de forma evidente relacionado con la palabra, con el secreto que la organiza y puede hacerla traducible al hombre. La referencia que el objeto lleva implícita a la creación se relaciona a la vez con el caligrama de las alas sobre Eros. Para nosotros existe un hecho sumamente curioso que no hemos encontrado observado por los estudiosos de estos textos. El poema de las alas hacía referencia a Eros, mientras el del huevo se refiere a Hermes. ¿No sería tal vez más lógico invertir el objeto en cada poema? Si en el anterior se reflejaba a Eros como símbolo de la creación a partir del huevo del cosmos (como el huevo de Pascua es símbolo de la perpetua creación), mejor le hubiera correspondido esa forma a su caligrama, y dejar la de las alas para Hermes. De todos modos, en este último texto, el tema lleva sin duda al propio hecho de la creación poética. Las referencias en el poema sobre sí mismo, sobre el ritmo y la complejidad de su lectura, su similitud formal con el canto de las musas, la relación de los veloces pies de Hermes con los pies métricos no dejan lugar a dudas, aparte de que la relación del ruiseñor con la poesía ha sido bastante frecuente en la historia, como reconoce A. Zárate(64).

Las alas de Hermes, con las ya citadas analogías simbólicas con el poema referido a Eros, representan además la perfección espiritual y el poder de la imaginación, que en este poema parece indiscutible.

1.3.3. Licofron, Sotades, Aratus

Licofron de Calcis, parece ser el autor más oscuro de los que representan la poesía alejandrina durante los primeros Ptolomeos (prin. s. III a.C.). Llegado a la corte de Ptolomeo Filadelfo, como muchos de los escritores de aquel momento, suele atribuírsele el papel de iniciador del culto a la palabra y la oscuridad, los laberintos y combinaciones difíciles. Los más antiguos anagramas son también obra suya, como los que hizo de Ptolemaios ("apo melitos") y de Arsinoe ("ion eras" violeta de Juno)(65).

Pero Licofron es más conocido sin duda por un extenso e inexplicable poema titulado *Alejandra*, formado por frases interminables e inteligibles, lo que le supuso el apodo de "El Oscuro". César Cantú nos dice de él:

> "Prodigio de oscuridad, fatiga extremadamente el ánimo del lector, mientras pone el suyo en tortura para ostentar erudición (...). Por eso se dió el nombre de poema nebuloso a su *Alejandra*, monólogo de 1.474 versos, donde Casandra, hija de Priamo, vaticina los males que sucederán desde Io hasta Alejandro, (...)"(66).

Ludovico Lalanne sitúa a Licofron como mejor representante del tipo de curiosidad literaria que llama "Amphigouris", o poema sin orden de ideas, como el enigmático texto de *Alejandra*, cargado de neologismos, palabras compuestas, formas dialectales insólitas, las metáforas más distantes y barrocas, un verdadero laberinto entre disgresiones, dioses y héroes. Un ejemplo sería la descripción de un espacio geográfico a partir de sus accidentes menos conocidos, incluso por sus habitantes(67).

También del siglo III, Sotades de Creta tiene interés para nosotros en cuanto posible inventor de los versos llamados sotadicios, o al menos su difusor a partir de esta época. Los sotadicios o sotádicos son en realidad un tipo dentro de los retrógrados en los que la lectura inversa lleva a un sentido opuesto al literal, con lo que resulta una fórmula idónea para la sátira. Efectivamente, el estilo sarcástico irónico y crítico de Sotades, tenido como representante de la sátira grosera, pudo costarle la vida por orden de Ptolomeo Filadelfo, como señala Lalanne(68).

Arato o Aratus de Soli, tal vez algo mayor que Calímaco y amigo también de Teócrito, originario de Sicilia, estudió en Efeso y Atenas, quedando vinculado al círculo de Cos y en Alejandría. Nos interesa de él el conocido tratado *Phaenomena*, ilustrado en el siglo X por Julius Hyginus, que es la muestra más perfecta de caligramismo occidental, el más logrado ejemplo en esta modalidad, manuscrito en letra carolingia que se encuentra en el British Museum de Londres. Arato compuesto un tratado de anatomía en verso, así como el sistema astronómico de Eudoxio, que sirvió de base a los estudios de los matemáticos posteriores.

El mismo Cicerón tradujo esta obra al latín, con lo que su difusión ha sido mayor que la de sus restantes contemporáneos. Hugues Grotius completó esta traducción, que Hyginus ilustra a modo de collages entre partes de dibujo y texto. Desde principios del XVIII se desarrolla un enorme interés por todas estas formas difíciles, como en su momento exponemos, y aquí pueden estar las fuentes del caligramismo contemporáneo. Como señala Massin, es posible que Apollinaire, como gran erudito, conociera alguna de las colecciones de poemas figurados que son en definitiva su precedente. William Young Ottley difunde en 1836 la citada versión carolingia de los *Phenomena* sin duda los más cercanos al tipo de caligrama que desarrolla Apollinaire(69).

1.3.4. Teócrito

En cuanto a Teócrito de Siracusa (entre 308 y 240 a.C.), vinculado a Cos y luego al círculo de Alejandría, bajo Ptolomeo Filadelfo, relacionado con Arato, entre otros escritores de su tiempo, es para algunos el primer autor de caligramas de la época helenista. Muy poco nos dice F. Buffiére de la "siringa", aparte de su sentido enigmático y de considerar este texto como inspirado por Simias, a quien debería Teócrito(70) (fig. 10), el sobrenombre de "París Simiquida" (pues Teócrito significa "juez entre los dioses", lo que alude al héroe troyano Paris en el concurso del Olimpo). El apodo aparece efectivamente en el poema, al igual que en otros textos, como su "idilio VII", según señala A. Zárate(71).

21

ΣΥΡΙΓΞ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ

Οὔδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ,
μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυντῆρα,
οὐχὶ Κεράσταν, ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὗ πιλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους
οὔνομ' Ὅλον, δίζων, ὃς τᾶς μέροπος πόθον
κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος,
ὃς Μοίσᾳ λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνῳ
ἕλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου,
ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
παμποφόνου Τυρίας τ' ἐ⟨ξήλασεν⟩,
ᾧ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας.
Ψυχάν ᾧ, βροτοδάμων,
στήτας οἶστρε Σαέττας,
κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
λαρνακόγυιε, χαρεὶς
ἀδὺ μελίσδοις
ἕλλοπι κούρᾳ
Καλλιόπᾳ
νηλεύστῳ.

fig.10. Teócrito, "Siringa"

Se ha discutido también la atribución de este texto a Teócrito en razón a la forma de la flauta o siringa, que reproduce la fístula de origen etrusco, pero la propia referencia al apodo del poeta, entre otras razones, parece suficiente para respetar la tradición. En cualquier caso lo que más nos interesa es la referencia al dios Pan en el texto como personaje al que Paris Simiquida consagra el texto, el amor del dios pastoril, hijo de Hermes, hacia la ninfa Eco, lo cual se deduce de los primeros versos en que nos dice que “se llama todo, es doble o tiene doble todo su nombre” y que “se enamoró de una doncella aérea, hija de la voz” (Eco).(72).

Aparte del trasfondo mitológico del poema y la forma que los diez versos de diferente longitud, del mayor al menor, observan para construir la flauta, nos interesa resaltar de nuevo la presencia, aunque indirecta, de Hermes. Fue este el inventor de la siringa, como vimos en el apartado correspondiente a su figura, y es por ella por quien se convierte en mago de la palabra a través de Apolo, que la recibió de él. La vinculación de Hermes con la adivinación, la magia y la interpretación, como heraldo de los dioses, es lo que lo pudo relacionar con el dios de la escritura egipcio Thot y, de aquí con Hermes Trimegisto, padre de la alquimia (según podría deducirse de que la cultura latina llame también a éste Mercurio Trimegistro).

1.3.5. Dosiadas

Otro de los caligramas cifrados, en la línea de Teócrito, se atribuye a Dosiadas de Creta, amigo del anterior y preocupado también por el carácter sagrado del lenguaje y su proceso de elaboración.

A él se le han atribuído los dos caligramas en forma de altar que aparecen en esta parte de la *Antología Griega*, tanto por Lalanne como por Carbonero y Sol(73) (Fig. 11), pero pertenecen a dos autores bien distantes. El primero en la antología corresponde a Julius Vestinus (Besantinus) y procede sin duda del segundo, de Dosiadas, precedente para muchos caligramas en forma de altar, como los de Publio Optatiano Porfirio, Julius Higinus, George Hebert, entre otros(74).

26

ΔΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ

Εἰμάρσενός με στήτας
πόσις, μέροψ δίσαβος,
τεῦξ', οὐ σποδεύνας ἶνις Ἐμπούσας, μόρος
Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
Χρύσας δ' ἀίτας, ἅμος ἐψάνδρα
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
ὃν ἀπάτωρ δίσευνος
μόγησε ματρόριπτος·
ἐμὸν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας
Θεοκρίτοιο κτάντας
τριεσπέροιο καύστας
θώυξεν αἶν' ἰύξας·
χάλεψε γάρ νιν ἰῷ
σύργαστρος ἐκδυγήρας·
τὸν δ' αἰλινεῦντ' ἐν ἀμφικλύστῳ
Πανός τε ματρὸς εὐνέτας φὼρ
δίζῳος, ἶνίς τ' ἀνδροβρῶτος Ἰλιορραιστᾶν
ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπόρθητον.

Fig 11. Dosiadas, autor de la época de Teócrito. "El altar"

En este caligrama es el propio altar quien habla, también en forma enigmática, al presentarnos a los personajes a través de hechos que los caracterizan. Nos dice que lo construyó el “mortal con dos juventudes” (Jason) y que fue dedicado por este a Palas Atenea tras la aventura del Vellocino de oro (mito este tradicionalmente vinculado al pensamiento alquímico). Aparecen entre otros “el hijo de Empusa extendido en las cenizas” (Aquiles); Paris es “el juez de los dioses”, Medea “la mujer vestida de hombre”; y también “el esposo de la madre de Pan”, que Zárate relaciona con Ulises, pero que nos parece referirse a Hermes, pues es este el padre del dios pastoril(75).

También Fortunio Licati, autor ya citado, de la primera mitad del XVII, que publicó una Enciclopedia en París (1635) sobre estos caligramas, intentó explicarlos desde una perspectiva esotérica, pero no hemos podido acceder a este trabajo.

Calímaco (entre 305 y 240 a.C) era ya famoso en su época por la variedad de metros usadas, en cierto parangón con Apolonio y Licofron, actitud que se manifestaba en cierto desprecio hacia la tradición, una y otra vez imitada. Es, por tanto, un defensor claro de la originalidad, de la novedad en literatura, y está igualmente en la línea alejandrina de renovación que ya vimos con Asclepiadeo, pero en este caso tiene ello especial importancia por el prestigio que alcanzó este poeta, junto a Teócrito, entre los más destacados de la época Alejandrina(76).

1.3.6. Otros ejemplos

Un ejemplo de acróstico silábico de la época de Augusto, curioso además de esto, por referir el nombre de su autor, Catilius, poeta egipcio, dice si unimos las sílabas iniciales de cada verso **Katiliou tou cai Nicanoros(77)**.

En la época de Adriano situamos el altar caligramático de Julius Vestinus al que antes hemos aludido y que se relaciona con el de Dosiadas (siglo II a.C) dedicado a Jasón (fig. 12).

25

⟨ΒΗΣΤΙΝΟΥ⟩ ΒΩΜΟΣ

Ὀλὸς οὔ με λιβρὸς ἱρῶν
Λιβάδεσσιν οἷα κάλχη
Ὑποφοινίῃσι τέγγει·
Μαύλιες δ' ὕπερθε πέτρης Ναξίης θοούμεναι
Παμάτων φείδοντο Πανός· οὐ στροβίλῳ λιγνύι
Ἰξὸς εὐώδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίων.
Ἐς γὰρ βωμὸν ὁρῇς με μήτε γλούρου
Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βώλοις,
Οὐδ' ὃν Κυνθογενὴς ἔτευξε φύτλη
Λαβόντε μηκάδων κέρα,
Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν
Ὅσσαι νέμονται Κυνθίαις,
Ἰσόρροπος πέλοιτό μοι·
Σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις
Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενής,
Τάων ἀείζῳον τέχνην
Ἔνευσε πάλμυς ἀφθίτων·
Σύ δ', ὦ πιὼν κρήνηθεν, ἣν
Ἶνις κόλαψε Γοργόνος,
Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἐμοὶ
Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην
Σπονδὴν ἄδην. Ἴθι δὴ θαρσέων
Ἐς ἐμὴν τεῦξιν· καθαρὸς γὰρ ἐγὼ
Ἰὸν ἱέντων τεράων, οἷα κέκευθ' ἐκεῖνος,
Ἀμφὶ Νέαις Θρηικίαις ὃν σχεδόθεν Μυρίνης
Σοί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φὼρ ἀνέθηκε κριοῦ.

Fig. 12. Julius Vestinus (época de Adriano). "Altar jónico"

En este caso el texto es además acróstico y las iniciales componen el texto siguiente:**Olumpie pollous etesi quseias**.

Olimpio fue uno de los sobrenombres del emperador Adriano y aunque Besantino, que figura encabezando el Altar, es un autor desconocido, parece claro que se trata del lexicógrafo Vestinus, vinculado al emperador. El texto hace referencias al altar de Dosiadas y hay incluso palabras comunes o relacionadas(78).

También en este caso es el altar quien nos habla, pero ahora es un altar poético, nunca manchado por la sangre de los sacrificios, lugar al que acuden los poetas sin temor a la górgona que escondía el altar de Jason (que aparece como “el ladrón del cordero”), obra de las musas y las Gracias (las hijas de Urano ayudadas por las nueve hijas de Gea). Evidentemente el poema habla de sí mismo, se explica y define un poco al estilo de lo que ocurría con el ya estudiado “huevo” de Simias. De nuevo en este aparece el dios Pan, varias veces aludido en los caligramas que hemos visto, y la alusión y su altar nos recuerda (como ladrón del Vellocino) una vez más al dios de los ladrones, Hermes, también vinculado a la palabra(79).

También parecen tener cierto sentido didáctico los acrósticos alfabéticos, como el que se incluye en los *Mimos* de Publilius Syrus, autor llegado a Roma en la época de Julio César, que viene dado por las letras iniciales cada dos versos(80), así como los incluidos en el *Tebtunis Papyrus*, nº 278, de la primera mitad del siglo I d.C., escritos en dos columnas y siguiendo en cada verso el orden de las letras del alfabeto griego. Igualmente en la literatura griega cristiana encontramos inscripciones nominales o anagramas,

como el ya citado que se refiere a Cristo en la palabra griega para pez, anagrama recogido en el *Oráculo Sibilino* (VIII-217-243, que se fecha a fines del s. II)(81).

Desde los primeros tiempos del cristianismo, y del mismo modo que en la cultura latina, van a ser frecuentes los acrósticos en los himnos e inscripciones(82), y se dice que la tradición de los oráculos sibilinos venía dada en acrósticos, como confirma el mismo San Agustín sobre el oráculo de la Sibila Eritrea(83).

Ya en el s. III d.C. y cuando en la literatura romana se han dado algunos ejemplos interesantes de forma difíciles, como veremos, puede destacarse a Nestor de Laranda, bajo el emperador Severo, autor de una *Iliada Lipogramática* en la que cada uno de los 24 cantos lleva ausente una letra del alfabeto, siguiendo el orden de este. El artificio lipogramático viene entonces relacionado con los ya estudiados textos alfabéticos. A él se debe también un tratado de agricultura en verso *Alexikepos*, así como una *Alexandreide*. Sus epigramas podrían ser también centones sacados de la *Metamorfosis*. Tenemos además una homilía alfabética en el *Papiro Amherst* del siglo IV, estudiado por Grenfel y Hunt, con cada inicial alfabética repetida en las tres partes que se divide cada verso o línea(84), y del mismo modo son formas derivadas de la homilía métrica la “Madrasha” siria, la “Piyyut” hebrea y la “Kontakion” bizantina. En ellas son frecuentes los acrósticos alfabéticos.

En este período (siglo IV) suele citarse a Gregorio Naciancemo, autor de una tragedia sobre la pasión de Cristo, centón de versos de Eurípides(85), y a Trifiodoro, a fines del siglo V, dentro del periodo correspondiente al fin del paganismo en la cultura griega. A éste se le atribuye una *Odisea* lipogramática en la que cada canto elimina una letra del alfabeto griego y la sigma en todos ellos.

Como último ejemplo, citamos a Teon de Alejandría, autor que se ha fechado en la época de Augusto, o entre el s. II y III, o bien en la segunda mitad del IV, autor de un curioso verso enumerativo que se encuentra en la *Antología Griega*, libro IX, op. cit. p. 62, nº 491.

El texto enumera todos los dioses que dan nombre a los días de la semana, artificio que encontramos ya en Simonides y que consiste en citar en un pentámetro o exámetro una serie completa de elementos(86). El texto, encabezado por una lema “Monosticon eis ten ebdomada” es el siguiente: Zeus, Ares, Pafie, Mene, Cronos, Elios, Ermes.

Si nos fijamos, este tipo de artificio constituye al verso como un conjunto de unidades menores, es decir, lo hace pluriembre. Tan sólo quedaría construir una cadena de estos versos y dar un sentido a los elementos que ocupan la misma posición en cada verso: estaremos así ante el poema correlativo, artificio que será frecuente en la latinidad tardía, la edad media y de nuevo a fines del XVI y en todo el XVII, como veremos más adelante, incluso entre los autores españoles más significativos. La relación entre pluriembre y el correlativo parece clara e incluso podrían considerarse partes de un mismo proceso. También el poeta latino Ennio (s. III a.C.) realiza este artificio con los dioses latinos.

---

(1) A lo largo del estudio iremos desglosando las referencias a los libros publicados sobre estos temas, si bien son muy escasos y de difícil acceso los que se refieren a ellos en España, así como los que enfocan el problema más allá de nuestras fronteras, cuyo contenido escapa generalmente a nuestros límites. Los estudios españoles más interesantes son, por otro lado, bien antologías de ejemplos o tratados retóricos y preceptivas organizados por tipos de artificio. No podemos detenernos, sin embargo, dentro de esta breve panorámica histórica, sino en los casos más significativos, buscando más las relaciones y posibles vías de interpretación que una enumeración exhaustiva de ellos.

(2) T. Viñas de San Luis, *Versiones latinas de poesías Hispanas* (Barcelona: P. Calasancias, 1927).

(3) La Cábala judía estructura las diversas formas de combinación, permutación e interpretación de las letras de la Sagrada Escritura para desvelar sus sentidos ocultos, y de ella proceden los mecanismos aplicados por la alquimia y las demás ciencias herméticas, esquemas que reproducen igualmente varios de los artificios literarios. Ya vimos que la “Gematria” es la interpretación de una palabra mediante combinaciones de sus letras (propiamente anagrama); el “Notaricon” regula la interpretación de un texto cuya clave viene dada por las letras iniciales de cada palabra: el anagrama aquí es resumen, síntesis simbólica de lo que el texto dice. En cuanto a la “Temura”, es la parte que se centra en la permutación de unas letras por otras que guardan con ellas cierta correspondencia, construcción por tanto de una palabra que es clave de otra y se corresponde, por ejemplo, en un mismo valor numérico.

(4) L.M. Carbonero y Sol, *Esfuerzos del ingenio literario* (Madrid, Suc. de Rivadeneira, 1890), pp. 3 y ss., recoge muchos ejemplos y estudia

este tipo de composiciones, tanto en los aspectos bíblicos como en la proyección literaria entre griegos y romanos.

(5) Roger Bacon explicó anagramas alquímicos (*De secretis operibus artis et natura*) y Rabelais los hizo, según nos dice L. Lalanne. No deja de ser curioso que Rabelais sea autor de varias de estas formas, incluida la menos frecuente, el caligrama, y al tiempo se le sitúe como iniciado en la alquimia y otros conocimientos esotéricos. Fue el humanista J. Daurat (s. XVI) quien revitalizó el anagrama en su época y G. Groben quien sistematizó esta forma en su *Anagrammatopeia* a principios del XVII. Véase: Ludovico Lalanne, *Curiosités Littéraires* (París: Adolphe Delahais, 1857), pp. 8-9, así como L.M. Carbonero y Sol, op. cit. pp. 125-126. Como habrá podido observarse, el sistema es similar al de muchos juegos de entretenimiento, desde dameros y crucigramas hasta el Boggle, hoy tan extendido.

(6) Véase: Ralph Marcus, “Alphabetic acrostic in the Hellenistic and Roman periods”, en *Journal of Near Eastern Studies* (Chicago: Univ. Press, abril 1947), vol. VI, nº 2, pp. 109-115. Ya nos referimos a este texto en el capítulo anterior.

(7) F. Cabrol, H. Leclercq: *Dicctionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (París: Lib. Letouzeg et Ané, 1924), vol. I, 1ª parte, pp. 356 y ss.

(8) Leclercq, op. cit. vol. I. p. 358.

(9) L.M. Carbonero y Sol, op. cit. pp. 109-121 analiza con cierta extensión algunos de los monogramas cristianos, su origen y desarrollo histórico a partir de los múltiples ejemplos conservados en textos e inscripciones.

(10) Anterior al uso literario del centón señalan todos los autores determinado tipo de manta construída a partir de fragmentos de telas y trapos viejos usada en la guerra por los romanos para defenderse, o como colchón de campaña, entre otros usos. De ahí proviene la forma literaria realizada igualmente con párrafos de textos anteriores. El centón es en nuestro campo una forma también de revitalización de autores y textos, demostración de erudición y ejercicio retórico que tiene curiosas similitudes con el collage moderno y sus derivados. Esta forma de recuperar y rehacer los mejores ejemplos artísticos de la historia, como apoyo entre los cristianos de la religión, con textos de Homero y Virgilio frecuentemente, tiene entonces sus correlatos con los múltiples ejemplos escultóricos realizados con antiguos elementos de personajes anteriores al cristianismo.

(11) Compuso en su oda *Los Centauros* un “Himno a Ceres” en el que no aparece en ningún caso la letra sigma, artificio realizado también por Pindaro y repetido más tarde en prosa y verso en las diversas literaturas. Véase L. Lalanne, op. cit. p. 28. L.M. Carbonero y Sol, op. cit. p. 276.

(12) La nómina más amplia es sin duda la que ofrece Graf en su artículo “Akrotichis” en *Paulys Realencyclopädie der classischen al tertumswissenschaft* (Stuttgart: J.B. Metzlersche, 1893), vol. I, pp. 1200-1207. También, en lo que corresponde a la cultura judaica: P.A. Munch, “Die alphabetische Akrostichis in der Jüdischen Psalmendichtung”, en *Zeitschrift der Deustschen Morgenländischen Gesellschaft* (Leipzig: 1936), nº XV, tomo 90, pp. 703-710. Como estudio de conjunto el artículo de Ralph Marcus, “Alphabetic Acrostic in the Hellenistic and Roman periods”, op. cit. pp. 109-115, que es el que normalmente utilizamos cono referencia.

(13) R. marcus, op. cit. p. 109.

(14) R. Marcus, op. cit. p. 113.

(15) W.R. Arnold, “The composition of Nahum 1-2:3”, en *Z.A.W.* (1901), XXI, pp. 225-265, artículo citado por R. Marcus, op. cit. p. 112.

(16) R. Marcus, op. cit. p. 112.

(17) R. Marcus, op. cit. p. 110.

(18) Como señala Ludovico Lallanne, *Curiosités Bibliographiques* (París: Adolphe Delahais, 1857), p. 47.

(19) A Virgilio se le atribuía un libro titulado *Virgile Asper*, cuyos versos vienen en siglas, según manifiesta L. Lalanne por un manuscrito encontrado en la Abadía de Saint Germain des Prés. L. Lalanne, op. cit. p. 47.

(20) L. Lalanne, Curios. Bibl., op. Cit. P. 109

(21) Sobre el tema de los valores esotéricos y fuerzas ocultas, cósmicas, existentes en el alfabeto, especialmente en el pensamiento helenísitco, R. Marcus nos cita las obras de Albrecht Dieterich: *Abraxas* (Leipzig, 1891), Herman Diels: *Elementum* (Leipzig, 1889), Richard Reitzenstein: *Poimandres* (Leipzig, 1904) y Franz Boll: *Aus der Offenbarung Johannes* (Leipzig, 1914). Véase R. Marcus, op. cit. p. 109.

(22) Véase Serge Hutin, *Historia de la alquimia* (Guayaquil: Cromograf, 1976), pp. 82-83.

(23) Aunque esto se explique por ese deseo de recuperar los modelos más prestigiosos de la antigüedad, es al menos evidente la conciencia en el último periodo del Helenismo de sus raíces mediterráneas.

(24) H. leclercq, op. cit., v. I, p. 364.

(25) Véase, Gerschom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (Jerusalem: Stroock Lectures, 1941).

(26) R. Marcus, op. cit. p. 115.

(27) R. Marcus, op. cit. p. 115.

(28) Ireneo, *Libri quinque adversus haereses*, ed. W. Wigan Harvey (Cambridge: 1857) I, pp. 127-14

(29) R. Marcus, op. cit. p. 116.

(30) G. Zoëga, *Catalogus codicum copticorum manu scriptorum, qui in museo Borgiano Velitris adservantur* (Roma: 1810), citado por Leclercq, op. cit., v. I, p. 371.

(31) Puede verse para este tema: Armando Zárate, Los textos visuales de la época Alejandrina, rev. *Dispositio* (Michigan: University press, otoño 1978), v. 3, nº 9, pp. 353-366, así como el libro del mismo autor *Antes de la vanguardia, Historia y morfología de la experimentación visual: De Teocrito a la Poesía concreta* (Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1976), pp. 31-42.

(32) La *Antología Griega* es un ejemplo de la relación entre cuadros y estatuas con las inscripciones poéticas que los acompañaban. Véase M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid: C.S.I.C., 1974), 4ª edic., v. I, p. 84.

(33) Véase, M.M. y Pelayo, *Hist. I. Est.*, vol. I, p. 85.

(34) Véase, A. Croiset, *Histoire de la litterature grecque* (París: E. Boccard, 1928), p. 20.

(35) M.M. y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. I, p. 86.

(36) Curiosamente Artistóteles tenía un concepto bastante amplio de la poesía -poiesis como creación- incluyendo las formas distintas de la palabra: los mimos, los diálogos, etc. Véase M.M. y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. I, p. 55; y tampoco consideraba a la imitación como única fuente de placer, al establecer la armonía, el ritmo, como elementos placenteros por sí mismos; *Poética*, cap. IV, citado por M.M. y Pelayo, *Histo. I. Est.*, v. I, p. 56.

(37) Véase A. Couart, *La poèsie Alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (París: Hachette, 1882).

(38) Véase M.M. y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. I, p. 77.

(39) Véase A. Croiset, op. cit. p. 422.

(40) Véase M.M. y Pelayo, op. cit. v. I, pp. 90-92.

(41) Sólo la agregación de la forma da unidad al conjunto de muchas partes, nos dice Menéndez y Pelayo resumiendo las ideas de Plotino, op. cit.

(42) La filosofía de la purificación de la materia guarda cierta relación no sólo con el alquimista, sino también con el pensamiento cátaro y tal vez con la filosofía desarrollada por el amor cortés.

(43) Véase M.M. y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. I, pp. 96-96.

(44) Véase M.M. y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. I, pp. 102-104.

(45) Véase César Cantú, *Historia Universal* /1847-1850/ (Barcelona: Seix, 1901-1905), v. IX, pp. 425-428 y v. II, p. 81-83. De este trabajo parten a menudo las referencias de autores posteriores, como es el caso de Carbonero y Sol, para su capítulo sobre el pentacróstico figurado (caligrama), op. cit. pp. 235 y ss.

(46) Luigia Achillea Stella, *Cinque poeti dellAntologia Palatina* (Bologna: N. Zanichelli, 1949), p. 1.

(47) A este autor suele situársele entre los siglos II y I a.C., aunque algunos autores lo colocan a fines del siglo cuarto y contemporáneo, por tanto, a los que a nosotros nos interesan, con los primeros Ptolomeos. Este es el caso de L.A. Stella, op. cit. p. 152, basándose en P. Capra dAngelo: *La poesía di Meleagro* (Cagliani: Annali della Facolta de Littere, 1942), v. 21.

(48) Janus Lascaris la publica con el título *Anthologia Graeca Planudea* (Firenze: Lorenzo de Francesco, 1494).

(49) J. Reiske, *Anthologiae Graecae a Constantino Cephala conditae libri tres* (Leipzig, 1754); Federico Jacob, *Anthologia Graeca sive poetarum graecorum* (Leipzig: 1794-1814), 12 vols. Nosotros hemos consultado la edición de Fr. Dübner, basada en la anterior *Anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova epigrammatum* (París: Ambrosio F. Didot, 1872), v. 2, pp. 506-511, en los que se refiere a los caligramas, así como la *Antologie Grecque. P. Partie: Antologie Palatine* libro 9, ed. de Pierre Waltz (París: Sociètè ed. Les Belles Letres, 1974), v. 8, y también, en la misma editorial y colección, el libro 15, ed. Félix Bufière (París: S.F.,L.B.L., 1979), v. 12, que es el que recoge los technopaegnia.

(50) Véase Franz Hainevetter: *Würfel-und Buchstabenorakel in Griechenland und Kleinasien* (Breslau, 1912), citado por R. Marcus, op. Cit. p. 114

(51) Véase *Antologie Grecque*, libro 9, op. cit., v. 8, pp. 18-19 y notas.

(52) También se atribuyen acrósticos a Ennio (s. III a.C.), según nos dice Cicerón (*De Divinatione* II, 110-112), Juan el Geometra (Himno a María), Epicharmo, P. Goran, Eudoxio de Cnide entre otros muchos autores. Véase *Antologie Grecque*, op. cit., v. 8, p. 524 y notas.

(53) Véase para estos temas Jérôme Piegnot, *Du Calligramme* (París: Gallimard, 1967), pp. 4-5.

(54) Véase L.A. Achillea, op. cit. p. 1 y ss. Ya Paschasii, autor que a menudo utilizamos como fuente más antigua sobre los géneros o formas difíciles, citado por casi todos los estudiosos de estas, recoge y sistematiza este tipo de versos. Véase R.P.F. Paschasii, *Poesis Artificiosa* (Herbipoli: Johannis Petri Zubrodt, 1674), p. 29.

(55) La Siringa de Teócrito aparece en el nº 21; el Hacha, las Alas y el Huevo de Simias de Rodas son los nº 22, 24 y 27; el Altar de Vestinos el nº 25 y, por último, el Altar de Dosiadas, nº 26, autor éste contemporáneo de Teócrito y por tanto anterior a Vestinus (de la época de Adriano), que le imita. Véase para más detalles sobre este conjunto de textos en la *Antología Palatina*, las notas de Félix Buffière en el volumen correspondiente al libro XV, op. cit., v. 12, pp. 115-119.

(56) Tal vez sea a estos textos a lo que se refiere M. Menéndez y Pelayo cuando nos dice que La antología está literalmente atestada de cestillas, copas y discos (...). M.M. y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. I, p. 85. Véase la nota 33 de este capítulo.

(57) J. Peignot, op. cit. p. 7.

(58) P.E. Legrand *Bucoliques Grecs* (París: Col. des Universites de France, 1953), v. II, p. 226.

(59) Véase *Anthologie Grecque*, ed. F. Buffière, op. cit., vv. 12, p. 134.

(60) J. Peignot, op. cit. pp. 7-8.

(61) A. Zárate: *Antes de la vanguardia*, op. Cit. pp. 7-8

(62) También señala J. Peignot, op. cit. p. 7, la posible relación con la aventura del Dédalo, arquitecto del laberinto cretense y dios igualmente alado. Resultan tal vez interesantes las referencias que de este poema, con ciertos retoques, ofrece F. Buffière en su volumen de la *Antología*, op. cit. pp. 117 y 137, edición que venimos usando.

(63) Véase P. Legrand, *Bucol. Grecs*, op. cit., v. II, p. 230; F. Buffière, *Ant. Grecque*, op. cit., v. 12, pp. 118, 140 y 141; Armando Zárate, *Antes de la v.*, op. cit. pp. 35-37;

(64) A. Zárate: *A. de la V.*, op. cit. p. 37

(65) Véase L. Lalanne, *Cur. Lit.*, p. 8 y Carbonero y Sol. Este autor atribuye también a Licofrón varias composiciones en forma de huevos y hachas (p. 239) de las que no hemos encontrado ninguna otra noticia.

(66) C. Cantú, op. cit., v. II, pp. 82-83.

(67) L. Lalanne, *Cur. Lit.*, op. cit. p. 66.

(68) L. Lalanne, *Cur. Lit.*, op. cit. p. 24. Sotádicos, palindrome, cancrinos (por relación con el cangrejo), anacíclicos, son nombres diversos para definir a los retrógrados con matices que no consideramos realmente significativos. Quintiliano nos hace referencia a la existencia de muchos de ellos en la Antología Griega, si bien parece que es una forma mucho más frecuente en la literatura latina. Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 334.

(69) Véase P. Massin, *La lettre et limage* (París, Gallimard, 1973). Aunque de menor interés que el libro de Peignot, pues se centra más bien en la caligrafía, los alfabetos o abecedarios artísticos, la ilustración bibliográfica, sintetiza al menos los caligramas más interesantes de la historia, a partir de los precedentes grecolatinos, si bien con algunas impresiciones y errores. Sobre Arato puede verse Jean Martín: *Histoire du texte des Phénomenes DAratos* (París: L.C. Klincksieck, 1956).

(70) E. Buffière, *Ant. Gr.*, op. cit. p. 134, nota 1.

(71) Este autor lo considera el primero en hacer caligramas y nos explica algunos de los enigmas del texto, como el que se refiere a la mujer de ninguno, Penelope, esposa de Ulises (autollamado nadie en la *Odisea*) o el hijo del ladrón que no es otro que el dios Pan, hijo de Hermes, y la musa (ninfa) Eco, convertida en Caña por Pan. Véase A. Zárate Los textos visuales de la época Alejandrina, en rev. *Dispositio*, op. cit. pp. 353-354, así como *A. de la V.*, op. cit. pp. 33-35.

(72) César Cantú, op. cit., v. 9, p. 4425, recoge y traduce la Siringa de Teócrito, de donde parte Carbonero y Sol, op. cit. pp. 235-238. Este último nos da la referencia utilizada también L. Lalanne para su capítulo sobre Vers Figurés y que parece ser la fuente de casi todos: un artículo de Boissonade sobre todos los caligramas de la *Antología Griega*, publicado en el *Journal de lEmpire* el 18 de novienbre de 1807, que no hemos podido localizar.

(73) C. Cantú no los recoge y hace sólo una referencia, al hablar de otros latinos muy posteriores. L. Lalanne, op. cit. pp. 16-17; Carbonero y Sol, op. cit. p. 237.

(74) Véase A. Zárate, *A. de la V.*, op. cit. pp. 40-41 y F. Buffiére, *Ant. Gr.*, op. cit. pp. 138-139.

(75) A. Zárate, *A. de la V.*, op. cit. p. 42.

(76) Véase A. Croiset, *Histoire de la Littérature grecque*, op. cit. pp. 213-214; así como A. Couat, *La poèsie Alexandrine sur les trois prémiers Ptolomées*, op. cit. pp. 503 y ss.

(77) Véase Leclercq, op. cit., v. I, p. 539.

(78) Véase F. Buffière, *Ant. Gr.*, op. cit. p. 139.

(79) Véase F. Buffière, *Ant. Gr.*, op. cit. p. 138.

(80) Véase W. Meyer, *Publilii Syri Mimi Sententiae* (Leipzig: 1880), citado por R. Marcus, op. cit. p. 111.

(81) Véase R. Marcus, op. cit. p. 113; Carbonero y Sol, op. cit. p. 189.

(82) Puenden verse muchos de estos en la recopilación *De Inmaculata Deiparae Conceptione Hymnologia Graecorum*, ed. Theod. Toscani y J. Cozza (Roma: S. Congreg. de Prop., 1862), p. XXXI-238.

(83) San Agustín, *La ciudad de Dios*, trad. Antonio de Roys y Rocas (Amberes, 1679), libro XVIII, cap. XXII, p. 420.

(84) B.P. Grenfell y A.S. Hunt, *The Amherst Papyri*, part. I (London: 1900), pp. 23-25, citado por R. Marcus, op. cit. p. 113.

(85) César Cantú, op. cit., v. II, p. 162.

(86) Véase C. Cantú, op. cit., v. 9, pp. 62-63.

CAPÍTULO II

ALGUNAS FORMAS DÍFICILES EN LA CULTURA LATINA

2.1. Periodización y fuentes

En lo que se refiere al estudio de las formas difíciles más frecuentes en la cultura latina, base evidente para el desarrollo de estas en las literaturas vernáculas, es posible establecer tres momentos esenciales que guardan cierta uniformidad aún formando parte de un proceso lineal. El primero de ellos vendría representado por la tradición romana en torno al siglo III a.C. en clara relación con el periodo alejandrino y la literatura griega.

Un segundo momento podemos emplazarlo, como en el caso griego, tras el período clásico, el inicio de la llamada “decadencia” y los primeros cristianos, etapa en la que ya encontramos a los autores hispanoromanos, frecuentemente calificados como formalistas y retóricos de la oscuridad. El siglo IV puede ser considerado claro síntoma de esa revitalización de las formas difíciles en esta etapa, que culmina en el “renacimiento carolingio” como tercer momento destacado. Sin duda es consecuencia de este último, el auge de las dificultades retóricas que se observan en Europa entre los siglos IX y X, pues aunque tal vez deba reconocerse también el ingrediente islámico, la raíz esencial de los artificios sigue siendo latina. Aunque sin duda más complejos, los laberintos de esta última época no difieren de los del siglo IV o VII, si es que acaso existen claras diferencias en el proceso histórico de cualquiera de los artificios que estudiamos.

También podría considerarse al renacimiento carolingio como primer momento de las formas difíciles en la Edad Media y precedente latino no ya sólo de la tradición posterior en esta lengua, sino también de las lenguas vernáculas, o bien partir de estas para establecer el periodo medieval, con lo que aquella quedaría como apéndice de la latinidad tardía. En cualquier caso, si optamos por negar una real existencia de límites que justifiquen cualquier periodización, con mayor claridad podemos hacerlo en estas formas, pues no existe, desde nuestro punto de vista, un elemento diferenciador en los esencial, de no ser a partir de la vanguardia en nuestro siglo (y aún ella con ciertas matizaciones)(1).

En el proceso de la literatura latina durante el primer milenio y dejando un poco aparte los precedentes anteriores, puede situarse al siglo IV como culminación de las llamadas extravagancias literarias que suponen el periodo posterior al establecimiento oficial del cristianismo, con dos autores bastantes representativos: Optaciano Porfirio y Ausonio. En cuanto al siglo IX, con un interesante precedente como puede ser Venancio Fortunato (s. VI), tiene en Rabano Mauro a su más destacado representante. No son, sin embargo, figuras aisladas en esta materia, sino autores destacados, muy por encima de los que de forma ocasional ofrecen ejemplos y que también suelen ser citados en estudios de esta índole, pero estamos seguros de que la nómina de autores difíciles, de entre los que se conserven ejemplos, debe ser mucho más amplia, aunque también de difícil acceso. La falta de interés hacia estos temas, cuando no un rechazo total, puede explicar el que no hayan salido aún a la luz sino en contadas ocasiones(2).

No nos es posible, en los límites de nuestro trabajo, hacer una revisión siquiera elemental de las preceptivas literarias de estos períodos en los que, sin embargo, debieron sistematizarse muchas de las formas que estudiamos. Por los datos que poseemos y a la vista de algunos de los textos teóricos revisados, parece que no abundan las referencias a las más complejas de estas, como laberintos y caligramas, aunque suelen estar las formas difíciles más frecuentes. El estudio debería centrarse sin duda en los trabajos posteriores al siglo primero de nuestra era, e incluso en los comentaristas y escoliastas de Cicerón y Virgilio, especialmente Asconio Pediano (s. I), Varerio Probo, Elio Donato (base para San Jerónimo) o Servio (s. IV).

Hacemos alguna referencia suelta a varios tratados y autores latinos, sólo como ejemplo de la presencia de ciertas formas que luego van a estar ausentes en retóricas y poéticas, o que se citan ya claramente como artificios propios de la decadencia. Ello se explica porque suelen ser tratadistas menores,

oscurecidos por el prestigio de los grandes teóricos, los que las incluyen o, en otros casos, porque manejamos versiones ya interpretadas o modernizadas de los autores más antiguos.

Con cierto temor a caer de nuevo en interpretación (aunque en este caso en sentido inverso al tradicional) de los teóricos y tratadistas, que no conocemos a fondo, ni por fuente directa, haremos alguna referencia sobre casos muy concretos revisados, y acudiendo en otros, sobre todo, a los trabajos de Berger, Halm o Fontaine(3).

La cultura romana confluye con Grecia en una similar preocupación estética en lo que se refiere a las formas difíciles que estudiamos, tanto en la dimensión letrística como caligramática. Los "carmina figurata" recogen la tradición de los "Technopaegnia" griegos, entre otras múltiples combinaciones formales. Algunos datos nos hacen pensar que desde el primer contacto con la cultura vecina debieron existir estas, aunque son escasas las referencias que hemos encontrado sobre el tema.

El inicio de la decadencia del imperio Romano y las dinastías Junia, Flavia, de Nerva y Trajano, parece evidenciar una nueva orientación hacia la sutileza de conceptos, giros retóricos y preocupación formal, al tiempo que se establece la literatura científica, la erudición y la crítica. Ya desde la primera mitad del siglo II (época de Adriano) se observa cierto interés por la dificultad y oscuridad que coincide con la predilección por la cultura alejandrina. Los versos anacíclicos (retrógrados), laberintos, acrósticos y caligramas van a ser ya frecuentes desde el cristianismo y hasta la Edad Media, y tal vez sea el factor religioso la causa esencial en la potenciación de estas formas poéticas.

El cristianismo asimila la tradición anterior e integra en estas sus raíces orientales. Como es bien sabido, se establecen desde los primeros momentos de la apologética las relaciones entre la cultura pagana y la nueva filosofía, a pesar del rechazo frecuente hacia la cultura literaria (Tertuliano entre otros). Es además evidente que el cristianismo primitivo traía ya los diversos elementos necesarios para un concepto enigmático, metafísico e iniciático incluso del arte, como demuestra la propia tradición bíblica (el carácter velado de la verdad reservada para los dignos: Isaías 6:9-10, Mateo 13:13, etc.

También la Iglesia posterior va a apoyar a través de sus pensadores el uso de simbologías y cualquier otra forma capaz de transmitir mensajes espirituales (San Agustín: Epístola LV), todo aquello que de algún modo contribuye a potenciar la transmisión de las verdades. A este principio didáctico debemos sin duda no ya sólo la conservación de toda la tradición artística anterior, incluído el caligrama y el laberinto, sino su revitalización hasta puntos más extremos aún. No hay entonces que vincular la literatura visual únicamente con las fórmulas y claves simbólicas del cristianismo primitivo en sus etapas catacumbarias, ya que son las etapas posteriores las que asimilan y difunden estos géneros sin las explicables argumentaciones oscurantistas de los inicios.

2.2. La Antología

Como en el estudio de la literatura griega, acudimos a la *Antología Latina* en busca de los materiales más cercanos a estas formas(4). En ella se nos ofrecen muy diversos ejemplos de casi todas las más importantes y en los diversos periodos históricos, hasta la Edad Media.

Son frecuentes, por ejemplo, los textos hechos por retóricos y gramáticos a inspiración de Virgilio y a modo de sumarios de obras importantes, como en la literatura griega. La *Eneida* suele ser el modelo más frecuente, como el nº 591 titulado "Pentasticha duodecim libris Aeneidos" (v.1, parte 2 p.83) o el nº602, de Asmenius (v.1, parte 2, p. 86); el nº634 de Basilius (idem, p. 100); el nº653, de Sulpicius Cartaginensis (idem p. 121) entre otros muchos. El sentido didáctico parece en estos casos bastante claro.

También suelen ser bastante frecuentes las diversas formas de ecos y poemas encadenados, en Marcial, Ausonio y otros autores, artificio llamado "Serpentino", de origen griego, que suele atribuirse a Leónidas (en la *Antología Palatina*). Un ejemplo de ecos en que el primer hemistiquio de un verso se repite en el segundo del siguiente es el nº70 (p.108) que se inicia:

"Prodita prole parens partus enixa biformes Facta paterna cuit prodita prole parens....".

Como él son los números 69, 68, 67, 72, 73, 74, etc. En cualquier caso la forma predominante es, sin duda, el acróstico y sus variantes, con ejemplos también de pentacrósticos y laberintos. En el volumen 2, parte 1 de la citada *Anthologia Latina* podemos encontrar algunos curiosos(5) que sirvieron de inscripción funeral y que podemos fechar con claridad.

Del siglo II tenemos el acróstico que dice IULII FAUSTINI (nº271); del año 382 el que se lee AFRODITE (nº696); del siglo VIII, es el nº725, que parece referirse al obispo cordobés Leovigildis, por citar solo tres ejemplos(6).

Como ejemplo de pentacróstico podemos citar el nº210 en el que se lee el nombre de su autor FELICIS y como anacíclicos o retrógrados los del poeta Portifirio en el nº81 (ambos del v. 1, parte 1).

Algunos textos bastantes difíciles, al presentar los términos sin completar, son los nº1623 a 1725, especie de escritura cifrada.

Del v. 2, parte 2, encontramos también acrósticos interesantes, como el nº1814, en que se lee "MACARIUS" (pág. 836); el nº1829 cuyo acróstico forma "LIBERALIS" (p.840); el nº1.830 de "VITALIS" (Saturnino Vitalis, siglo IV) en la pág.841; el acróstico referido al papa Alejandro Vivenciole en el que aparece su nombre: "VIVENTIOLE PAPA", del mismo siglo (pág.845), entre otros.

La *Anthología Latina* recoge además los enigmas y las otras formas a que aludiremos en el resumen de los autores más destacados.

2.5. Primeros autores latinos

El primer autor latino del que hemos encontrado alguna referencia sobre las formas difíciles es Quinto Ennio, del siglo III a.C. Considerado como introductor de la literatura griega en Roma, autor vinculado por tanto a ambas culturas, tenía como fuente filosófica a Pitágoras, cuya doctrina parece ser que resumió en un tratado didáctico titulado "Epicharmo". A él se atribuye también la traducción de la historia de Evemero cuya concepción de la mitología con un fundamento histórico puede tal vez explicar el problema varias veces citado de Hermes Trimegistro(7).

Por su preparación e incluso por la zona de donde procede, Calabria, Ennio puede ser considerado griego o, al menos, como los de su generación, en contacto con ambas culturas y en relación con todo lo que la cultura griega desarrolla en esos momentos en Alejandría y Asia Menor(8).

Su obra fundamental, *Los Anales*, recoge también su pensamiento y su "homerismo" de corte pitagórico. La concepción del poeta como algo semidivino desarrollada por los pitagóricos, especialmente en torno al jefe de su escuela (considerado hijo del dios solar, aunque de naturaleza humana) se reproduce en Ennio, que viene también a creerse influído por Homero y presenta como divina la inspiración de su poesía(9).

A Ennio se le han atribuído acrósticos según una referencia de Cicerón (*De divinatione*, Libro II, nº59) citada por la mayoría de los estudiosos(10). Como ejemplo de poema o verso letreado que suelen citar todos los autores, a veces sin indicar a quien pertenece, es el conocido:

"O tite, tute, tati, tibi, tanta, tyranne tulisti"(11).

También se atribuye a Ennio el tipo de artificio consistente en incluir en un verso una lista completa de elementos, como el que ya citamos de Teon de Alejandría sobre los dioses que dan nombre a la semana. P. Waltz nos dice que Ennio hace este mismo juego al incluir en un verso una lista de doce dioses en *Los Anales* (I-37,62 p. 11)(12).

Parece ser que la “Rhetorica ad Herennium”, como primera obra latina de esta materia, debería ser la base para un estudio de esta índole.

Incluída en la obra de Cicerón, aunque también atribuída a un autor desconocido, Cornificius, de quien Cicerón tomó ideas para sus trabajos(13), nos ofrece ya datos sobre algunas de estas formas basadas en los juegos letristas, con los ejemplos de los autores más destacados, incluído Ennio. De este texto nos dice Menéndez y Pelayo:

> “El libro IV, que es el más agradable de todos, está dedicado a las formas o figuras de elocución (...). Las figuras que explica son innumerables, y algunas están evidentemente repetidas, aunque con nombres diversos. Otras son adornos pueriles, como todas las que se fundan en aliteraciones o en juegos y sonsonetes de palabras (...)”(14).

Dentro de esta época ya hicimos referencia al autor Publilio Siro, llegado a Roma hacia la mitad del siglo I a.C. al que se debe el acróstico alfabético titulado “Sentencias”, en el que cada letra ocupa entre 45 y 50 versos(15) hasta completar el abecedario.

En cuanto a los autores de la época augusta parecen más frecuentes los versos serpentinos (el primer hemistiquio de un verso se repite como segundo del siguiente verso) o los poemas rimados y leoninos (rimas internas), aunque no son frecuentes las extravagancias.

A Virgilio le atribuye Lalanne versos leoninos y rimados, y Carbonero y Sol considera retrógrado el octavo verso de la *Eneida* pues reproduce el mismo sentido si se lee al revés, palabra a palabra:

> “Musa, mihi causas memore, quo numine Laeso”(16).

De Horacio interesan sus ideas teóricas especialmente en el tema de las relaciones entre pintura y poesía que se ha sintetizado en su principio “ut pictura poiesis”, idea tal vez interpretada en un sentido engañoso hasta Lessing, pues si Horacio no era partidario de los géneros cerrados y la posibilidad de ruptura entre los límites parece estar en el fondo de su pensamiento (aparte de considerar al ingenio punto esencial en el arte), no parece que ello quiera implicar una confusión entre sistemas distintos, a pensar de las relaciones existentes entre estos. En definitiva, otros autores podrían situarse como ejemplos más claros de una posible interrelación, como el ya citado Filostrato. También se atribuyen a Horacio versos leoninos y rimados, según Lalanne(17).

En cuanto a Ovidio, Cantú le atribuye también serpentinos, tipo de artificio al que pertenece el siguiente:

> “Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido
> Attice, crede mihi, militat omnis amans...”(18).

Estos ejemplos, entre otros muchos de los diversos periodos, son prueba de la existencia de la rima en la cultura latina, con lo que el origen árabe de esta, mantenido durante bastante tiempo, quedaba superado; pero ello no niega la importante influencia que la cultura islámica pudo ejercer sobre ella, como parece claro en otros artificios letristas.

2.4. Bases de la decadencia

Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*, recoge en el capítulo correspondiente a los primeros autores hispanoromanos la idea generalizada que los caracterizó como ejemplos de la decadencia, del abuso formal y conceptual, la propensión hacia la sutileza y la oscuridad. Marco Séneca el Retórico y el también cordobés Porcio Latrón son así considerados principales propagadores de ese estilo que nuestro crítico resume significativamente:

> “El cargo gravísimo de haber falseado la base misma del arte oratorio, y aún de todo el arte literario, haciéndole pasar de la realidad de la vida al tenebroso país de los sueños y corrompiendo, a un tiempo, la materia y la forma, el asunto y el estilo, hasta reducir a juego

> pueril lo que antes había sido aquella “magna et oratoria eloquentia”, que vibró en el ágora de Atenas y en el foro romano”(19).

Estas ideas, como nuestro historiador de la estética indica, no pueden atribuirse a la labor de unos autores, sino en todo caso, como síntomas de esa decadencia que se manifiesta con la entrada del primer milenio de Cristo, pues aunque estos autores fueran en cierto modo portadores de esos elementos que constituyeron el tópico de la literatura española posterior, fueron también críticos severos de los llamados “vicios” decadentes, sobre todo Lucio A. Séneca y Quintiliano(20). Y es frecuente, además, que se relacione la decadencia con la confluencia en Roma de las doctrinas filosóficas y religiosas orientales. Esto tiene para nosotros más importancia que las razones de tipo social e incluso político o moral que suelen prevalecer como causa. La evolución del sistema político, de las costumbres, de la religión romana, de la filosofía o el arte (lo que crítica tradicional consideró como corrupción de todos esos aspectos) podrá tal vez influir en las nuevas direcciones estéticas, pero es la raíz oriental (incluído el cristianismo) lo que parece tener más importancia al menos en la revitalización de los tipos literarios que estudiamos, independientemente de que le llamemos decadencia o evolución(21).

Incluso Díaz Plaja, que aboga contra el concepto de decadencia aplicado a estos periodos, considera aún como defectos el rebuscamiento formal, la renovación excesiva del lenguaje, nelogismos, helenismos y arcaismos frecuentes en ellos(22).

Por otro lado, como también señala M. y Pelayo, tanto Séneca el Retórico, como su hijo Lucio A. Séneca, Quintiliano o Marcial, fueron censores de las extravagancias de todo tipo, contrarios a las novedades de su tiempo(23).

En la misma línea se sitúa a Quintiliano, contrario a la dificultad y oscuridad, defensor del equilibrio y la “mesura” frente a los citados vicios, el concepto de armonía que defendiera Séneca el Filósofo, pero sus ideas frente a la imitación excesiva (como las de Séneca) y la falta de originalidad nos lo acerca a Marcial, detractor y al mismo tiempo autor de los llamados por él “dificiles nugae”.

Quintiliano nos interesa en cuanto colector de las doctrinas pitagóricas en torno al mundo como un todo armónico de números, su parentesco con la idea armónica de la música planteada por el ya citado Aristoxeno, que encuentra un orden musical en el mundo, y a él debe ordenarse el arte musical; el número y el ritmo, por tanto, como elementos claves que se encuentran a la vez en la palabra, en la poesía(24).

Pero es el tarraconense Marcial (segunda mitad s.I d.C.) el que más nos interesa, pues siendo consciente de la época de decadencia en que vive, plantea una posición de renovación y ruptura a partir del artificio, ese citado concepto lúdico de la literatura que se ha explicado como consecuencia de no conceder el arte excesiva trascendencia, rasgo típico de “épocas decadentes”. La ligereza de Marcial, el juego y la ironía, así como las contradicciones en sus opiniones estéticas, distribuídas en sus epigramas, la agudeza y el exceso en el ingenio, son los elementos más frecuentemente usados por los detractores de la figura de Marcial en la crítica tradicional(25), lo que convierte en un autor próximo a la modernidad, como ya señalaba Menéndez y Pelayo:

> “En suma, la doctrina de Marcial es antitradicionalista, revolucionaria y (si tal palabra vale dentro del arte antiguo) romántica (...)”(26).

Pero las opiniones divergentes sobre este autor vienen provocadas además por su “mal gusto” en la poesía erótica y no sólo por los atribuidos vicios estilísticos, así como por la sátira, la crítica del artificio en que él mismo cae, contradicción recogida por Menéndez Pelayo:

> “Cultivador exquisito de la pureza de la forma, se subleva contra el mal gusto, llama “difficiles nugae” y “stultus labor ineptierum” a los versos retrógrados y circulares (...)”(27).

No sabemos en qué medida esto puede tomarse en serio e interpretarse literalmente pues, aunque han sido frases utilizadas con gran frecuencia en la crítica de estos artificios, idea que procede del epigrama

61 (libro II) de Marcial:

> "Turpe est difficiles habere nugas et stultus labor est ineptierum"

nunca suele acompañarse de esa otra cita de sus versos en la que se muestra orgulloso de ser el primero en inventar formas:

> "Ille ego sum nulli nugarum laude secundus" (libro IX, epigr.1),

ni suele ser frecuente recoger muchos de sus artificios. A Marcial se deben versos serpentinos, coronados (ecos de sílabas), divisas, inscripciones, juegos de palabras y calambur, etc.

Como ejemplo nos recoge Cantú el poema serpentino cuyos dos primeros versos son:

> "Rumpitur indivia quidam, dulcissima Juli Quod me Roma legir, rumpitur indivia",

y Ludovico Lalanne ofrece otros ejemplos de ecos y coronados(28).

En cuanto al centón, entendida esta forma en un sentido estricto como construcción de un texto a partir de fragmentos de otros autores, parece desarrollarse sobre todo en la cultura latina, según ya señalábamos, pero la cita o el préstamo literal frecuente en la exégesis y comentario de los principales autores, tal vez puede entenderse como un modo amplio de centón con raíces en toda la tradición anterior. Ya hemos visto los acrósticos alfabéticos como fórmula didáctica o para la memorización de los modelos de los que proceden, sumarios en definitiva de ellos, que arrancan de los textos sagrados. ¿En qué medida no es esto una forma de centón y no lo es también, en cierto modo, la versión que la cultura latina hace de la griega?. En cualquier caso, la atribución a Ausonio (s.IV d.C) del centón en sentido estricto no es correcta, aunque él lo sistematizara y pusiera en boga.

> Ya Tertuliano (fines s.II y principios del III) nos recoge en su Paescript XXXIX que un autor de la época de Augusto, Osirio Geta, hizo una tragedia titulada *Medea* con versos de Virgilio, según señala Lalanne(29), y es además Tertuliano el primer autor que define esta forma de artificio anterior al cristianismo:
>
> "Homericentonas etiam vocare solent qui de carminibus Homeri propia opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciunt corpus"(30).

De aquí podemos deducir que la forma es ya bastante conocida y que suele adscribirse fundamentalmente a los modelos de Homero, así como de Virgilio (Virgiliocentonas), según confirma San Jerónimo (s.IV) al referirse a este mismo tema es su epístola LIII(31), pues son estos los dos autores clásicos de los que más centones se han realizado. Los temas del cristianismo completan el campo en que se desarrolla este tipo de artificio en los primeros períodos, aunque es a partir de Ausonio cuando más abundan. No podemos dudar que es esta la forma más idónea para la recuperación cristiana de los monumentos literarios y autores anteriores al cristianismo, como ya señalábamos al principio de esta síntesis histórica. Afirmado así en el siglo IV, el centón va a ofrecer ejemplos a lo largo de toda la Edad Media y de nuevo en San Isidoro encontramos su definición, relacionada con Homero y Virgilio. De hecho sus *Etimologías* constituyen una especie de centón y síntesis perfecta de la tradición que le precede, como es frecuente en esas épocas.

Pero antes de detenernos en Ausonio nos interesan tres autores del siglo III, el mauritano Terencio Mauro, que escribe un *Carmen de litteris, syllabis et figuris*, cuya primera parte está hecha en versos sotádicos o retrógrados, precisamente la que se refiere a las letras(32), y el africano Commodiano de Gaza, autor al parecer de enorme influencia en lo que se refiere al verso rítmico, que escribe un *Carmen Apologeticum* y unas *Instrucciones* de claro virtuosismo técnico, pues los ochenta poemas que las componen son acrósticos. Se han señalado también las frecuentes innovaciones gramaticales y de versificación, neologismos y barbarismos de su obra y, si como deduce Menéndez Pelayo, se trata del poeta latino cristiano más antiguo, su interés es aún mayor(33).

El último capítulo de estas *Instrucciones* , titulado “Nomen Gasei” presenta un acróstico retrógrado, es decir, invertido, que, leído correctamente dice: “Commodianus Mendicus Christi”, y como señala Leclercq(34) el autor advierte al lector del tipo de artificio que utiliza. Un rasgo curioso es que los 26 versos de este poema acaban todos en la letra “o”. Igual ocurre con el poema número 8 de la segunda parte, titulado “Poeni tentibus” que se compone de trece versos acabados en “e”. Por citar solo un ejemplo más, nos referimos al acróstico número 28 de estas *Instrucciones* en el que se lee: “Ilusti resurgunt” y que es a la vez teléstico: “avari cremantur”.

Rémy de Gourmont en un curioso libro sobre autores latinos heterodoxos y difíciles comienza con Commodiano, del que nos dice que, aunque fue considerado no ortodoxo en el plano religioso en el Concilio de Roma del 496, es uno de los primeros que intenta una literatura nueva desde el cristianismo. Cita algunos de sus acrósticos y nos dice de su tratado *Carmen Apologeticum* , antes mencionado, que es la más antigua predicción cristiana que relata la destrucción de la tierra por el fuego(35).

El tercer autor, Pentadio, considerando como uno de los oscuros de la *Antología Latina* , realiza con relativa frecuencia versos sarpentinos: una elegía a la primavera, otra a la Fortuna, o el epigrama que empieza:

> “Cui pater amnis erat, fontes puer ille colebat laudabat que amnes cui pater amnis erat (...)”(36).

También le pertenecen versos correlativos, artificio menos frecuente (ya citamos a Licofrón de Calcis como uno de los ejemplos destacados de esta forma llamada también “anphigourie”), cuya lectura exige una ordenación previa de los elementos a partir de un esquema. En los versos correlativos son diversas las posibilidades de lectura y por tanto de los sentidos, aunque exista uno fundamental que se deduce de una ordenación, por ejemplo, de la palabras situadas en el mismo lugar en cada verso (la primera con las restantes que inician cada verso, lectura por columnas de palabras) o en cada hemistiquio (con lo que hay que unir la primera palabra de cada hemistiquio en cada verso). Este último es el caso de los correlativos del epitafio de Virgilio hecho por Pentadio y que recoge Cantú:

> “Pastor, arator, eques, pavi, colui, superavi Capras, rus, hostes, fronde, ligone, manu”,

en el que hay que leer cada palabra del exámetro con la situada en la misma posición en el pentámetro(37).

En lo que se refiere a estos autores latinos cristianos, nos referimos a menudo a las obras de F.J.E. Raby que incluyen ejemplos y citas de Commodiano, Proba Falconia, Juvenco, Sedulio e incluso el Venerable Beda(38), así como de la mayoría de los autores de dificultades poéticas de la edad media(39).

---

(1) Hemos optado por una división de capítulos que agrupe los precedentes en primer lugar, para seguir con la etapa que va del siglo IV al VII y, a continuación, del renacimiento carolingio hasta las primeras lenguas vernáculas y las culturas árabe y hebrea.

(2) Buena parte de nuestro trabajo ha sido buscar ejemplos o, al menos, localizar la referencia de textos dispersos en antologías y estudios intentando ampliar lo que en este campo ofrecen los trabajos más destacados sobre el tema, citados en la Bibliografía.

(3) Adolfo Berger, *Histoire de léloquence latine depuis lorigine de Roma jusqua Ciceron* /París: 1869/, (París: Hachette, 1872); Karl F. Halm, *Rhetores Latini Minores* (Lipsiae: 1863/ (Frankfurt: Minerva, 1964); J. Fontaine, *Etudes sur la poésie Latine tardive: DAusone à Prudence* (París: Les Belles Lettres, 1980).

(4) Usamos la *Anthologia Latina* de A. Riese y F. Buecheler (Lipsiae: Teubner, 1894-1906).

(5) Son acrósticos entre otros los nº 108, 120, 271, 273, 301, 436, 437, 511, 512, 513, 569, 651, 661, 669, 696, 676, 704, 708, 712, 725, 744, 747, 748, 795, 796, 797, etc.

(6) *Anthologia Latina*, v. 2, parte I, p. 346.

(7) Para nosotros la concepción de este personaje como real y existente, diferenciado del dios griego Hermes y autor de un sinnúmero de obras puede provenir de este concepto evemerista.

(8) Véase Adolfo Berger, op. cit., v. I, p. 186.

(9) Véase J. Cousin, *Etudes sur la poésie latine* (París: Boivin, 1945), p. 11.

(10) C. Cantú nos dice que Ennio pudo hacer acrósticos al estilo de los que han servido de sumario o resumen de otras obras, op. cit., v. 2, p. 83; y también cita a Cicerón como fuente L. Lalanne, op. cit. p. 2.

(11) L. Lalanne, op. cit. p. 27; Carbonero y Sol, op. cit. p. 285. Nos resulta curioso encontrar, por ejemplo en un autor del s. IV, como Charisii, la cita de este verso y su autor y que no aparezca en Paschasius, del XVII, cuando sin embargo cita los mismos ejemplos que el retórico anterior en los versos cuyas palabras empiezan todas por M, L, I, S, etc. (poemas letreados).

(12) Véase *Antologie Grecque*, libro 9, op. cit. pp. 62-63.

(13) Véase Augusto Rostagni: *Storia della letteratura Latina* (Torino: Uniones Tip., 1964), v. 1, p. 379; así como G. Calboli, La tendenza grammaticale dellauctor ad Herennium, *Studi grammaticali* (Bologna, 1962), pp. 139-242. Cornificius pudo ser un orador y poeta, pretor en Africa, autor de un poema Glauco basado en Callimaco y otros modelos alejandrinos. Un resumen interesante nos lo ofrece M. Menéndez y Pelayo con la cuestión también de la atribución a Cornificio de esta primera retórica: op. cit., v. I.

(14) M. Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. I, p. 114.

(15) Podemos verlos en J. Whigt Duff, *Minor latin poets* (Londres: W. Heinemann, 1934), pp. 14-111.

(16) L. Lalanne, op. cit. p. 37; Carbonero y Sol, op. cit. p. 339.

(17) L. Lalanne, op. cit. p. 36.

(18) C. Cantú, op. cit., v. 9, p. 427.

(19) M. Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, vol. 1, p. 197.

(20) También se ha señalado como causa del decadentismo romano en las artes el que estas fueran transplantadas artificialmente de Grecia, algo poco arraigado en tradiciones populares autóctonas, pero si ello fuera cierto, no puede atribuirse sólo a los primeros autores fuertemente vinculados a la cultura griega, como el caso de Ennio (s. III a.C.), pues también los grandes artífices de la época augusta, como Horacio, fueron indudables partidarios de la influencia griega.

(21) No pretendemos explicar algo que es bien sabido en la interpretación moderna de la historia estética y recogido en los manuales más elementales, sino que ello se aplique también a los tipos de artificio o dificultades formales, que no suelen recogerse ni en los estudios más profundos, lo que es síntoma de que aún prevalece la concepción tradicional de juegos intrascendentes.

(22) G. Díaz Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, int. R. Menéndez Pidal (Barcelona, Barna s.a., 1949), v. 1, pp. 9-10.

(23) M. Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. 1, pp. 202 (M. Séneca) y 215 (L.A. Séneca). Véase H. Bardon, *Le vocabulaire de la critique littéraire chez Sénèque le Rhéteur* (París: Les Belles Lettres, 1940). Sobre los epigramas de Séneca el Filósofo, y otros autores de los primeros siglos de nuestra era usamos E. Baehrens, *Poetae Latini Minores* (Leipzig: B.G. Teubner, 1910), v. 4, pp. 55-87. SIZE="3">

(24) Véase P. Galindo, *Estudios Latinos: Quintiliano, Lucrecio, Prudencio* (Zaragoza: La Academia, 1926). SIZE="3">

(25) Véase D. Nisard, *Etudes sur les poètes latins de la décadence* /París: 1834/ (París: Hachette, 1888), pp. 367 y ss.

(26) M. Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. 1, pp. 287-289.

(27) M. Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. 1, p. 290.

(28) C. Cantú, op. cit., v. 9, p. 427; L. Lalanne, op. cit.k pp. 33 y 35.

(29) L. Lalanne, *Cur. Litt.*, op. cit. p. 12.

(30) Citado por Carbonero y Sol, op. cit. pp. 81-83.

(31) Véase también L. Lalanne, op. cit. p. 12.

(32) Véase Keil, *Grammatici Latini* (Leipzig: Teubner, 1857, 1880), v. 6, pp. 313 y ss.

(33) M. Menéndez y Pelayo, op. cit., vv. 1, p. 293. Véase también J. Durel, *Commodien. Recherches sur la doctrine, la langue et le vocabulaire du poète* (París: 1912), y M. Nicolau, *Les deux sources de la versification latine accentuelle* (Bruxelles: 1934). Carbonero y Sol, op. cit. p. 190.

(34) H. Leclercq, *Dict. dArch.*, op. cit., vol. I, 1ª part., p. 359.

(35) Rémi de Gourmont, *Le latin mystique (les poètes de Lantiphonaire et la symbolique au moyen âge*) (París: George Crès, 1913).

(36) Véase C. Cantú, op. cit., v. 9, p. 427.

(37) C. Cantú, op. cit., v. 9, p. 427.

(38) F.J.E. Raby: *De Oxford book of medieval latin verse* (Oxford: Clarendon Press, 1959).

(39) F.J.E. Raby: *A History of secular latin poetry in the middle ages* (Oxford: Clarendon Press, 1934) y *A history of christian latin poetry* (Oxford: Clarendon Press,, 1927).

CAPÍTULO III

TEMPRANA EDAD MEDIA. DEL SIGLO IV AL SIGLO VII

3.1. El Siglo IV: Porfirio y Ausonio

El autor, sin duda, más famoso por este tipo de artificios formales, incluído también el caligrama (lo que hace que se le cite de forma más extensa en los trabajos sobre estos temas), es Publio Optaciano Porfirio, oriundo de Africa, desterrado por Constantino, que obtiene el perdón del emperador a raíz de una serie de composiciones caligramáticas realizadas en honor de él (en torno al 325). La tradición de Simias, Teócrito y, sobre todo, Dosiadas y Vestinus, parece clara en este curioso poeta, que llegó a ser Prefecto en el 329. Sobre él han escrito autores como San Jerónimo, Fabio Fulgencio, el monje Beda (que lo cita en su *De arte métrica*, aunque rechaza que fuera cristiano), Alcuino de York o Alvaro de Córdoba, algunos de los cuales están también implicados en estos temas.

A. Rostagni considera a Levio(1) como precedente latino de Publio Optaciano Porfirio, aunque las fuentes directas son, sin duda, Simias, Teócrito y los ya estudiamos precedentes alejandrinos. Pero por el número de caligramas y laberintos, como por la complicación de muchos de los artificios que hizo Porfirio, supera ampliamente a todos ellos y es el autor más destacado, junto a Rabano Mauro de los géneros que estudiamos (2).

Sin duda por esta razón se le suele citar en todos los trabajos, aunque a menudo por fuentes indirectas (a veces no señaladas) o de forma fragmentaria y reiterando los mismos aspectos(3).

Sobre Porfirio encontramos un interesante artículo (aunque breve) de N. Wilbur Helm en el que defiende la procedencia griega de estas formas latinas e incluso, apoyándose en otros autores, que el poeta conociera los precedentes alejandrinos a partir de alguna copia de los mismos existente en su época. También cita a Ennio y Commodiano como autores de acrósticos, pero ya hemos visto que son frecuentes y conocidos muchos ejemplos de este artificio con anterioridad a Porfirio, por lo que no tenían que ser ellos una fuente para éste(4).

Pero Porfirio realizó además de varios caligramas en sentido estricto, –un altar, una siringa, un órgano–, un buen número de laberintos que incluyen a su vez otras formas, retrógrados o anacíclicos, serpentinos y ecos, etc. César Cantú, Ludovico Lalanne, Carbonero y Sol, Bertrand Guegan, Armando Zárate, nos citan también algunos de los textos del poeta del siglo IV, con datos a veces tomados unos de otros. Sin duda nos parece más apropiado dirigirse directamente a la fuente, por ejemplo en la *Patrología Latina* de P. Migne, pues a veces las versiones no coinciden en ellos(5).

En cuanto al altar, titulado “Ara Pythia” es el segundo texto del colectivo que forman sus versos enviados a Constantino, precedidos de una carta al emperador. Está formado por 24 versos yambicos de 6 pies organizados de forma que la figura del altar viene dada por el número de letras que tienen las palabras en cada verso, ya que todos tienen el mismo metro, lo que hace al artificio aún más difícil que en los altares que le preceden. En este caso el texto no guarda complejidad alguna para su comprensión(6) (Fig. 13).

Y si el altar tiene clara relación con los de Dosiadas o Vestinus, la “Siringa” de Porfirio debe relacionarse con la de Teócrito. Está compuesta de 15 versos empezando por el más extenso y en forma decreciente hasta el último, más corto, para formar la figura del instrumento. También en este caso es la siringa, como una hoja de una encina, la que nos explica cómo está formada y los diferentes sonidos que proceden de sus miembros de distinta longitud, su vinculación con Pan, quien le enseñó las modulaciones de su canto, y con Apolo, que le hizo vibrar, así como con el pastor que la usa para enamorar a su amiga. Este caligrama es el número 12 de la citada colección de Porfirio(7) (Fig:14).

Sobre el “órgano” tanto Lalanne como Guegan nos repiten que es el mejor poema de Porfirio, y coinciden igualmente en la descripción(8).(Fig. 15)

El “órgano está formado por tres partes: una primera que viene a ser el teclado de 26 versos con 18 letras cada uno; un verso vertical que dice: “Augusto victore iuvat rata reddere vota”, como separación de esta segunda parte de la tercera, constituída por los tubos del órgano. Estos están formados por 26 versos de distinta longitud ordenados de menor (24 letras) a mayor (50 letras), con lo que en cada verso hay una letra más.

En cuanto a las restantes composiciones, prácticamente todas ellas dentro del laberinto de letras, pueden observarse curiosas figuras insertas en los cuadrados y rectángulos que forman (en acrósticos, diagonales, etc.) las letras. Aparecen así diversas formas de cruces, rombos, monogramas y figuras geométricas más complejas. No nos detenemos en la descripción de todas ellas y remitimos al artículo de Helm antes citado, pero quisiéramos llamar la atención sobre los dos monogramas del cristianismo situados en los números 9 y 17 de la colección de Porfirio.

El primero de los monogramas (número 9) representa, en dos diagonales cruzadas por la P vertical, el monograma de los primeros cristianos. El texto en diagonal, a partir de la primera letra hacia el vértice opuesto y continuando por la P central dice:

> “Omnipotens genitor, tuque o divisio mixta Filius atque Pater, et Sanctus Spiritus, unum
> Faveas votis”.

La otra diagonal de la X repite el primer verso de forma idéntica (Fig. 16).

Aún más interesante es el monograma número 17, pues en este caso, además del Crismón, aparecen resaltadas las letras IESUS. Son 35 versos en forma de cuadrado y también las letras que constituyen el monograma, como la palabra IESUS, determinan un nuevo texto. Así la primera diagonal empezando por el vértice inferior izquierdo y ascendiendo dice: “Alme salutari nuc haec tibi pagina signo”. La diagonal opuesta, empezando por el vértice inferior izquierdo y ascendiendo: “Scripta micat, resonans nominibus domini”. La P central, más corta que en el anagrama anterior: “Sit Victoria comes Aug. et natis eius”. En cuanto a las letras que forman la palabra IESUS se distribuyen en los cuatro triángulos que delimita la X y recogen la siguiente frase: “Nate Deo solus Salvator sancte bonorum tu Deus es iusti gratia tu fidei”(9). (Fig. 17).

Nos llama la atención la presencia del emblema iniciático del nombre de Cristo realizado por Porfirio a partir del Crismón más extendido, llamado Lábaro, pues se relaciona con la primitiva rueda solar que llegó a ser, tomada por los cristianos, la versión del concepto primordial del círculo del mandala hindú. Los primitivos crismones recibieron la influencia de las corrientes egipcias, persas y griegas y, en esta época, la variedad de formas es aún más amplia. Su dependencia de la simbología iniciática no cristiana es todavía importante y, como el mandala, es emblema perfecto de la totalidad.

El laberinto número 16 reproduce como el 9 el crismón simple, por lo que no nos detenemos en él, y el 15 es también anagramático, reproduciendo en los cuatro niveles del rectángulo las letras AUG XX CAES X, que permiten a su vez una lectura. En otro aparece una figura de palma que no es caligrama, como algunos han citado, al estar inmersa en un rectángulo de letras, por lo que entra en el grupo de los laberintos. Quizás interese hacer referencia, aunque sólo sea de pasada, al dibujo formado con las líneas de letras del número 19 del panegírico a Constantino. En este laberinto reconocemos el símbolo ya explicado para el famoso poema cúbico “Sator Arepo Tenet Opera Rotas” que vimos al principio. En el cuadrado (rectángulo) se puede ver la X griega con la cruz y el rombo trazado sobre los extremos de esta última, lo que no hace descabellada nuestra hipótesis en torno al ejemplo que vimos (Figs. 18, 19, 20 y 21).

El último texto de este grupo de Porfirio al que nos referimos es el pentacróstico de 20 versos que ocupa el octavo lugar en su colección. Las iniciales del texto dicen: “Fortissimus Imperator”. Las letras mediales (en la posición de la letra 14 en cada verso, por tanto como mesóstico): “Clementissimus Rector”; y las finales (teléstico): “Constantinus invictus”(10) (Fig. 21).

Otras de las formas frecuentes que hizo Porfirio, aparte de la colección de textos que constituyen el panegírico a Constantino, son los retrógrados o anacíclicos, serpentinos y versos en ecos, algunos de los cuales citan, entre otros, E. Baehrens, Cantú, Carbonero y Sol, etc.(11).

Junto a Porfirio es Ausonio el autor más interesante del siglo IV, pues aunque no realizara caligramas, es quien difunde el centón sistematizándolo y dándonos ciertas reglas, aparte de otros muchos artificios: versos con final monosilábico (a veces repetidos al inicio de cada verso), enigmas numerales, versos polilingües, textos inconexos (änphigouris o correlativos), poemas letreados, etc. (Fig. 22).

Pero resulta curioso que Ausonio considere estas formas, frecuentes en su obra, un puro juego, ejercicios de memoria sin valor alguno, especie incluso de profanación (los centones) de los grandes autores.

Al principio de su Idilio XII, que titula *Technopaegnion*, en una carta o prólogo dedicado a Paulus, nos dice:

> "Misi ad te Technopaegnion, inertis, otii inutile opusculum. Versiculi sunt monosyllabis coepti, et monosyllabis terminatti. Nec hic modo stetit scrupea difficultas, sed accessit ad miseriam cogitandi, ut idem monosyllabum, quod esse finis extremi versus, principium fieret insequentis"(12).

Este Idilio, cuyo título define a los caligramas en griego, verdadero juego de virtuosismo escrito entre 383-390, comprende, entre otros, un poema cuyos versos, con final monosilábico, van encadenados entre sí (formando eco con el monosilábico final del verso y el inicio del siguiente).

Otro de los textos curiosos de este opúsculo se titula "De inconexis" y sus versos acaban en una palabra cortada. En otro, titulado "De litteris monosyllabis graecis ac latinis" se juega con las correspondencias entre las letras en ambas lenguas. Este texto podría entenderse como un mero ejercicio en verso sobre el alfabeto, del mismo modo que el titulado "Grammaticomastix", reflexión sobre el lenguaje a través de diversos ejemplos y autores. (Figs. 23-24).

No hemos encontrado, sin embargo, la atención que esperábamos a los textos de Ausonio en los trabajos que venimos manejando sobre las formas difíciles, de no ser alguna referencia de versos en eco, encadenados, monosilábicos y, sobre todo, los centones, en Lalanne y Carbonero y Sol(13).

Este último utiliza las referencias del autor francés en el apartado correspondiente al centón y también explica las reglas propuestas por Ausonio a partir de la carta a Paulo, prólogo del "Cento Nuptialis", aunque no pertenece al Idilio XII, como indica, sino al XIII(14).

El "Cento Nuptialis" es una composición dividida en varias partes: "Coena nuptialis", "Descriptio egredientis sponsi", "Oblatio munerum", "Epithalamium utrique", "Ingressus in cubiculum", etc., todas ellas realizadas con versos de Virgilio y, según nos indica, hecha por encargo del emperador Valentiniano (que le nombró preceptor de su hijo Graciano, coronado en el 379).

La definición del centón y las reglas para este tipo de artificio las expone Ausonio en la mencionada carta a Paulo donde señala la importancia de conseguir la unidad a pesar de que proceda de fragmentos de sentido distinto:

> "Variis de locis, sensibusque diversis, queaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo, at unus et sequens cum medio. Nam duos junctim locare, ineptum est; et tres una serie merae nugae"(15). (Fig. 25).

Otro poema de Ausonio que nos parece de máximo interés es su Idilio XI titulado "Griphus ternari numeri", especie de enigma extenso montado en torno al número tres, texto que se inserta en la tradición pitagórica y que resume en definitiva ese culto al número que desde la antigüedad abarca a toda la Edad Media. También en este caso son curiosas las justificaciones de Ausonio en torno a la posible acusación

de oscuridad.

Este texto podría ser el mejor ejemplo de lo que, más tarde hizo Dante en su *Vita Nuova*, obra montada sobre la base del número tres(16).

Citemos por último los poemas polilingües que Ausonio realiza intercalando versos griegos y latinos, como los epigramas 31, 40, etc., o los versos rimados, como los del epigrama 30, y forzados a un mismo final, como el epigrama 21, en el que se repiten alternativamente las palabras “tropaeum” y “nemesis” al final de los versos.

Como es de esperar la literatura cristiana va a tener a partir de este siglo IV un importante desarrollo. El propósito apologético es el que sin duda mueve a muchos autores a realizar sus textos literarios según la tradición anterior, como confiesa Sedulio en su *Carmen Paschale*, autor al que aludimos más adelante. Efectivamente la literatura no hace con ello sino reproducir lo que las demás artes, pintura y escultura sobre todo, habían hecho con anterioridad, asimilar las formas paganas con el cristianismo, cristianizar el arte anterior. Esto supone reproducir también los artificios que estudiamos y, en algunos casos, potenciar lo que antes no parecía haber tenido un desarrollo muy extenso. Se ha considerado como ejemplo típico de la versificación latino-cristiana el paso de la métrica cuantitativa a la rítmica, el predominio progresivo de la rima como algo distintivo de la poesía cristiana, de probable influencia oriental(17).

De ser ello cierto, ese influjo no debe vincularse a la cultura islámica, pues la evolución se observa dentro aún del proceso latino romano y en la época posterior a las invasiones germánicas.

Y si, como decíamos, la Iglesia va a usar los moldes literarios anteriores, es el español Aquilino Juvenco uno de los iniciadores de esa sacralización del arte antiguo. Tras el concilio de Nicea y en pleno entusiasmo cristiano intenta crear Juvenco una nueva epopeya al modo de la Eneida de Virgilio pero con Cristo como personaje. En su *Evangeliorum* (libro IV) pone en 3.190 exámetros los hechos en torno a la figura de Cristo ateniéndose en todo lo posible al texto evangélico.

Pero es, sin duda, Prudencio la personalidad clave en esta línea de fidelidad formal a la tradición anterior, pero en un contexto ya cristiano. Este poeta español de la segunda mitad del siglo IV destaca también por su barroquismo y las dificultades retóricas, siendo la polimetría su característica más sobresaliente en este aspecto.

Su himno sobre el martirio de Santa Eulalia en su obra *Peristephanon* es un poema de 44 estrofas de cinco versos donde es frecuente encontrar aliteraciones, rimas internas y externas, etc.(18).

San Dámaso, por centrarnos en autores españoles, tiene también un papel esencial como impulsor del arte cristiano y nos interesa sobre todo por sus inscripciones, con las que decoró las catacumbas, versos y epígrafes en exámetros o en dísticos colocados en las sepulturas de los mártires. Como en Juvenco, la imitación de Virgilio no sólo es clara, sino que en muchos casos son versos tomados de él (a modo de centón). Sus epigramas (con Furio Dionisio Filocalo como pintor y calígrafo), vienen a reproducir una similar función a la de la caligrafía mural luego desarrollada por la cultura islámica, aunque evidentemente con claras diferencias, pero, como señala Menéndez y Pelayo, ya en él incide la influencia de la poesía hebráica(19), tema que sentimos no desarrollara más ampliamente nuestro historiador de la estética española.

Sólo una mención más sobre los españoles de este momento, y es la de Prisciliano. Sería interesante poder profundizar en este autor, culpado de magia y ejecutado en Treveris (385 d.C.) y en su doctrina de origen gnóstico y maniqueo, para estudiar su influencia en la literatura. El sentido esotérico e iniciático de la misma y la búsqueda de la perfección a través de ciertas prácticas de tipo ascético, pueden ilustrar sobre esas otras direcciones del pensamiento cristiano.

En la línea de Juvenco, pero utilizando el centón como artificio en apoyo del cristianismo, Falconia Proba, mujer del prefecto Anicius, realiza tras su conversión una “Historia de partes del Antiguo y Nuevo Testamento”, poema sobre estos textos realizado a partir de Virgilio. Se ha discutido si es este el poema

o bien una ”Vida de Jesucristo” lo que escribió esta autora; Carbonero y Sol nos recoge la referencia que de ella nos da San Isidoro:

> “Denique Proba, uxor Adelphi, centonem ex Virgilio, de Fabrica mundi et Evangeliis plenissime expressit, materia composita secundum versus, et versibus secundum materiam concinnatis”. *Etimologías* (Lib. I, cap. XXXIX, nº 26)(20).

También San Agustín, según Lecrecq, compuso en el 393 un salmo abecedario contra los donatistas. Dividido en estrofas, cada una de ellas comienza por una letra diferente siguiendo el orden del alfabeto, aunque sólo llega hasta la V(21).

3.2. Preceptivas y gramáticas

Ya citamos en el s. III a Terenciano Mauro y su “especie” de gramática en verso; como complemento de esta rápida panorámica, hemos indagado ahora en algunos gramáticos y retóricos del cuarto siglo a la búsqueda de algunas de las formas que estudiamos. Las más frecuentes suelen estar citadas de manera más o menos amplia y con nombres diversos. Como ocurre hasta el presente, no existe una clara sistematización de estos artificios y cada autor suele presentar su propio esquema incluyendo unos, como tipos distintos, lo que otros consideran un solo artificio. Esto hace que la nómina de dificultades varíe de forma perceptible según los diversos autores y que el concepto mismo de extravagancia literaria sea más o menos amplio, quedando fuera la mayoría de ellas en las retóricas y poéticas tradicionales. No conocemos ningún estudio específico de estas formas anterior a la ya citada obra de Paschassii *Poesis Artificiosa*, del s. XVII (aunque sin duda la habrá), por lo que debemos atenernos a los trabajos de los preceptistas que sistematizan la literatura de forma general.

Como ejemplo del siglo IV encontramos en el *Artis Grammaticae* de Flavio S. Charisii algunas de las formas que nos interesan(22) con sus definiciones y ejemplos. Del enigma nos dice este autor:

> “Aenigma est dictio aliud palam ostendens aliud significans per obscuram diversitatem, ut: ‘mater me genuit, eadem mox gignitur ex me’; cum significet ex acqua glaciem concrescere et glaciem in aquam resolvi”(23).

Aunque no aparecen laberintos o caligramas, que suelen ser las formas menos frecuentes en todas las preceptivas, tenemos al menos otras que luego van a ser sistemáticamente eliminadas de éstas. Tal es el caso de los versos letreados, llamados aquí “parhomoeon”, y que se ofrece con uno de los ejemplos que luego encontramos repetido en la mayoría de los tratados o estudios hasta el siglo XIX:

> “Parhomoeon est cum verba omnia s(imi)liter incipiunt, ut (Ennius *Annalium* 109 v.) ‘O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti’ (...)”(24).

También se cita el “cacenphaton” como figura consistente en buscar la dificultad de pronunciación y otros muchos “vicios”: macrología, tautología, anfibología, cacosínteton, etc., con los tipos poéticos que estas licencias pueden formar, como es el caso del “carmen amphibologicum”, donde esta figura se extiende a todo el poema. También recoge la “epanalepsis” (palabra repetida al final de un verso e inicio del siguiente), que llamamos encadenado(25).

Junto a Charisius podemos destacar a Diómedes Athanasio que en su *Arte grammatica* (libro III)(26), nos recoge los versos por él llamados “reciprocus” y “neotericus” o “sotádicos” (retrógados), como tipo curioso que permite una lectura inversa, y cita algunos ejemplos:

> “Musa muhi causas memore quo numine Laeso Laeso numine quo memore causas mihi Musa”

o el “Versu volo liber tua praedicentur acta”, e incluso, uno de dos versos:

> “Nereides freta sic verrentes caerula tranat flamine confidens ut notus Icarium”.

Otros gramáticos y retóricos de fines del siglo IV y principios del V, como Iulius Rufinianus, Aquila Romanus y, sobre todo, Donato y Servio, sistematizan igualmente en sus tratados algunas de las formas de artificio más frecuentes en su época, aunque suelen incluirlas en lo que llaman barbarismos y vicios de estilo.

Donato, en su *Ars Grammatica*, cita como vicios los barbarismos, solecismos, acyrología, tautología, eclipsis, tapinosis, así como los "labdacismus", "iotacismus", "myotacismus" (versos letreados, iniciados cada palabra por las letras l,i,m, o con predominio de éstas)(27).

En cuanto a Servio vuelve a recoger más o menos los mismos tipos de barbarismos y vicios, como los citados labdacismos, iotacismos, miotacismos en sus *Comentarius in artem Donati* y en su *Grammatici de centum metris(28)*.

Este último texto nos ha parecido de enorme interés pues pretende ser una recopilación de metros con sus ejemplos. Entre ellos no hemos encontrado las formas más difíciles, laberintos y caligramas, ausentes en todos los tratados que hemos consultado de la cultura grecolatina, pero están otros que no recogen otros gramáticos, como los versos ropálicos, retrógrados y ecos. De los retrógrados nos señala Servio dos tipos:

> "reciprocum iambicum in elegiacum est quotiens a fine scansus elegiacum facit, ut est hoc 'micant nitore tecta sublimi aurea'; reciprocum heroum in sotadicum est, quotiens a fine scansus sotadicum facit, ut est hoc 'ire cupis si rus mala vites omnia quaeso/quaeso omnia vites mala rus si cupis ire'".

En cuanto a los ropálicos, artificio que no hemos encontrado con excesiva frecuencia, en comparación con los otros, nos dice: "ropalicus versus est cum verba procet secuntur per syllabas crescunt". Ya vimos un ejemplo de este tipo de versos en Ausonio.

De los ecos nos dice Servio: "ecchoicum est quotiens sonus ultimae syllabae paenultimae congruit, ut est hoc 'exercet mentes fraternas grata mali lis',"(29).

El gramático Pompeyo en su *Commentum artis Donati* señala a su vez como vicios que deben evitarse los ya citados iotacismos, labdacismos, miotacismos, etc., e incluye el famoso verso de Ennio (iniciada cada palabra con la letra "t"), artificio al que llama "conlisio" ("parhomoeon" en Charisius). Los barbarismos, anfibología, tautología aparecen junto a los anteriores(30), del mismo modo que en el *Ars* del gramático Consentius, que dedica un capítulo a estas mismas formas(31).

En Mario Plotio Sacerdotis pueden encontrarse más o menos los mismos tipos que en los anteriores, incluídos en su *Artes Grammaticae*, en cuyo libro I encontramos el enigma, además de barbarismos, solecismos y otros "vicios": "cacenphato", "acyrología", "macrología", así como "myotacismo", "nattacismo", "rottacismo". En este caso al verso de Ennio, que cita cortado, le llama "aprepia" y como "parhomoeo" nos viene a decir lo mismo, pues lo define como: "cum multorum verborum diversorum initia similibus litteris proferuntur"(32).

En su "Liber secundus" de esta misma gramática nos ofrece un curioso estudio de las letras del abecedario(33).

Pero el autor que más nos interesa es sin duda Marciano Capela, al que se debe la enciclopedia literaria titulada *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de fondo alegórico y enorme influencia en la Edad Media(34).

En el libro V de este tratado es donde se recogen sus ideas retóricas y algunas de las formas difíciles. Así, por ejemplo, además de la anfibología, nos cita varias formas basadas en la repetición de elementos, como la que llama "etymología", consistente en la colocación en un verso de palabras derivadas unas de otras (que es lo que va a llamarse más tarde versos derivativos o "gradato") o aquellas figuras que se basan en la repetición asidua de letras: "dysprophora", "mytacismus", "labdacismus", "polisigma" (versos

letreados o alfabéticos, construídos con palabras que empiezan por una misma letra) con algunos ejemplos: “sale saxa sonabant”, “casus Cassandra canebat”. También incluye Marciano Capela el ya citado verso de Ennio que define como ejemplo de “homoeprophoron”, que como acabamos de señalar, Charisius llama “parhomoeon”: “Tite tute Tati tanta tyranne tulisti”.

Como podemos ver, la diversidad de nombres para definir este mismo ejemplo de Ennio y en un periodo de tiempo relativamente corto, es un claro síntoma de lo que en general ha venido sucediendo con algunas de las formas difíciles a lo largo de la historia.

Citamos sólo algún ejemplo más de versos letreados, aunque no todos son perfectos: “Sol et luna luce lucent alba leni lactea” (labdacismo), “Iunio Iuno Iovis iure irascitur” (iotacismo), “Mammam ipsam amo quasi meam animan” (miotacismo, que nos hace recordar ciertas formas usadas en la enseñanza de la lengua)(35).

Sidonio Apollinaire (s. V d.C.) continúa la tradición de los gramáticos y retóricos anteriores, pero es el primero que nos citan los estudiosos de los manierismos formales como definidor, entre otras formas, del retrógrado.

Ya hemos visto que esta forma está recogida en autores anteriores, pero tal vez sea él la fuente posterior, ya que se suelen repetir los ejemplos que expone en una de sus epístolas, la XVI, citada entre otros por Lalanne (36).

Efectivamente, en esta carta titulada “Sidonius Burgundioni suo salutem” explica lo que son los retrógrados: “Hi nimirum sunt recurrentes, qui metro stante neque litteris loco motis ut ab exordio ad terminum, sic a fine releguntur ad summun. Sic est illud antiquum:

> “Roma tibi subito motibus ibit amor”

et illud:

> “Sole medere pedes, ese perede melos”(37);

y señala, además, la posibilidad de hacer retrógrados palabra a palabra, tipo del que nos ofrece un ejemplo suyo:

> “Praecipiti modo quod decurrit tramite flumen tempore consumptum iam cito deficiet”.

Los dos primeros ejemplos, que son anacíclicos o retrógrados letra a letra, suelen citarse con frecuencia, como decíamos; Paschasius los cita también(38), y ello hace que sean tal vez los más conocidos ejemplos.

A Sidonio se le han atribuído además la serie de argumentos resumidos en acrósticos iniciales de las comedias de Plauto. Cada una de las composiciones tienen tantos versos como letras el título de cada comedia y se discute la atribución a este autor o bien al gramático Prisciano del siglo VI(39).

Aunque no nos es posible detenernos siquiera en los autores principales, no podemos dejar fuera una mención a una de las figuras esenciales del pensamiento estético medieval, Boecio, que por su carácter pitagórico-platónico representa un destacado papel en las bases que fundamentan a los tipos literarios que estudiamos. Sus fuentes están en Nicomaco de Gerasa, Theon de Esmirna, Euclides o Ptolomeo entre otros, pero mientras estos están en la línea de la significación alegórica de los números y las proporciones, como más tarde San Isidoro, Boecio analiza estos valores en un sentido más positivista, destacando las propiedades formales de los objetos estéticos (40).

Como principal teórico del formalismo, junto a Vitruvio, sitúa a la armonía desde un orden metafísico integrando los diversos elementos del objeto estético. Existe por tanto, una ley matemática preexistente (armonía universal) por la que se rige la combinatoria de estos, lo que supone que el número es el principio de todo, base de la proporción y, por tanto, del propio objeto. La ciencia del número no es sólo

la base de la creación estética, sino vía para descubrir la verdad. En la aritmética se centra la razón última de la belleza y todo esto lo sintetiza Boecio en la música, si bien su concepto de lo musical suele entenderse como sinónimo de estética en este autor. La relación que existe entonces entre las estructuras musicales y los sonidos es similar a la de las magnitudes geométricas y las figuras, o la de las formas verbales y las letras. En definitiva, se trata de la metafísica del número de inspiración pitagórica que a través de Boecio, Macrovio, San Isidoro, entre otros, impregna toda la Edad Media(41).

Esta es la línea continuada por Casiodoro sobre la idea de que la belleza se asienta sobre la estructura de los números y las proporciones, armonía formal como expresión simbólica de la armonía espiritual, la estética alegórica en definitiva.

3.3. Autores del siglo V y VI: Fortunato

En cuanto a los autores más importantes a los que se atribuyen algunas extravagancias literarias podemos citar a Flavio Félix, del siglo V, que inscribió sus epigramas en los baños de Alima, construidos por orden del rey Thrasamund (496-523), uno de los cuales es un poema de 20 exámetros de 36 letras cada verso formando un pentacróstico en el que se lee: “Thrasamundus cuncta innovat vota serenans”(42). De este siglo destaca también el Padre Sedulio, autor de una larga elegía en versos serpentinos basada en el Antiguo y Nuevo Testamento(43), y al que se atribuyen también diversos acrósticos. Su himno “A solis ortus cardine” es un ejemplo de acróstico alfabético, incluyendo las 24 letras en su orden, como los otros ejemplos citados anteriormente. Además se le debe, entre otras composiciones que pueden verse en la *Antología Latina*, un acróstico y a la vez teléstico (la última letra de cada verso) con su nombre(44).

Como ejemplo de centón puede citarse en este periodo el realizado por Athenais, hija del filósofo Leoncio, que pasó a llamarse Eudoxia tras su conversión por Teodosio el Joven, casado con ella en el año 421. Oelia Eudoxia compuso una *Vida de Jesucristo* en 2.343 exámetros sacados de la *Iliada* y la *Odisea(45)*.

Curioso es también el tratado en prosa de Fabio Claudio Gordiano Fulgencio (s. VI) dividido en 23 capítulos correspondientes a las letras del alfabeto, pero en este caso, eliminando en cada uno de ellos una de las letras, el mismo artificio lipogramático que hiciera a fines del s. V el griego Trifiodoro, al que ya nos hemos referido. De esta obra se publicaron los capítulos que se conservaban bajo el título *Liber absque Litteris, de aetatibus mundi et hominis* , ed.Jacobus Hommey (París: Caroli Coignat, 1696), incluyendo hasta el capítulo correspondiente a la letra “o”(46).

Al gramático Prisciano –como también a Sidonio–se le atribuyen en esta época los argumentos resumidos de veinte comedias de Plauto, situados a la cabeza de estas y compuestos por versos cuyo acróstico refiere el título de cada una de ellas, con una letra como inicial de cada verso(47), y a Fulgencio Planciades debemos el libro titulado *De continentia Virgiliana,* sobre el sentido oculto de los poemas de Virgilio.

Pero la figura más destacada del siglo VI y otro de los principales cultivadores conocidos en el campo de laberintos y pentacrósticos es el italiano Venancio Fortunato (Venancio Honorio Clemenciano Fortunato), obispo de Poitiers y uno de los últimos autores anteriores a la presencia del mundo islámico en Europa. De él reproducimos varios ejemplos (Figs. 26-29).

A este autor se le debe una *Colección de Poesías* que incluyen los conocidos “Pange Lingua” y “Vexilla Regis”(48).

De sus caligramas y laberintos deduce Armando Zárate: “En el fondo de estas operaciones debía latir una consigna o clave, pero no tenían que ser aleatorias. Eran, si se quiere, móviles de iluminación o conocimiento; enigmas que, prestigiados por la gnosis de Bizancio y Alejandría, contaban con la tradición bíblica según la cual la verdad divina se velaba para que los dignos las encuentren”(49).

Uno de los laberintos, enviado por Fortunato al obispo de Autum, Syagrius, es un cuadrado de 33 versos de 33 letras, número que, como él mismo indica, viene dado por la edad de Cristo cuando resucitó. Contiene este poema cinco acrósticos: el inicial y final (teléstico) y tres internos (mesósticos), dos de ellos formando las diagonales en forma de "X". El símbolo parece bastante claro:I(esus)X(ristos). En el centro del cuadrado aparece la letra M que es igualmente la central del alfabeto latino (11 letras anteriores y 11 posteriores) y que en este caso es además el eje de las dos diagonales y el mesóstico central. Podríamos señalar otras significaciones numéricas, como los valores simbólicos del 1, el 3, etc., pero vayamos al propio texto.(Figs. 26 y 27).

El laberinto viene coronado por una inscripción que dice: "Augustidunensis opus tibi solvo Syagri". El acróstico: "Da Fortunato sacer haec pia vota Syagri" y el teléstico (vertical final): "Cristus se misit cum nos a morte revexit". El verso central y las dos diagonales dicen:

> "Captivos laxans domini meditatio fies Dulce Dei munus quo merx te care coronet Cara Deo pietas animan dat de nece solvi"(50).

Otro de sus laberintos también de interés es el titulado "De sancta Cruce", aunque este podría parecer incompleto, pues se trata de un cuadrado de 35 letras por lado con un rombo y una cruz insertos en él y sólo aparecen las seis primeras líneas o versos (encabezados por las seis primeras letras del acróstico(51).(Fig:27).

La figura, a falta de la "X", reproduce el mismo dibujo que ya viéramos en el laberinto nº 19 de Porfirio.

La constante presencia de cruces en estos laberintos nos hace pensar que el tipo de caligrama que representa a dicho símbolo y que luego se va a hacer frecuente a lo largo de la historia, pudiera proceder de aquí.

Si nos detenemos, por ejemplo, en el laberinto de Fortunato que viene encabezado por la inscripción "Item de signaculo Sanctae Crucis"(52), podemos ver que aquí se ha construído la cruz teutónica pero ya no trazada por una línea de letras, sino como perfecto caligrama inserto en un laberinto, es decir, formando las líneas de la cruz con doble fila de letras que cierran una superficie dentro del cuadrado, con lo que la dificultad es aún mayor que en el caligrama.(Figs. 28 y 29).

Como ejemplo de caligrama perfecto, sin nada que oscurezca sus contornos, es el titulado "De Sancta Cruce"(53).En este caso es también una cruz teutónica cuyo punto central viene formado por un rombo con la palabra "Crux" legible del centro hacia fuera en todos los sentidos. El caligrama debe leerse efectivamente a partir del centro en las cuatro direcciones de la cruz. Hacia arriba leemos: "Cruz mihi certa salus" con diversas posibilidades, según variamos hacia derecha o izquierda, siempre dándonos el mismo resultado. Hacia el brazo derecho, (es decir, nuestra izquierda) e igualmente por todos los caminos posibles resulta: "Crux mihi refugium". En el brazo izquierdo de la cruz todas las lecturas dicen: "Crux Domini mecum" y hacia abajo: "Crux est quam semper adoro".(Fig. 29).

No sabemos si por influencia de Fortunato o tal vez como consecuencia lógica de las posibilidades que este artificio ofrece en la representación de los símbolos, el caso es que la cruz va a ser uno de los temas más frecuentes en la historia del caligrama, con ejemplos hasta el mismo siglo XX.

Uno de los ejemplos tal vez más interesante, aunque de discutible autoría, es el que se atribuye al propio Santo Tomás de Aquino, caligrama cuyo pretendido original ológrafo se encontraba en la Iglesia de los dominicos de Agnani en Santiago y que recoge la revista *La Cruz* (dirigida por Carbonero y Sol) en 1874.(54)

En todo caso, la relación de Fortunato con Porfirio parece bastante clara, así como las vinculaciones que con ellos tendrá otro de los grandes autores de laberintos del milenio, Rabano Mauro, en el siglo IX, y los autores posteriores a ellos(55).

3.4.El siglo VII

Parece haber quedado clara la continuidad de las formas difíciles en los siglos posteriores a la disolución del imperio Romano, lo que demuestra que los pueblos germánicos también asimilaron la tradición de acrósticos, laberintos y caligramas. Tampoco el concepto de escritura y caligrafía experimenta cambios importantes de no ser ya en el renacimiento carolingio. Hasta el siglo II se habían mantenido en Roma los tipos clásicos de escritura, y es entre este y el siglo III cuando se inicia la evolución que terminaría por imponer las nuevas grafías, común y uncial, en los siglos IV y V.(56)

Se trata, pues, de una evolución, de un proceso con sus etapas de coexistencia entre la grafía imperial y la nueva derivada de aquella, fenómeno que algunos especialista explican por una influencia del norte de Africa a partir del siglo II.(57)

No parece entonces que los nuevos matices en el proceso histórico de la grafía romana entre los siglos V y VIII se deban a la influencia de los pueblos germánicos, sino más bien a las nuevas circunstancias que rodean a la escritura y los calígrafos en ese período. En todo caso la influencia estética germánica vendría a través de pueblos fuertemente latinizados. Los centros monásticos y episcopales irlandeses e ingleses, que desarrollan desde fines del VIII una gran actividad intelectual, conceden también un papel destacado a la caligrafía , y la gran preocupación por mantener y difundir la cultura latina debe incidir en un nuevo valor en esta. También los centros de Italia, Francia o España son ejemplos de las principales transformaciones que confluyen como bases para la escritura carolingia.

La disciplina caligráfica experimenta durante el siglo VIII esa clara revitalización que explica la formación de un tipo nuevo ya en el IX. Esta preocupación cultural de la época de Carlomagno conlleva la regularización de la escritura, la atención al medio en que esa cultura se asienta, y ello, pensamos, debió incidir a su vez en esas otras formas de escritura visual que estudiamos. El “scriptorium” y los talleres monásticos entre fines del VIII y principios del IX van a dar así enorme importancia a la transmisión de los textos y un sentido ornamental, plástico a veces, a la caligrafía, especialmente en las Biblias, los libros de cánticos, etc. Si bien esta preocupación ornamental, la decoración e iluminación del texto, no es sino un enriquecimiento visual de la palabra, no podrá negarse que estamos ante un concepto del libro como objeto artístico, base para una nueva concepción estética de la escritura. Ahora ya no se trata de una evolución sino de una búsqueda deliberada de nuevos elementos, de nuevos valores en el aspecto formal de la escritura(58) y el período clásico de este nuevo tipo de caligrafía, la carolingia, se emplaza entre fines del s. IX y principios del X, con la expansión posterior en Europa, entre este y el siglo XIII. En definitiva, el aspecto visual de la literatura en la Edad Media, no ya sólo en las formas típicas que estudiamos, sino también en aquellas que se expresan a través de una caligrafía ornamentada, tiene su correlato en un sentido también “literario” de la pintura, incluso más allá del Renacimiento. No podemos dejar de lado el carácter de narración implícito en la pintura hasta Velázquez, el concepto de cuadro como texto portador de una serie de significaciones expresadas en símbolos y claves reconocidas y reconocibles por el “lector”, información referencial paralela a la percepción.

Si en la caligrafía, decíamos, no se observan cambios significativos hasta los últimos siglos del primer milenio, de hecho podríamos decir lo mismo en el tema de las dificultades formales en poesía. Hemos visto como parecen generalizarse estos artificios ya en el siglo IV y especialmente en lo que se refiere a pentacrósticos y laberintos. Todas las fórmulas vienen entonces fundamentadas en la tradición anterior y no encontramos innovaciones destacadas que pudieran explicar un nuevo sentido dado por los pueblos germánicos a estos formalismos literarios.

En todo caso puede reconocerse una mayor frecuencia de esas formas laberintos que son, en definitiva, las más interesantes para nosotros y no sólo por su conformación visual, sino porque representan la culminación de la dificultad. Sin duda, esta es la característica de la latinidad tardía, una inclinación hacia los tipos más complejos dentro de las formas difíciles, lo que recuerda en cierto modo la situación de la época alejandrina en la cultura griega, por encima de la aportación romana. Desde este punto de vista de la complejidad encontramos cierta similitud entre la actitud ante estos formalismos en los últimos siglos del primer milenio y el periodo alejandrino, mientras los artificios de la época romana parecen guardar

más relación con los de la Edad Media, como veremos más adelante.

Por otro lado, las formas laberínticas de la latinidad tardía tienen una más clara relación con operaciones matemáticas y conocimientos astrológicos o esotéricos, cuando no proceden directamente de estos, y, a un tiempo, se explican dentro de la actitud estética adoptada por la Iglesia y el pensamiento cristiano. En definitiva, las formas antiguas continúan vigentes en estas épocas en un ámbito exclusivamente religioso. De este modo, lo que pudiera haber en los "technopaegnia" griegos de rito mitológico o mágico, se reproduce en la literatura cristiana medieval con todo el aporte que las ciencias matemáticas y geométricas suponen en ese periodo.

El hecho de que en algún caso hayamos encontrado referencias del propio autor que hacen pensar en cierta finalidad mágica, al dar el valor de talismán cristiano a un laberinto literario, corrobora estos sentidos, y no podrá negarse que como ejemplos de poesía casi criptográfica, mantienen un carácter netamente minoritario, como un verdadero código para los iniciados en sus claves y simbolismos(59).

El diletantismo literario de los visigodos civilizados pueden así explicar la escritura pictográfica del Fuero Juzgo de Recesvinto (624-649), los comentarios del Beato Liébana al Apocalipsis, ilustrados por Maggio en el s. VIII y la aportación del renacimiento carolingio en estos campos.

San Isidoro, entre fines del VI y principios del siglo VIII es, sin duda, junto al Venerable Beda, la figura más interesante de este periodo, autor en el que encontramos también alguna referencia sobre las formas difíciles. Los capítulos que dedica a la poesía en sus *Etimologías,* especialmente en donde se refiere a las figuras, tropos y cuestiones de arte métrica, deben analizarse con más detenimiento. El erudito hispalense cita así los versos asclepiadeos, sotádicos y nos define incluso el centón:

> "Centones apud grammaticos vocari solent, qui de carminibus homeri, vel Virgilii, ad propia opera more centonario, ex multis hinc inde compositis in unum sarciunt corpus, ad facultatem eiusque materiae"(60).

De hecho San Isidoro coincide en los capítulos de las *Etimologías* (cap. XXXI a XXXVI) con las formas más frecuentes citadas por los gramáticos anteriores y con similar punto de vista. Los barbarismos, como "palabras corrompidas", incluyen los ya estudiados methacismos, iotacismos, labdacismos y sitúa también como vicios los mismos que hemos visto entre los gramáticos más destacados. El verso de Ennio, que a menudo usamos como ejemplo de poema o verso letreado, viene definido en San Isidoro como "parameon" (cap. XXXV).

En cuanto al Venerable Beda, recoge también en su *De schematis et tropis Sacrae Scripturae liber* , algunos de los "vicios retóricos", desde el barbarismo y sus derivados hasta el enigma(61).

Sin embargo, poseemos de este autor un curioso ejemplo de acróstico alfabético, un himno a St. Etheldreda, que termina en las cuatro estrofas finales con las letras AMEN, texto que hemos localizado en F. Raby(62).

Estas formas de acrósticos alfabéticos, como hemos visto, tienen ya una amplia tradición reforzada por autores como San Agustín, Hilary de Potiers, Sedulio, etc.

Como San Jerónimo o San Dámaso, nuestro sabio sevillano quería asimilar la poesía hebrea con la doctrina literaria y la métrica grecolatina, según nos dice Menendez y Pelayo(63), lo que podría explicar esa citada influencia oriental sobre el concepto de escritura y literatura que fundamenta nuestras formas difíciles con anterioridad a las invasiones árabes.

Han quedado claras las raíces precristianas de muchos artificios literarios y el auge que parecen experimentar con posterioridad al siglo VIII coincide en la cultura cristiana con un concepto de la escritura similar a la trascendencia que a esta conceden los pueblos islámicos; sin que entremos entonces en afirmar o negar la deuda árabe o hebrea, señalada por algunos autores como explicación de estos manierismos, lo que parece claro es que no se trata de un fenómeno surgido a partir de las invasiones,

pues ya hemos citado amplios precedentes, y lo mismo podría decirse de la rima.

Por otro lado, San Isidoro toma sus definiciones métricas de autores como Servio o San Agustín, entre otros. Así, debe a Suetonio un curioso origen semi-divino de la poesía concebida como rito en la línea de las sociedades primitivas, y su concepto de la belleza, tomado de San Agustín, convierte a esta en la vía por la que el hombre asciende al conocimiento de la belleza del Creador, captación pues de lo incorpóreo a través de lo corpóreo (aunque entre la belleza humana y la divina exista un comprensible abismo)(64).

En San Isidoro encontramos también la interpretación alegórica de las figuras del Antiguo y Nuevo Testamento en su *Allegoriae quaedan Sacrae Scripturae* , así como un curioso tratado *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt* , explicación mítica de los números, que entronca a través de Boecio con los pitagóricos(65).

Se sitúa San Isidoro en la ya señalada tradición cristiana que analiza los textos bíblicos a partir de consideraciones numéricas y cuyo modelo es la aritmética de Marciano Capella, San Agustín Boecio, como vimos, aunque el sabio sevillano no se reduce a la aritmética bíblica y entra también en otros campos, como el de la música, en la línea de Boecio. Sin ser por tanto original en sus planteamientos, tiene sin embargo de los números y las proporciones un concepto menos directo que Boecio. Aunque parta del concepto pitagórico por el que el número es el elemento constitutivo de todas las cosas, le interesa sobre todo el valor alegórico de estos elementos, su significación mística y los vínculos misteriosos entre los números, aquello en lo que se fundamentan las correspondencias armónicas(66).

Esta idea de un mundo recogido por la armonía de los números y la concepción de la palabra a partir del ritmo musical es algo que está en la base del pensamiento en esta época y toda la Edad Media.

Concebida como disciplina matemática, la música tiene así un papel importante en las *Etimologías* y no nos extraña que muchas de las formas difíciles que estudiamos tengan con ella una más clara vinculación incluso que con las artes plásticas, como demuestra el que se incluyan en los tratados de teorías musicales y rítmicas hasta el Renacimiento(67).

De forma paralela defiende San Isidoro el valor analogista de la escritura, esa idea de que la apariencia del signo es también esencia de lo que representa, idea similar a la planteada por la cultura islámica y semita, como en los demás pueblos orientales.

Pero esa especie de divinización caligráfica no puede verse como consecuencia exclusiva del contacto europeo con el Islam, pues aunque aceptáramos una posible influencia con posterioridad a las invasiones, las raíces de estas ideas arrancan como sabemos de la cultura grecolatina (con un importante ingrediente oriental por otra parte). En cualquier caso estos elementos presentes en San Isidoro confluyen en el renacimiento carolingio en esa misma concepción mística de la escritura que explica el papel de la caligrafía y las formas de artificio que estudiamos.

A San Isidoro suele considerársele el primer autor destacado de la etapa (que va desde la muerte de Gregorio el Grande en el 604 hasta la constitución del imperio franco) de transición hacia la Edad Media(68). Su obra persiste e influye en los Padres de esta época y especialmente en la escuela de Toledo. De ella nos interesa por su formalismo poético San Eugenio de Toledo, autor del que suele citarse su uso frecuente de la rima y la polimetría, algo característico de la literatura en España, pero raro y contrario a lo establecido en las escuelas literarias(69). Menéndez y Pelayo, al referirse a dicha polimetría que se refleja en el *Lamentum de adventu propiae senectutis,* de este autor, nos dice:

> “Por lo demás, San Eugenio emplea con profusión todos los artificios de la decadencia, la epanalepsis, el acróstico, el telésticho y hasta la división de las palabras de los versos”(70) (Fig. 30).

Efectivamente, encontramos en la *Patrología* de Migne dos ejemplos de acrósticos que son a la vez telésticos. El primero de ellos forma con las iniciales de cada verso “Eugenius” y con las letras finales

“misellus”.El segundo nos da “Nicholao Evantius” en idénticas posiciones. En esta recopilación vemos también un poema titulado “Monosticha de decem plagis Aegypti” en que cada verso se inicia por la numeración de cada plaga: “Prima, altera, tertia, quarta, etc.” y otro titulado “De inventoribus litterarum” curioso por la atribución de los alfabetos, el hebreo a Moisés, a Isis el egipcio, etc.(71).

Otro autor destacado, que suele citarse junto a Eugenio de Toledo y conocedor de la obra de éste, es Valerio del Bierzo más importante incluso para el estudio de los poemas figurados y laberintos.

Manuel Díaz y Díaz, uno de los más interesantes estudiosos de la literatura visigótica, reune los textos pentacrósticos de Valerio, encabezados por el título de “epitameron” como definitorio de este artificio y nos ofrece los datos referidos a su localización en los diversos manuscritos y códices, con notas fundamentales para la comprensión de los mismos(72).

Entre los diversos acrósticos y telésticos de Valerio que agrupa, y en algunos casos reconstruye M. Díaz y Díaz, se encuentran también ejemplos de otros artificios, poemas letreados fundamentalmente. Nos detenemos ahora sólo en los textos formados por acrósticos y telésticos en cada uno de los ejemplos recogidos de Valerio. Así en el “Epitameron de libri huius exordio”, puede leerse, si unimos las letras iniciales y finales del poema: “Servis Dei aegreiis-Valerius miserrimus” (Fig. 31).

En el segundo poema, con el título “Epitameron consummationis libri huius” se lee: “Patri dona Deo-Miser Valerius”(73). El texto nª3, titulado “Epitameron Propriae necessitudinis” nos ofrece: “Valeri Egeni superius patri dona-narrationes memorato nostro Deo”, y el siguiente, más breve: “Valeri editio”. El poema nº6 guarda cierta relación con unos de los acrósticos-telésticos de Eugenio, pues dice: “Valerius Deum misellus orat”. (Figs. 32-33).

Aparte de estos acrósticos, nos referimos ahora al texto incluído en quinto lugar, que se titula “Epitameron de quibusdam admonitionibus vel rogationibus”, compuesto de una primera estrofa en acróstico alfabético y otras en las que todos los versos se inician por una letra determinada en orden sucesivo. La letra C se repite en todos los versos de la segunda, la G en la tercera y las letras I,M, N,O,P,Q,R,S,T,V, en las siguientes. Las letras que faltan bien pudieron no existir nunca, en opinión de M. Díaz.(74).

En todo caso, la primera estrofa sigue la tradición anterior de los acrósticos alfabéticos y, en cuanto a las siguientes, aparte de la citada particularidad de empezar los versos con una misma letra en cada estrofa, el autor procuró incluir cuatro palabras en cada verso, con escasas excepciones, y ,a un tiempo, casi todos los vocablos empiezan por la misma letra en cada estrofa respectiva. Con ello, todo el poema es alfabético según las iniciales de las palabras y esta dificultad podría explicar que el artificio no resulte perfecto en todos los casos.(Fig. 34).

También el enigma es forma habitual en esta época. Uno de sus máximos exponentes es el sajón Aldhelmo (s, VII-VIII), autor de diversas formas de artificio al que se debe un texto, la *Epístola ad Arcicium* , importante en la línea representada en España por autores como San Eulogio o Álvaro de Córdoba. Aldelmo hizo también pentacrósticos y uno de ellos lo emplaza precisamente como prólogo de su libro de enigmas:*Aenigmatum liber*, texto en el que si unimos las letras iniciales y finales obtenemos: “Aldhelmus cecinit millenis versibus odas”(75).

El segundo de los pentacrósticos a que nos referimos sirve de “praefatio” a su *De laudibus virginum* y la lectura debe hacerse a partir de la inicial del primer verso, hacia abajo para continuar en el teléstico pero en sentido inverso, de abajo hacia arriba. En ambos casos se repite la misma fórmula: “Metrica tirones nunc promant carmina castos”. Esto complica aún más la confección del poema al tener que ajustarse todos los versos al mismo molde de letras que los abre y cierra, aunque en distinto sentido. El acróstico-teléstico coincide además con el primer verso del poema(76) (Fig.35).

Son también numerosos los himnos litúrgicos que ofrecen estos artificios desde la época visigótica(77) Esta tradición, conservada por los mozárabes como Álvaro Cordobés, aportó muchos de estos artificios, según reflejan los estudios de Manuel Díaz(78).

Deberían estudiarse, por ejemplo, las inscripciones fundacionales, pues los laberintos de letras nacieron vinculados a la arquitectura y en ella encontramos textos bien significativos de ello.

El Padre Mariana en su *Historia de España* (79), nos cita el laberinto del monasterio de San Juan Evangelista de Pravia en una inscripción fundacional del rey Silo (siglo VIII) cuyo texto dice "Silo princeps fecit", y la iglesia de San Salvador de Oviedo, que recoge en el mausoleo de este mismo rey otro laberinto o poema cúbico formado por las letras HSESSTTL. En este caso corresponde a las iniciales del texto: "Hic situs est Silo. Sit tibi terra levis", en esa línea de la tradición que incluye estas formas en las inscripciones funerales, según hemos señalado anteriormente(80).

En cuanto al paso de la poesía métrica a la rimada, Menéndez Pelayo(81) señala que en la época de Alvaro Cordobés, el verso basado en la cantidad silábica estaba ya olvidado, pues la rima, aunque existente con anterioridad según los testimonios latinos que hemos visto, fue impulsada por contacto con la cultura árabe, como puede deducirse del *Indiculo Luminoso* de este autor, amigo del también cordobés San Eulogio, texto en el que ataca a los jóvenes por componer versos ligados por la repetición de las consonantes, así como por los poemas alfabéticos(82).

Estos artificios, que se han relacionado con la influencia árabe o hebrea ya entonces, tienen sin embargo bastante que ver con la cultura griega, pues incluso aceptando que el vehículo para el occidente medieval fuera semita, no olvidamos que esta cultura viene helenizada desde sus primeras raíces con la cultura alejandrina.

Por otro lado resulta curiosa esta actitud de Alvaro Cordobés hacia el artificio ya que suele definírsele como poeta retoricista y artificioso. En su *Carmen de Philomena* introduce este autor párrafos y hemistiquios del ya citado San Eugenio, en la línea del centón, y se le atribuye también un acróstico en honor de su amigo Eulogio(83).

Eulogio es, por otro lado, figura también destacada en el estudio de los artificios de esta época. La explicación de la vigencia de estos nos la da M. Díaz y Díaz:

> "A mediados del s. IX, Eulogio de Córdoba había encontrado un manuscrito de Porfirio Optaciano con sus poemas figurativos en algún centro monástico del Pirineo Navarro"(84).

Leclercq nos recoge entre otros diversos ejemplos de acrósticos cristianos en Europa, uno cordobés del siglo VIII, de tipo acentual, en el que se lee "Maria", así como otros dos, a la vez telésticos, epitafios tomados del códice parisino de la *Anthologia Hispana* publicado por De Rossi, y perteneciente el primero de ellos a Ascarius, que lo dedica a la tumba de Tuserhedo. El segundo dice en acróstico y teléstico: "Ildemudi abbatis Xriste memor esto"(85).

El estudioso de estética medieval Eigar de Bruyne analiza estos problemas a partir de la oposición entre la tendencia clásica y la barroca o "asianista" en la que se fundamentan estos artificios. Con ello vincula ese "barroco" medieval con el helenístico y el de las culturas orientales, en franca oposición a los diversos clasicismos históricos. Sin entrar en la polémica de un concepto de barroco trasladado a la antigüedad y, por tanto, en un sentido de continuidad, coincidimos en que existen similitudes relativas en la actitud formalista sobre la que se explican estos artificios en los diversos periodos, mucho más claramente que en las restantes formas literarias. Pero su punto de vista, en un esfuerzo generalizador, coincide además con la caracterización del mundo oriental bajo esa perspectiva barroca y de ello se deduce que el barroquismo medieval procede en gran parte de esa influencia oriental. También nosotros hemos planteado en algunas ocasiones la importancia del ingrediente oriental en muchas de las formas que estudiamos, pero incluir el barroquismo como actitud característica de la cultura oriental, mientras el clasicismo lo sería de la occidental nos parece simplificación excesiva y, en todo caso, la cultura grecolatina tiene desde sus raíces esos ingredientes.

El virtuosismo técnico, la riqueza formal, el valor sensorial, la grandiosidad y la complicación definen según Bruyne, tanto en la literatura como en las demás artes, el llamado "asianismo" y la tensión entre

las dos concepciones “antagónicas” (clasicismo y barroco) parten ya del arte griego, extendiéndose a Roma y la Edad Media(86).

Esto supone incluir a los autores que estudiamos dentro de la tendencia asianista, como efectivamente hace el estudioso francés al citar a Tertuliano, Marciano Capella, Fulgencio, Sindonio, Fortunato como representantes del barroquismo.

Algunas citas suyas sintetizan mejor estas ideas:

> “La antología (se refiere a la antología africana)transmite a la Edad Media los enigmas de Simposio, que corresponden demasiado bien al gusto “asiano” de la perífrasis y al genio de los poetas nórdicos (...). El asianismo se desarrolla paralelamente a otros descubrimientos helenísticos como la didáctica técnica (...), la mezcla de géneros literarios y, de un modo particular, la de prosa y verso (...), la contaminación de la forma del poema por figuras plásticas desde que Teócrito se entretuvo en celebrar un caramillo con una sucesión de versos campestres; las multiplicaciones de los virtuosismos: technopaegnia, acrósticos, telésticos, sucesiones alfabéticas, etc.”(87).

En esta línea de complicación deben verse los autores destacados en nuestro estudio: Optaciano Porfirio, Teodulfo, Rabano Mauro, Walafrido, Eugenio y Abbon de Fleury.

No dejamos de reconocer que entre los autores de dificultades en estas épocas, como ocurriera en el periodo helenístico, abundan los de origen africano, pero también nórdico, como Bruyne señalaba. La poesía africana hasta el siglo V fue recogida en una antología conocida con el nombre de *Códice Salmaciano*, por su compilador, Salmasius (códice parisino 10318), fechada entre el siglo VII y VIII, cuyo título es *Libri epigrammaton*. En esta obra se incluyen composiciones atribuídas a Virgilio, Ovidio, Petronio, así como los textos de Hosidius Geta (autor africano de una *Medea*, centón de Virgilio) y otros representantes de la oscuridad y dificultad.

El último libro, colección de poemas de Luxorius, está cargado de juegos de palabras, enigmas, centones, etc.(88).

Otro elemento curioso planteado por Bruyne es la relación del orientalismo barroco con los bretones, irlandeses y celtas, que lo transmiten, a través de los anglosajones, a los continentales. Estas son las bases para la posterior poesía hermética medieval, pero no explica Bruyne las relaciones entre esa cultura de raíz oriental y la similar tendencia a la complicación de la cultura nórdica.

En un libro titulado *Book of Cerne* de la literatura irlandesa del siglo VII aparece un himno rítmico que nos resulta especialmente curioso por el juego de letras y sonidos cercanos a lo que hoy llamamos jitanjáfora poética, pero, sobre todo, porque incluye una de las palabras claves del mágico talismán literario que al principio estudiamos. El texto se inicia así: “Sancte *sator* suffragator/ legum lator largus datos...”(89).

Pero vamos a terminar esta parte con el autor sin duda más curioso y extravagante del pensamiento estético de este periodo, el gramático Virgilio de Tolosa, fijado como contemporáneo de San Isidoro y uno de los principales introductores de las ideas cabalísticas y herméticas en la estética.

Este autor podría valer por sí mismo como síntesis de la actitud teórica que fundamenta todas las formas que estudiamos, hasta los límites de la mayor dificultad y oscuridad(90).

Las relaciones ocultas entre la poesía y mística, los valores de la geometría, la astrología o la cábala, el carácter oscuro y cerrado de la esencia misma de la poesía, son algunas de las claves de su concepción estética. Virgilio viene a ser en definitiva una especie de sistematizador del sentido caótico de la poesía hasta la transgresión sintáctica, de la palabra y la letra, un poco al modo del ya estudiado Licofrón de Calcis. El hermetismo es efectivamente el principio intelectual sobre el que se asientan estas actitudes literarias que E. de Bruyne vincula con el carácter barroco y oriental (“asiano”) frente a la estética del clasicismo. El neologismo, la derivación léxica extrema, el extranjerismo son en ellas frecuentes, pero,

como nos dice Bruyne: “Virgilio va mucho más lejos todavía y reivindica el derecho de crear toda clase de nuevos vocablos”(91), hasta el punto de llegar a las abreviaciones, retruécanos forzados, la ruptura de las palabras o las sílabas, y nuevas ordenaciones de las letras. El enigma, entendido ahora no ya como forma poética establecida, sino como actitud que impregna toda la literatura (estética, por tanto, del hermetismo), relaciona esas raíces orientales según Bruyne, con la literatura nórdica, irlandesa y anglosajona. Nosotros nos preguntamos si no podría tratarse de un gusto especial de estas culturas por la oscuridad barroca que provocara una revitalización de formas existentes en la tradición grecolatina y dado que estos pueblos fueron fuertemente latinizados. En cualquier caso este es para nosotros el sentido que integra los artificios que estudiamos, una actitud característica no ya de un momento concreto o una cultura, sino fundamento estético que, aunque cobre en diversos momentos y culturas un auge mayor o no tenga en otras seguidores, forma parte de un continuo en la historia.

De todos modos las raíces ya resultan más complejas. Colecciones de enigmas atribuídas a los irlandeses son los *Versus cuiusdam Scoti de Alphabeto* y las *Quaestiones enigmatum rhetoricae* del siglo VII, que cita Bruyne(92), pero nos parecería excesivo vincular estas coincidencias entre la cultura oriental y occidental como producto de un tronco céltico primitivo.

---

(1) El poeta Laevius es uno de los autores conectados con la poesía alejandrina, personaje del que las referencias son contradictorias y su cronología confusa. Suele fecharse entre los siglos II y I a.C. y aparece citado, entre otros, por el comentador de Horacio, Porfirio (s. III), Aulio Gelio, Petronio, Ausonio. Este último explica como justificación de su Cento Nuptialis el precedente de los Erotopaegnia del viejo poeta Laevius, padre del erotismo literario. La polimetría era característica de aquel autor. Véase H. de la Ville de Mirmont: *Etudes sur lancienne Poésie Latine* (París: Albert Fontemoing, 1903), pp. 219-254.

(2) A. Rostagni, *Storia della litteratura latina* (Turín: Uniones Tipográficas, 1964), v. 3, p. 551.

(3) Sólo Porfirio exigiría un amplio capítulo por el número de sus composiciones difíciles y el interés que estas tienen en relación a nuestro tema, cuestión que si no podemos ahora desarrollar, intentaremos al menos resumir en el aspecto bibliográfico que hemos consultado.

(4) N.W. Helm, The Carmen Figuratum as shown in the works of Publilius Optatianus Porphirius en *Transactions and Proceedings of The American Philological Association* (Boston: Ginn and Company, 1902), p. XLIII-XLIX. En este trabajo, de enorme utilidad, se comentan e ilustran con gráficos las figuras que ofrecen los 26 laberintos de Porfirio con referencias bibliográficas más especializadas que las que suelen aparecer en los estudios sobre dificultades retóricas.

(5) P. Migne, *Patrologia Latina*, ed. L. Muller (Leipzig: 1877), v. 19, p. 391-432.

(6) C. Cantú recoge el texto y lo describe brevemente (por dos veces nos dice la misma referencia al pentacróstico dedicado por Porfirio a Constantino), op. cit., v. 9, p. 428 y v. 2, p. 919. Carbonero y Sol reproduce las referencias de Cantú a este texto (citando su fuente), op. cit. p. 241. B. Guegan también lo recoge, op. cit. p. 10.

(7) Véase P. Migne, *Patrología Latina*, op. cit. v. 19, p. 410; B. Guegan, op. cit. p. 11.

(8) L. Lalanne, op. cit. p. 17; B. Guegan, op. cit. p. 11 (este último lo incluye, aunque en una posición distinta a la que observamos en la *Patrología Latina*, pues se encuentra invertida la figura. Nosotros nos basamos en la última citada, ocupando los números 24 y 25, op. cit. p. 430).

(9) Este caligrama lo recoge y describe Carbonero y Sol, op. cit. p. 243 y también lo inserta Armando Zárate, op. cit. pp. 44-45. Véase además P. Migne, *Patrología Latina*, op. cit. p. 415.

(10) P. Migne, op. cit. v. 19, p. 403. También C. Cantú, op. cit., v. 9, p. 429 y v. 2, p. 919, referencia de la que procede la de Carbonero y Sol, op. cit. p. 239.

(11) E. Baehrens, *Poetae Latini Minores*, op. cit., vol. 4, pp. 268 y ss.; Cantú, op. cit., v. 9, p. 427; Carbonero y Sol, op. cit. p. 339. Véase también César Chaparro Gómez, Acercamiento a los Carmina figurata: P. Optaciano Porfirio, en *Anuario de Estudios Filológicos*, v. IV (Cáceres: Univ. de Extremadura, 1981), cap. XXVI.

(12) *Corpus Poetarum Latinorum*, ed Gulielmus Sidney Walker (London: George Bell, 1894), p. 1096.

(13) L. Lalanne, op. cit. pp. 53, 60, 12-13.

(14) Carbonero y Sol, op. cit. pp. 81-83.

(15) *Corpus Poetarum Latinorum*, op. cit. p. 1098. Véase sobre este texto y los demás citados de Ausonio el estudio de Agostino Pastorino, *Opere di Decimo Magno Ausonio* (Torino: Unione Tipografico, 1971), pp. 12, 630, 646, 651 y ss. Por el interés que esta carta tiene, no ya sólo

en torno al centón, sino por las consideraciones generales sobre estas formas de artificio en poesía, hemos creído oportuno reproducirla íntegra. Puede verse también Eustaquio Sánchez Salor: Hacia una poética de Ausonio, en *Habis*, nº 7 (1976), pp. 159-186.

(16) Véase A. Pastorino, op. cit. pp. 618-629.

(17) Véase G. Díaz Plaja, *Hist. Gen. Lit. Hisp.*, op. cit., v. 1, pp. 90-91.

(18) Véase Pascual Galindo: *Estudios Latinos* (Zaragoza: La Academia, 1926) y Rémy de gourmont, op. cit. p. 46.

(19) Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, op. cit., v. 1, p. 296.

(20) Véase Carbonero y Sol, op. cit. pp. 84-88. Aquí nos ofrece también otras muchas referencias sobre centones de este período. L. Lalanne cita igualmente este centón que se publicó con las obras de Ausonio en el siglo XV (*De rebus dicinis*) y se tradujo al francés en el siglo XVI con el título *Amas chrétien*; L. Lalanne, op. cit. p. 13.

(21) Leclercq, op. cit. p. 364.

(22) Flavii Sosipatri Charisii, *Artis Grammaticae* /H. Keil: 1857/, C. Barwick (Leipzig: Teubner, 1964).

(23) F.S. Charisii, op. cit. p. 364 (-10-14).

(24) F.S. Charisii, op. cit. p. 370 (24-26).

(25) Sobre este y otros autores ya citamos el libro de Halm, *Rhetores Latini Minores* (Frankfurt, Minerva 1964).

(26) Véase Keil, op. cit., v. 1, pp. 516-517.

(27) Véase Keil, op. cit., v. IV, p. 395 y ss.

(28) Véase Keil, op. cit., v. IV, pp. 445 y 447.

(29) Keil, op. cit., v. IV, p. 467. César Cantú recoge como un ejemplo de retrógrado tomado de Servio los dos versos que sin embargo nosotros hemos encontrado separados en la definición, cada uno, de un tipo de retrógrado: el yámbico y el heróico. Véase Cantú, op. cit., v. 9, p. 428.

(30) Keil, op. cit., v. V, p. 283.

(31) Keil, op. cit., v. V, pp. 386 y ss.

(32) Keil, op. cit., v. VI, p. 454.

(33) Keil, op. cit. pp. 471 y ss.

(34) Martiano Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. Franciscus Eyssen Hardt (Leipzig: Teubner, 1866). Véase también M. Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, v. 1, p. 143 para quien Capella es una fuente esencial que inspira, a través de San isidoro, a muchos autores hasta los siglos XVII y XVIII.

(35) Véase Martiano Capella, op. cit. pp. 169-170, 192 y Halm, *Rhet. lat. Min.*, op. cit., cap. 33, p. 474.

(36) L. Lalanne, op. cit. p. 23.

(37) Sidonio Apollinaire, *Lettres*, libros VI-IX, ed. André Loyen (París: Les Belles Lettres, 1970), v. III, carta XVI, p. 171.

(38) Paschasius, op. cit. p. 140.

(39) Véase L. Lalanne, op. cit. p. 2.

(40) Con este autor empieza Edgar de Bruyne su obra *Estudios de estética medieval* (Madrid: Gredos, 1958) donde se sintetizan muchos de estos temas. A pesar del punto de vista tradicionalista frente a los artificios que estudiamos, hace frecuentes referencias a los mismos y apunta interesantes ideas para explicar la actitud que los fundamenta.

(41) Véase E. de Bruyne, op. cit. p. 14 y ss.

(42) Véase F. Raby, *A History of secular...*, op. cit. p. 113.

(43) Véase C. Cantú, op. cit., v. 9, p. 427.

(44) Carbonero y Sol, op. cit. pp. 181 y 184; F.J.E. Raby, *De Oxford Book*, op. cit. pp. 39-42.

(45) Véase Cantú, op. cit., v. 2, p. 918; L. Lalanne, op. cit. p. 13; Carbonero y Sol, op. cit. pp. 88-89.

(46) Véase L. Lalanne, op. cit. p. 29; Carbonero y Sol, op. cit. p. 277.

(47) L. Lalanne, op. cit. p. 2.

(48) P. Migne, *Pat. lat.*, op. cit, v. 88, pp. 87 y 95. Véase también Carbonero y Sol, op. cit. p. 245 y B. Guegan, op. cit. p. 11.

(49) A. Zárate, *A. de la V.*, op. cit. p. 48.

(50) P. Migne, *Patrología*, op. cit., v. 99, nº 7, p. 195. Sobre este autor debe verse también H. leclercq, *Dict. dArch.*, op. cit., v. I, p. 370, y F. Raby, *A History of secular...*, op. cit. pp. 127 y ss.

(51) P. Migne, *Pat. Lat.*, op. cit., v. 88, nº 5, p. 94.

(52) P. Migne, *Pat. Lat.*, op. cit., v. 88, nº 4, p. 91.

(53) P. Minge, *Pat. Lat.*, op. cit., v. 88, nº 6, p. 95.

(54) Rev. *La Cruz* (Madrid, 1874), v. 1, p. 258; Carbonero y Sol, op. cit. pp. 253-255.

(55) Véase Bertrand Guegan, op. cit. p. 12.

(56) Véase Charles Higoumet, *Lécriture* (París: Presses Univ. de France, 1976), pp. 75 y ss.

(57) Ch. Higoumet, op. cit. p. 80.

(58) Véase Ch. Higoumet, op. cit. p. 88.

(59) El laberinto enviado por V. Fortunato a su amigo Syagrius viene explicado por una nota en la que el autor sitúa su poema como talismán cristiano. Véase P. Migne, *Patrologia*, op. cit., v. 88, pp. 194-195.

(60) Puede verse en P. Migne, *Patrologia*, op. cit., v. 83, pp. 179 y ss. Recientemente se ha publicado una versión romance: Joaquín González Cuenca: *Las Etimologías de San Isidoro Romanceadas* (Salamanca: Ed. Universidad, C.S.I.C., 1983), pp. 138-159.

(61) Véase P. Migne, *Patrologia*, op. cit., v. 90 (1904), pp. 176 y ss. El tratado sobre cuestiones métricas del Venerable Beda, *De arte métrica*, lo recoge Keil en *Gramatici Latini*, op. cit., v. II, p. 258.

(62) F. Raby: *De Oxford Book*, op. cit. pp. 85-87, y *Christian Latin*, op. cit. p. 148.

(63) M.M. y Pelayo: *Hist. I. Est.*, op. cit., v. I, p. 309.

(64) Véase M.M. y Pelayo: *Hist. I. Est.*, op. cit., v. I, pp. 310-311.

(65) Véase M.M. y Pelayo: *Hist. I. Est.*, op. cit., v. I, pp. 318-319, y P. Migne: *Patrologia*, op. cit., v. 83, p. 179.

(66) E. de Bruyne, op. cit., v. 1, pp. 96-99.

(67) A San isidoro preceden en la interpretación mística de los números diversos tratados, como el titulado *De numerorum mysteriis*, atribuído a San Epifanio y el *De formulis spiritualibus* de Leon Euquerio.

(68) F. Raby, *A History of secular...*, op. cit. p. 148.

(69) Sobre este rasgo español que se repite en las diversas épocas desde la Edad Media, el Renacimiento, los Siglos de Oro y hasta el Romanticismo citamos G. Díaz Plaza: *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona: Barna, 1949), v. 1, pp. XLVI-XLVII

(70) M. y Pelayo, *Hist. I. Est.*, op. cit., v. I, p. 325. Véase también *SS. Patrum Toletarum opera* (Madrid, 1782), y Carbonero y Sol, op. cit. p. 192, donde nos cita entre sus acrósticos el epitafio que San Eugenio hizo para sí mismo.

(71) P. Migne, *Patrologia*, op. cit., v. 87 (1863), pp. 344-365. También se refiere a San Eugenio de Toledo como autor de artificios F. Raby, *A History of secular...*, op. cit. pp. 150 y 252.

(72) Manuel Díaz y Díaz: El corpus poético de la herencia literaria de Valerio del Bierzo, capítulo de su libro *Anécdota Wisigothica I* (Salamanca: Acta Salmanticensia, Publ. Universidad, 1958), t. XII, nº 2, pp. 89-116.

(73) Este pentacróstico es el único que incluye P. Migne en su *Patrologia Latina*, op. cit., v. 87, p. 426, al referirse a este autor.

(74) M. Díaz y Díaz, *Anécdota*, op. cit. p. 95.

(75) Véase P. Migne, *Patrologia Latina*, op. cit., v. 89 (1850), p. 183, así como Leclercq, op. cit. p. 362.

(76) Véase P. Migne, *Patrologia Latina*, op. cit., v. 89, p. 238, texto que incluimos en figura.

(77) Véase Blume: *Hymnodia Gothica* (Leipzig, 1897), nº 130, 151, 169, pp. 56-57.

(78) Sobre nuestra tradición visigótica puede verse: M. Díaz y Díaz, La cultura de la España Visigótica del s. VII, en: *Caratteri del secolo VII in occidente* (Spoleto: Centro Italiano di Studi sullalto medioevo, 1958), v. II, pp. 813-844.

(79) Juan de Mariana, *Historia de España*, (Madrid: Leonardo Núñez, 1817-1822), v. VII, cap. VI.

(80) Véase también Carbonero y Sol, op. cit. p. 215.

(81) M. Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, op. cit., vol. 1, p.

(82) M. Menéndez y Pelayo, *Hist. I. Est.*, op. cit. vol. 1, pp. 336-338. Véase también H. Florez, *España Sagrada* (Madrid: 1767), t. XI, pp. 273-275, XXIII, p. 472.

(83) Véase J. Gil, *Corpus Scriptorum muzarabicorum* (Madrid: 1973), p. 358.

(84) Véase M. Díaz y Díaz, *Libros y librerías en la Rioja Altomedieval* (Logroño: Instº de Estudios Riojanos, Public. Diputación Prov., 1979), p. 74. Véase también la nota 74, en la que el medievalista nos dice que los poemas figurados fueron frecuentes en la Rioja, lo que explica, unido a la influencia carolingia, que tengamos en esta zona un autor de la altura de Vigilan en el siglo X, el más destacado en estos artificios y al que más adelante aludimos.

(85) De Rossi, Inscrizione cristiane (Roma: 1888), t. 2, part. 1, p. 295, y Leclercq, op. cit. pp. 360-361.

(86) Edgar de Bruyne, op. cit. pp. 119 y ss.

(87) E. de Bruyne, op. cit. p. 125. SIZE="3">

(88) Véase F. Raby: A History of secular..., op. cit. p. 113.

(89) Book of Cerne, ed. A.B. Cuypers (Cambridge: 1902), p. 131.

(90) Remitimos al resumen que de él realiza E. de Bruyne, op. cit. pp. 126 y ss. Sobre este enigmático autor, véase: F. Raby, A History of Secular..., op. cit. p. 153.

(91) E. de Bruyne, op. cit. p. 131.

(92) E. de Bruyne, op. cit. p. 138.

CAPÍTULO IV

DEL RENACIMIENTO CAROLINGIO AL SIGLO X

4.1. Algunos fundamentos del artificio en el Renacimiento Carolingio

Sin entrar siquiera en un breve análisis de la teoría estética carolingia, señalamos algunos aspectos que pudieron influir en la revitalización de las formas literarias que estudiamos, como una consecuencia más de la preocupación por la escritura y la extensión de la influencia del mundo antiguo. Sigue siendo el arte un elemento importante en la función pedagógica del pensamiento religioso, pero sometido a él. La visión artística es entonces inferior a la contemplación religiosa, pero sirve al menos para extender ésta y, de aquí, el respeto en esta época por las artes plásticas. La imagen visible es un medio y no un fin, pero, a través de ese medio, es posible remontarse a las fuerzas que simboliza. La preocupación por marcar las fronteras entre la imagen y la realidad se explica por la vigencia aún de la mentalidad que seguía identificando estos dos elementos y atribuyendo a la imagen los poderes y la fuerza secreta de lo que representa.

Esa mentalidad primitiva, que concede a la imagen visible los atributos de la realidad que significa, y que es la base del talismán, del objeto mágico, explicó el rechazo de la iglesia hacia las artes, las cuales aún en el Concilio de Constantinopla (754) siguen considerándose como invención demoníaca. Esta tensión existente entre un concepto positivo del arte, en cuanto colabora en la misión pedagógica de la Iglesia, y el peligro a la vez de confusión entre imagen y lo que ésta representa, puede explicar la mayor o menor vigencia de formas visuales en la literatura. En cualquier caso la polémica venía de antiguo y llegó a ser tema de diversos concilios. El concepto de arte como enseñanza fue argumento del concilio de Arrás (1025) en relación con los autores cristianos y paganos, la doctrina de San Gregorio, San Agustín, San Basilio o el pensamiento de Quintiliano, Horacio o Plutarco.

En la medida en que la realidad es el punto de partida del arte y se mantiene el presupuesto de arte-imitación, éste se convierte en elemento integrador de las diversas artes, las relaciona en cuanto que cada una, según sus características, debe adecuarse a él. La relación entre poesía y pintura, por ejemplo, viene así de esa función de imitación de la realidad, si bien los pensadores clásicos suelen ser más indulgentes que los autores cristianos. En aquéllos, el arte es efectivamente engañoso al crear la ilusión de lo real, pero se justifica y no resulta totalmente condenable si la ficción es verosímil y bienhechora. En cierto sentido es ésta la actitud de los pensadores estéticos carolingios, que dan a la imagen, al arte, un valor real, pedagógico y estético, siempre que no sea objeto de veneración. Es una ayuda efectiva para la comprensión de las verdades pero no un mecanismo imprescindible, único, y está, en todo caso, sometido a la religión. Pero la esteticidad no reside en la religiosidad, el valor de la obra de arte no reside ni depende de factores religiosos, no se encuentra la religiosidad en ninguno de los componentes de la obra de arte, ni siquiera en la temática. Existe, por tanto, un valor estético que depende de la “peritia”, del talento del artista, y que es lo que provoca la mayor o menor belleza. Esto supone que el arte, considerado desde este punto de vista de su esteticidad, es algo distinto a la moralidad o religiosidad, pertenece a una categoría especial, aunque su función se desglosa en una doble finalidad: la misión pedagógica y social, al tiempo que deleita por su carácter estético(1)

La pintura juega entonces un papel análogo al de la literatura en cuanto colabora en la enseñanza. Las imágenes son, como los caracteres escritos, signos vivibles que ayudan a significar la realidad ausente. A través de esos signos imitativos, representativos (la pintura) o abstractos (la literatura), el “lector” accede a la comprensión de esa realidad. En este sentido la pintura es algo “legible” y de hecho, hasta el Renacimiento, podríamos considerar a la pintura como algo más literario que plástico, debe leerse, interpretar los símbolos que ofrece, decodificar la narración que en ella se encuentra. Son muchos los ejemplos en la historia en que el gusto por la imagen poética y los temas literarios (mitológicos, míticos) se reflejan en la pintura(2).

De aquí que para los carolingios como Alcuino de York y Rábano Mauro la literatura se encuentre por

encima de la pintura en cuanto es capaz de expresar niveles que la pintura no podría traducir. Corresponde entonces al escritor, al sabio, al teólogo, seleccionar lo esencial, el objeto o los personajes que el pintor deberá reproducir como ilustración y este sería el sentido de la emblemática, como ejemplo más destacado y síntesis de esa función que interrelaciona la imagen visual y la literaria(3).

Resulta además curioso que estos autores carolingios sean precisamente los más destacados en la creación de una literatura "visual" y Rabano Mauro más que ninguno en la Edad Media.

La pintura es en definitiva una especie de escritura plástica que extiende, que hace recordar e ilustra, la temática recogida en el título del cuadro. Es este elemento literario el que vincula a la pintura con el hecho que el cuadro pretende representar, lo que le da carácter histórico. ¿No se trataría entonces sino de una especie de glosa visual de lo que el texto sintetiza? En cualquier caso este papel se cumple de manera clara en la iluminación de los códices, la ilustración como arte aplicada.

Estas actitudes que explican el deseo de síntesis entre las artes por una función pedagógica (unir las posibilidades de la imagen visual con las de la escritura), nos permiten comprender la importancia que adquiere la caligrafía en este período y, tal vez en relación con ella, el auge de las formas de artificio que estudiamos. Sin embargo, habremos de aceptar que la complejidad de estas las hace poco idóneas en esa misión educadora y debemos entenderlas más bien dirigidas a un lector de un nivel superior, habituado a ellas y conocedor también de la tradición que las justifica. La emblemática en los Siglos de Oro, sin embargo, aunque surge de una manera casual y en un orden profano, va a tener una acogida importante en la Iglesia y termina siendo utilizada casi exclusivamente por ella. Aquí la posibilidad de utilización en una dimensión cristiana es mucho más clara, lo que explica su mayor vigencia por encima de las otras formas de visualismo literario.

Del renacimiento carolingio y el periodo final del primer milenio suelen ser frecuentes las referencias sobre la actividad en el campo de los laberintos o pentacrósticos y otras formas de artificio. Sin embargo, nos ha resultado difícil localizar los textos siquiera de los autores más importantes, incluso en los estudios más conectados con nuestro tema. Publio Porfirio, Venancio Fortunato (autores ya estudiados) y Rabano Mauro son los tres poetas de los que se recogen ejemplos de laberintos en los trabajos que venimos utilizando, pero de los demás se nos suele mencionar su actividad en estas "extravagancias" sin más datos.

Tampoco las antologías y estudios latinos presentan ejemplos de estas formas, lo que demuestra el rechazo histórico hacia las mismas, cuando no su desconocimiento. Incluso la gran Enciclopedia de Migne, la ya citada *Patrología Latina*, de la que tomamos algunos ejemplos y que reproduce los laberintos de Rabano Mauro, no nos ofrece los textos de otros muchos autores a los que la tradición atribuye tales artificios.

Es difícil explicar las razones por las que, tratándose de poetas conocidos, de los que se ha conservado su obra, no tenemos más referencias sobre esta parte de la misma. La propia actitud de los autores hacia estas composiciones, sintetizada en Ausonio, y la pérdida de muchas de ellas en épocas en que no recibieron la mínima consideración es una razón a tener en cuenta, pero pensamos que otras muchas deben conservarse aún inéditas en manuscritos y códices antiguos, como lo prueba la aparición esporádica en épocas más recientes de algunos casos muy curiosos.

Un ejemplo significativo, que para nosotros ha resultado esencial descubrimiento, pues no se cita en ninguno de los trabajos que manejamos (lo que por su modernidad resulta bastante extraño), es el libro titulado *Carmina medii aevi maximan partem inedita(4)*.

En esta antología hemos encontrado laberintos de Aelfredo, Alcuino, José Scottus, Teodulfo, entre otros, de los que teníamos referencias pero no ejemplos.

Otro caso aún más interesante y significativo, por tratarse de un poeta español, es el del monje Vigilan del cenobio de San Martín de Albelda, autor estudiado por Manuel C. Díaz y Díaz, cuyos laberintos analizó J. Romera Castillo en una ponencia presentada en el Congreso de la Sociedad Española de

Literatura General y Comparada, en 1980.(5)

Estos hechos no deben, sin embargo, sorprendernos pues la recuperación de todas estas formas responde a una actitud plenamente moderna, una vez que parecen abandonadas las que prejuzgaron negativamente a estos artificios desde una óptica del “buen gusto”, e incluso en el tema de los caligramas más antiguos, del período helenístico, que aún hoy parecen quedar reducidos a los círculos de determinados especialistas.

F. Raby señala, junto a la polimetría y diversidad de la poesía carolingia, visible en las diversas colecciones monacales incluso antes de la muerte de Carlos El Calvo, un amplio número de poemas alfabéticos, lo que para él es uno de los artificios más universales, cultivado tanto en Inglaterra o Irlanda como en Italia o España, además de Francia(6).

Esta forma responde mejor que ninguna otra a esa función didáctica que, como ya vimos, la explica en casos concretos de la tradición anterior, fórmula de memorización y resumen a la vez que podía ser utilizada en muy diversos campos. La conciencia de pertenecer a esa tradición antigua en un proceso de continuidad supone que entendemos el renacimiento carolingio, al menos en las formas que estudiamos, como una revitalización de algo que no se había perdido, que continuaba vigente y que guarda con lo anterior una muy clara relación. Porfirio, Fortunato y Rabano Mauro podrían pertenecer a una misma época y coinciden muy frecuentemente en los símbolos y formas de sus laberintos. El apoyo de la Iglesia a esa concepción estética que explica la revitalización de estos formalismos forma parte de una actitud general hacia la cultura anterior que reflejan los concilios. Es tema muy frecuente en estos la conveniencia de instruir a los canónigos en las distintas formas del saber, incluídas las artes liberales: El de Aquisgrán, en el 816, el Concilio romano del 853, el de Valencia en el 855. Algunos se muestran incluso a favor de la literatura profana (Savoniéres, 859) en razón de la ayuda que ésta ha prestado a veces a la Iglesia.

La preparación de los monjes en las diversas artes, entre las que la caligrafía tiene indudable importancia, es un producto de las escuelas literarias mantenidas por los obispos, siguiendo órdenes de los Concilios (Roma, 1078) y en ese ambiente no nos extrañan tales artificios.

4.2. Autores destacados: Alcuino. Teodulfo

Todo esto nos lleva al teólogo y poeta de la corte carolingia, Alcuino de York, ideólogo y creador de la escuela de la que proceden los autores más significativos del visualismo cristiano en este periodo. El propio Alcuino hizo con frecuencia enigmas(7), y de él suele decirse que compuso también laberintos literarios. No encontramos ejemplos en la citada *Patrología Latina* de Migne, si bien hemos localizado uno en el libro *Carmina medii aevi*, pentacróstico cuyo título dice: “Alcuinus abbas conposuit hos versus qui in hac pagina continentur”(8) (Fig. 36).

El laberinto forma con el trazado de las letras un rectángulo a partir del primero y último verso (lados horizontales) más el acróstico y el teléstico (lados verticales del rectángulo) que lleva inscrita la cruz, eje vertical y horizontal, con un rombo formado por las diagonales entre los extremos de dicha cruz central. El tema desarrollado es precisamente el del símbolo cristiano al que alude visualmente el texto. Estos laberintos, muy frecuentes en esta época, suponen en cierto sentido una vinculación con el concepto del caligrama, en la medida en que el símbolo es a la vez objeto representado en el texto, caligrama inserto en un cuadrado de letras, cuyo mejor ejemplo estaría representado por Rabano Mauro en algunos de sus laberintos con figuras dibujadas. El texto de Alcuino, además de su lectura lineal, verso a verso, ofrece una nueva a partir de la primera vertical o acróstico: “Crux pia vera salus partes in quattuor orbis”, para seguir en el mesóstico: “Surge lavanda tuae sunt saecula fonte fidei” y el teléstico: “Alma teneto tuam Christo dominante coronam”.Luego continúa a lo largo de la izquierda del rombo central: “Salve sancta rubens fregisti vincula mundi” y la derecha de esta figura: “Signa valete nobis reserata salutibus orbi”.

Esta misma estructura geométrica la encontramos con anterioridad en Venancio Fortunato en su laberinto titulado “De sancta cruce”, que coincide además con el tema del texto de Alcuino, y ello es una

prueba más de la influencia de aquel autor en los poetas que realizan estas formas en este periodo(9).

Idénticos también al laberinto de Alcuino y Fortunato son otros del obispo Teodulfo y del monje Vigilan, ambos españoles, de los siglos noveno y décimo respectivamente, autores a los que más adelante aludiremos. Estas similitudes no son extrañas y pueden explicarse, bien como producto de una influencia directa, en algunos casos reconocida, e incluso, en base a una mena coincidencia, dado que estos textos aluden a símbolos reconocidos y las posibilidades geométricas más elementales conducen a ellos con facilidad. La dificultad de todos modos inherente al laberinto puede explicar que, salvo casos muy contados, no sea una fórmula demasiado frecuente, pero tal vez existen muchos más ejemplos de los que hoy podemos citar de determinados autores.

De la escuela isidoriana, transplantada a los círculos carolingios, nos referimos ahora al español Teodulfo, obispo de Orleans y principal poeta del renacimiento carolingio, defensor del concepto alegórico y esotérico de la poesía como encubridora de verdades útiles y destacado difundidor de la cultura literaria y artística de su época. A este autor benedictino, de fines del siglo VIII, se le puede considerar entre los primeros españoles que hicieron composiciones laberínticas, lo que no debe extrañarnos no ya sólo por su culto a la antigüedad grecolatina (superior en ello a sus contemporáneos y precedentes) sino incluso por las fuentes específicas que él mismo ofrece de sus lecturas: “De libris quos legere solebat”(10).

Entre estos se encuentran varios de los autores que hemos estudiado: Sedulio, Aratus, Fortunato, Juvenco, Donato, etc.

De él suele mencionarse además su profunda formación artística que se concretó incluso en la transcripción poética de objetos plásticos: “Paraenesis ad judices”, lo que puede explicar que se le hayan atribuido caligramas, hecho del que no tenemos sin embargo constancia. En cualquier caso Teodulfo es uno de los defensores en el renacimiento carolingio de la belleza puramente formal, admirador de los temas alegóricos y mitológicos que se complace en interpretar simbólicamente. De él encontramos referencias en las obras de F. Raby(11), confirmando su participación en estos artificios, y Carbonero y Sol, en este mismo sentido, duda entre la atribución a Teodulfo y a Fortunato de un laberinto romboidal que pertenece al himno Vexilla Regis(12).

Tampoco hemos encontrado ejemplos de este tipo de artificios en el tomo de la *Patrología Latina* de Migne que viene iniciado por la obra de Teodulfo(13), mas la citada antología *Carmina medii aevi* nos ofrece uno de los ejemplos que buscábamos(14) (Fig. 37).

Este texto, al que ya hemos aludido en relación con Alcuino, reproduce el rectángulo, con la cruz y el rombo que la cierra, insertos en aquel. El laberinto viene encabezado por el título: “Teudulfus episcopus hos versus conposuit”. De nuevo la influencia de Porfirio y Fortunato nos parece clara, sobre todo cuando Teodulfo, como antes señalamos, incluye al último poeta entre sus lecturas, y realiza un laberinto con la misma figura que el citado autor, como Alcuino.

Las cruces suelen repetirse en muy diversas formas en esta época y Rabano Mauro realiza todo un tratado con laberintos que recogen las más variadas formas del símbolo cristiano, pero en el caso de Teodulfo parece evidente la vinculación directa con el autor anterior.

La lectura del texto en sentido lineal, verso a verso, puede realizarse en la figura que reproducimos. Nos detenemos tan sólo en la que procede de las líneas destacadas sobre el rectángulo de letras, los cuatro lados del mismo, más la cruz y el rombo. El primer verso dice así: “Omnipotens domine et pacis donator in aevuum” y “muniaque ut sumas prostratis vultibus opto” el verso final. El teléstico recoge el siguiente verso: “Mirus in arce cluens clarescens lumine sudo”; “precipuasque deo solitus cantare camenas”, el lateral derecho del rombo; “nutibus eximiis tribuis caeleste tribunal”, el verso 19 y brazo de la cruz; “omnia cui resonant sine fine creata canorem”, el acróstico del poema; y “promere qui studeo nuc carmen mitibus odis”, el lateral izquierdo del rombo. Su nombre aparece además emplazado en el centro del mesóstico siendo a la vez la letra U la central de todo el laberinto y del nombre de su autor: “TeudUlfos”.

4.3. Rabano Mauro: el autor más importante de laberintos

El autor más destacado del siglo noveno y el más interesante en la historia de los laberintos es, sin duda, el ya citado Rabano Mauro, ligado a Alcuino de York, abad de Fulda y luego obispo de Maguncia, que realizó, siguiendo la tradición de Porfirio y Venancio Fortunato, un extenso número de pentacrósticos. En el conjunto de su obra destacan los veintiocho tetrágonos pentacrósticos que bajo una unidad temática componen el tratado de las alabanzas de la cruz: *De laudibus Sanctae Crucis*, texto fechado en el año 815, dedicado al rey Luis el Piadoso y que fue impreso en Pfortzheim en 1503.(15).

La figura de la cruz constituye visualmente la unidad temática del tratado, aunque son muy variados los asuntos que desarrollan los laberintos. Los diversos “argumentos” quedan estructurados así a partir del esquema formal que los constituyen gráficamente.

De hecho el símbolo de la cruz es la base formal predominante entre las formas caligramáticas del occidente cristiano hasta el siglo XIX y las vanguardias. Con excepción de los caligramas griegos y renacentistas, prevalecen en la historia los motivos vinculados a la religión cristiana hasta los últimos siglos y, aún en el XIX, van a ser frecuentes las cruces como objetos caligramáticos: la revista *La Cruz*, editada primero en Sevilla y luego en Madrid, incluye bastantes ejemplos de caligramas que representan de forma gráfica el símbolo cristiano, sin duda por influencia de su director, el más destacado experto en estos temas en su época: Carbonero y Sol(16).

Algo similar puede decirse de las otras formas de artificio cuyo fundamento religioso puede explicar su supervivencia. El ejemplo de la emblemática resulta significativo en este sentido, como ya insinuamos, pues aunque surge como forma profana, vinculada a las empresas y divisas medievales, su auge se deberá al apoyo directo de la Iglesia que lo convierte en forma didáctica fundamentalmente(17).

La importancia del obispo de Maguncia en los artificios literarios que analizamos explica que lo recojan prácticamente todos los estudiosos en los que aparece alguna referencia a estas formas. Es, por ello, el autor mejor conocido como ejemplo significativo de la vigencia en esta época del género laberíntico, sin duda el momento en que llega a su culminación en complejidad y proyección en la historia(18).

No no es posible realizar ahora un análisis detallado de estos textos, lo que exigiría un extenso capítulo y sobrepasar en exceso esta parte de nuestro trabajo. Intentaremos entonces exponer algunas ideas a modo de síntesis descriptiva de los aspectos gráficos que presenta el conjunto del tratado, sin entrar siquiera en lo que ofrecen los poemas en su lectura lineal, como textos discursivos.

En el conjunto de los pentacrósticos o laberintos del tratado de Rabano Mauro hemos observado cuatro tipos de estructuras formales diferenciadas, aunque es la cruz, como decíamos, el elemento básico que componen las figuras del libro: agrupamos así en un primer conjunto los textos con representación figurativa: el segundo viene definido por el fundamento letrista en la elaboración de las cruces y símbolos; el tercero y más numeroso se caracteriza por las figuras geométricas como elementos constructivos, mientras el último, con muy escasos ejemplos, agrupa a los laberintos menos complejos, basados en una cruz simple formada con los ejes vertical y horizontal del cuadro de letras.

En cuanto al primer prototipo, es el dibujo o representación figurativa, en relación con el tema a que alude el texto, lo que delimita las nuevas lecturas a partir de las letras que integra. Todos los cuadrados de letras tienen así una lectura lineal, directa, que procede de los versos en disposición horizontal, pero es posible además obtener otra con las letras que contiene cada figura o dibujo y, en este caso, en cualquier dirección. Entre los objetos representados en este primer tipo de laberintos de figuras pueden verse: la imagen del rey Ludovico Pio, a quien se dedica el tratado(19) (Fig. 38) ; así como la representación de Cristo con los brazos abiertos (Fig. 39), texto de difícil lectura, en el que las líneas del dibujo delimitan las mayúsculas que deben leerse, dentro de la superficie del cuerpo. En la corona aparece: “Rex regum et dominorum”. Si leemos ahora desde los dedos índice y corazón del brazo derecho, a lo largo de este, y el borde de la cabeza hacia el otro brazo, para terminar en los mismos dedos de la mano izquierda, la lectura nos da: “Dextra Dei summi cuncta creavit IHS (Iesus) XPS

(Christus) laxabit e sanguine debita mundo”.

La lectura continuaría ahora a partir de los dos dedos de la mano derecha hacia abajo, a lo largo del cuerpo y la pierna derecha hasta el pie, para remontar sobre el borde interno de la pierna izquierda y seguir desde el pie ascendiendo por el borde exterior hasta el cuerpo, el brazo izquierdo y terminar en los dos dedos de la mano. En este caso la lectura nos ofrece el siguiente texto: “In cruce sic positus desolvens vincla tyranni aeternus Dominus deduxit ad astra beatos atque salutiferam dederat Deus arce coronam”. Esta línea se ha visto cortada por el lienzo central que cubre al Cristo, en el que se lee: “Veste quidem parva hic tegitur qui continet astra atque solum palmo claudit ubiq (ubique)suo”.

Otro de los laberintos representa una cruz formada por los ejes vertical y horizontal del cuadrado de letras y los querubines y serafines insertos en las superficies que delimitan los cuatro ángulos de la citada cruz. Este texto (Fig. 40) podría aludir formalmente a la cruz de Jerusalén o de los cruzados, dada la disposición de los cuatro dibujos con las manos y las alas de las imágenes extendidas; este símbolo se compone de una cruz central y cuatro más insertas en los ángulos de la anterior.

Encontramos también (Fig. 41) un laberinto que forma la cruz a partir del dibujo del cordero dentro de la misma y los símbolos de los cuatro evangelistas en las cuatro direcciones del signo cristiano. Se trata de un poema cuadrado de 36 letras cada uno. En la superficie delimitada por el cordero central puede leerse: “Ecce agnus Dei ecce qui tollit peccata mundi”. El águila, situada en la parte superior del cuadrado de letras y referida a San Juan, nos dice: “Altivolans aquila et verbum hausit in arce Iohannes” y el pedestal o pie del dibujo: “In principio erat V ” (verbum). A modo de brazo derecho de la cruz aparece el león como símbolo de San Marcos con la inscripción “Marcus regem signat” y “vox clamantis” en su base. El brazo derecho lo constituye el toro, San Lucas, con el texto: “Dat Lucas pontificem” y al pie: “Fuit in diebus Hero (Herodis)”. El ángel representa a San Mateo con el texto: “Mattheus hunc hominem signavit in ordine stirpis”, y “liber generationis” en su base. El cordero tiene además siete cuernos y en la corona en forma de cruz que rodea su cabeza puede leerse también: “SEPTE SPS (spiritus) DEI”(20).

Encontramos también una cruz formada por siete flores en horizontal y vertical que aluden, según nos dice el título, a los siete dones del Espíritu Santo enumerados por Isaías (Fig. 42), y dentro también de este mismo grupo de laberintos, destacamos el que representa, al final del tratado, una cruz y un monje a su pie adorándola, imagen que se refiere al propio autor. Este último ejemplo (Fig. 43), de sencilla lectura, nos da en la cruz superior el siguiente texto: “Oro te ramus aram ara sumar et oro”. Lo más interesante es que se trata de un anacíclico o retrógrado perfecto, lo que permite la lectura invertida letra a letra con el mismo resustado. Ello supone que podemos iniciar la misma por cualquier de los cuatro vértices de la cruz sin alterar la frase. Esta forma de artificio, a la que hemos aludido con frecuencia en capítulos anteriores, no parece muy frecuente en esta época y, sin embargo, nuestro autor la integra en la dificultad del laberinto.

Si unimos además las letras que ofrece la superficie del monje, situado en posición de adoración al pie de la cruz, obtenemos el texto: “Rabanum memet clemens rogo Criste tuere o pie iudicio”, por el que el autor pide a Cristo le justifique.

El segundo tipo de laberintos, también con siete ejemplos, está constituido por textos con cruces insertas y formadas a partir de diversos moldes de letras. En estos casos el autor agrupa diversas letras del poema para formar con ellas otras letras mayores que constituyen a su vez nuevas palabras. Con estas se construye la cruz en varios de los casos. Esta forma llama la atención por su complejidad y los diversos escalones de lectura que permite. Como en todos los textos del tratado de Rabano Mauro, sigue existiendo una dimensión discursiva, lineal, que procede de la disposición horizontal de los versos. Sobre esta base de unidades mínimas se destacan otras letras que agrupan a las anteriores y nos dan un nuevo texto si unimos las letras que integran cada una, a la vez que una o más palabras en este escalón de lectura. Junto a esto, con frecuencia esta palabra forma gráficamente una cruz, último aspecto a considerar.

La figura 44 nos sirve de ejemplo para explicar esta compleja estructura. Se trata de un cuadrado de 26

versos sobre los que destacan nueve mayúsculas colocadas en forma de cruz. Cada una de estas letras agrupan otras del texto formando las palabras: C: Seeraphin, R: Cheerubin, V: Arcangeli, X: Aangeli, S: Virtutes, A: Potestate, L: Throni, V: Principat, S: Dominationes, y están dispuestas, según decíamos, en forma de cruz, formando la inscripción: CRUX SALUS.

Otros textos clasificados en este grupo son: la figura XII (p. 196) (no incluída), cuyas mayúsculas insertas forman en cruz la palabra ADAM; la figura 45 con el mismo símbolo formado por cuatro letras griegas a partir de la gamma inicial (Iesus), la Z,T, y W; la figura 46 en que la cruz se establece con cinco X, las cuales forman con las letras que contienen: “Quinque iuvat apice ast sacra dicere, de cruce et haec nam est”; la figura 47, interesante monograma de Cristo que responde al tipo llamado lábaro o “signum Dei”, compuesto por las dos iniciales griegas de su nombre: La “X” y la “P”. Este es para algunos un símbolo cristiano anterior incluso al de la cruz(21), y en este caso las dos letras vienen formadas por otras mayúsculas griegas, cada una de las cuales es a su vez un conjunto formado por las letras del poema (cuadrado de 41 versos). La letra “P” iniciada en la base del arco, para continuar hacia abajo por el palo, en sentido contrario a las agujas del reloj nos da las letras: OCHP IHCYC ALHQIA en las que se inscribe el texto: “Nam alma decet radiant scripta hinc quod nomine Christi, sancta salutaris laudat haec scriptio Christum”. La letra “X”, iniciada en el vértice superior izquierdo, nos da: QCXPCIHC que compone: “Christus homo est placidus nempe arbiter hic quoque mundi est”(22).

El último laberinto de este tipo es el que aparece en la figura 48 también constituído por una cruz con las mayúsculas ALLELUIA sobre el eje en forma de cruz. El punto central del cuadrado de letras es una pequeña cruz con las letras “Amén” destacadas. El texto inserto en las letras mayúsculas nos da de arriba a abajo y de izquierda a derecha: “Crux aeterna Dei es laus vivis in arce polorum”.

El tercer tipo en que podemos agrupar los laberintos de Rabano Mauro integra las cruces formadas por figuras geométricas diversas. Es el tipo más frecuente en este tratado y suele tener a menudo implicaciones numéricas, sirve para simbolizar aspectos que el contenido del poema desarrolla.

La figura V, pag 167 es una cruz establecida con los ejes centrales (verso 18 y mesóstico) que divide en cuatro partes el cuadrado de letras, sobresaliendo en cada una de ellas un nuevo cuadrado dibujado en el centro. La figura 49 referida a las cuatro virtudes fundamentales, constituye una cruz teutónica a partir de cuatro triángulos con la base hacia el exterior: prudencia, justicia, fortaleza y templanza son los temas a los que aluden estos. En la figura 50 la cruz viene formada por cuatro círculos que simbolizan a los cuatro elementos, las cuatro plagas, las cuatro estaciones y los cuatro cuadrantes del día, temas a los que alude el título de laberinto y que aparecen recogidos en los citados círculos. La figura 51 es una cruz con los vértices finalizados en tres ramificaciones, una central y dos diagonales, un poco en la línea de la cruz teutónica o triangulada, con doce puntas por tanto que aluden a los doce meses, los doce signos, los doce apóstoles, las plagas y los diversos misterios de este número.

En cuanto a la figura 52 continúa en esta línea de interpretación de valores numéricos: “De numero septuagenario et sacramentis eius” mediante una cruz con cuatro circunferencias a modo de brazos y otra central, que se han formado resaltando determinadas letras con pequeños recuadros. Entre cada uno de estos se deja una letra libre dentro de la superficie de cada uno de los cinco puntos de la cruz: el centro y los cuatro brazos. Nos recuerda esta forma la de la llamada cruz “botanada”(23), en la que las citadas circunferencias representan los puntos cardinales de cualquier espacio.

La figura XI (p. 192) no incluída, es la cruz constituída por cinco cuadrados de letras representativos de los cinco libros mosaicos, y la figura 53 la forman cuatro cruces que se refieren temáticamente a la concepción de Cristo. La figura XVII (p. 216) es también cruz geométrica formada por ocho octógonos con el título: “De octo beatitudinibus evangelicis”. En cuanto a la figura 54, muy parecida a la figura VI, reproduce la cruz triangulada y nos da como texto, a partir de las letras resaltadas por pequeños cuadrados, formando los triángulos: “Crux sacra tu aeterni es regis victoria Christi”. Son cuarenta letras insertas en estos cuatro triángulos, lo que nos explica el tema sintetizado en el título del laberinto: “De mysterio quadragenarii numeri”.

La figura 55 se refiere también a interpretaciones numéricas, en este caso del número setenta, y aparece en ella una cruz “ovalizada” que simboliza, según M. Vázquez: “El movimiento contínuo de las fuerzas en todo ser vivo, movimiento que toma el aspecto centrípeto o el centrífugo según se considere un lado u otro de cada óvalo”(24).

Otra figura que incluímos en este apartado es la (Fig:56) cruz central que finaliza en un triángulo de letras al borde de cada extremo y que nos da como texto: “Fortis complevit Christus sua femina virtus, victor consignans Iesus pia praemia clarus”.

El punto central de la citada cruz es la letra S que sirve como centro de IESUS en la línea horizontal y de CRISTUS en la vertical.

La última figura que citamos en este tipo de laberintos es la XXIV (p. 244) formada por cuatro letras destacadas en el centro: CRUX, cada una de las cuales abre una especie de paleta, poema también dedicado a la interpretación simbólica de los números.

El cuarto y último prototipo, sin duda el de más fácil realización y el menos numeroso en el tratado de Rabano Mauro, es el constituído por laberintos de letras en los que se ha destacado el verso central en disposición horizontal y vertical para formar la cruz. Este es el caso de la figura II (p. 156), un cuadro con la cruz central y la letra O en los extremos de la cruz y los cuatro ángulos del cuadrado. Incluimos (Fig. 57) el laberinto de 36 versos que ocupan el prefacio del libro (p. 148), uno de los pocos en que no figura la cruz y en el que se destaca la letra octava en los sentidos horizontal y vertical, de forma que si contamos esta, la letra que hace el número ocho en la misma línea se resalta también. Esto supone establecer, sin delimitar linealmente, veinticinco cuadrados. Aparte entonces de la lectura que el poema permite como tal, es posible unir las letras marcadas en las líneas en las que se nos dice que Rabano Mauro fue el autor de esta obra.

Las figuras XXVI (p. 252) y XXVII (p. 258) responden también al cuadrado de letras en ambos casos con una cruz formada por el verso central que se repite en la horizontal y vertical. Véase la segunda de estas: (Fig. 58).

4.4. José Scoto

Otro de los autores más interesantes dentro de este mismo período y del que hemos encontrado algunos ejemplos significativos es José Scoto, aunque no se le cita en muchos de los estudios que hemos consultado sobre estos artificios.

El primero de los laberintos al que nos referimos es el número 70 de la colección *Carmina medii aevi(25)* (Fig. 59). Este texto nos ofrece un rectángulo de letras con una cruz central cuyo texto dice: “Lege Carle feliciter” y otra cruz formada por un doble recorrido de letras que corresponde a la X griega, cruz enlazada o de San Andrés. Cada uno de los trazos de la X supone una especie de rectángulo cuya lectura, siguiendo las líneas de letras, debe hacerse a partir del vértice superior izquierdo hacia abajo, para continuar por el vértice superior derecho en la misma dirección exterior que en el caso anterior. Luego continúa por las caras interiores del trazo izquierdo y derecho de la X, según puede verse en la reproducción. El texto resultante nos da: “Ille pater priscut elidit edendo nepotes/Mortis imago fuit mulier per poma suasrix/Tessus item nobis ieiunans norma salutis/Mors fugit vitae veniens ex virgine radix”.

Encontramos algunas referencias sobre este autor y ejemplos de sus textos, así como de algunos otros vinculados al renacimiento carolingio en un interesante artículo de David W. Seaman sobre textos visuales en Francia(26).

Para este autor la etapa más importante en estos artificios es el fin de la Edad Media y en el Renacimiento, con autores como Villon, Bouchet, Marot, Tabourot, entre los siglos XV y XVI.

Otro de los laberintos de José Scoto incluye de nuevo la cruz de San Andrés, también llamada enlazada,

pero a través de la forma que se conoce como cruz doblada y que expresa las fuerzas de carácter centrífugo(27) (Fig. 60). Estas fuerzas parecen confirmarse en la imagen visual que producen los cuatro ángulos que apuntan al centro y que dicen: “sapientia”, “spes fides”, “et caritas”, “et veritas”. La lectura debe hacerse de forma similar al laberinto anterior, desde el vértice izquierdo hacia abajo por el interior de la cruz y saltar por el vértice derecho leyendo igualmente hacia abajo. Es decir: “Dico carle precor...”, “Si tu lecta vocas...”, “Dum rutulat species...”, “Seu vestes pecudes...”.

En otro ejemplo, más sencillo sin embargo, el laberinto viene formado por el rectángulo y la cruz trazada igualmente en dobles líneas. Como en este caso, las cruces en los poemas laberínticos suelen ser, por razón del lugar geométrico en que se insertan, la llamada cruz griega o “cruz inmisa quadrata”, de igual longitud de los trazos(28)(Fig. 61).

Sin duda el laberinto más interesante y original de este autor es el número 73 (Fig. 62). Se trata de un rectángulo de letras en el que sin utilizar los bordes, José Scoto ha representado la estructura elemental del templo: A partir de la letra central del primer verso y siguiendo hacia abajo la lectura nos da: “Crux mihi certa salus Christi sacrata cruore” (lateral izquierdo) y “Crux decua aeternum toto venerabile saeclo” (lateral derecho del citado templo). En el interior, y cerradas entre estas dos líneas, aparecen una cruz central y dos más pequeñas a sus lados. En las líneas formadas por las dos cruces laterales puede leerse: “Crux vita salus credentis” y “Crux mors poena negantis”. La cruz central ofrece el siguiente texto: “Cruci Sancta salvet inscriptio corda”.

Otras formas de este autor, sin duda uno de los más activos en tales artificios, vienen recogidas también en la colección *Carmina medii aevi* que manejamos. El laberinto número 74 forma una especie de red a partir de las tres líneas de letras que se destacan vertical y horizontalmente. El texto no ofrece problemas de lectura, según puede verse en la figura correspondiente. En cuanto a la forma, si bien no conocemos la significación del signo que constituyen estas tres horizontales cruzadas por tres verticales, tal vez podría explicarse como una síntesis de los dos aspectos de la inteligencia, pasiva (tres horizontales) y activa (tres verticales)(29) (Fig.63), pues de hecho el poema se dedica a Flavius Anicius Carlus, según se deduce del inicio de los versos 9, 18 y 27. Este mismo hecho de situar los versos destacados tanto en la vertical como en la horizontal siempre en noveno lugar, puede resultar curioso, pues este número se asocia también a la inteligencia.

4.5. El siglo X: el monje Vigilan

La Influencia del Renacimiento Carolingio parece indiscutible en la revitalización del artificio literario entre fines del siglo IX y el X en Europa, aunque ello no supone que se vincule a esta época el punto de partida de las formas visuales desde la Edad Media(30).

Aparecen en estas épocas multitud de logogrifos, laberintos, pentacrósticos, poemas en eco y formas derivadas, entre las más frecuentes. La repetición del primer hemistiquio de un verso en el segundo del siguiente, las aliteraciones y rimas internas parecen formas habituales en los códices. Sedulio, Aratus son, por otra parte, autores predilectos en las bibliotecas monacales antes del XII y la influencia de Porfirio, Fortunato o Rabano Mauro se deja sentir de forma especial entre los autores de laberintos o poemas cúbitos.

El poeta Abbon de Fleuri (945-1004) es uno de los autores más conocidos en estas experiencias. Otros como él dirigieron importantes escuelas, con lo que se extienden estos tipos de composiciones entre los monjes de esta época. De Abbon suele destacarse una epístola dirigida al emperador Otón constituída por una combinación de letras muy difícil de descifrar(31).(Fig. 64).

Se trata de un cuadrado de letras en el que resalta la cruz central y cuatro líneas verticales trazadas en el centro de cada uno de los cuadrados que la cruz delimita. En estas líneas se lee “Otto Caesar Abbo Abbas”. El primer y último verso, así como el acróstico y teléstico (los cuatro lados del cuadrado) y la cruz inserta repiten la misma frase: “Otto valens Caesar nostro tu cede coturno”, con lo que la “O” se repite en los nueve puntos de cruce de líneas, según puede verse en la figura adjunta.

A Pascasio Ratberto le debemos un curioso acróstico sobre el cuerpo y sangre de Jesucristo y a Eugenio Vulgario se le atribuyen, además de laberintos, auténticos caligramas(32).

Este poeta italiano del s.X, ordenado de forma polémica por el Papa Formosus, al que sustituyó a su muerte por tan sólo quince días, escribe sobre el 907 un “De causa Formosiana libellus” con la intención de fundamentar su propia ordenación. Uno de los textos es un pentacróstico, “Carmen figuratum”, en el que uniendo las letras obtenemos: “Aeternum salve presul stans ordine Petri”(33).

En cuanto a los caligramas, bajo la influencia de Porfirio, ofrece una pirámide dedicada al Emperador Leo y un órgano al Papa. Algunas inscripciones y juegos de palabras acompañan estos textos.

No nos es posible extendernos en los frecuentes autores europeos de este periodo, por lo que nos detenemos finalmente en un importante ejemplo dentro de nuestro marco geográfico, el del monje Vigilan.

Resulta relativamente difícil encontrar autores de artificios en la España medieval, lo que atribuímos más a la falta de investigaciones y a la dispersión de códices y manuscritos, que a la ausencia de ejemplos, como demuestran esporádicos hallazgos como el del citado monje Vigilan, del siglo X, perteneciente al cenobio de Albelda (fundado sobre el 924 por Sancho Garcés I de Navarra) situado en el valle de Iregua, autor recuperado entre otros por Manuel Díaz y Díaz y estudiado recientemente por José Romera Castillo(34).

Podemos pensar que la tradición visigótica en estas formas cobra impulso tras el renacimiento carolingio, pues algunas de las figuras que introduce nuestro monje riojano guardan claras similitudes con las de los autores estudiados(35).

Dentro del grupo de diez poemas que nos recoge M. Díaz y Díaz vemos que, aparte de un acróstico-teléstico inicial, de cuyas letras obtenemos “Dei Patris Unice o Criste initium”, Vigilan realizó varios laberintos de letras o poemas cúbicos bastante complejos.

No nos detenemos en la descripción de cada uno, ya realizada y localizable en las anteriores citas bibliográficas y nos referimos en su lugar a algunos puntos generales sobre el conjunto de laberintos que siguen al pentacróstico inicial, textos que incluímos en esta rápida síntesis.

Casi todos guardan alguna relación formal con laberintos anteriores ya estudiados. Entre los de Vigilan, el número sexto, según el orden que nos ofrece Díaz y Díaz(36). (Fig. 65), corresponde por el esquema que resaltan las letras al laberinto nº XIX de Porfirio, ya comentado; al nº V de Venancio Fortunato, si bien éste resulta aparentemente inacabado, y también a los dos que ya hemos estudiado de Alcuino y Teodulfo. En todos los casos se trata de una cruz central inserta en un rombo y todo ello en un cuadrado formado por las horizontales y verticales.

En cuanto al poema nº 2 (Fig. 66)(37), se trata de una cruz del tipo que vimos en la figura IV de Fortunato, la llamada triangulada o teutónica (cuatro triángulos en los vértices) y similar al caligrama VI también de Fortunato, si bien en este último no tienen igual extensión los trazos de la cruz. Aunque con diversas variantes corresponde asímismo al tipo de cruz de las figuras VI, VIII, XVIII y XXIII de Rabano Mauro.

Otra de las formas realizadas por Vigilan que nos ha llamado la atención por su escasa frecuencia es la figura nº 3 prácticamente idéntica a la figura XX de Porfirio, formando una hoja de palma con los nervios en diagonal hasta incidir en el eje central. La infrecuencia de esta figura nos hace pensar en una influencia directa de Porfirio en nuestro autor, lo que no sería por otro lado extraño, pues ya hemos visto que es el autor más imitado en el periodo final del primer milenio (Fig. 67).

El laberinto nº 5 de Vigilan(38) (Fig. 68) viene a ser el mismo que el VII de Fortunato, es decir, un cuadrado en el que aparecen resaltadas las letras que forman la cruz y la X, el crimón elemental al que

tantas veces hemos aludido.

El poema nº 7 es un acróstico-teléstico formado por las letras: “Vigila Sarracinusque ediderunt era millesima sive quarta decima”, que nos da la referencia de autor y época, lo que en definitiva constituye el rasgo más clásico del acróstico, como forma de fijación de la autoría(39).

El nº 8 es curioso, además, porque parece haberse construído sobre el modelo de versos de cinco palabras, aunque encontramos también algunos de cuatro y de seis; pero sin duda el más interesante, el más original de los laberintos del autor riojano es el nº 9 (Fig. 69)(40), hecho como homenaje al Santo que da nombre al cenobio al que pertenece el autor: San Martín de Albelda.

El texto sobre el que se construye el laberinto dice: “Ob honorem Sancti Martini” y está formado, a partir de la O inicial situada en el centro del poema, a modo de rombos concéntricos hechos con cada letra de la leyenda. Esto supone que la podemos leer desde la O central en las cuatro direcciones y subiendo o bajando las laterales, según puede observarse en la reproducción. Este tipo de artificio que permite un elevado número de lecturas sin repetir el mismo trazado va a ser muy frecuente en épocas posteriores, como veremos en su momento. Compruébese así que a partir de la O inicial nos da el mismo texto en las cuatro direcciones en línea recta, pero si nos detenemos en cualquiera de las letras de la leyenda y giramos por la línea en que ésta se encuentra, formando ángulos, nos da también la misma lectura.

Destacamos en este sentido la idea de Romera Castillo: “Las decoraciones de Vigilan tienen una estrecha vinculación con el arte de los mozárabes, ya que estos se establecieron en la Alta Rioja por esta época, como muy bien da cuenta el mismo nombre del miniaturista del códice, llamado Sarraciano”.(41)

Son además muy interesante los datos comparativos que ofrece este estudioso con relación al poema de Vigilan. Los textos que recoge de Ernsl Jandl, Bremer, Azevedo o Pierre e Ilse Garnier, todos ellos autores contemporáneos nuestros, guardan clara relación con Vigilan y, más que ninguno, el poema “Dédalo” de Guillermo Cabrera Infante, como bien advierte Romera Castillo, con la leyenda “Sol ladeado”, texto que también reproducimos.(42) (Fig. 70).

Pensamos improbable una influencia entre ambos autores, sobre todo por la dificultad de acceso a los textos de Vigilan, desconocido en manuales literarios y estudios especializados. En todo caso esta forma está en la base de los talismanes, incluído el famoso “Abracadabra”. Es en definitiva un talismán y viene a reproducir el sentido del mantra hindú, con el que relacionamos los talismanes. Tenemos además un importante precedente y es el texto recogido por Carbonero y Sol del himno “Vexilla Regis” que nosotros atribuímos a Venancio Fortunato (y no a Teodulfo) laberinto consistente en un rombo en el que a partir de la O central puede leerse: “O Crux Ave Spes Unica”. Es el mismo procedimiento, y la única diferencia estriba, aparte del texto, en que aquí la forma resultante es el rombo y no el rectángulo, como en los ejemplos de Vigilan y Cabrera Infante.(43) (Fig. 71).

Incluso en estos casos en que parece clara la influencia de Porfirio y Fortunato sobre Vigilan, como se deduce de sus otros laberintos, tampoco podemos considerarla determinante, pues las similitudes formales entre los laberintos son frecuentes y pueden venir del estricto esquema geométrico a que se somete el texto, lo que limita las posibilidades de variación, especialmente cuando existe, como en este caso, una clara relación con el sistema de construcción de talismanes.

El breve análisis comparativo que hemos realizado sobre los textos de Vigilan pone de manifiesto que no es la originalidad el presupuesto básico de estas formas literarias, sino más bien la dificultad, lo que explicaría las múltiples coincidencias.

De Rabano Mauro y otros autores de esas épocas se hicieron transcripciones tipográficas a principios del XVII, y según Massin, la posible influencia en los poetas contemporáneos, desde Apollinaire sobre todo, debe proceder de estas fuentes, más que de los clásicos griegos(44).

Es posible que incluso Apollinaire conociera la colección difundida por William Young Ottley en 1836, a

partir de una versión carolingia del British Museum de los *Phenomena* del poeta griego Aratus, al que ya nos hemos referido. Este texto astronómico que enumera las constelaciones celestes, traducido por Cicerón y completado por Hughes Grotius, fue ilustrado en el siglo X por Julius Hyginus en 25 planchas a modo de collages entre dibujo y texto. Incluso ofrece un altar al modo de Dosiadas. Son estos, como ya insinuamos, los más perfectos caligramas de la antigüedad, aunque el dibujo completa a veces las figuras formadas por las letras. Si Apollinaire conoció esta versión del XIX fácilmente podemos explicar la "invención" del caligrama moderno. En todo caso la segunda mitad del siglo XIX es la época en que con mayor frecuencia encontramos referencias sobre los artificios literarios de la historia, época obligada para la fuente de los estudios sobre estos temas. (Figs. 72-81).

---

(1) Véase Edgar de Bruyne, op. cit., v. 1, pp. 284-291.

(2) Estos temas de las relaciones profundas entre las artes y el sentido literario de la pintura aparecen desarrollados en el magnífico libro de Julián Gállego, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro (Madrid: Aguilar, 1972) al que a menudo haremos referencia.

(3) El conciclio de Nicea estableció también este papel del pintor reservado a llevar a cabo lo que le dicten los sabios.

(4) Carmina medii aevi maximan partem inedita, ed. Hermanus Hagenus (Berna: Georgium Frobenium, 1877), edición que nosotros hemos manejado, aunque existe una facsimilar (Torino: Bottega d'Erasmo, 1961).

(5) Véase Manuel C. Díaz y Díaz, Libros y librerías en la Rioja altomedieval (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1979), así como José Romera Castillo: "Poesía figurativa medieval: Vigilan, monje hispanolatino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual", en Anuario 1980 de la Soc. E.L.G.C. (Madrid: S.E.L.G.C., 1980), pp. 138-156, textos a los que más adelante aludiremos.

(6) F. Raby, A History of secular..., op. cit. p. 209.

(7) Véae Patrologia Latina, op. cit., v. 101 (1863), pp. 802 y ss

(8) Carmina medii aevi, op. cit. pp. 115 y 215.

(9) La forma que aquí comentamos guarda también cierta similitud con el laberinto nº 19 de Publio Optaciano Porfirio (s. IV), si bien en este aparece, además de la figura de los dos ejemplos anteriores, el aspa o cruz enlazada que corta el rombo y los ejes del texto.

(10) Véase M. y Pelayo, Hist. I. Est., op. cit., v. 1, pp. 59 y ss., citando su "carmen I" del libro IV de su Opera Varia.

(11) F. Raby, History of secular..., op. cit., v. 1, p. 46, así como en Christian latin poetry, op. cit. p. 176, nota 2, donde se alude a estos hechos.

(12) Carbonero y Sol, op. cit. p. 246. Si del mencionado himno se acepta la atribución a Fortunato por la mayoría nos extraña que el laberinto romboidal no le pertenezca también, sobre todo al tratarse de un autor destacado en estas formas. Por otro lado y sin que pretendamos afirmar la autoría de Fortunato, el laberinto no aparece inserto en un rectángulo de letras, tiene por tanto la forma de caligrama y Fortunato es uno de los pocos autores en esta época que nos ofrece un caligrama en sentido estricto, en forma de cruz.

(13) P. Migne, Patrologia Latina, op. cit., v. 105, pp. 191 y ss.

(14) Carmina medii aevi, op. cit. pp. 125 y 221.

(15) Sobre este y otros autores de laberintos y poemas de figuras del siglo IX, como Walafried o Hincmar de Reims, véase F. Raby: History of secular, op. cit., v. 1, pp. 46 y ss. Nosotros manejamos para nuestro breve análisis de los textos de Rabano mauro la Patrologia Latina de Migne, op. cit., v. 107, pp. 132-251, donde se incluye íntegramente el citado tratado. Existen varios manuscritos de este libro, algunos de los cuales vienen iluminados en rojo y plata. De uno de estos reproduce Massin los laberintos de Rabano Mauro: Massin: La lettre et l'image (París: Gallimard, 1973), pp. 162-167.

(16) Rev. La Cruz (Sevilla-Madrid: 1874), tomo I, p. 258; tomo II, p. 638, entre otros.

(17) Véase Aquilino Sánchez Pérez, La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII (Madrid: S.G.E.L., 1977).

(18) Aparte de las referencias ya mencionadas, citan y recogen a veces textos de Rabano Mauro los diversos estudios que hemos consultado: Ludovico Lalanne, op. cit. p. 3; Carbonero y Sol, op. cit. pp. 244-250; B. Guegan, op. cit. p. 12; J. Peignot, op. cit. pp. 44-46; A. Zárate, A. de la Vang., op. cit. pp. 49-50, entre los más importantes. A pesar de ello, en muchos de los casos todo queda en la referencia y reproducción de algunos laberintos.

(19) Citamos las referencias por la Patrologia Latina, op. cit., v. 107, indicando el número de la figura y la página entre paréntesis que en el libro se ofrecen. En este caso, la imagen del rey se sitúa antes del prólogo, con el título "De imagine Caesaris", p. 142.

(20) Nos llama la atención el hecho de que tanto la cruz inserta en el aura del cordero, como la del Cristo en la figura I, a la que acabamos de referirnos, viene a corresponder a la cruz céltica, símbolo de la vida, y es similar también a la cruz pateada, adoptada por los templarios, que se

inscribe en una circunferencia. Véase M. Vázquez, El L. de los Signos, op. cit. pp. 49 y 54.

(21) Véase M. Vázquez: El L. de los Signos, op. cit. p. 71.

(22) Véase P. Migne, Patrologia Latina, op. cit. p. 238, en que se explican además las relaciones con valores numéricos en el texto.

(23) Véase M. Vázquez, El L. de los Signos, op. cit. p. 51

(24) M. Vázquez, op. cit. p. 49.

(25) Carmina medii aevi, op. cit. pp. 116-117 y 216.

(26) David W. Seaman: “The development of visual poetry in France”, rev. Visible language, t. VI, nº 1 (Cleveland: Museum of Art, 1972).

(27) Véase M. Vázquez, El L. de los Signos, op. cit. p. 49. El texto de este laberinto lo tomamos de la citada colección Carmina medii aevi, op. cit. pp. 118-119 y 217.

(28) Este ejemplo procede, como los anteriores, del libro Carmina medii aevi, op. cit. pp. 120-121 y 218.

(29) Véase M. Vázquez, El L. de los Signos, op. cit. p. 35.

(30) En el caso español también hemos señalado la existencia de los juegos formales en la tradición visigótica, con anterioridad al impulso que procede de los círculos franceses. Vicente de la Fuente, en su Historia Eclesiástica de España (Madrid: Cía. de Imp. y Libr., 1873-1875), suele citarse como fuente para ejemplos de inscripciones en monumentos españoles, así como el Padre J. Villanueva en su Viaje literario (Madrid: Imprenta Real, 1851).

(31) Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 247; C. Cantú, op. cit., VIII, p. 593. F. Raby nos cita del poeta francés dos poemas hechos a imitación de Porfirio que el autor envió a su amigo Dustan; F. Raby, A History of secular..., op. cit., vv. I, p. 47.

(32) F. Raby, A History of secular..., op. cit., v. I, p. 46, nos cita uno en forma de pirámide y otros de órgano, en clara relación con el ya comentado de Porfirio.

(33) F. Raby, A History of secular..., op. cit., v. I, p. 286.

(34) Manuel Díaz y Díaz: “Composiciones figurativas en Albelda en el siglo X”, apéndice XXII de su estudio Libros y Librerías, op. cit. pp. 351-370. José Romera Castillo: “Poesía figurativa medieval: Vigilan monje hispanolatino del s. X precursor de la poesía concreto-visual”, en Anuario 1980, Actas del III Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Madrid: S.E.L.G.C., 1980), pp. 138-155.

(35) Manuel Díaz y Díaz ya había editado y anotado estos poemas de Vigilan en “Vigilan y Sarracino: sobre composiciones figurativas en la Rioja del siglo X”, en Lateinische Dichtungen des X und XI Jahrhunderts (Heildelberg: Festgabe für Walter Bulst, 1979) a partir de otros autores, especialmente G. Antolin: Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial (Madrid: 1910), v. I, pp. 370-371; C. Blume: Hymnodia Gothica, op. cit. pp. 56-57; J. Cantera Orive en Berceo nº 16 (1961), pp. 441-445 y 447-448. Manuel Díaz y Díaz nos ofrece también los esquemas sobre los que debe basarse la lectura de cada uno de los laberintos.

(36) Díaz y Díaz: Libros y librerías, op. cit. p. 363, texto que corresponde al número tres en el estudio de Romera Castillo, op. cit. p. 143.

(37) M. Díaz y Díaz, op. cit. pp. 354-355. J. Romera Castillo, op. cit. p. 146.

(38) M. Díaz y Díaz, op. cit. pp. 360-361.

(39) M. Díaz y Díaz, op. cit. p. 364.

(40) M. Díaz y Díaz, op. cit. p. 367. J. Romera Castillo, op. cit. pp. 147-148.

(41) J. Romera Castillo, op. cit. p. 148, señala así que el valle de Iregua donde se encontraba el monasterio de Vigilan contaba entonces con numerosos grupos mozárabes.

(42) J. Romera Castillo, op. cit. pp. 153-154.

(43) Según Carbonero y Sol, op. cit. p. 246, la leyenda del rombo puede realizarse 262.140 veces en diferentes direcciones.

(44) P. Massin, op. cit. p. 162.

CAPÍTULO IV

CAPÍTULO V

ANOTACIONES SOBRE EL MANIERISMO O VISUALISMO EN EL MUNDO ISLÁMICO

5.1. Fundamentos de la escritura y caligrafía árabes

Aunque de forma elemental, por tratarse de temas que escapan a nuestras posibilidades, vamos a centrarnos en las páginas siguientes en la aportación de la cultura oriental europea a las formas que estudiamos. Este aspecto de la cultura europea, dejado de lado con demasiada frecuencia en trabajos globalizadores, resulta imprescindible al menos para nuestro campo de investigación y a pesar de las dificultades que supone.

Entre los siglos X y XIII sitúan los estudiosos el florecimiento de la poesía oriental en España, pero, desde sus raíces, junto a la poesía existió entre árabes y persas una importante literatura sobre retórica y poética, donde parece patente la influencia helenística. Este es un dato que puede resultar significativo para comprender las amplias interrelaciones en este tema entre las culturas asentadas en Europa. Por otro lado, la escritura, la caligrafía tienen en el mundo islámico especial importancia, muy por encima del occidental, y ello se refleja en un gran número de metáforas sobre el libro, la escritura y sus instrumentos, o el papel esencial del calígrafo. El concepto de dificultad, el refinamiento y el formalismo con que suele caracterizarse la sensibilidad oriental debió fusionarse con la española, especialmente del sur, y la metáfora, por ejemplo, puede ser en el Siglo de Oro especial manifestación de la supervivencia de la Edad Media latina, mayor en España que en otros países europeos. Incluso en el Renacimiento es clara la interrelación entre la cultura oriental y la teoría estética. León Hebreo puede ser un ejemplo destacado de esto y a él aludiremos en su momento, como a las fuertes vinculaciones que los artificios tienen con la cultura hebrea. Ya nos hemos referido además a la relación que plantea entre otros Edgard de Bruyne entre los artificios formales de la literatura latina medieval y el estilo oriental, cuestión que ahora retomamos.

La consideración de la escritura como sagrada a partir de la vinculación entre Dios y el Verbo en la cultura islámica, frente a griegos y romanos, se refleja en la caligrafía, llevada incluso al campo escultórico en la ornamentación de las mezquitas, hecho que bastaría por sí solo para resumir ese especial sentido que tiene la palabra escrita en la cultura oriental. El calificativo “visual” es aquí consustancial al hecho poético y con un alcance superior a todos los “espacialismos” o experiencias figurativas de la poesía vanguardista.

Los propios caracteres árabes, hebráicos, como los egipcios, son lejanos caligramas, aunque sin llegar a los ideogramas chinos, donde es aún detectable la presencia del pictograma que los originó(1).

Y si la escritura es la base sobre la que se asentó la unidad del mundo musulmán a partir de Muhammad (Mahoma), parece lógico que ésta se manifieste incluso en la decoración de los edificios religiosos ya desde fines del siglo VII. Incluso la figura, la representación iconográfica, se esconde entonces en la iconografía de la letra y el aspecto formal, como elemento clave de la escritura, confiere al caligrama un papel destacado en la transmisión de la Palabra Sagrada, pues al tratarse de la lengua del profeta, debe difundirse a través de un medio que recoja el sentido de milagro, de misterio, que la revelación exige. Este fundamento transcendente de la escritura que radica en la misma forma concede a la escritura ornamental un pleno carácter caligramático(2), dado que en ella se encuentra la esencia misma de la palabra, que no es mero vehículo del pensamiento.

El trazo reiterante, la armonía visual de la caligrafía árabe parece además reproducir a la vez la musicalidad, el ritmo del rezo, del canto sagrado, lo que en definitiva, como señala Peignot, supone una teoría radical de la escritura entendida en un sentido totalizador(3).

A partir del sentido plástico, sensual, de la caligrafía, algunos de los estudiosos que venimos citando observan su vinculación con el lenguaje erótico, fusión del amor con el lenguaje, lo que, en definitiva, convierte al caligrama en escenario de sentidos: trascendente, visual, musical, sensual, esa sensación de

totalidad y complejidad que exige la representación del secreto, del misterio.

Sin duda, la escritura cúfica puede relacionarse con el laberinto como forma literaria y esconde, como él, los sentidos mágicos que la palabra comporta. El nombre mismo se representa así por la mágica figura que la caligrafía ofrece y en ella reside la misión de reflejar perfectamente la Palabra Sagrada, al tiempo que esconde la clave de la interpretación al no iniciado. La escritura árabe resulta así propiamente caligráfica y esotérica a un tiempo, con lo que el calígrafo pasa a ser el misterioso intérprete de la Palabra Sagrada.

En palabras de J. Peignot: “Scribe du secret, le calligraphe est aussi un fou du signe. Avec son calligramme il convie autant à lire qu´à un délire, lequel est la seule et véritable lecture. Grâce à cette image nous sommes incorporés à cette transe dans laquelle l´univers est pris”(4).

Parecen claras las relaciones con los fundamentos de la poesía que venimos estudiando en la cultura occidental y tal vez sean mayores de lo que suele reconocerse, pero, a la vez, es preciso admitir valores diferenciales. Si nos atenemos al caligrama en sentido estricto, la renovación de esta fórmula literaria visual, sobre todo a partir del siglo XVI, podría atribuirse más que nada a una vuelta a los clásicos grecolatinos que ya hemos estudiado. Es en todo caso evidente en la caligrafía árabe un sentido distinto al que tiene la visualización de la escritura en la poesía occidental, sobre todo en la modernidad. La estilización y potenciación visual de la escritura la hemos explicado en el mundo islámico por razones más allá del gusto estético del calígrafo e incluso de la propia estética. Este sentido trascendente puede en todo caso recordar el valor mágico que la Edad Media otorgó a la Antigüedad, a los autores que en ésta realizaron caligramas y fórmulas similares, como poseedores de un saber oculto, como en el Renacimiento ocurrió con la cultura helenística, con la tradición simbólica y hermética antigua. Esto explicaría que se siga a los maestros del pasado con escasa originalidad y, a veces, como ocurre con las formas de artificio más comunes, a modo de puro ejercicio retórico. En todo caso la imitación de Simias o Teócrito hasta Porfirio, Fortunato o Rabano Mauro durante la Edad Media y el Renacimiento podría venir motivada por una actitud trascendente, un concepto mágico de la escritura similar al de la cultura islámica, pero ello poco tiene que ver con el sentido lúdico y de transgresión predominante en el caligrafismo vanguardista, a no ser en algunas excepciones destacadas (Paul Klee, Breton o el mismo Apollinaire).

El sentido religioso del caligrama árabe puede corresponder con el de los autores cristianos de la Alta Edad Media, así como el sentido hermético, pero la experimentación literaria de los últimos siglos y de la vanguardia contemporánea no parece tener ese sentido trascendente como fundamento, y su hermetismo es también de otra índole(5).

En cuanto a la escritura árabe, fijada entre los siglos VII y X, inicia a continuación su esplendor. En ella, como ocurre con la china, no es posible disociar del sentido el valor puramente caligráfico como valor estético, y todo ello parece acrecentarse hasta el fin de la Edad Media en que calígrafos e ilustradores del Corán explotan las últimas posibilidades que la letra ofrece, desde el arabesco a la escritura cúfica.

Todo ello se manifiesta en la convergencia de la poesía en la ornamentación, cuyos ejemplos son aún visibles en la geografía española(6), así como en la llamadas artes menores, según nos dice M.J. Rubiera: “Muebles, tinteros, espadas, ropajes, tapices se cubrieron de versos con rasgos estilizados; luego, la arquitectura profana, que ya sabía en sus paredes de las solemnes inscripciones coránicas, escritas con la hierática escritura cúfica”(7).

Aunque los caracteres arábigos, derivados de la escritura nabatea, se remontan al siglo III, el tipo que va a unificar a los árabes, extendido desde el siglo V por Arabia y a través de la Meca a otras zonas, es el llamado *Jazm* , de carácter geométrico rígido(8).

Ese citado sentido religioso que adquiere la escritura como vehículo de la palabra de Dios transmitida a Muhammad llevó en un proceso de perfeccionamiento hasta los diversos estilos caligráficos, *Makki, Madani* (según la zona de donde procedían: La Meca, La Medina) y a partir de ellos a los varios tipos cursivos (redondos) y angulares (rígidos). Las nuevas zonas en que se extiende la cultura árabe van a

desarrollar a su vez nuevos estilos, entre los que destaca el cúfico ya citado, de la ciudad de Kufa (Irak), en pleno esplendor en el siglo VIII y en la línea del segundo tipo citado, de caracteres angulares, escritura hierática predominante en la copia del Corán. De este estilo ornamental proceden los tipos oriental y occidental, extendido este entre el norte de Africa y Andalucía. En cuanto al cursivo, también va a desarrollar, del mismo modo que el cúfico, formas ornamentales, contando con figuras destacadas de la caligrafía artística, como Ibn Muqlah (s. X), Ibn al Bawwab y sobre todo Yˆaqˆut al Must´asimi (del s. XIII). Según nos dice Hamid Safadi: “Desde el siglo XIII y salvo en el Magreb, los estilos cursivos desplazaron al estilo cúfico, que sólo retuvo su función ornamental”(9).

Este autor nos ofrece también algunos ejemplos de caligrafía ornamental, tanto del tipo cursivo Jali Thuluth, que alcanza su máximo desarrollo en el s. IX, como de los estilos Diwani Jali del s. XV o el Nasta´liq persa del s. XVI, ambos derivados del Ta´aliq turco, ejemplos que incluímos en estas páginas(10).

En cuanto a la imagen y la representación de la figura humana es cierto que la religión supuso un freno a su desarrollo en la ornamentación de los edificios destinados al culto, pero en la escritura chiita, entre turcos y persas, aparecen referencias incluso a personalidades sagradas, figuración realizada a partir de la caligrafía que ofrece auténticos caligramas, de los que recogemos algunos ejemplos.(11)

5.2. Caligrafía y caligramas: El caso español

Las enormes posibilidades que los signos ofrecen, alargando o forzando las formas, lleva en muchos casos a la representación de la figura con los elementos formales del texto. Encontramos así una figura que representa al profeta Muhammad a caballo; otra, representación de la Meca en caracteres cúficos y, entre los más curiosos, el rostro formado a partir de los nombres de Allah, Muhammad, Ali, Hassan y Hussein, los nombres sagrados, entre otros caligramas figurando animales y los más variados objetos.

Algunos de los textos que aquí ofrecemos, reproducidos de la edición de Peignot, muchos de los cuales proceden a su vez de A. Khatibi, el mejor estudioso del caligrafismo árabe, y que se repiten en la edición de Massin, resultan suficientemente significativos.

Como ejemplos de caligramas cúficos, algunos de ellos con claras similitudes formales con los mandalas hindúes, incluímos un laberinto formado con el nombre de Allah y Muhammad, junto a los compañeros del profeta(12), (Fig. 82), así como uno en forma de mezquita(13) (Fig.83), y un tercero realizado por el procedimiento del espejo, es decir, reflejando el texto original, situando en una mitad, sobre la otra, que es su imagen simétrica, como los juegos de manchas de color que se obtienen al doblar y presionar un papel. Este texto contiene cuatro frases de alabanza de Alá(14) (Fig. 84), y el procedimiento es frecuente en las formas caligráficas orientales.

Los suras del Corán se componen también en forma ornamental, como es el caso del ejemplo turco del siglo XIX que aquí incluímos, correspondiente al Sura 112, realizado también en espejo(15) (Fig. 85).

Siguen a este, tres ejemplos circulares. El primero es un caligrama chiita en cúfico con un círculo interior en escritura Thuluth que contiene los nombres de Muhammad y Alí. El segundo recoge la primera frase coránica, la “Fatiha” y el tercero es un texto persa en cuyo centro se inscribe la leyenda: “Tal es la voluntad de Alá”(16). (Figs. 86, 87 y 88).

Incluímos también cuatro ejemplos de “Bismala”, textos en formas muy diversas, con frecuencia zoomórficas, cuya explicación toma Peignot de A. Khatibi: “Motif majeur dans la lecture du Coram, il ouvre les sourates et scande l´incantation (....) Ce motif majeur complète en quelque sorte la spiritualité du croyant puisqu´il le plonge d´emblée dans la bénédiction d´Allah”(17) (Figs. 89-92).

Quizás los dos ejemplos más interesantes del caligrafismo islámico son, entre los citados por Peignot, las figuras 101 y 106, que nosotros incluímos también: (Figs. 93-94).

El primero es un caligrama persa realizado en escritura “taliq” en los caracteres más pequeños y en la del tipo “thuluth” en los trazos que forman el caballero y su montura. El segundo, donde es bien visible un rostro, al que antes aludimos, es caligrama chiita formado a partir de los nombres sagrados colocados en espejo, como en algunos de los ejemplos ya citados. El Dr. Vázquez Ruiz, director del Departamento de Árabe de la Facultad de Filología de Sevilla tuvo la amabilidad de ofrecernos la interpretación de este curioso caligrama que recoge Peignot de A. Khatibi(18).

En la parte superior del caligrama, en el trazo formado por la silueta de la cabeza, puede leerse, invertido y duplicado (por el sistema del espejo), el nombre de Allah. Si dividimos la cabeza por el eje vertical, nos quedan a la izquierda los nombres de que se compone el caligrama, reproducidos simétricamente también a la derecha. El trazo que señala la boca y cruza la mejilla y el centro de los ojos constituye, también de forma doble, el nombre del profeta Muhammad. El nombre de Alí, su primo hermano, viene representado por la nariz y la ceja; en los dos lados de la barba aparecen los hijos de este, Hassan y Hussein, con lo que se completa la figura. Como hemos señalado, estos nombres están en cada una de las mitades del dibujo y la reproducción simétrica vendría a ser como una especie de eco.

Sin duda, los más destacados ejemplos de caligramas islámicos se han producido entre los persas y turcos, tradición que viene desde los orígenes de la miniatura, entre los que se cita al persa Mani, fundador de la secta Maniquea, que dejó recogido su pensamiento, según la tradición, en libros ilustrados. En los estudios sobre estos temas se citan como ejemplos de miniatura en la poesía las de *Shah Namah* del poeta Ferdusi (basado en antiguas leyendas persas) y el *Khamsa* de Nirami, en la segunda mitad del siglo XII, entre otros autores importantes. La ilustración en la poesía ha sido así frecuente en estas culturas y destacan en este sentido las escuelas de Tabriz (siglo XIV) y Herat (siglos XV y XVI)(19).

En cuanto a la vinculación de la cultura islámica con occidente, ya Menéndez y Pelayo señalaba que el pensamiento estético hispanoárabe parece estar más próximo a la escuela alejandrina, al pensamiento filosófico peripatético y neoplatónico, concepción un tanto mística del arte como medio o camino hacia la perfección. De aquí que sea frecuente la aspiración a la belleza pura a través de las formas sensibles así como un sentido iniciático del arte en cuanto proceso espiritual, más a menudo, por ello, en manos de filósofos que de retóricos(20).

Si bien la tradición hispanovisigótica continúa también entre lo mozárabes, como hemos visto, pronto la cultura árabe se introduce en ella y la evidencia se confirma en los Padres de Córdoba, San Eulogio o Alvaro de Córdoba, ya citados. Esa infiltración de la cultura semítica en el pueblo latino-cristiano se ha reflejado en el impulso a determinados artificios formales y, más claramente, en la miniatura, en la ilustración de los códices, en lo que al visualismo se refiere. Como continuación entonces de la pintura visigótica, la miniatura mozárabe destaca por su originalidad en relación con la europea de su tiempo. La Biblia Hispalense (en la Biblioteca Nacional) vinculada a Sevilla desde fines del siglo X sería un ejemplo, así como las colecciones de Concilios, los códices del monasterio de Albelda y Emilianenses del siglo X y el *Apocalipsis* del Beato Liébana, como ejemplo más significativo. Este autor, del monasterio santanderino de Liébana, reprodujo en la segunda mitad del siglo VIII textos de los diversos comentaristas del Apocalipsis, pero el suyo ha quedado como uno de los más destacados en el arte de la ilustración dentro del estilo miniaturista mozárabe, razón por la que suele citarse en los estudios sobre visualismo en la literatura(21).

Ya situamos a Alvaro de Córdoba como ejemplo de la resistencia de la cultura latino-eclesiástica frente al proceso de infiltración árabe, a la vez que sintetiza con su retoricismo y oscuridad algunas de las características de las escuelas mozárabes (el uso de logogrifos, enigmas, acrósticos abecedarios y demás fórmulas de artificio) que explican su integración en la cultura dominante(22).

Estas “extravagancias” tienen también un fundamento latino-cristiano, como hemos visto, y sin duda conectan con las fórmulas de artificio, desarrolladas más tarde en las escuelas trovadorescas, que se definen por el término “trovar clus”. El “culteranismo” de los mozárabes no es en suma peculiaridad hispánica y debe relacionarse con el de las escuelas europeas que Edgard de Bruyne integraba como

parte de la tendencia “asianista”, a la que ya hemos aludido. La tendencia al artificio formal, aunque cobrara impulso con la cultura semítica en España, no es por tanto privilegio exclusivo de esta y arranca de las raíces visigóticas mantenidas desde la invasión árabe hasta los siglos XII o XIII. En todo caso, como ejemplo destacado de la escritura visual en la cultura árabe española, queda el testimonio de las inscripciones y poemas epigráficos insertos en los monumentos más importantes. Este campo es suficiente por sí solo para significar el visualismo de la escritura islámica, en donde se resumen de forma plena nuestros presupuestos.

La poesía árabe en España no empieza a tener autonomía y real importancia hasta mediados del siglo X, tras el proceso de adaptación e integración al nuevo espacio geográfico. La primera etapa, durante el siglo VIII, es, más que una literatura árabe española, la escasa literatura de los árabes en España(23), con reminiscencias de la poesía de los camelleros, sin vinculación con la cultura autóctona. El siglo IX ofrece ya los indicios de un acercamiento más profundo al tiempo que una mayor importancia cultural desde la relación con los omeyas de Oriente en la Córdoba de Abd-al-Rahman II y de forma especial con Abd-al Rahman III, etapa de convivencia y apertura del Califato hacia los diversos estamentos sociales, incluídos los mozárabes.

Al-Hakan II potencia la cultura en su corte y pronto Córdoba va a convertirse en el centro del Califato de Occidente coincidiendo con la aparición de una poesía ciudadana no dirigida, en la época de Almanzor, primer momento en que la vida literaria de la España musulmana compite con la oriental. Ibn Suhayd así como Ibn Hazm son los autores claves de este momento hasta la caída del califato. El siglo XI, con la llegada de los Taifas es visto por muchos como etapa de apogeo de la lírica hispanomusulmana, aunque para otros, como García Gómez, sea una vuelta a la dependencia imitativa de Bagdad y la literatura oriental. En cualquier caso es el momento en que la poesía adquiere mayor importancia social. Ibn ´Ammar es un ejemplo representativo del papel de la poesía en la corte, o el propio Al-Mu´Tamid , para luego decaer con la llegada de los almorávides, transmisores y recopiladores sin embargo de lo anterior. La herencia se transmite a los almohades, etapa de revisión y novedad en casi todos los campos del pensamiento que lleva a un estilo poético refinado y oscuro, barroco en definitiva, cuyo centro se sitúa en Sevilla. Desde mediados del siglo XIII hasta 1492 es la etapa granadina, que García Gómez juzgó de decadencia en la poesía a pesar de la importancia de las otras artes, como la arquitectura.

Este es el momento que más nos interesa por esa misma razón. Se considera a la lírica de este periodo un puro formalismo, un resto del pasado que ahora se convierte en caligrafía, en jeroglífico, a través del arabesco, poesía en suma decorativa, ornamental, caligramática, como en todos los periodos de decadencia; pero es esa literatura, inscrita en los muros de los palacios como la Alhambra, el testimonio más visible de la creación literaria visual en España. Fueron según parece importantes personajes de la corte nazarí de Granada los autores de los poemas epigráficos que adornan la Alhambra y el Generalife, redactores de documentos y panegíricos, cortesanos agrupados en una oficina encabezada por el “Arráez de la pluma”(24).

Entre algunos de los autores destacan Ibn Al-Yayyab (1274-1348), compositor de poemas dedicados a los sultanes a los que sirvió; Ibn Al-Jatib (1313-1375), que le sucede, autor más importante que el anterior y conocido no sólo por sus casidas epigráficas, o Ibn Zamrak (1333-1393), protegido y discípulo del anterior. De él es de quien más y mejores textos se conservan(25). Nosotros reproducimos algunos ejemplos de estos dos últimos (Fig. 95-100).

La unidad estilística, como señala M. Jesús Rubiera(26), se explica por esta sucesión de maestros a discípulos. Pero el detalle para nosotros más interesante de este tipo de poesía nos lo ofrece esta estudiosa: “Tal vez su mayor logro es la personificación de los elementos arquitectónicos: Las torres, los arcos, las hornacinas, las fuentes hablan en primera persona y se describen a sí mismas con figuras antropomórficas (.....) o astrales”(27).

Esto nos recuerda de forma clara los orígenes del caligrama en la Grecia helenística. Es el mismo procedimiento de los poemas que vimos al inicio de nuestro proceso histórico, los caligramas de Simmias, Dosiadas o Julius Vestinus, como se recordará.

En cuanto a la alquimia el Islam es también continuador y vehículo de las tradiciones anteriores(28).

La alquimia árabe tuvo desde sus primeros autores conocidos el mismo objetivo ya planteado en los primeros capítulos: vencer la impermanencia y los límites materiales del ser, trascender la materialidad a través de la operación sobre ella. El más célebre alquimista islámico fue Ibn Hayyan, del siglo VIII, conocido en Europa con el nombre de Geber, del que conservamos un buen número de tratados latinos y que se ha relacionado con la secta esotérica de los Ismaelianos. Este autor árabe fue uno de los defensores de la idea del equilibrio y la armonía universal en una escala que va de lo material a lo divino. En uno de los estadios del proceso se encuentra el equilibrio de las letras, que resumen el tema de la palabra como principio de la creación, el dominio de las letras por la que el cosmos fue organizado, lo que en definitiva incide en nuestros temas(29).

---

(1) Sobre estos temas remitimos a Jérôme Peignot: Du calligramme, op. cit. pp. 16-20.

(2) Sobre este sentido de la escritura islámica y los caligramas citamos el libro de Abdelkebir Khatibi: La blessure du nom propre (París: Denoël, 1974) y también de este autor: L'Art calligraphique arabe (París: ed. Le Chêne, 1976).

(3) J. Peignot, op. cit. p. 18.

(4) J. Peignot, op. cit. p. 18.

(5) Sin embargo, en algunos casos, como el de la emblemática de los siglos XVI al XVIII, es el fundamento religioso, inexistente en su origen, la causa de su desarrollo

(6) Véase María Jesús Rubiera: "Poesía epigráfica en la Alhambra y el Generalife", Rev. Poesía, 12 (Madrid: Min. Cultura, nov. 1981), pp. 21 y ss.

(7) M.J. Rubiera, op. cit. p. 21.

(8) Un resumen de estos temas puede verse en Yasin Hamid Safadi: "Arte caligráfico en el Islam, la obra de Hashem Al-Khattat", en Rev. Cielo y Tierra nº 3 (Barcelona, invierno 1982-1983), pp. 73-83.

(9) Yasin Hamid Safadi, op. cit. p. 74.

(10) No podemos extendernos en el estudio de estos aspectos de la caligrafía islámica, por otra parte hoy estudiada con cierta profundidad, al menos en sus problemas fundamentales. Citamos en este sentido como ejemplo la magnífica obra de Abdelkebir Khatibi y Mohammad Sijelmarsi: The splendour of Islamic Caligraphy (London: Thames and Hudson, 1976) libro que ofrece un abultado número de ilustraciones en color y blanco y negro y que nos puede servir de referencia significativa.

(11) Massin, op. cit. pp. 170 y 173-175, ofrece interesantes muestras, pero es J. Peignot, op. cit. pp. 70-79, quien reproduce el mayor número y los más interesantes.

(12) J. Peignot, op. cit. p. 71, fig. 92.

(13) J. Peignot, op. cit. p. 71, fig. 92.

(14) J. Peignot, op. cit. p. 70.

(15) J. Peignot, op. cit. p. 72.

(16) J. Peignot, op. cit. p. 73. Prácticamente nada añadimos a lo que este estudioso aporta en cada figura, en muchos casos tomado a su vez de las fuentes ya señaladas. Nos limitamos entonces a una recopilación de datos a partir de los artículos y bibliografía consultada, por la única razón de su dificultad de acceso en España, pues el tema escapa con mucho a nuestras posibilidades. A un tiempo nos vemos obligados a seleccionar sólo algunos ejemplos de los que disponemos, por lo que optamos por los más representativos visualmente.

(17) A. Khatibi: L'Art calligraphique arabe, citado por Peignot, op. cit. p. 76, nota 99. Los cuatro ejemplos corresponden a las figuras 100 a 104 de este último libro.

(18) . J. Peignot, op. cit. p. 79.

(19) Algunos de los textos recogidos por Khatibi, Peignot, Massin, Yasin Hamid Safadi, por citar sólo algunos de los estudiosos que hemos consultado, representan a las diversas escuelas caligráficas que hasta hoy mismo destacan en estas líneas, pero un análisis más detenido escapa a los límites que nos hemos trazado.

(20) M. Menéndez y Pelayo: Hist. I. Est., op. cit., v. 1, pp. 343 y ss.

(21) Véase Juan Eduardo Cirlot, El espíritu abstracto (desde la Prehistoria a la Edad Media) (Barcelona: Labor, 1970), pp. 128 y 129, donde nos habla de diversos códices ilustrados y reproduce un ejemplo de los Comentarios al Apocalipsis de un códice de San Pedro de Cerdaña; fig. 65 de este libro. La posición de Cirlot en este trabajo, aunque no se concreta en los géneros y formas que estudiamos, sintetiza igualmente esa vinculación de la vanguardia con el pasado que constituye el fundamento de nuestro libro. Un libro básico sobre los manuscritos hebreos iluminados es el de Bezalel Narkiss: Hebrew Illuminated manuscripts (Jerusalen: Keter Publishing House, 1969), con un capítulo de ejemplos españoles, libro al que aludimos más adelante.

(22) M. Menéndez y Pelayo: Hist. I. Est., op. cit., v. 1, pp. 336-337.

(23) Nos remitimos al breve resumen expuesto por Emilio García Gómez en Poesía arabigoandaluza (Madrid: Instituto Faruk de Estudios Islámicos, 1952), suficiente para nosotros como marco para estos temas conocidos de todos.

(24) Véase María Jesús Rubiera, op. cit. p. 31.

(25) E. García Gómez, Ibm Zamrak, el poeta de la Alhambra (Granada: 1975).

(26) Mª Jesús Rubiera, op. cit. p. 58.

(27) Mª Jesús Rubiera, op. cit. p. 76.

(28) Suele señalarse como primer adepto islámico a un príncipe omeya llamado Khalid que habría sido iniciado por un cristiano de Alejandría, Morien, pero no es difícil pensar que los árabes tuvieran ya una tradición en estos conocimientos a través de Mesopotamia y Persia. En cualquier caso los primeros textos alquimistas latinos fueron traducidos del árabe, por lo que la tradición europea tiene aquí sus fuentes. Véase S. Hutin: Historia de la alquimia, op. cit. pp. 94-95.

(29) Muchas de estas cuestiones sobre el mundo árabe las tocamos en el capítulo siguiente, sobre la cultura hebrea, por lo que podrá excusársenos la mayor brevedad de este capítulo.

CAPÍTULO VI

LA PROYECCIÓN VISUAL DE LA ESCRITURA HEBREA

6.1.Notas introductorias

Con la cultura hebrea, íntimamente relacionada con la árabe, y que tiene también en la iluminación de los manuscritos un papel esencial el caligrafismo, nos encontramos en una situación similar a la anterior. La influencia de esta cultura en el pensamiento occidental es uno de los temas más apasionantes y difíciles, pero ineludible en una panorámica sobre la tradición visual, lo que exige un acercamiento, aunque sea elemental, a los puntos más claros en el fundamento de los artificios que estudiamos(1).

Junto a la "Torah" (los cinco libros de Moisés) o tradición escrita, simbolizada originalmente por la sucesión de las consonantes (el "libro cerrado"), la tradición oral supone el espíritu que, mediante las vocales, permite la comprensión-lectura de los textos. Esta imagen nos sirve de fundamento para explicar la tradición oral (Cábala), basada en los maestros (cabalistas) que interpretan a lo largo de la historia el texto cerrado y transmiten de generación en generación los sentidos ocultos de la escritura. Pero los comentarios de los maestros, transmitidos de forma oral, pasan a su vez a la escritura a partir de la destrucción de Jerusalén; se escriben, por tanto, entre los siglos I y II de nuestra era. Estos textos suponen la "Mishnah", a la que se añade, entre el siglo III y el V, el "Gemarah" y ambos componen el *Talmud*. Este es el primer bloque de comentarios de la escritura que se realiza a partir de la tradición oral. Entre los siglos VI y XII, a modo de prolongación del *Talmud*, se redactan los "Midrashim" o comentarios de los versículos de la biblia. Otros muchos comentarios, realizados desde el siglo X, ya no sólo en oriente medio, sino también en Europa y Africa, representan el tercer bloque en la exégesis bíblica hebrea. Aquí situaríamos al gerundense Nahmanide (s. XIII) y el *Zohar* (de fines del XIII en Castilla), obra de enorme importancia y difusión en la historia del pensamiento judáico, a la que ya aludimos. La "tradición oral" o Cábala va en todo caso íntimamente unida a la escritura, a la "Torah"; es lo que da a ésta su verdadero sentido. Por eso la lectura directa de la Ley está reservada a los maestros de la tradición y es preciso utilizar la ley oral (aunque se encuentre escrita) para comprender la escritura original. La Cábala es entonces el largo proceso de interpretación y transmisión de la Ley (Torah) que convierte en iniciados (cabalistas) a los que la reciben, lo que en definitiva supone, como en otras muchas culturas y religiones, orientales sobre todo, la transmisión del conocimiento(2).

Todo esto supone, como en el caso árabe, la indudable importancia de los valores formales de la letra, el sentido trascendente de la escritura y sus valores ocultos.

El misterio de la escritura para los hebreos, como el misterio del hombre y de la Creación, provienen de Dios y, junto a las consonantes (cuerpo de la escritura), las vocales constituyen el espíritu, lo que da vida a la palabra, lo que permite su interpretación. El sentido hermético procede así del carácter peculiar de la lengua hebrea frente a las occidentales. La exégesis, el comentario, las claves de la interpretación vienen dadas, y aquí es donde reside nuestro interés, a través de curiosas formas visuales, de perfectos caligramas con frecuencia.

El otro aspecto que nos interesa de la cultura hebrea, aparte ya de la aportación a la ilustración caligráfica y al caligrama mismo, es la clara tendencia al formalismo retórico de su poesía.

Según nos muestra Garcin de Tassy(3), es frecuente en las retóricas orientales la atención que se dedica a los procedimientos y figuras ingeniosas, como es el caso de *Los jardines de la Elocuencia*, de Mir-Schamms-Uddin, autor y compilador del siglo XVIII, que presta especial atención a supresiones de letras, aliteraciones, versos de varias rimas, acrósticos, logogrifos, enigmas y demás fórmulas frecuentes en la creación literaria.

El acróstico tiene sus fuentes, como ya vimos, en la Biblia y los libros sagrados, pero, además, la literatura profana hebrea es una de las que como más frecuencia realiza esta forma, entre otros de los artificios que estudiamos(4).

6.2. De los orígenes al siglo XI

No podemos detenernos ahora en la actividad de los judíos establecidos en occidente desde el inicio de la diáspora y durante los primeros siglos de nuestra era(5), y nos centramos en la época que venimos estudiando, a fines del primer milenio.

Ya San Isidoro tenía conocimientos de hebreo y el Venerable Beda ha sido considerado el primer hebraista inglés, cuya influencia se transmite al renacimiento carolingio.

Según señala Louis Israel Newman(6), los círculos de Carlomagno tuvieron importantes puntos de contacto con los judíos y, junto al interés por los clásicos latinos, el renacimiento carolingio observa un interés similar por la literatura religiosa del judaismo: “In the person of Alcuin (735-804) the cause of Hebrew learning found a champion both in England and at the court of Charlemagne”(7).

El obispo Aelbert, discípulo de Beda, así como Egbert (también hebraistas) fueron maestros de Alcuino, que aprendió con ellos latín, griego y hebreo. No deja de tener interés que todos ellos sean autores conocidos de los artificios, como hemos visto.

En cuanto a Rabano Mauro, el autor de laberintos más importante de la historia: “The pupil of Alcuin, Abbot of Fulda and later Archbishop of Mainz, was one of the most prominent teachers and writers of the generation after Charlemagne and Alcuin, and one of its most noted hebraists”(8).

A su vez Rabano Mauro fue maestro de Walafried Strabo, también hebraista y autor de laberintos. Todos estos autores destacaron en los artificios visuales y sería extraño que se tratara de simple coincidencia. Rabano Mauro realizó incluso una peregrinación a Palestina antes de su ordenación en el 814 y fue un reconocido exégeta y comentarista de la Biblia, lo que se refleja en los laberintos que hemos estudiado, ejemplos de interpretación mística de Las Escrituras y referencias sobre el simbolismo de los nombres y los números, todo un grupo dentro de aquellos textos. Así nos dice L. Israel Newman: “In the treatise: *De Laudibus Sanctae Crucis* we find pictures, numbers and figures which are strongly allegorical in character and pursue the method familiar to Jewish Kabbalists”(9); y que incluso hizo un tratado el monje carolingio sobre las letras hebreas, que encontramos en la *Patrologia* de Migne: *De inventione linguarum ad Hebraea usque ad Theodiscam, et notis antiquis(10)*.

Hasta el siglo X, como ocurre en la literatura árabe, no se dan los primeros tanteos culturales de importancia en las comunidades judáicas en la península. La literatura hebrea española se inicia también en la época de la dinastía Omeya en Córdoba y, según Môsé Ibn Ezra (siglo XII), con una clara vinculación con la cultura árabe. Comienza así la poesía sefardí bajo esta influencia en la época de Abd al-Rahmân III (912-961) y su sucesor Al-Hakan II (961-976), teniendo su época dorada a lo largo del siglo XI y XII con Sâmuel Ibn Nagrella, Selomó Ibn Gabirol, el propio Mosé Ibn Ezra y Yehudá-ha-Leví(11).

Un rasgo interesante para nosotros de esa influencia árabe en la poesía hebrea desde sus inicios, que se manifiesta sobre todo en la poesía profana, es la introducción del metro en los versos, frente al tradicional sistema rítmico de la poesía hebrea anterior. En palabras de J. M. Millás; “Otra influencia de la poesía árabe la encontramos en la forma poemática monorrímica de la qasida; incluso en poesías hebraicas amétricas encontramos la forma monorrímica (.....) pero lo más interesante es que muy a menudo esta forma de qasida se presenta con rimas internas”(12).

Esto tiene, sin duda, importancia entre los juegos de artificio frecuentes en la poesía hebrea, pero la característica más interesante para nosotros, aparte de las diferentes combinaciones de la rima, es la frecuente utilización del acróstico en sus formas más diversas. Un ejemplo significativo lo tenemos en Ibn-Abi-tur (época de Al-Hakan II, segunda mitad del siglo X), del que nos dice Millás:

“En algún caso hemos notado que hasta tres y cuatro acrósticos onomásticos corren a la vez a lo largo

de sus poesías; tanto, que se diría que algunas composiciones han sido escritas para ser gustadas por la vista y no por el oído”(13).

También Ibn Mar Saul, del siglo X, realiza acrósticos y repetición de hemistiquios.

La época de los Taifas continúa este proceso y también la época Almohade. La poesía recibe además la influencia de la filosofía neoplatónica, así como de la Cábala, cuyos primeros ejemplos en España se fechan a fines del XI y principios del XII.

En estas etapas la poesía ofrece sus máximos logros y una extremada riqueza de moldes estróficos, rítmicos, con una complejidad superior, para algunos, a la poesía latina, árabe o romance(14).

Entre los autores de esta etapa de apogeo de la lírica hebraica citamos a Semuel Ibn Nagrella, nacido a fines del X en Mérida, pero educado en Córdoba y emigrado a Málaga a partir del 1013, autor famoso en su época por su pulcra caligrafía árabe.

Especial importancia para nosotros tiene Selomó Ibn Gabirol, quien forma junto a Nagrella, Mosé Ibn Ezra y Yehudaha-Leví la tetralogía fundamental de la presencia hebrea en la literatura española. Si Ibn Gabirol, malagueño, más conocido como Avicebrón, nos interesa ahora es por la renovación que supone para la metáfora en el contexto poético de su época, la importancia que concede a la forma, como todos los cabalistas, por encima del contenido(15).

Este neoplatónico del siglo XI incluye a menudo la fórmula del acróstico entre sus textos; Una gramática hebrea, *Anaq* (“Collar de Piedras Preciosas”), escrita en cuatrocientos versos acrósticos, para facilitar el estudio, incluye en algunos su nombre con el gentilicio “ha-malaquí”, como es frecuente en la historia de esta fórmula de artificio(16).

Ibn Gabirol, caracterizada su poesía por el sentido del ritmo, introduce también la técnica de los “sibbus” (inserción de versos bíblicos en la poesía, pero dando nuevos sentidos a los mismos), lo que viene a ser una forma de centón. Se le considera a la vez introductor de la paranomasia en la poesía hebrea y usó con frecuencia los homófonos. Incluso las dificultades retóricas, que eran frecuentes en la poesía profana, aparecen en poemas suyos dedicados a festividades litúrgicas. Esta dificultad viene dada por los abundantes neologismos, hipérbaton forzado, versos hechos con los nombres de los números y excesivo uso de licencias poéticas(17).

La variedad, la riqueza de moldes estróficos, la complicación es, en suma, la característica de este autor, cuya referencia en nuestro trabajo resulta por ello ineludible(18).

Su concepto del arte puede sintetizarse en la interpretación simbólica de la naturaleza concebida como jeroglífico inmenso. De este modo, cuando el lector percibe los caracteres y signos de la escritura, su alma recuerda el sentido oculto bajo ellos. Siguiendo así un procedimiento similar al de los filósofos de la escuela alejandrina, es posible descender, mediante la serie o cadena de emanaciones, desde la unidad a la multiplicidad, de lo corpóreo a lo incorpóreo(19).

Sus conceptos en torno a la materia y la forma implican directamente a la creación estética, problemas de composición y de belleza, con reminiscencias de la escuela de Plotino. El valor que Gabirol concede a la forma proviene de que es esta la que, unida a la materia, hace visible lo oculto, de aquí que la percepción sensorial tenga también extrema importancia. El poeta es para él, como para el pensamiento estético hebreo, una especie de vidente, poseedor de cierta virtud divina que el arte ayuda a desarrollar. Dentro del poeta están ya las reglas de la armonía, por lo que es capaz de captar y producir la belleza.

Otros autores utilizaron también la técnica del acróstico para situar su nombre. Es el caso de Ibn Bile´am, natural de Toledo, pero residente en Sevilla (segunda mitad del s. XI); como Abrahan Ibn Ezra, que nos señala en un acróstico su lugar de nacimiento en Tudela (s. XI); Ibn Seset, perteneciente al círculo de cabalistas gerundenses (s. XIII), R. Zerahya, nacido probablemente en Barcelona (s. XIII) o Yosef Ibn Latimí, autor de una plegaria escrita en 1308 con mil palabras empezadas todas por el alef; estos

nombres son sólo algunos de los ejemplos que podemos citar sin una investigación profunda(20).

En cuanto a Mosé Ibn Ezra, nacido en Granada hacia el 1055, se trata del más interesante preceptista y primer historiador de la poesía hebrea anterior a él. El arte de la poesía lo define como una síntesis de matemáticas, de ciencia y artificio (arte), pues se vincula a través de la métrica a las ciencias objetivas (música, geometría) y al arte, en cuanto que se basa en el lenguaje(21).

Este autor considera a los pueblos árabes como especiales y mejores depositarios de la poesía sobre los demás, ya antes y después de Mahoma, y alaba también al griego como pueblo dotado para las artes de manera especial. Así basa la superioridad literaria de los judíos españoles (sefardíes) en su conocimiento de la lengua y literatura árabes, su vinculación con esta cultura. Ya señalamos la importancia que tuvo entre árabes y persas, junto a la creación poética, la literatura sobre retórica, estilística y poética, lo que en definitiva resume Mosé Ibn Ezra, ejemplo destacado de la fusión entre la sensibilidad oriental y española.

Defensor de los adornos estilísticos, la metáfora fundamentalmente, así como la repetición, la homonimia, la hipérbole incluso, o los enigmas, escribe un interesante libro de poemas profanos: *Sefer ha-Anaq* , bajo la figura de la paranomasia y la homonimia. Esta técnica, llamada del “taynis” era conocida y usada por los árabes(22), si bien es él el primero en componer un libro entero que servirá como modelo de dicha técnica. Las homonimias más frecuentes lo serán por derivación y abundan sobre todo en la poesía profana. El libro recoge así una amplia selección de temas profanos frecuentes en los círculos literarios de la época. Estas figuras, como otras muchas que hemos venido señalando: repeticiones, rimas internas, poemas en ecos de diverso tipo, tienen su correspondencia en la dimensión musical, como caligramas, laberintos y demás formas que se distribuyen en el espacio de la página, la tienen en la plástica, en lo visual. Ibn Ezra fue muy imitado en estas fórmulas por los autores posteriores.

También incluye entre las figuras a los enigmas y ofrece en su obra composiciones de este tipo, a menudo sobre el cálamo, señalado en su preceptiva como tema favorito en los enigmas de los poetas hebreos. Estas y otras muchas alusiones a la escritura, los utensilios, el libro, proceden de la cultura árabe y es un reflejo de la citada importancia de la caligrafía, en parangón con el extremo oriente, y muy superior al mundo occidental. El importante corpus de metáforas sobre la escritura estaba fijado y clasificado rigurosamente en las poéticas y retóricas árabes. La retórica árabe consideraba además como más hermosa la metáfora difícil, extraña, sobre la natural y fácil de entender, y es también Ibn Ezra el poeta hebreo que mejor asimila los ornamentos de la poesía árabe, entre los que destaca la metáfora, así como el uso y abuso de las personificaciones.

Los refinamientos y conceptos rebuscados se han presentado además como característicos de la poesía española, especialmente del sur, y la supervivencia de la Edad Media en los Siglos de Oro se manifiesta de manera especial en nuestro país. También en este último período las metáforas sobre la escritura y el libro abundan en España, y la caligrafía sigue floreciendo mucho tiempo después de la invención de la imprenta.

Mosé Ibn Ezra, como Ibn Gabirol, realizó también el artificio de incluir en sus poemas fragmentos procedentes de los libros sagrados. Sus ideas poéticas las incluyó en su tratado *Libro de la conferencia y del entretenimiento (23)*.

Yehuda ha-Leví, nacido en torno al 1075 en Tudela, amigo y seguidor de Mosé Ibn Ezra, es otra de las más importantes figuras de la poesía hebrea, conocido por sus facultades para los metros difíciles y las combinaciones rítmicas más complejas, en la línea de los anteriores.

6.3. Los siglos XII, XIII, XIV: El misticismo cabalista y la influencia en Occidente

El siglo XII es un periodo clave para la interrelación cultural en España. El dominio almorávide se viene abajo y los cristianos presionan ya en el valle del Guadalquivir. Se extienden los cómputos que hablan de la venida del Mesías hacia mediados del siglo, pero en su lugar aparecen los almohades tomando Sevilla

(1147), Córdoba (1148) y Granada (1154). La presencia almohade trae la intransigencia hacia los no árabes, especialmente judíos y mozárabes, por lo que muchos emigran hacia los reinos más cercanos, con lo que la literatura hispanohebrea se desplaza hacia las capitales de los reinos cristianos, Toledo y Barcelona sobre todo. Estos siglos de avances en la reconquista son así interesantes en esa relación de la cultura oriental y occidental en la península y los judíos ocupan un papel destacado como vehículo entre las dos comunidades culturales(24).

Las cortes de Fernando III y Jaime I, así como la de Alfonso X son los más destacados ejemplos de esa relación cultural y de la influencia oriental en la literatura, tema suficientemente conocido y en el que no nos extendemos. Nos interesa más la mayor presión que se observa desde el último tercio de XII y lo largo del XIII por parte de la iglesia contra los judíos, vigilancia mucho más estricta ante la aparición de doctrinas divergentes y herejías, momento en que va a cristalizar la Inquisición y la represión. A pesar de ello, como sabemos, los reyes suavizaron en España las medidas antijudáicas y estas comunidades tuvieron mejores condiciones que en otras zonas de Europa.

Si bien las ciencias tuvieron en esta época sus más destacados representantes hebreos, la poesía no ofrece figuras como las ya comentadas. Las comunidades del noroeste de España, vinculadas a las zonas más próximas del sur de Francia, van a transmitir la cultura científica a Europa. Abraham Ibn Ezra (nacido en 1092), Mosé ben Maimon (conocido como Maimonides y nacido en el 1135) son dos de las figuras más destacadas.

Pero los judíos establecidos en el Languedoc y Provenza desconocían el árabe, que había sido vehículo de la ciencia hebrea española (Maimonides redactó, como otros muchos, su obra en árabe), y es ahora cuando comienza a traducirse al hebreo las más prestigiosas obras de los autores españoles. Yehudá Ibn Tibbon y sus descendientes están entre los primeros traductores. Así, desde fines del siglo XII y principios del XIII muchas obras pasan del árabe al hebreo. Algunas, como la novela *Barlaam y Josafat* , se traducen al hebreo en esta época (primera mitad del XIII), así como el *Kalila y Dimna* , ejemplos que inauguran la influencia literaria árabe entre los judíos. El cultivo, por ejemplo, de la prosa rimada al estilo de los “maqamat” árabes se da con frecuencia en Cataluña en esta época(25).

También los acrósticos y demás formas de artificio siguen siendo habituales entre los autores de los siglos XIII y XIV. José María Millás cita varios poemas en cuyo acróstico figura el nombre de su autor, Zerahya, y una plegaria de mil palabras, todas empezadas por el alef, perteneciente al ya citado Josef ben Séset ibn Latimí (hacia 1308), que se difundió en muchas copias manuscritas, ejemplos de artificios frecuentes también ahora. El propio Sem Tob compuso a mediados del siglo poemas sagrados con mil palabras empezadas por la misma letra, como ya vimos en ejemplos de Ausonio. Otros acrósticos, en 32 estrofas, nos dan el nombre de Ishaq ben Semuel ha-Sefardí y también conocemos ejemplos del toledano Israel ben Yosef al-Naqawa, del siglo XIV.

El hecho de que la lírica cortés recoja en algunos casos estas y otras formas de artificio, aunque menos frecuentemente en la península, nos hace pensar en una posible influencia, o al menos, confluencia entre ambas culturas.

Efectivamente el influjo de las corrientes cabalísticas, desde una nueva orientación mística, parece tomar cuerpo en la poesía desde principios del XIII en las zonas del sur de Francia y noroeste de España. Raimundo Lulio es un claro y destacado ejemplo del pensamiento y las doctrinas cabalísticas en la cultura occidental. Habría incluso que sistematizar más ampliamente algunas de las relaciones que se han señalado entre el movimiento cabalístico del siglo XIII y las herejías que tienen lugar en el Languedoc en esta época, las coincidencias entre un similar sentido de purificación entre los cátaros, la filosofía hebrea y la lírica cortés(26).

Los Templarios, según señala Juan G. Atienza(27) se encuentran igualmente relacionados con los anteriores, de forma para él evidente, aunque casi nunca reconocida y con frecuencia negada:

“Si los símbolos coinciden sistemáticamente hay que pensar en una comunidad de fines y, en

consecuencia, en una comunidad de los medios de comunicación empleados en la búsqueda de esos fines”(28).

Es posible pensar que tras las persecuciones y la dispersión de la corte de Tolosa la “tradición” se transfiguró en el símbolo del amor cortés. Aquella lírica de pulida artificiosidad (“trovar clus”), realizada por y para una élite cortesana, se servía del amor intelectual como pretexto para una búsqueda filosófica de orden místico en la que el secreto ocupó un papel relevante. El largo y difícil proceso amoroso es la vía para acrecentar las cualidades del amante, consciente de su perfeccionamiento moral a través del sufrimiento, que trasciende y espiritualiza el deseo, lo que se puede traducir en el aspecto religioso del proceso de iniciación de algunas religiones orientales. Bajo un marco de literatura erótica parece esconderse el proceso de búsqueda del conocimiento trascendente dentro de un complejo ritual. Las rígidas leyes, el empleo de oscuros y sutiles procedimientos en la creación poética recuerdan el sentido iniciático de las vías esotéricas o el fundamento de la creación poética hebrea, como hemos visto. Además, aquel arte hermético, que tanta admiración despertó entre los creadores del “dolce stil nuovo”, implicaba también una disposición especial para el conocimiento de las ciencias, como es frecuente en las doctrinas ocultas. El símbolo de la rosa, sistemáticamente empleado como emblema de pureza en la literatura trovadoresca, está también presente en la tradición cabalística hebrea, siendo igualmente adoptado por los templarios con otros muchos símbolos: colores simbólicos cabalísticos, las cruces y taus, etc.(29).

Como señala Frederik Konig(30), se sabe muy poco sobre el desarrollo de la cábala entre los siglos VI y XII, hasta su resurgimiento en el Languedoc y las obras sobre estos temas de autores como Ezra Ben Salomon (1160-1238) de Gerona o Abraham Ben Semuel Aboulafia (hacia el 1300).

Los tres centros de importancia del judaísmo activo fueron los de la zona árabe española, los de Provenza y Renania, estos últimos pronto influenciados por sus relaciones con las tendencias prerrenacentistas italianas. La presión sobre los judíos, así como la difusión de algunos libros como el *Sefer Yetsirá* (fines del XIII, pero atribuído a un rabino del siglo II) producen además cierta confusión de conceptos entre cábala y ocultismo, entre los límites de la tradición y la innovación, la ortodoxia y la inspiración. Todo esto convierte al siglo XIII en un periodo de especial significación, desde la muerte de Maimonides, el citado surgimiento de la cábala mística en Provenza, donde confluyen la influencia islámica llegada de España, la religión cátara y una floreciente comunidad judía(31).

Uno de los autores esenciales de esta época fundacional es el mítico Isaac el Ciego, maestro indiscutible y primer cabalista puro, cuya influencia fue decisiva en España, sobre todo en la formación de la primera escuela conocida de la cábala española, la de Gerona.

Este tipo de literatura mística centrada en los misterios divinos comienza a extenderse así y, entre los cabalistas de Gerona, sin duda el más destacado es Mose ben Nahmán (Nahmánides), máxima autoridad hebrea de su época. Un ejemplo interesante para nosotros sería su libro *Sosán Sodot* (El lirio de los secretos), sobre los valores numéricos de las palabras a partir de sus letras(32).

Este autor es la vez el primero que introduce símbolos místicos en la poesía religiosa. Abraham ben Isaac Hazan, Ezra ben Salomon, son otros de los autores de esta escuela de Gerona. Segovia, Valencia, Cáceres, Toledo, León, Sevilla, Mallorca fueron también centros de importancia en esta época en los estudios cabalísticos. Tal vez no sea una mera coincidencia que, en algunos de estos, como es el caso de León, surgiera en pleno siglo XIII un fuerte brote de catarismo perseguido con dureza por la Iglesia. Entre los errores dogmáticos de los cátaros leoneses se ha señalado la veneración a la cruz en forma de tau y para Juan G. Atienza resulta también significativa la presencia de los templarios en el reino de León; sus taus pueden verse labradas aún, según este estudioso, como símbolo de ese contacto con el lenguaje simbólico cabalístico, mayor de lo que suele reconocerse. También se manifiesta esta relación en la cercanía de los conventos templarios a las aljamas judías, en la correspondencia de la Tau de los templarios con la “Teth” cabalística y en la especial importancia del número nueve en la orden, siempre según la opinión de Atienza(33).

En Castilla, sobre todo durante el reinado de Alfonso X, la cábala se desarrolla gracias a la labor de autores como Moisés ben Jacob, de Burgos, o Moisés ben Shem-Tob de León (segunda mitad del XIII), fijándose como punto culminante de la cábala teosófica el libro ya citado: el *Zohar(34)*.

Contemporáneo del autor anterior, Abraham ben Abul-l-Afia, nacido a mediados del XIII, es el más claro representante de la cábala. Maestro de importantes pensadores españoles e italianos, la cábala adquiere con él nuevas dimensiones prácticas. Es el impulsor de la "Gematría" o cábala aritmética, y resulta para nosotros muy significativa la importancia que concede a las letras como signos simbólicos. Para él, el contacto con las letras lleva al hombre a una relación directa con Dios; las combinaciones, las permutaciones y ejercicios sobre el alfabeto habitúan al alma a concebir formas superiores, de modo que la escritura y la contemplación de lo escrito permite acceder al pensamiento puro(35).

Esta doctrina de Abulafia sobre la combinación y la permutación de las letras forma parte de una importante corriente cabalística e influye asimismo en la cábala cristiana. Pero es preciso apuntar la exigencia que estos procedimientos implican de su fundamento místico, pues no se trata de un simple juego de artificio. Así, en tanto que el alfabeto escrito es símbolo o sombra del alfabeto celeste origen de todo:

"El cabalista utiliza esas sombras terrenas del alfabeto arquetípico, combina, permuta en una especie de composición musical sujeta a unas leyes fijas, a unas reglas que no permiten nunca la turbia invasión de la anarquía"(36).

Todo esto tiene interés para nosotros en la medida en que influye en el pensamiento occidental y, de hecho, en algunos centros cabalísticos surgieron importantes estudiosos cristianos interesados por estos temas. La posible influencia incluso de la escuela catalano-provenzal, relacionada con el catarismo, puede tener importancia. Debió ser relativamente frecuente en esta época la admiración o, en todo caso, el interés por los conocimientos cabalísticos y al propio Jaime I, criado entre los templarios, se le sitúa entre los conocedores de esta ciencia. Pero, sin duda, el autor más interesante en la aplicación de la cábala y el pensamiento arábigo-hebreo a los métodos de investigación filosófica es Ramón Llull. Este autor mallorquín es un claro síntoma de la coexistencia del mundo latino occidental con el oriental, síntesis mediante su obra de la ciencia cristiana y el método islámico (de forma similar que Arnau de Vilanova) y ejemplo también de la proyección de la Edad Media en el humanismo renacentista(37).

Entre las primeras obras de Ramón Llull, el *Llibre del Gentil e los tres savis* (sobre 1272) representa su contacto con la cultura arábigo-hebrea, como el *Llibre del Sant Esperit* (sobre 1274) supone un punto de unión con el mundo bizantino. *El Llibre de Contemplació* (entre 1270-1272) es, por otro lado, un libro escrito en árabe y luego traducido al catalán por el mismo autor.

Dado que no podemos extendernos en este pensador, pues el estudio de Miguel Cruz Hernández ilustra ya perfectamente estos aspectos, entresacamos algunas ideas de este crítico a modo de síntesis:

"Los elementos simbólicos; desarrollo del "arbol de Porfirio", las hojas malogradas como símbolos de las "segundas intenciones", y el recurso a figuras geométricas (triángulos, cuadrados, círculos) aparecen también en los manuales lógicos musulmanes (.....). El gusto por la lógica algebraica es típico de Ramón Llull y representa una gran novedad respecto a la escolástica latina, pero era muy conocido y utilizado por los pensadores musulmanes. Es cierto que, aparentemente, las tendencias aritmológicas y cabalísticas -y naturalmente, también las astrológicas- están muy limitadas en Llull(....), pero el hecho material: empleo de letras, números y símbolos es evidente en el pensamiento islámico desde sus comienzos"(38).

Para nosotros, sin entrar en la discusión sobre la influencia o no de la cábala en el filósofo mallorquín, lo importante es el aspecto formal, la presencia de esos elementos aritméticos o geométricos, las figuras, en la obra de Llull, especialmente su *Ars Magna*, tema que relacionamos ya con los experimentos visuales de los poetas carolingios, entre otros, muy vinculados también a la cultura hebrea.

Como el mismo Miguel Cruz señala, ha sido tema polémico en los trabajos sobre Ramón Llull la

vinculación con estos conocimientos, defendida al ultranza por unos y negada plenamente por otros, posiciones que distorsionan la realidad, pues:

“En primer lugar, hay que conocer que en el saber medieval cristiano, judío y musulmán, física y alquimia, astronomía y astrología, matemáticas y aritmología, geometría y figura cabalística, combinatoria y ciencia de las letras, forman conjuntos inextricables”(39).

En este sentido defiende el estudioso de Llull que el “esoterismo” del filósofo mallorquín no es mayor que el que se ha atribuído a Rogerio Bacon, Alberto Magno o Pedro de Limoges, entre otros muchos, aparte de que estas influencias no implican la autoría de la mayoría de las obras alquímicas que se le han atribuído, debidas muchas de ellas a discípulos y seguidores.

Por nuestra parte, sin pretender una clara vinculación entre los experimentos literarios y las ciencias esotéricas, ya hemos señalado que en el catálogo de autores de las formas visuales a lo largo de la historia suele haber con frecuencia nombres vinculados con estos conocimientos: Rabelais, Durero, Lewis Carrol o el mismo Breton son algunos ejemplos destacados.

La cábala despertó también en Italia el interés de muchos humanistas, siendo el Renacimiento etapa fundamental para su diversificación y difusión. Europa occidental ve así el desarrollo de una especie de cábala cristiana en manos de filósofos y pensadores; Johann Reuchlin, Pico de la Mirandola, Paracelso, Jacob Boheme, Johann Pistorius, Roberto Fludd, entre otros, aunque disminuye gradualmente en los siglos XVII y XVIII, para quedar luego en el olvido. Pueden rastrearse raíces sin embargo en autores como Schelling o Leibniz y este último ha sido vinculado incluso con Ramón Llull en el intento de crear un lenguaje a partir de los números.

6.4. La ilustración en los manuscritos hebreos

Sin duda la decoración caligráfica, la iluminación de manuscritos y el campo específico de los caligramas son los temas que más nos interesan de la cultura hebrea, punto culminante de esa concepción especial del alfabeto y la escritura que hemos sintetizado.

La existencia de algunos libros importantes en este tema nos permite ser más breves y remitir a esa bibliografía, de forma especial al estudio de Bezalel Narkis, entre otros.(40)

No tenemos evidencia de que existan manuscritos hebreos iluminados en el periodo helenístico y hasta la Edad Media. Desde el siglo I aparecen ejemplos de manuscritos bíblicos, aunque sin iluminación. En Europa los más tempranos textos con iluminación son del siglo XIII, y durante el XIV se llega a la etapa de culminación. La mayoría de los ilustradores de libros hebreos eran judios y conocemos incluso algunos nombres desde fines del XIII por los colofones, como el colocado al final del manuscrito de la Biblia de Cervera, en el que figura su autor: Joseph ha Zarefati. En este caso es una figura zoomórfica, lo que nos demuestra que durante la Edad Media no se cumplió en los manuscritos hebreos la prohibición islámica de insertar imágenes. Este aspecto tiene para nosotros especial trascendencia. La oposición a la representación de imágenes en el arte se hizo efectiva a veces por una actitud más estricta en determinados momentos y, si efectivamente los judíos residentes en países musulmanes se abstuvieron de algún modo de representar figuras en los libros sagrados, a causa de la prohibición musulmana, ello explicaría que sean mucho menos frecuentes los ejemplos en España que en otros países. El caligrama es en sentido estricto una representación de figura y, de hecho, en España, esta forma tuvo mucha menos vigencia que en otros países, sobre todo en los siglos XV a XVII, momentos en que en Europa experimenta un claro auge. Esta ausencia en España es bien visible en cualquiera de las antologías sobre experimentos visuales. Los caligramas de Rabelais, Simón Bouquet, Guillaume Guéroul, Jacques Cellier, Pierre Dolet, Christophe Kellner, Johann Helwig o Théodor Kornfeld, entre otros muchos, reflejan esta atención europea desde el Renacimiento, mientras en España, a pesar de la tendencia al artificio del Barroco, son muy escasos los ejemplos de esta forma. ¿Puede esto interpretarse también como una persistencia de la Edad Media?.

También en el imperio bizantino, entre el siglo VIII y IX, periodo iconoclasta, los judios evitaron la representación de la figura en la iluminación. La tendencia así hacia la ornamentación geométrica o floral de la iluminación española podría verse como consecuencia del influjo musulmán.

En cualquier caso, las influencias en la iluminación dependen de la zona en la que se asentaron las escuelas. Así, los estilos de iluminación hebreos en Oriente guardan clara relación con la iluminación árabe, persa o egipcia, mientras las escuelas occidentales recibieron influencias del estilo latino y griego. La iluminación de letras iniciales es un claro ejemplo de influjo latino, pues en la tradición hebrea no se resaltaban estas letras(41).

Sin duda el aspecto más representativo, y de mayor interés para nosotros, de la iluminación hebrea, es la escritura situada en los márgenes de las páginas, la llamada “masorah”:

“Another element peculiar to jewish illumination was the use of micrography (minute script) to form geometrical or floral designs surrounding a page of conventional cript or to form a whole carpet page”(42).

Estos comentarios se sitúan, efectivamente, en la página formando un tapiz, o bien a modo de decoración marginal y también constituyendo el contorno de un dibujo.

El mejor ejemplo lo tenemos en las notas masoréticas de la biblia del siglo XIII de Burgos llamada *Damascus keter* o las de la biblia portuguesa del siglo XV, *Lisbon Bible(43)*.(Figs. 101-102).

Las escuelas españolas ofrecen por otro lado una clara influencia oriental. Como la poesía, la iluminación en los manuscritos sefardíes, que se manfiesta en el período de la reconquista, tiene una fuerte vinculación con la cultura árabe, con elementos decorativos procedentes de estos estilos de iluminación, aunque no tenemos restos de manuscritos hebreos iluminados entre los siglos VIII y XII. Además de las biblias son también escasos los manuscritos iluminados de otros temas que se han conservado y los más tempranos ejemplos proceden de las escuelas del norte de la península, relacionadas con Provenza, con influencia francesa por tanto, aunque la decoración tiene claras reminiscencias del arabesco árabe. Citando a B. Narkiss:

“The typical mudejar (arabs under Christian rule) filigree ornament of thin, elegant, undulating scrolls, with paisley and round flower designs, remained in fashion in other Spanish schools up to the 15th century”(44).

Las biblias hispánicas, como algunas de Oriente, tienen a veces elementos ornamentales egipcios, con páginas parecidas a los dibujos de alfombra (como en los ejemplos que ofrecemos), micrografías y marcos decorados que indican el número de versos (Fig. 103).

La síntesis de influencias del norte de Francia con los elementos tradicionales españoles a lo largo de XIV es patente en las biblias catalanas y castellanas, mientras es más pronunciada la influencia de Italia en el reino de Mallorca, e incluso la influencia de los modelos bizantinos, en los que destaca el uso del color negro y la mayor masificación de elementos en la decoración.

La represión de las comunidades judías en Castilla y Aragón a partir de 1391 supuso el fin de las escuelas de iluminación hebrea y la destrucción incluso de muchos manuscritos en estas zonas, si bien a lo largo del XV surgieron nuevos centros de importancia, como el de Sevilla, entre otros del sur. En todo caso la represión, que desde principios del XV alcanza momentos culminantes: Pragmática de Valladolid de 1412 o la Bula de Benedicto XIII en 1415 (suspendida para Aragón y luego ratificada en 1434, atenuada con la Pragmática de Arévalo en 1443, pero luego restablecida en 1645), tuvo repercusiones en todo lo que afecta a la cultura hebrea en España.

El fin oficial de esta cultura vienen dado por el edicto de expulsión de 1492 para los reinos cristianos españoles y, poco después, 1496-1497, para Portugal, lo que supone la diseminación de la población judía en Europa y Africa, llevando consigo muchos textos iluminados y extendiendo el estilo de las escuelas españolas por diversos países. Unido esto a la destrucción de muchos textos, no puede

extrañarnos que sean infrecuentes los ejemplos en nuestro país. Entre los más destacados ya citamos la *Damascus Keter*, biblia copiada en Burgos por Menahem b. Abraham iln Malik en 1260, típico ejemplo del estilo español, de influencia oriental. Otra biblia representativa de principios del XIV es la de Cervera, cerca de Toledo: *Cervera bible* , copiada por Samuel b. Abraham ibn Nathan e iluminada por Joseph ha Zarefati. Aparte de las Biblias, uno de los escasos manuscritos iluminados es la *Mishneh Torah* de Maimonides, tratado en catorce libros, cada uno de los cuales suele llevar una página inicial ornamentada. Los tratados filosóficos y legales suelen también llevar decoración en las páginas del título. La traducción hebrea del texto astronómico árabe *Almagest* muestra también diagramas cosmológicos, constelaciones y signos del zodíaco.

En todo caso, y a pesar de que en estas manifestaciones de la cultura hebrea a la que hemos aludido existía un fundamento distinto al de los artificios visuales occidentales, no podrá dejar de reconocerse la importancia de los ejemplos hebreos en relación con la cultura occidental. El caligrama adquiere con los culturas árabes y hebrea en occidente un nivel de desarrollo no equiparable siquiera a la modernidad occidental. Son muy interesantes los ejemplos medievales descubiertos por Berjouhi Barsamian Bowler y que recoge en su *The word as Image(45)*, y que sobre fondos bíblicos, configuran todo tipo de formas, zoomórficas, arquitectónicas. Algunos de los ejemplos que aquí incluímos, tomados del estudio de J. Peignot, son bastante ilustrativos. Sirven estos como epílogo del caligrafismo en la escritura hebrea. (Figs. 104-110).

---

(1) Un resumen de la tradición hebraica bastante reducido pero claro y suficiente para nuestro cometido nos lo ofrece Charles D'Hooghvorst: "La Tradición hebraica y Abraham", en Cielo y Tierra nº 3 (Barcelona, invierno 1982-1983), pp. 59-72.

(2) Interesados por las cuestiones orientales, tuvimos oportunidad de conocer entre los años 1973-1974 una experiencia directa de iniciación, entre Sevilla y Londres, en una secta hindú muy extendida por aquel entonces: la de los seguidores de Guru Maharachi. Aquel proceso guarda también claras similutudes con las experiencias relatadas por Hermann Hesse en su Siddharta o los libros de Carlos Castaneda, como experiencias iniciáticas individualizadas.

(3) Garcin de Tassy: Rhétorique et Prosodie des langues de l'Orient Musulman (París: Maisonneuve, 1873).

(4) Véase P.A. Munch: "Die alphabetische Akrostichis in der Jüdischen Psalmendichtung", en Zeitschrift Der Deutschen Morgenlädischen Gesellschaft (Leipzig, 1936), Meue Folge XV, v. 90, pp. 703-710, que nos recoge numerosos ejemplos de acrósticos en los Salmos.

(5) Véase sobre este tema J.M. Millás Vallicrosa, Literatura hebraico española (Barcelona: Labor, 1968), pp. 11-19.

(6) Louis Israel Newman: Jewish Influence on Christian Reform movements (New York: Columbia University Press, 1925). Este es, sin duda, el mejor libro que hemos encontrado sobre estos temas en el análisis de la incidencia del judaismo en la cultura occidental a lo largo del proceso histórico

(7) L. Israel Newman, op. cit. p. 36.

(8) L. Israel Newman, op. cit. p. 40.

(9) L. Israel Newman, op. cit. p. 41.

(10) Véase P. Migne, op. cit., v. 112, pp. 1579-1584.

(11) Véase Alejandro Díez Macho: Mosé Ibn Ezra como poeta y preceptista (Barcelona: C.S.I.C., 1953).

(12) J.M. Millás, op. cit. pp. 30-31.

(13) J.M. Millás, op. cit. p. 36.

(14) Véase J.M. Millás: La poesía sagrada hebraico española (Madrid: Instº Arias Montano, C.S.I.C., 1940), pp. 57-59.

(15) Véase Selomó Ibn Gabirol: Poesía secular, pról. de Dan Pagis, trad. Elena Romero (Madrid: Alfaguara).

(16) Véase J.M. Millás: Lit. Hebr., op. cit. pp. 59-60.

(17) Véase Alejandro Díez Macho, op. cit. pp. 153-154.

(18) Véase J.M. Millás, Lit. Hebr., op. cit. p. 64.

(19) Resultan ilustrativas de todo esto las páginas dedicadas por M. Menéndez y Pelayo, Hist. I. Est., v. 1, pp. 350-358, a este filósofo y poeta,

resumen de las citadas relaciones con la filosofía alejandrina.

(20) Pueden encontrarse más ejemplos a lo largo de cualquier historia de la poesía hispanohebrea y los que aquí ofrecemos proceden en su mayoría de la de J.M. Millás, que venimos citando.

(21) Véase Alejandro Díez Macho, op. cit. pp. 184-185.

(22) Ya señalamos que las poéticas árabes habían recibido la influencia helenística sobre todo en el campo de las figuras, la panegírica o el juego de las ideas.

(23) Las ideas de Mosé Ibn Ezra están resumidas en el libro ya citado de Alejandro Díez Macho: Mosé Ibn Ezra como poeta y preceptista.

(24) Véase J.M. Millás, op. cit. pp. 109-113.

(25) En estos temas solemos caer en aspectos suficientemente conocidos por todos y presentes en cualquier manual elemental, pero hemos creído conveniente incluir este breve resumen como marco de las extravagancias literarias que estudiamos.

(26) Louis Israel Newman en su ya citado estudio: Jewish Influence on Christian Reform Movements, pp. 173-175, estudia los elementos judaicos en el pensamiento cátaro y entre los albigenses.

(27) Juan G. Atienza: “La Kabala”, en Mundo Desconocido, nº 31 (Barcelona, enero 1979), pp. 33-48.

(28) Juan G. Atienza, op. cit. p. 36.

(29) Véase Juan G. Atienza, op. cit. pp. 36-37.

(30) Frederik Koning, op. cit. p. 133.

(31) Véase Gershom Scholem: Les origines de la Kabbale (París: Aubier-Montaigne, 1966).

(32) ¿No tiene todo esto algo que ver con los valores numéricos que encontramos, por ejemplo, en Dante, cuya Vita Nuova está basada en el número 9 y sus múltiplos?.

(33) Véase, para una mayor concreción de estos datos sobre las relaciones entre la cábala, los cátaros y los templarios, el ya citado artículo de Juan G. Atienza, op. cit. pp. 42-47, ideas que no entramos a discutir.

(34) Un simple ejemplo de la influencia cabalística lo podemos ver en el propio Alfonso X, quien analiza en la ley II de su Setenario los valores correspondientes a las letras del nombre de su padre, el rey Fernando: “De lo que muestran las siete letras del nonbre del rrey don Ffernando” en Setenario (Buenos Aires: Instituto de Filología, 1945), pp. 8-9.

(35) Véase la introducción a estos temas al principio de nuestro estudio. Pueden encontrarse más referencias en M. Ricardo Barnatán, op. cit. pp. 56-59.

(36) M. Ricardo Barnatán, op. cit. p. 58.

(37) Sobre este autor puede verse la introducción a la edición antológica de Ramón Llull realizada por el Padre Miguel Batllori: Introducción a Ramón Llull (Madrid: Direc. General de Rel. Cult., 1960) y, sobre todo, el libro de Miguel Cruz Hernández: El pensamiento de Ramón Llull (Madrid: Castalia, 1977).

(38) M. Cruz Hernández, op. cit. pp. 69-70.

(39) Miguel Cruz Hernández, op. cit. p. 311. Pueden ampliarse estos temas en el apartado que el autor titula: “El alquimismo Lulista”, op. cit. pp. 311-315.

(40) El libro de Bezalel Narkiss, Hebrew Illuminated manuscripts, ya citado, incluye el estudio de la iluminación de códices en España, con el conjunto de los principales países europeos, y especialmente en las biblias, con algunos ejemplos muy interesantes. Otro trabajo de interés sobre la decoración de la letra y con la letra en manuscritos europeos es el de Mendel Metzger: La Haggada enluminée (Leiden: E.J. Brill, 1973). Tal vez el estudio que más se acerca a nuestros temas sea el de Mme. Thérése Metzger: La Massora ornamentale et le décor calligraphique dans les man. hébreux espagnoles au Moyen Age (París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1974), si bien no hemos logrado revisarlo.

(41) Bezalel Narkiss, op. cit. p. 15.

(42) Bezalel Narkiss, op. cit. p. 16.

(43) Bezalel Narkiss, op. cit., 5, pp. 50-51, y 20, pp. 80-81.

(44) Bezalel Narkiss, op. cit. p. 21.

(45) B. Barsamian Bowler: The word as image (Londres: Studio Vista, 1970).

CAPÍTULO VII

LOS MANIERISMOS FORMALES ENTRE LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

7.1. De la Edad Media al Renacimiento: El siglo XV

Hemos visto ya que son frecuentes en la poesía medieval latina anterior al siglo XII las formas de artificio más comunes en la cultura oriental en Europa. Edélestand P. du Meril nos ofrece de ello bastantes ejemplos en su bibliografía(1). En cualquier caso, algunos de los artificios formalistas no tuvieron demasiado eco y no resulta fácil encontrar caligramas o incluso laberintos hasta el final de la Edad Media. Es en este periodo y sobre todo entre los siglos XV y XVII cuando cobran de nuevo relativa vigencia algunas de las formas visuales, a partir del encuentro con la tradición grecolatina y la cultura oriental asentada sobre ella.

Pero todo arranca de los últimos siglos de la Edad Media, etapa en la que parece reproducirse un nuevo interés por el acróstico, el anagrama y otras formas de la tradición latina vertidas ya en las lenguas vernáculas por la vía de la lírica cortés. Las adivinanzas, empresas y divisas, los signos que participan en el papel caballeresco y el juego amoroso a través del secreto, el culto al mismo que se expresa incluso en el concepto “trovar clus”, tienen mucho que ver con esto.

Parece ser, sin embargo, que esta tendencia a la oscuridad se cumple en España de manera menos rigurosa que en Francia, sin que por ello sean infrecuentes los ejemplos(2).

Las raíces de estas formas “difíciles” en la lírica castellana vienen, para algunos investigadores, de Provenza y de Italia a través de la Corona de Aragón, si bien otros atribuyen a los árabes y hebreos la introducción de acrósticos, encadenados, retrógrados.

En este sentido nos dice Luis José Velázquez de Velasco:

“La poesía arábiga no es la que menos ha contribuído a enriquecer nuestra rima. De ella nos vienen los versos con la consonancia en el medio y fin de cada uno, los que llaman *encadenados* , por estar la consonancia en el fin del verso que precede y en el medio del que sigue; los versos retrógrados; los que se pueden leer por muchas partes; los que rematan en pies forzados y en una misma voz; los laberintos; los acrósticos; y demás invenciones de esta clase, que se hallan amontonados en la Metamétrica y rítmica de Caramuel”(3).

Pero al mismo tiempo el autor reconoce que estos artificios fueron frecuentes entre los poetas romanos, citando ejemplos de versos leoninos de Horacio, Ovidio y Marcial, tradición que continuarían los poetas eclesiásticos:

“(...) que en los siglos corrompidos no sabían mantener el verdadero carácter de la poesía, ni por la magestad del etilo, ni por lo maravilloso de la fábula, se abandonaron al juego de palabras, procurando con el sonsonete del ritmo, y la consonancia, suplir lo que les faltaba de felicidad en la invención”(4).

Ya hemos visto que ambas fuentes culturales conocían estos artificios y no resultan, por tanto, contradictorias las raíces oriental y occidental de los mismos en la Edad Media, sobre todo si admitimos la confluencia de ambas culturas en la espiritualidad provenzal y su reflejo en la poesía de los trovadores. La poesía culta de los poetas del amor es en cualquier caso la vía de algunas de las formas de artificio que ya vimos en la tradición latina anterior, recogida en España por la lírica cancioneril.

Siguiendo a Pierre Le Gentil:

“On sait que la poésie médiévale pratique l'anagramme et l'acrostiche. Ces sortes de jeux devaient même connaître, à la fin du moyen agen, un très vif succés. (....) En Espagne et au Portugal, on s´en souvient, la règle du secret n´a jamais été aussi rigoureusement observée que chez nous. On doit donc s´attendre

à rencontrer, dans les Cancioneros moins l´anagramme que l´acrostiche, ce qui est effectivement le cas”(5).

Si de algún modo podemos sintetizar la característica esencial de la poesía española en este periodo en su relación con estos artificios, sin duda resalta la moderación en comparación con Francia. En la península se conocen y practican los acrósticos, anagramas, abecedarios, etimologías (explicación simbólica de las letras de un nombre), retrógrados y los muy variados tipos de rimas, pero los poetas no suelen emplear estas formas de un modo contínuo, como sintetiza Pierre Le Gentil:

“Les Galiciens et les Portugais avaient déjá donné, à ce point de vue, une exemple de moderation salutaire; leurs successeurs, même à la période castillane proprement dite, furent aussi raisonnables (.....) et n´emploient pas les artifices d´une façon continue”(6)

De todos modos, el propio Alfonso X, al que ya hicimos referencia al hablar del *Setenario,* inscribe su nombre en *Las Partidas* a partir de la primera letra de cada una de ellas(7).

Un curioso ejemplo que atestigua además nuestra temprana participación en los juegos de letras y acrósticos es el de Guilhem de Cervera, llamado Cerverí de Girona, trovador del siglo XIII y autor de “La Canço de les letres” cuyo dato hemos conocido a través del Prof. Martin de Riquer, a quien agradecemos su amabilidad al enviarnos su artículo sobre el mismo(8).

Se trata de un poema en acróstico alfabético en el que, siguiendo a Martin de Riquer:

“Le lettere dell alfabeto sono servite a Cerverí per uno dei suoi paradossi piú caratteristici e per sfogare un poco del suo misoginisme che, invero, non é mai completamente serio né furioso. L´alfabeto gli serve anche per discorrere della sua passione amorosa in maniera abbastanza strana e al tempo stesso ingegnosa”.(9)

Este juego tiene bastantes precedentes, como hemos visto, pero algunos de ellos son más cercanos a nuestro trovador, como es el del también trovador Cadenet, medio siglo anterior autor catalán, y al que también se refiere Martín de Riquer(10).

Las letras que recoge el acróstico alfabético de Cerverí corresponden al mítico alfabeto latino primitivo inventado por la ninfa Carmentis y el artificio puede proceder en este autor del influjo provenzal, pues esta es la lengua que usa el trovador catalán en sus composiciones. No hay duda de todos modos de la afición de Cerverí por los juegos de letras pues, según señala Martín de Riquer, escribió en torno a 1373 un poema alegórico titulado *La faula del rosinyol* , con personajes simbólicos, entre otros: “rosinyol”, “esparver”, “yardí”, cuyas iniciales forman la palabra “Rey”, texto que se refiere al Rey Pedro III el Grande.

De estas cuestiones en torno a los artificios se hace eco también Menéndez y Pelayo en sus “Noticias para la historia de nuestra métrica” en 1875,(11) resumen de la teoría y los tratados de poética y retórica desde la *Gaya Sciencia* de Villena hasta el siglo XIX.

Su posición frente a los excesos formales nos permite reconocer las épocas en que estos se hicieron más frecuentes, sobre todo al referirse al siglo XIX y la revitalización en el Romanticismo de la época medieval, ideas que sintetizamos en estas citas:

“En la parte métrica fueron más grandes todavía los absurdos de los innovadores (....), verdad es que inventaron nuevas combinaciones métricas, algunas ingeniosas y aceptables; pero también es cierto que incurrieron en imperdonables extravagancias al hacer versos de quince, trece, tres, dos y hasta una sílaba(.....); que después de haber rechazado las sextinas, los tercetos, las octavas y demás combinaciones antiguas, acabaron por formar ovillejos, laberintos y otras filigranas métricas que hubieran regocijado a Caramuel o a Rengifo, y poesías en forma de copa, de altar, de pirámide, etc., ante las cuales no son para recordarlas la “zampoña”, la “segur” y otros primores de Simmio de Rodas, que de “difficiles nugae” calificaron los críticos antiguos”(12).

Los tratados medievales de poética latina muestran, por otro lado, la mayoría de los artificios que estudiamos, y continúan la tradición de los gramáticos que hemos visto a lo largo del proceso histórico. Giovanni Mari nos ofrece(13) una interesante recopilación de tratados de rítmica medieval latina que sirve de ejemplo de lo dicho. En estos tratados, del siglo XIII en adelante, son habituales las rimas con toda la variedad de complicaciones: rimas internas, serpentinos, ecos, encadenados, etc., y pueden explicarse como ejemplos de la revitalización de la cultura latina que llevó al Renacimiento. Por citar sólo algunos de los ejemplos que recoge G. Mari, nos referimos al titulado *Il dettame ritmico,* del siglo XIII, que incluye diversos tipos de encadenados, ecos o serpentinos. De estos, nos dice el tratado: "Sunt quando tertia et quarta distinctio precedentis clausule concordat cum tertia et quarta sequentis clausule"(14).

El *Arte* de Jean de Gerlande es también interesante, pues, además de los diversos tipos de ecos, que son las formas más frecuentes en la literatura de esta época, nos ofrece también los retrógrados(15); como el *Trattato di Nicolé "Tibino"*, del siglo XV, con ejemplos de rimas internas, y al inicio o final de los versos(16).

Existe entonces una línea de continuidad desde los gramáticos de los primeros siglos de nuestra era y hasta el Renacimiento en las referencias a los artificios que nos interesan, con escasas variaciones, lo que sin duda debe tenerse en cuenta en el estudio también de estos en las lenguas vernáculas y la teoría literaria, aspectos en los que ahora nos detenemos brevemente.

7.2. La teoría literaria

La teoría literaria aporta desde sus raíces la mayoría de las formas que estudiamos hasta prácticamente el siglo XIX, con lo que el estudio sistemático de las poéticas y retóricas puede desvelarnos el proceso seguido a lo largo de la historia por los artificios. Ya vimos recogidos en los tratados latinos algunos de ellos y, de hecho, por esta vía debieron pasar a los tratados en lengua vernácula.

Edmon Faral(17) nos señala entre las fuentes de la doctrina retórica y poética medieval *De inventione* de Ciceron, la *Epistola al Herennius* de Cornificius y la *Epistola a los pisones* de Horacio, junto con los autores más citados: Ovidio, Virgilio, Estacio, Lucano, Juvenal, Boecio, Casiodoro, San Isidoro, Donato, Beda, entre otros. Estas fuentes explican que en los primeros tratados medievales aparezcan ya recogidas algunas de las figuras más frecuentes entre las que a nosotros nos interesan. E. Faral estudia así las poéticas francesas más importantes entre los siglos XII y XIV, como las de Matthieu de Vendˆome, Jean de Garlande, Geoffroi de Vinsauf, Gervais de Melkley o Evrard L´Alleman, a las que nos referimos brevemente. El *Art versificatoria* de Matthieu de Vendˆome, por citar un ejemplo concreto, recoge entre otros los versos leoninos, así como diversas formas de ecos, paranomasias y repeticiones.(18)

Dentro del "asinteton" encontramos una fórmula ya repetida varias veces por nosotros:

"Amplius, notandum est quod non est praetermittendum quod testatur Ysidorus de hoc scemate paranomeon, dicens: ´Quod si ternarius numerus excedatur, non erit scema, sed scemati contrarium´. Unde ipse inducit exemplum, in quo utitur Ennius hoc scemate dicens: (Ann. 113) ´O tite, tute, tati, tibi, tanta tyrane, tulisti"(19).

También nos habla del enigma: "Aenigma est sententiarum obscuritas quodam verborum involucro occultata, ut apud Virgilium (....)"(20), pero en general parece clara la actitud del autor contraria a la impropiedad de las términos, barbarismos, vicios, pleonasmos y repeticiones superfluas (tautología), así como a las dificultades de construcción (amphibología) o el "cacephaton": "Sunt etiam alia vitia, scilicet cacephaton id est obscura pronuntiatio"(21).

En cuanto a Geoffroi de Vinsuf, en su *Poetria nova* (sobre 1208-1213), nos presenta como defectos a evitar los excesos en la repetición de letras, palabras y sonidos finales de verso:

“Tu tite tuta te virtute tuente tueris

littera sic eadem pudor est repetitia prudenter”

(versos 1928-1929)

“(....)cum non sit ratio rationis de ratione”

(v. 1931)

“(....)dedecet illarum sic juncta frecuentia vocum.

Infantes, stantes, lacrimantes, vociferantes (....)”(22).

De Evrard L´Alleman es el manuscrito *Laborintus* , fechado en 1349, en cuya parte tercera, correspondiente a la versificación, nos hace referencia a los versos “leonini” (rimas internas), “caudati leonini” (cuando además coinciden las rimas finales), “serpentini” y “reciproci” (los llamados recurrentes o retrógrados):

“ Retro recurro, metra scando dum talia:

Justis suplico virgo tibi sacra, repelle proba

Proba repelle; sacra tibi virgo suplico justis.

talia dum scando metra, recurrum metrum”(23).

Si en las poéticas latinas de este periodo son así frecuentes las formas que hacen referencia a diversos juegos de letras y combinaciones especiales, tanto desde un punto de vista visual como fonético, no hemos encontrado sin embargo datos sobre los laberintos y caligramas hasta el mismo siglo XVI, lo que nos hace pensar que estas formas no fueron frecuentes en los últimos siglos de la Edad Media, lo que explica su ausencia también en las teorías en lenguas vernáculas.

7.3. Leys d'Amors y otras preceptivas

Las leyes de amor representan, como es sabido, la teoría literaria de las primeras academias modernas y son el resultado de la preocupación por enseñar el arte de trovar, precedentes inmediatos de las retóricas y poéticas de las literaturas europeas en lengua vernácula. Por ello, nos interesa esta fuente de forma especial, aunque siempre en la medida en que afecta a los artificios que nosotros estudiamos(24).

Los Juegos Florales de la Escuela de Toulouse se realizaron por vez primera en 1324, una vez fundado el Consistorio que los iba a presidir, encabezado por los siete fundadores o “mantenedores”.

Entre los precedentes de las *Leyes de Amor*, aparte de los clásicos y los Padres de la Iglesia, están el libro de Brunetto Latini, *Li libres dou tresor* (1260-1265), así como el *Ars loquendi et tacendi* de Albertano de Brescia, del que el anterior resume ideas. También figura San Isidoro entre las fuentes de estas leyes, así como, lógicamente, toda la tradición trovadoresca anterior, que no hace sino sintetizar.(25)

Entre esas leyes, promulgadas en 1356, por las que se fijó el arte de trovar, figuran así varias de las fórmulas que nos conciernen, acrósticos, retrógrados, aunque predominan, como ocurre en la lírica de la parte final de la Edad Media, aquellas que resaltan las posibilidades fonéticas del lenguaje, el sentido musical en suma. Si los conocimientos suponían la obtención de un grado, “doctorat en gai saber” reglamentado en el año 1325, y la enseñanza de las leyes era uno de los cometidos de los mantenedores del Consistorio, resulta lógico que también estas formas se difundieran fuera de la zona, de forma especial en Cataluña y luego en Castilla, lo que no supone que vengan de allí las raíces. La escuela de Tolosa procede de la tradición trovadoresca anterior y, especialmente, de la Corte del Conde

de Rodez, una de las últimas sociedades en las que se cultivaba la poesía a fines del XIII, a menudo frecuentada por trovadores importantes para nosotros, como el ya citado Serverí (Cerverí) de Gerona, precedente en el acróstico alfabético para nuestra lírica cancioneril. A la muerte de Henri de Rodez (1302) se mantienen las tradiciones literarias y la Escuela de Tolosa no hace sino revitalizar, poco tiempo después, esta herencia de la corte de Rodez.

Los manuscritos de las *Leys d´Amors* en la península, como el del archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, en prosa y del siglo XIV, o el rimado que se conoce como *Flors del gay saber* prueban en todo caso la raíz común de estos artificios en la lírica cancioneril, los esquemas latinos medievales en las cuestiones métricas como fuente para la teoría literaria en lengua vernácula.

Si nos centramos, por ejemplo, en el acróstico, además de incluir un curioso ejemplo, formado por la primera sílaba de seis versos, cuya lectura nos die: “Johan de Sant Serni”, se nos da la definición y explicación bajo la forma de “cobbla rescosta”:

“Rescosta, en autra maniera dicha cluza, se fay can per las primieras lettras o sillabas o dictios o per las derrieras dels bordos d´una o de motas cobblas o per aquelas que son en lo mieg dels bordos d´una o de motas cobblas hom pot trayre, legir et haver lo nom d´alquna persona o d´autra cauza o alquna sentensa o doctrina, la quals ses enterpretatio pot esser entenduda per la cobbla meteysha, una o motas, jassiaysso que sia pauzat cluzamen; quar si mestiers havia d´enterpretatio, seria divinativa.(26)

Este texto es muy interesante como ejemplo de definición del acróstico, pues incluye también el teléstico y mesóstico entre las diversas posibilidades, lo que supone en definitiva al pentacróstico o laberinto, que no sería sino una conjunción de varios de ellos. Como ejemplo ofrece además un acróstico nominal en el que se lee “Guilhem Molinier”, encargado de ordenar, preparar y corregir estas leyes como miembro de la Comisión de la Escuela de Tolosa.

De los diversos modos de rima que recogen las leyes encontramos algunos curiosos, aunque no por ello originales:

“Rims multiplicatius, liqual son dig

en autra maniera tonbarel o enpeutat”.

Se trata de rimas internas llevadas al límite, como el ejemplo que ofrece:

“A tort han mort a cruzel mort

mon port conort e mon cofort.

Lo mon veg maladreg e destreg

Quar apleg franh hom dreg per naleg (.....)”

así como versos “serpentis” en los que la rima va formada palabra a palabra en cada verso, una especie de poema correlativo por su rima:

“Vos Dieus clartatz clara

los mieus gardatz ara”(27).

Destacamos también el apartado titulado “De retrogradacio” (versos retrógrados de diverso tipo), donde se hace referencia al poema que permite dos lecturas según se realice la lectura verso a verso en sentido descendente o ascendente (empezando en este caso por el último verso), así como la fórmula por la que además de la lectura lógica es posible realizar otra, palabra a palabra, de derecha a izquierda.

“Vengutz es le senhor d´amon

Salutz grans portar en lo mon (....)”

o la lectura inversa:

“D´amon le senhor es vengutz

en lo mon portar grans salutz (.....)”

y también las posibilidades de retrógrado sílaba a sílaba o letra a letra, con algunos ejemplos de palabras que permiten estos juegos: “savisa”, “regire”, “repare”, “regare”, “remire” (ejemplos de lectura por sílabas); “vau”, “sas”, “tot”, “ama” (lectura inversa letra a letra con el mismo resultado); o ejemplos cuya inversión nos da otra palabra: “amar”, “amor”, “rim”, “ros”.(28)

Entre otras formas de rimas artificiosas recogen las *Leyes* las llamadas “rims derivatius”, formadas por palabras que derivan unas de otras, y también las “rims equivocz”, con palabras parecidas fonéticamente, lo que entronca con la paranomasia y las diversas formas de ecos(29).

Tienen también interés algunas formas que juegan con alteraciones del orden de los versos o grupos de versos, pudiendo establecer muy diversas lecturas según la combinaciones y a partir de un mismo texto: “cobbla crotzencadenada”, “cobbla crotzcaudada”, “cobbla cadenacaudada”(30).

En algunos poemas se dan de forma predominante determinados artificios y, en relación así con la paranomasia, aparece en las leyes la “cobbla refrancha” formada por palabras cercanas entre sí que se distribuyen por todo el poema, o la “cobbla serpentina”, formada con versos serpentinos. Un ejemplo recoge esta forma de rima interna hasta el punto de realizarse palabra a palabra en columna:

“Vos Dieus clartat clara

los mieus gardatz ara

Del mal yrisso

pel qual li fisso

De mort van avan

que fort gran afan

e mal e desayre

nos fan tot jorn trayre”(31).

El enigma aparece definido también en las *Leyes de Amor* con bastantes ejemplos, bajo el título “cobbla divinativa”, así como varias formas de polilingües. Es el caso de la “cobbla partida”: “Cobbla partida conte dos o motz diverses langatges”, o la “cobbla meytadada”, que se distribuye en una parte en latín y otra en lengua romance, bien por versos o incluso en partes de los versos. En este mismo grupo de formas poéticas que juegan con dos o más idiomas se sitúa la “cobbla constructiva”, aunque los límites entre las tres son confusos, como es frecuente con muchas de estas formas y sucede también en las retóricas y poéticas latinas.

7.4. Primeros preceptistas españoles

En el ámbito español, el primer tratado que dedica una sección a los artificios extravagantes es la *Poética* de Díaz Rengifo, a la que más adelante nos referiremos, pero si en ella se nos dan algunas referencias interesantes sobre estos temas, es preciso no olvidar que la fama negativa que esta fundamental obra adquiere en el siglo XIX se debe por esta razón a los abundantes añadidos que a ella

se hicieron en el XVIII y que no son, por tanto, atribuibles a su autor original.

Entre los primeros ejemplos de la teoría literaria española nada podemos decir del *Arte de la Gaya Ciencia* de Enrique de Villena, pues al conservarse sólo algunos capítulos de la primera parte referida a los aspectos gramaticales, no podemos saber lo que de nuestros artificios pudo contener(32), pero la vinculación de Villena al Consistorio de Barcelona (fundado en 1390) y, por tanto, a la tradición provenzal, nos hace suponer que sus ideas no debieron diferir mucho de las que recogen las *Leys d´amors* y que reproduce también la lírica castellana de esta época.

De Nebrija y su *Gramática Castellana* nos interesan algunos figuras y sus definiciones(33). Nos dice así del enigma: “Cuando dezimos alguna setencia escura por escura semejança de cosas, como el que dixo:

“La madre puede nacer

dela hija ia defunta”

por dezir que del agua se engendra la nieve i despues en torno dela nieve el agua”(34).

De “Chalepo” escribe Nebrija: “Es cuando cogemos alguna sentencia de sílabas i palabras que con mucha dificultad se pueden pronunciar”, de lo que nos pone el siguiente ejemplo:

“Cabron pardo pace en prado

pardios pardas barvas a”.

No hemos encontrado en este autor referencias a empresas, jeroglíficos o laberintos, lo que no es extraño, pues tampoco aparecen en los demás tratados de esta época. Del grupo de figuras que constituyen los ecos, mucho más habituales, encontramos algunas formas en Nebrija. Nos define así la “anadiplosis”: “Es cuando en la mesma palabra, que acaba el verso precedente, comienza el siguiente, la cual figura nuestros poetas llaman dexaprende, como Alonso de Velasco:

Pues este vuestro amador

Amador vuestro se da

dase con penas damor

Amor que pone dolor

Dolor que nunca se va”(35).

Y esta la relacionamos con otras formas de repetición recogidas por Nebrija: “epanalepsis” (palabra repetida al principio y final del verso) y “epixeusis”: una palabra que se repite “sin medio alguno en un mesmo verso: Ven, ven, venida de vira”. Esta figura está relacionada con la paranomasia: “es cuando un nombre se haze de otro en diversa significación como diziendo: no es oradora sino arador” y se confunde con el “paromeon”, figura que constituye para nosotros el verso letreado, también llamado tautología: “es cuando muchas palabras comienzan en una misma letra, como Juan de Mena: Ven, ven, venida de vira”.(36)

Son frecuentes en Nebrija los ejemplos de Mena y sus definiciones proceden entre otros de Donato y Quintiliano. Como puede observarse, no existe variación, a no ser en los términos, de las figuras que ya vimos en los tratados latinos a lo largo de este proceso histórico, incluso a veces con los mismos ejemplos, como el que tantas veces hemos encontrado de Ennio para definir el verso letreado.

Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* se apoya a su vez en Nebrija, como en la tradición que procede de Horacio, Quintiliano y Boecio(37), pero este autor nos interesa de forma especial por ser tal vez el más implicado en la tendencia formalista y conceder al poeta casi total libertad para utilizar el

material lingüístico, según él mismo señala:

“De muchas licencias y figuras pueden usar los poetas por razón del metro y por la necesidad de las consonantes (....) tiene el poeta y trovador licencia para acortar y sincopar qualquiera parte o dicion (....) puede assi mesmo corromper y estender el vocablo (...) y puede también mudarle el acento(....) tiene también licencia para escrebir un lugar por otro (....) una persona por otra, y un nombre por otro, y la parte por el todo y el todo por la parte”(38).

Y además de todo esto nos señala Juan del Encina la existencia de varias galas en el trovar de las que debemos hacer uso, como es el eco: “Que se llama encadenado que en el consonante que acaba el un pie en aquel comienza el otro”; o el verso retrógrado: “Ay otra gala de trobar que se llama retrocado, que es cuando las razones se retruecan, como una copla que dize:

Contentaros y serviros

serviros y contentaros”

y otras formas de repetición: “Ay otra gala que se dice redoblado, que es cuando se redoblan las palabras, assi como una canción que dice:

No quiero querer querer

sin sentir sentir sufrir

por poder saber saber”

así como los que Encina llama “multiplicado” y “reiterado”, versos en los que se repiten algunas palabras (al principio de cada verso en el segundo caso).

La actitud teórica de Encina tiene sin embargo su más completa proyección en la fórmula del disparate que hizo popular su nombre, según señala el P. Sarmiento(39), como forma de definir cualquier necedad ingeniosa y que inspiró a muchos autores que le imitan, empezando por Pedro Manuel de Urrea a principios del s. XVI. Esta tradición del disparate como fórmula literaria de carácter humorístico, lograda a partir de frases incoherentes o absurdas, tiene para algunos estudiosos sus fuentes en la “fatrasie” francesa existente ya en el siglo XIII(40), pero para nosotros, aunque son evidentes las distancias, la fórmula del disparate guarda clara relación con los textos inconexos a que ya hicimos referencia en Ausonio y en el precedente alejandrino de Licofron del Calcis, según parece, el más disparatado de todos.

Además de Juan del Encina, la tradición del disparate literario viene reforzada por Jorge Manrique, el ya citado Pedro Manuel de Urrea, Diego de la Llana, Gabriel de Saravia, Joaquín Romero de Cepeda, el Padre Cornejo, Tomás de Iriarte y otros diversos ejemplos entre fines del XV y el Siglo XIX, algunos de los cuales recoge Marcel Gauthier.(41)

Sirva a modo de ejemplo la primera estrofa de uno de los disparates de Juan del Encina recogido por este autor:

“Anoche de madrugada

ya después de mediodía

vi venir en romería

vna nuve muy cargada;

y vn broquel con vn espada

en figura de hermitaño,

cavallero en vn escaño,

con vna ropa nesgada

toda sana y muy resgada.

No despues de mucho rato

vi venir vn orinal

puesto de pontifical

como tres con un çapato;

y alli vi venir vn gato

cargado de verdolagas,

y a parce michi sin bragas,

caballero en un gran pato

por hacer mas aparato (...)”(42)

En cuanto al marqués de Santillana, en su *Prohemio e carta* al condestable de Portugal, de 1449, nos interesan algunas referencias a las formas que hemos visto en las páginas precedentes(43), las cuales hace preceder Santillana de Galicia y Portugal, donde sitúa la preeminencia de las formas métricas “de este arte que mayor se llama, e el arte comun, creo, en los reynos de Galicia y Portugal (....), é aun destos es cierto rescebimos los nombres del arte asy como maestria mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre”(44).

7.5. Forma de artificio en la lírica cancioneril

Sin bien dedicamos más tarde un apartado al resumen global de los artificios más interesantes para nosotros de la lírica cancioneril, realizado este por grupos de afinidades entre las formas que nos ocupan, hemos optado por realizar primero un breve análisis individualizado del *Cancionero de Baena*, como iniciación al resumen global y con la idea de concretar estos artificios en un ejemplo unitario del siglo XV(45).

Del acróstico, que corresponde a la “cobla rescosta o cluza” provenzal, encontramos un curioso ejemplo de Alfonso Alvarez Villasandino (nº 149, p. 139) que hace una interpretación simbólica de las letras de una dama, Catalina, relacionando una de ellas en cada estrofa con otras palabras:“C” con castidad; “A” con alteza; “T” con Trinidad, etc., para terminar recogiendo el nombre en el penúltimo verso: “CATALINA”.

En este caso, aunque las letras van situadas al principio del verso, están aisladas, no forman parte de una palabra, y tienen sentido en la medida en que sirven para el juego de interpretación.

Del enigma o adivinanza encontramos algunos ejemplos también de Villasandino (nº 132,133,134,135,243,p. 129) complicados a veces, como en el enigma nº 135, por la repetición constante de una palabra, lo que se llamó consonantes doblados:

“Andando cuydando en meu ben cuydé

que yo cuydara rren deste cuydar,

Cuydando, cuytado, como me maté

E por ende cuydo cuydar en penssar;

Que sy ovysse quen de mi cuydade,

Lo que non cuydo cuydar cuydaria

Un tal cuydado, porque me lexasse

De meu grant cuydado cudar toda via”

(nº 135, pp. 129-130).

Como ejemplo de disparates, solecismos o “gaçafaton” citamos de Villasandino el decir nº 139 (pp. 131-132) en que dialoga con el Amor “el cual es fecho de caçafatones. El nº 196 (pp. 172-173) del *Cancionero de Baena* responde también a esta forma de juego de palabras.

Dentro de las formas polilingües destaca la “cobbla meytatada” provenzal, poema hecho en base al romance y latín y recogido, como vimos, en las *Leys d´Amors*, como el ejemplo nº 294 de Rui Páez de Ribera (pp. 324- 325); y del arte de “macho o fembra”, en el que alterna la rima entre masculino y femenino, nos pueden servir de ejemplo los nº 143-144 (pp. 134). Este curioso artificio, que no parece diferir del llamado “mordobre” o “manzobre”, es en definitiva una forma de rima derivada o derivativa, “rims derivatius” en las *Leys d´Amors*. La “Resquesta de Alfonso Alvarez contra Ferrant Manuel”, de Villasandino (nº 225, pp.260-262) recoge, entre diversas formas del arte poético, el arte de “macho o fenbra”, acusando a Ferrant de no conocerlas:

(....) E pues vos tenedes por tan sabidor

que en tan breve tienpo tan alto sobistes,

So maravillado commo preposystes

Syn lay é syn deslay, syn cor syn discor,

syn doble man sobre sensillo ó menor,

syn encadenado dexar ó prender,

Que arte comun devedes creer

Que non tiene en sy saber nin valor.

Del verbo partido maestrya mayor,

Nin de macho é fenbra non vos accorrystes,

palabra perdida non la enxeristes

En vestros desires con saña ó rrygor (....)

La rima en los ejemplos que hemos recogido de Villasandino (nº 143-144) realizadas por esta forma de “macho e fenbra”, juegan con las palabras “amigo-amiga”, “castigo-castiga”, “abrigo-abriga”, “faziendo-fasienda”, “defyendo-defienda”, “contiendo-contienda”, entre otras, a modo de pareja final de cada verso con el siguiente.

Un grupo de artificios, con cierta entidad entre las formas que integra, viene dado por las repeticiones a

diversos niveles: letras, palabras, rimas, versos, lo que produce un efecto sonoro o musical especiales. Las figuras retóricas y las estrofas que estas constituyen son muy variadas, pero todas parecen responder a esa orientación musical, como los acrósticos, pentacrósticos, laberintos, caligramas, retrógrados, responden más bien a un fundamento visual.

Las repeticiones en la primera línea de cada estancia de un poema, bien de la misma palabra con que empieza, o de un grupo de palabras, o el verso entero, constituyen la "cobla capdenal", como los ejemplos nº 50,51,112-114,182 o 73, entre otros muchos. En otros casos una palabra se repite en una estrofa varias veces, "consonantes doblados o dobles", lo que se refuerza con sus derivados, como el ejemplo que acabamos de citar en el enigma. Esta forma viene a ser similar a la paranomasia y se repite en el *Cancionero de Baena* . Otros ejemplos de este artificio, llamado también " manzobre" son los nº 250,284,507. El inicio del poema 284, de Ferrant Manuel contra Alfonso Alvarez de Villasandino (pp. 385-386) sirve de ilustración:

"Dexistes, amigo, que vos preguntase;

Agora desitme, pues ya vos pregunto,

Sy pueden dos cosas caber en un punto

Puntado por puntos quien ben las puntase; (....)".

Como ejemplos de rimas internas en el *Cancionero de Baena,* entre otros muchos ("discor"), señalamos los poemas nº 393,510,506. De este último, que figura a nombre de Fray Diego de Valencia (p.537), tomamos unos versos:

"En el viso á mí priso

con grant fuerça de amor,

Cuerpo lisso muy enviso

Que non vy tal nin mejor; (....)".

El "arte de encadenado" guarda con esto relación. El poema 145 (p.135) nos ofrece tres estancias de ocho versos y en todas la rima del cuarto verso va con el primer hemistiquio del quinto y el final del último. Encadenados, rimas internas ("discor") y ecos se relacionan claramente entre sí. Ejemplos de esto son los poemas 379 y 452 (pp. 492-494). El "Dexaprende" es también una forma de encadenamiento, bien mediante la repetición del último verso de una estrofa en la siguiente (nº 176, p. 159), o cambiando el orden de las palabras, pero respetando el verso, o cuando el último verso es parte del primero de la estrofa siguiente (nº70, p. 68). A veces una o dos palabras finales sirven de inicio al primer verso de la estrofa que le sigue, lo que llamamos propiamente eco (nº 201, p. 78).

7.5.1. Sobre los acrósticos y sus variantes

Pierre Le Gentil, en su libro sobre lírica española(46), recoge en un apartado que titula "Rhétorique et mauvais gout" algunas referencias sobre las fórmulas que nos interesan. También Paul Van Tieghen, en la misma línea de rechazo de los artificios, nos dice en torno a este periodo en Europa:

"A la fin, on veut raffiner, on prend l'artifice pour l´art: on fait des acrostiches, des vers qu'on peut lire de droite à gauche asussi bien que de gauche à droite, etc.; ces puérilités sont en rapport avec le mauvais goût du sécentisme ou du précieux, qui commence à sérvir dans la litterature européenne"(47).

La lírica cancioneril recoge efectivamente estos artificios literarios de larga tradición, como hemos visto. El anagrama, el acróstico, los alfabéticos son formas idóneas para delimitar el signo, la señal de los trovadores, un vehículo para el secreto en el juego de relaciones cortesanas donde las adivinanzas,

como las insignias, motes y divisas, cumplen un papel importante.

Si Guido d´Arezzo practicó el acróstico en Italia y de él conocemos uno realizado con el pentagrama musical(48),autores franceses como Guillaume de Machaut o Eustache Deschamps incluyeron también en el siglo XIV esta forma entre sus composiciones, del mismo modo que el italiano Lancinus Curtius, de fines del XV, del que se citan retrógrados y acrósticos(49).

A Scalígero, autor del siglo XVI, maestro del preceptista Antonio Da Tempo (fuente para nuestro Díaz Rengifo) se le atribuyen composiciones alfabéticas que incluyen todas las letras distribuidas a lo largo del poema, lo que viene a ser artificio inverso al lipograma (que consiste en la eliminación de una letra determinada).

Pero estos nombres no son sino algunos ejemplos de los muchos que podemos citar en Europa. De estos juegos de letras, aunque en España no parecen haber tenido la misma vigencia como ya observamos, tampoco son escasos los ejemplos. Nos hemos referido al *Cancionero de Baena* y vamos ahora a recoger algunos de los acrósticos y formas que se relacionan con este artificio.

Uno de los más conocidos es aquél de Jorge Manrique en el que cada estrofa del poema inicia los versos con una de las letras del nombre de GUIOMAR, estrofa por estrofa y por orden. De este modo, todas las palabras iniciales de todos los versos de una estrofa empiezan por una letra, la G en la primera, la V en la segunda, etc.(50)

Está fórmula la realiza también Álvaro de Brito en un poema dirigido al rey Don Fernando y a Dª Isabel con el mismo procedimiento ya explicado, pero además, todas las palabras de cada estrofa empiezan por la misma letra que le corresponde, lo que convierte al poema también en letreado, ejercicio que ya vimos en Ausonio. Por tanto, no es sólo la primera palabra de cada verso la que recoge la letra correspondiente del acróstico, como en Manrique, sino que todas lo hacen, de modo que el acróstico aquí es múltiple, al repetir la misma fórmula en todas las columnas de palabras. El poema aparece en el *Cancionero de Resende* (Tomo I, p. 250).

Estos juegos vienen también de los autores provenzales. Las “coblas rescostas” corresponden en las *Leys* a los acrósticos nominales, que son ahora tan frecuentes, bien para el nombre del autor o para el de la persona a la que se dedica el poema. Y también en relación con el acróstico situamos aquellos poemas en los que el nombre a quien va dirigido se desglosa en una interpretación a partir de las letras que lo componen. Esta forma suele dejar aislada la letra (no forma parte de una palabra) y no es frecuente tampoco que vaya al principio de los versos, con lo que sería mesóstico (acróstico medial).

Villasandino nos ofrece ejemplos de este procedimiento por el que se explican determinados valores simbólicos de las letras (procedimiento llamado etimológico), del mismo modo que Puerto Carrero, Pedro de Cartagena o Enrique de Mota y Diego Brandao en Portugal(51), pero no es Villasandino el primero, como pretende Pierre Le Gentil, pues vimos que, aparte de la tradición hebrea, donde es fórmula muy frecuente, la realizó antes Alfonso X, además del ya citado Cerverí de Girona en el siglo XIII.

De la fuente provenzal nos dice Pierre Le Gentil:

“Nous citerons seulement ici le nom de Huon le Roi, auteur de deux piéces curieuses qui annoncent celles de Villasandino et de Deschamps: *Li abbecés par ekivoche* et *Li Ave Maria en roumans* . Dans la première, le poète de Cambrai tire des conclusions plus ou moins ingénieuses de la forme des lettres et de leur place à l´initiale de certains termes; dans la seconde, il analyse dans le mˆeme esprit les mots Ave et Maria”(52)

y todo es resultado de la deuda con la tradición que sintetizan las *Leyes de Amo*r, pues estas recogen tales juegos con toda claridad(53).

Un ejemplo de este tipo de artificio que relacionamos con los acrósticos es el de Pedro de Cartagena incluído en el *Cancionero General* (v. I, nº 144, p. 347):

“Por la M que nos mata

por la E que la entendamos;

por la N no podamos

desatarnos si nos ata;

por la C cessa el plazer

de todos los que la vemos;

por la I yerra el saber

siendo d´otro parescer;

por la A que la adoremos”.

Similar a este y del mismo Cartagena es el titulado: “A la Reyna dona Ysabel” (*Canc. Geral.*, v.I, nº 153, pp. 353-355) donde incluye las letras del nombre, si bien no de una vez, sino en varias partes del poema:

“(...) Que la I, denota imperio,

la S, señorear

toda la tierra y la mar;

y la A, alto misterio

que no se dexa tocar. (...)

(....) Y la B, E, L, dizen

lo natural no compuesto(...)

(....) pronuncia vuestra belleza

qu´es sin nombre en cantidad(....)

(....) Porque se concluya y cierre

vuestra empresa començada,

Dios querrá, sin que se yerre,

que rematés vos la R

en el nombre de Granada (....)”.

Otro ejemplo del *Cancionero General* es el del Vizconde de Altamira titulado “Del Vizconde dé Altamira á las cinco letras de Nuestra Señora” (v. I, nº 17, p. 31):

“La M madre te muestra,

la A te manda adorar,

la R por reyna nuestra

que nos tiene de salvar;

la I porque de Ihesús

ser su madre mereciste,

la A angustia triste

quando le viste en la cruz".

En el *Cancionero Castellano* figura también un poema de Soria (nº 506) donde interpreta las letras del nombre de la amada(54), y en el Cancionero de Juan del Encina un "alphabeto de amor" lo que es frecuente en esta época. Más curioso aún es el poema titulado "Copla sola de Luys de Touar" (*Can. Gral.* v. II, pp. 29-30) "en que van metidos nueue nombres de damas".El interés de este texto nos obliga a copiarlo, pues aparte del acróstico, los nombres aparecen confundidos entre las letras, por lo que los subrayamos : nº 811

"Feroz sin consuelo y sañuda dama

Remedia el trabajo a nadie creedero

A quien le siguio martirio tan fiero

No seas leon o reyna pues t´ama:

Cien males se doblan cada ora en que pene

Y en ti de tal guisa beldad, pues se asienta

No seas cruel en assi dar afruenta

Al que por te amar ya vida no tiene".

Esta fórmula es bastante insólita y no hemos encontrado otros ejemplos. El acróstico nos da el nombre de FRANCYNA.

El poema que sigue a este en el Cancionero y que pertenece al mismo autor, juega también con las letras y es además explicación del anterior. En él el poeta contesta a una dama que le había preguntado cual de los nombres incluídos en el poema era más importante para él (*Canc. Gral*. v. II, nº 812, p. 30):

"(....) Es la F la poca fe

que con mí siempre ha touido

es la R, yo no se

réproche qual nunca fue

con que paga lo servido,

la A, la poca afición

para darme beneficios (....)",

y así hasta completar en verso la explicación de las letras del nombre que aparecía en acróstico en el poema anterior, es decir: FRANCYNA.

Otro ejemplo interesante de acróstico, situado en este caso al final de los versos (lo que llamamos

teléstico), es uno que aparece en el *Cancionero de Ripoll* con el título “Cuando vi a la amiga por vez primera”(55), pero el más conocido de todos los acrósticos de esta época es sin duda el situado al inicio de la *Celestina* y que dice: “El Bachjller Fernando de Roias acabo la comedia de Calysto y Melybea y fue nascjdo en la Pvebla de Montalvan”. Sin entrar ahora en la cuestión de la autoría de este libro, pensamos sin embargo que debe tenerse en cuenta el artificio y la posibilidad de que la anonimia sea sólo juego literario, pues a pocos podría ocultarse en esta época el nombre cuando el acróstico es fómula frecuente para reconocer al autor. Es, por tanto, impensable que mediante el acróstico fuera el autor a quedar oculto siquiera para un lector no muy habituado a estas fórmulas. Menos creible aún nos parece que pudiera ocultarse por problemas de limpieza de sangre ya que, como vimos, el acróstico es habitual en la poesía hebrea.

7.5.2. El retrógrado

Ya hemos planteado la dificultad que este artificio ofrece en las lenguas romances. El verso anacíclico perfecto (o retrógrado), letra a letra, que permite por tanto la misma lectura de derecha a izquierda y a la inversa, lo encontramos en algunos textos latinos que ya hemos citado, pero en ningún caso en castellano o francés. Suele citarse el juego en retrógrado castellano perfecto que supone la frase: “Dábale arroz a la zorra el abad”, pero es uno de los muy escasos ejemplos. El retrógrado por palabras es ya más frecuente y, sobre todo, el retrógrado por versos (en el que es posible también empezar la lectura por el último y ascender hasta el primero).

Un curioso ejemplo de retrógrado por palabras es el de Angel Bassi (llamado Politien) del siglo XV, que se encuentra en un cuadro en la Iglesia de Nuestra Señora la Nueva de Florencia puesto en boca de Caín y Abel. Este dice: “Sacrum pingue dabo non macrus sacrificabo”, a lo que Caín responde: “Sacrificabo macrum non dabo pingue sacrum”(56).

Estas formas de retrógrado, verso a verso, por palabras, por sílabas e incluso por letras estaban bien definidas en las retóricas y poéticas, aunque en los escalones más reducidos no tengamos ejemplos. Pierre Le Gentil nos dice:

“Il ne semble pas que les provençaux se soient, dans la pratique, engagés dans cette voie; aucum exemple n´apparait dans le recueil de P. Meyer, ni dans celui de Noulet et Chabaneau”(57).

El artificio aparece también recogido en las *Leys d´Amors* como “retrogradatio” y corresponde en el *Arte de Trovar* de Encina al verso retrocado:

“Contentaros y serviros

serviros y contentaros”.

Pedro de Cartagena recoge este procedimiento del retrógrado palabra a palabra en varios casos (*Canc. Cast.* nº 909, 915). El nº 140 del *Can. Gral*., (v. I, pp. 338-344) ofrece algunos ejemplos de primeros versos construídos bajo el esquema del retrógrado palabra a palabra:

“(....)Lo bueno, lo malo, lo malo, lo bueno(...)

(....)Que prende, que suelta, que suelta, que prende(....)

(....)Do toca, do llega, do llega, do toca(.....)”

Todas estas formas de retrógrados, como los acrósticos y alfabéticos, se relacionan entre sí porque permiten diversas posibilidades de lectura, aparte de exigir una percepción visual, lo que guarda relación con el laberinto (o pentacróstico), aunque esta forma parece mucho menos frecuente en estos momentos. En este grupo es preciso también incluir los poemas correlativos, que permiten, junto a la lectura horizontal y lógica, otra en vertical y por columnas de palabras. Este es el caso de los poetas Coudel y Alvaro de Brito en el *Cancionero de Resende* (v. I, p. 205,250 y 253). Este último autor hizo

varios poemas que permiten varias combinaciones a partir de la selección de palabras de varias columnas.

Los juegos simbólicos que suponen estos artificios están vinculados a los ritmos caballerescos y las relaciones cortesanas, lo que no implica que vengan de ellos. Desde nuestro punto de vista la tradición provenzal no hace sino difundir o potenciar aspectos de la tradición retórica latina más acordes con el sistema caballeresco. El arte del blasón, las divisas, las empresas, insignias y motes forman con los juegos de letras un conjunto que es preciso ver de forma global. La actividad militar del caballero integra así la insignia del soldado romano con una actividad social que termina predominando sobre el sentido militar original y todo está sintetizado en el jeroglífico.

7.5.3. Jeroglíficos

En cuanto expresión de conceptos a través de imágenes, objetos, signos, palabras o letras, el jeroglífico, viene a ser una forma de escritura total que se proyecta en varias direcciones (jeroglíficos figurativos, simbólicos o fonéticos) integrando así diversos artificios: anagramas, cronogramas, enigmas, emblemas, empresas y divisas, entre otros.

Los siglos XV y XVI desarrollaron estas formas que se vinculaban con el arte de empresas y divisas medievales, así como el “rebus”, que viene a ser un jeroglífico literario. Las fronteras, en todo caso, entre las diversas formas de jeroglíficos nunca estuvieron claras y a veces son inexistentes, pero todo ello tiene, en esta época, una directa relación con el descubrimiento de la cultura egipcia por el Renacimiento(58).

En Francia en la Edad Media se extendieron los jeroglíficos (llamados rebus en la zona de Picardía) y de aquí a toda Europa al final de esta época. El rebus es así aquella composición que expresa un pensamiento a través de combinaciones de palabras, sílabas, letras o imágenes(59).

A veces se cita como ejemplo el de Cicerón, que en su “Dedicatoria a los dioses” escribía su nombre junto a un garbanzo (Cicer en latín).

Dentro también del rebus o calambour se incluyen las fórmulas de letras o sílabas con objetos que al pronunciarse nos dan la clave, al modo de los actuales jeroglíficos de los pasatiempos.

Muy interesante es el extenso artículo de Pilar Pedraza, “La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los enigmas de la Universidad de Salamanca”(60) que se centra en el estudio de la decoración figurativa que aparece en los bajorrelieves del claustro, obra anónima del primer tercio del siglo XVI, jeroglíficos atribuídos a Juan de Alava, en la línea de influencia renacentista italiana, aunque estas formas parecen tener más que ver con la escultura que con la literatura, o se sitúan como fórmulas de relación.

Rebelais incluye un jeroglífico en el capítulo XXIV del libro II de su novela *Gargantua y Pantagruel* basado en un anillo que una dama envía a Pantagruel con un falso diamante, en cuyo interior aparecen grabadas unas letras hebreas que significan:“por qué me has abandonado”(61), y no deja de resultar significativo que este autor, uno de los primeros creadores de caligramas modernos, fuera un iniciado en los temas de alquimia y hermetismo.

Los anagramas y cronogramas están también vinculados con el jeroglífico. Se considera inventor del anagrama al ya estudiado Licofrón de Calcis, sin duda el más complicado de los autores de la Pléyade poética del canon alejandrino: a él se atribuye el anagrama de “Ptolemaios: apo melitos” (de miel). Aunque este tipo de artificio parece ser que no fue tan frecuente en Roma, va a tener importancia sobre todo a partir del siglo XVII y son célebres algunos franceses e italianos:

Voltaire: O alte vir

Pierre de Ronsard: Rose de Pindare

Frére Jacques Clement (asesino de Enrique II): c'est l´enfer que m´a creé

Galeno: Angelo

Ferdinandus I: Durans in fide

Carolus Magnus: Cumulans agres

Carolus Quintus: Qui clarus netus

entre otros muchos que incluyen autores como F. Paschasii en su libro *Poiesis artificiosa*.(62)

El anagrama, como el cronograma (en el que la clave de una fecha viene dada por la lectura como número romano de determinadas letras de un nombre o frase) no son sino tipos peculiares de logogrifos. Este viene a ser una especie de enigma consistente en combinar de forma diversa las letras de una palabra para constituir otras, fórmula frecuente en Grecia y Roma (se atribuyen logogrifos a Cicerón, Apuleyo, entre otros) y extendida desde el siglo XVI.

Pero todos estos artificios están en definitiva vinculados a los juegos de permutación cabalística y de forma concreta a la Cábala permutatoria o “Termura”; coinciden en suma con ella.

Para respetar así la terminología nos vemos obligados a utilizar diversos nombres que definen artificios concretos dentro de un mismo sistema. El enigma o adivinanza sería el denominador común de todos ellos, pero la existencia de una fórmula bastante reconocible en la literatura, el enigma de tipo conceptual, incluso popular, nos lleva a dejar el término para este sentido y situar como jeroglíficos a las restantes(63).

Como ejemplo curioso de rebus (o jeroglífico fonético) reproducimos uno, tal vez del siglo XIX, que recoge Carbonero y Sol:

SKDTDAK (ese cadete de acá)

TDCAYAPTC (te decea y apetece)

CKBCAYCKE (ce cabecea y ce cae)

YTCDYTOBDC (y te cede y te obedece)(64).

Los motes y divisas, como las insignias y empresas medievales, vienen a ser también jeroglíficos con ciertas matizaciones. El mote suele definirse como fórmula breve que traduce un estado de ánimo o el trazo más característico de una personalidad, artificio propio de las reuniones sociales y frecuentemente con un carácter enigmático. Suelen presentarse en los cancioneros mediante uno o dos octosílabos acompañados a veces de una glosa y, como señala Pierre Le Gentil, fueron relativamente frecuentes.(65)

Las empresas y divisas sirven, como el mote, para definir las aspiraciones del poeta o su personalidad, a modo de rasgo distintivo y relacionado con las modas caballerescas, de las que proceden todas estas formas. Pero parece, aunque ya señalamos que los límites son confusos, que las empresas se relacionan más claramente con el jeroglífico, mientras el mote sería una especie de enigma, pues en la empresa el texto explica una parte de la idea que un dibujo completa, además de que parece que es en esta donde se concentra el carácter definitorio del que la crea, sirviéndole de insignia. Según opina Pierre Le Gentil, como formas literarias, estas modas tuvieron en la península mayor vigencia que en Europa, a pesar de considerarlas como modas extranjeras(66).

Según todo esto nosotros relacionamos el mote y el enigma (siendo entonces el mote un enigma

difinitorio de alguien) como fórmulas exclusivamente literarias: mientras la empresa o divisa incluiría una figura o dibujo, con lo que se sitúa como jeroglífico.

Como ejemplo de empresas españolas de la literatura del XV y principios del XVI sirvan las del *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* incluídas bajo el título “Letras y Figuras” en el manuscrito 570 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, titulado *Poesías Varias,* folios 156-158.(67)

Algunas de estas empresas deducimos que se acercan al emblema, pues un breve texto acompaña a cada figura, mientras en otras, además de la figura, algunas palabras del texto vienen sustituidas por el objeto que nombran. Como ejemplos del primer tipo copiamos algunas:

“Vn corazón que arda en vnas llamas y diga:

mas padece que parece”

“Una media luna y diga

tal es la ventura mia”

“Dos candados y diga:

mas guardada esta mi fee”

“Dos ojos y diga:

estos me tienen rendido”

“Vna manos con vnas esposas y diga:

vos la culpa yo la pena”

“Vn corazon en una mano,

no os doy nada que ya es vuestro”

“Vn sol y diga:

es tan claro mi deseo”.

Reproducimos en nuestra antología algunas del segundo tipo, según la edición del Cancionero realizada por Julia Castillo (Fig. 111).

Todo esto forma parte de un lenguaje que a través de signos, ornamentos, versos, colores sirven al caballero, en palabras de Pierre Le Gentil: “à traduire leur soumission à la dame, à matérialiser leur fidélité ou leur infortune”(68).

Las “Letras de justadores” eran pues estrofas cortas compuestas para los torneos a modo de insignias de los participantes y explicativas de las diversas figuras simbólicas de las armas o los atuendos, formas que Pierre Le Gentil considera de origen francés, a pesar de reconocer que estas tuvieron más importancia en la península, así como su carácter literario, frente al pretendido modelo galo.

La simbología de los colores es también muy importante en esa misma línea de interpretación simbólica del personaje y con frecuentes repercusiones literarias.

En el *Cancionero de Baena* (nº 343) Pero González de Ubeda propone varios colores, el verde, el negro, el rojo según valores simbólicos determinados, del mismo modo que Guevara en el *Cancionero Castellano* (nº 898) o Diego López de Haro que, en el *Cancionero General* (nº 511), se ofrece a la dama con atuendo verde, símbolo de la esperanza(69).

Los debates sobre estos valores simbólicos son relativamente frecuentes y tienen en la heráldica un claro fundamento. El juego se extiende desde la Edad Media y un soneto de Cetina, por ejemplo, sintetiza esta tradición que arranca de la lírica provenzal y conecta con la tradición petrarquista: El color del rostro como sintomático del estado de ánimo en el soneto titulado “Es lo blanco castísima pureza”(70).

Los enigmas, por último, entendidos en este sentido general que hemos apuntado, son también fórmulas de muy extensa tradición, igualmente vinculadas al juego de relaciones cortesanas, por lo que su auge parece centrarse en la segunda mitad del siglo XV. Curiosos ejemplos encontramos ya en el *Libro de Apolonio* (coplas 505-523)(71),y Juan Alonso de Baena ofrece en su Cancionero buen número de ejemplos. Villasandino, Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Gómez Manrique son algunos de los muchos autores que los realizaron, a veces mediante el juego literario de “preguntas y respuestas”, tema en el que no nos extendemos por ser ya conocido.

7.5.4. Artificios de fundamento musical

Ya hemos aludido al inicio de este capítulo a las formas de artificio que se orientan en el plano fonético o musical, la mayoría de las veces por alteraciones en los diversos planos: de letras, de palabras, de rima, y que constituyen variadas figuras o tipos de versos recogidos por la tradición retórica y poética. Una de las fórmulas más expresivas de este conjunto es el eco o rima encadenada, que toma de la tradición anterior Juan del Encina en su *Arte de Trobar,* ya estudiado:

“Ay una gala de trobar que se llama encadenado que el consonante que acaba el un pie en aquel començа el otro. Assi como una copla que dize:

Soy contento ser cativo

cativo en vuestro poder

poder dichoso ser vivo

Bivo con mi mal esquivo (....).”

Ausonio había hecho ya este tipo de composiciones en las que las últimas sílabas o palabra de un verso se repiten en el inicio del siguiente, artificio extendido a partir de los siglos XVI y XVII hasta el XIX, que corresponde en francés a los versos “Fraternisés” o “enchainés”.

El artificio se empleó con cierta frecuencia entre los poetas españoles: Juan de Mena (*Canc. Cast.* 16), Jorge Manrique (*Can. Cast.* 484), Luis de Bivero (*Canc. Cast.* 1126), Alonso de Cardona (*Canc. Cast.* 1170), Garci Sánchez de Badajoz (*Canc. Cast.* 1055), Comendador Stúñiga (Canc. General) o Juan del Encina (Cancionero de 1507, folios 12,23,24,48,58, entre otros).

Entre otras formas de ecos se encuentran las “coblas capfinidas” o de rima redoblada, en las que el eco aparece como una prolongación del verso, sin integrarse en el siguiente. No son muy frecuentes los ejemplos españoles en esta época, pero encontramos uno de Juan del Encina en un pasaje de la égloga de “Placida y Vitoriano”, recogida en el *Cancionero General* (v. II, nº 807, pp. 21-22), bastante significativo:

“Aqui comiença una obra de Juan del Encina llamada eco, dirigida á la Marquesa de Cotro”

Aunque yo triste me seco,

Eco

Retumba por mar y tierra;

Yerra

Que á todo el mundo inportuna:

Una

Es la causa sola d´ello.

Ello

Sonará siempre jamás;

Mas

Adonde quiere que voy

Oy,

Hallo mi dolor delante:

Ante

Va con la quexa cruel

El,

Dando á la amorosa fragua

Agua. (....).

Esta forma, llamada “couronné” en francés y emparentada con el encadenado, se hace luego más frecuente. En unos tercetos de la *Picara Justina* encontramos el eco formado en cada verso con una parte de la palabra final del anterior:

“Pusieron en Justina sus hermanos

manos, lengua y tras esto una demanda,

Manda el juez (...)”,

artificio también frecuente como forma especial de eco. De este tipo es el eco de Fray Luis de León en las exequias de la Reina doña Ana que recoge Agustín Aguilar y Tejera en sus libro *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana(72)*.

Los ecos son pues bastantes frecuente y más aún entre los siglos XVII y XVIII: Lope de Vega, Moreto, Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros muchos autores destacados, como veremos.

Joaquín Du Bellay (1524-1560) compuso un diálogo entre un amante y el Eco, a quien pregunta por los dolores causados por el amor(73) forma dialógica en que a veces aparecen los ecos.

En el *Cancionero y Vergel de Flores divinas* de Juan López de Ubeda (Alcalá de Herares, 1588) también aparecen ecos (74).

A veces la confluencia de rimas internas y aliteraciones llevan a verdaderos juegos de palabras, sobre todo mediante la derivación, como este fragmento de Pedro de Cartagena (*Can. Cast*. 909):

“Causa congoxa mi gran dessear

causa dolor y causa tristura

causan las causas que causan mirar

do nascen las causas de mi desventura” (....)

o este otro del mismo autor y poema:

“Su fuerça que fuerça mi fuerça por fuerça

me esfuerça que fuerçe mi mal no diziendo (....)”

ejemplos que entran dentro de lo que Encina llama “redoblado” en su *Arte de Trobar*.

Un ejemplo de Manrique muy conocido:

“Es amor fuerça tan fuerte

que fuerça toda razon

una fuerça de tal suerte

que todo seso convierte

en su fuerça y aficion”.

Los juegos de derivaciones y paranomasias permiten obtener un especial sonoridad en diversas formas estróficas como las definidas por “manzobre” o “arte de macho e fembra” que ya vimos en el *Cancionero de Baena*, poemas en los que la rima viene determinada por la variación genérica de una palabra: Villasandino (nº 183).

Esto se aplica también a formas verbales y adjetivos, con lo que el “manzobre” se relaciona con la rima derivativa de los trovadores provenzales, aunque parece que en España esta fórmula tuvo mayor éxito que en Francia hasta la segunda mitad del siglo XV. Aparte del *Cancionero de Baena* (nº 143, 144, 184 y el ya citado de Villasandino, Nº 183) encontramos ejemplos en el *Cancionero General* : nº 172, del Bachiller de la Torre; nº 162, de Cartagena; nº 191 y 196 de Jorge Manrique; nº 372 y 623 de Quirós, entre otros muchos.

7.5.5. Juegos de combinación y disparates

En este grupo podemos integrar diversas formas de combinación de elementos, a veces con un sentido humorístico o burlesco, que resultan contradictorios entre sí. El centón, las ensaladas, los poemas polilingües, las composiciones macarrónicas y los disparates se incluyen así en este apartado. Tales formas no tienen una proyección visual o sonora como característica común, sino su especial sentido en la combinación de elementos.

Los disparates, poemas cargados de equívocos, contradicciones, anacronismos, tienen su más lejano precedente en Licofrón de Calcis y su poema “Alejandra”, al que ya aludimos, así como en Ausonio con su poema “De inconexis”, que también hemos citado. Este artificio se define en la literatura francesa como “amphigouri”, discursos burlescos ininteligibles formados con elementos sin orden ni concierto. Ya nos referimos a Juan del Encina que parece ser el primer autor romance de composiciones disparatadas y un ejemplo perfecto de esto es su “Visión del poeta”(75).

También Diego de la Llana escribió disparates(76) y Francisco de Quevedo, con su alusión a Juan del Encina en la “ Visita de chistes” de los *Sueños*, donde ofrece su homenaje al pretendido inventor de la fórmula.

En esta línea burlesca y disparatada se sitúan las composiciones macarrónicas (especie de disparate polilingüe) en las que el autor mezcla palabras de varios idiomas (latín sobre todo) o latiniza las propias para dar un sentido altisonante. Se trata de construir una especie de lengua híbrida, tal vez como cultismo satírico.

Existen diversos grados, desde el poema con palabras distorsionadas, pero cercanas a las conocidas, para mantener una significación, hasta la composición macarrónica ininteligible, pero conservando la cadencia poética.

El origen moderno del poema macarrónico procede de Italia y tiene como más antiguo representante el tratado *Tiphis Odaxii Patavii carmen macaronicum de Patavinis quibusdam arte magica delusis* (Arimini, sobre 1490), aunque es Teófilo Folengo (1491-1544), más conocido como Merlin Coccaie (Merlin el Cocinero), quien pone de moda este tipo de textos, considerándose su inventor(77).

A partir de Folengo el género se extiende por toda Italia, de donde pasa a Francia y Alemania, con buen número de seguidores entre el siglo XVI y XVII, lo que veremos más adelante.

El poema macarrónico surge de la interrelación lingüística y tiene por ello proyección no sólo como parodia de una lengua, sino también del habla de determinados grupos sociales. Poemas en castellano latinizado, poemas latinos en metro y estrofa modernos, poemas que pretenden reproducir el habla de indios o negros, desde Sor Juana Inés de la Cruz a Nicolás Guillén, entran en este grupo.

La forma poética de las ensaladas, en relación con la anterior, adquiere en España gran difusión a partir del siglo XVI. El término aparece en el *Cancionero Musical* en un poema (nº 438) con música de Francisco Peñalosa hecho con elementos tomados de otros, lo que corresponde en definitiva al centón: *Canc. Cast.* nº 255. El procedimiento podemos vincularlo también con el poema polilingüe ya que las ensaladas, desde sus primeras manifestaciones, permiten la posibilidad de combinar fragmentos en diversas lenguas. La mezcla de lenguas o las irregularidades por combinación de versos de distinta extensión, y fragmentos musicales diversos, son características de las ensaladas, piezas compuestas con versos y músicas tomadas de canciones en boga, como los actuales *popurrís* carnavalescos.

Los disparates de Juan del Encima están en esta línea, como el poema del *Cancionero Musical* nº 432, atribuído a este autor. Otras ensaladas en el mismo cancionero ocupan los números 445, 446, 456, 457, 337 y un ejemplo perfecto de Gil Vicente aparece en su *Auto dos Fisicos*.(78)

Todas estas formas que sin duda sintetiza el centón, como artificio integrador de elementos, de fragmentos de versos, tienen su mayor desarrollo desde el siglo XVII, en el XVIII y segunda mitad del XIX, de forma especial en esta última época que precede a la vanguardia, lo que explica el afán recopilador que manifiesta nuestra bibliografía, según veremos.

---

(1) Edélestand Pontas du Meril: *Poésies populaires latines du Moyen Age* (París: F. Didot Frères, 1847), pp. 416 y ss., incluye algunos ejemplos de rimas internas, versos leoninos, alfabéticos, entre otros autores, del francés Pierre Abailard (fines del XI) o del obispo de Poitiers San Hilario. Nos interesa también el libro del mismo autor: *Poésies populaires antérieures au XII* siècle/París: 1847/ (Bologna: Forni Editores, 1969), pp. 80, 83, 150 y 152, donde hace referencias a estos temas.

(2) Véase Pierre Le Gentil: “Rhétorique et mauvais goût”, en su estudio *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age* (Renne: Plihon editeur, 1949), v. I, cap. V, pp. 184-194, estudio al que aludiremos en varias ocasiones.

(3) Luis José Velázquez (1722-1772): *Orígenes de la poesía castellana* /1754/ (Málaga: Herederos de F. Martínez, 1797), pp. 73-74. Este autor, que nos ofrece la nómina de poéticas y fuentes de la poesía, su historia y proceso, colecciones, traducciones de autores extranjeros y un resumen de los principales tipos de poesía, géneros y estrofas, explica las fuentes de las rarezas, que confluyen en el obispo español Caramuel, en la cultura árabe y, de hecho, aunque estas formas vienen todas recogidas por la cultura latina anterior a los árabes, la revitalización en esta etapa de la Edad Media bien pudo deberse a esta fuente.

(4) Luis J. Velázquez, op. cit. p. 71.5. Pierre Le Gentil: *La poésie lyrique espagnole*, op. cit., v. II, pp. 189-190.

(5) Pierre Le Gentil: *La poésie lyrique espagnole*, op. cit., v. II, p. 189-190.

(6) Pierre Le Gentil: *La poésie lyrique espagnole*, op. cit., v. II, p. 158.

(7) Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 195.

(8) Martín de Riquer: "La canço de les letres" del trovatore Guilhem de Cervera, detto Cerverí", en *Atti de VIII Congresso internazionale di Studi romanzi* (Fiorence: Sansoni, 1956), pp. 339-346.

(9) Martín de Riquer, op. cit. p. 340.

(10) Martín de Riquer, op. cit. p. 341.

(11) M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de crítica histórica y literaria*, v. VI (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1944), pp. 406-444.

(12) M. Menéndez y Pelayo: "Notas para la Hist.", op. cit. p. 419. Esta cita guarda clara relación con la que antes recogimos de Luis José Velázquez, un siglo y poco más anterior a esta, pero coincidiendo también en un periodo de revitalización de estos artificios contra los que ambos estudiosos se levantan.

(13) Giovanni Mari: *I trattati medievali di ritmica latina* /Milán, 1899/ (Bologna: Forni edit., 1971).

(14) G. Mari, op. cit. p. 16.

(15) G. Mari, op. cit. pp. 54-55.

(16) G. Mari, op. cit. pp. 106-108.

(17) Edmon Faral: *Les arts poétiques du XII et du XIII siècles* (París: Bibl. de L'Ecole des Hautes Etudes, 1924).

(18) Edmon Faral, op. cit. pp. 166-168.

(19) Matthieu de Vendˆome. Véase E. Faral, op. cit. p. 171.

(20) M. de Vendˆome. Véase E. Faral, op. cit. p. 177.

(21) E. Faral, op. cit. pp. 180-183.

(22) E. Faral, op. cit. p. 256.

(23) E. Faral, op. cit. pp. 38-40 y 336-338.

(24) Nos hemos basado en el primer manuscrito de L'Académie des Jeux Floraux de Toulouse, publicado por Joseph Anglade: *Leys d'Amors* /Toulouse, 1918/ (New York: Johnson Reprint Corporation, 1971). Véase también *The Rasós de Trovar of Raimon Vidal and associated textes* (Oxford: University, 1972); y Martín de Riquer, *Los Trovadores* (Barcelona: Planeta, 1975).

(25) Véase J. Anglade, op. cit., v. IV, pp. 15-20.

(26) J. Anglade, op. cit., v. I, p. 31, v. II, pp. 159-160.

(27) J. Anglade, op. cit., v. II, pp. 101-102.

(28) Resulta curioso, pero lógico, que en estos últimos casos no se nos ofrezcan ejemplos de versos, por la mayor dificultad de construcción, pues aunque el latín ofrece bastantes posibilidades, no ocurre lo mismo con las lenguas romances. El que sin embargo se incluyan estas formas de anacíclicos perfectos puede considerarse una concesión a la retórica latina y nos permite reconocer además la deuda hacia esta. Véase también el apartado que en las *Leys* recoge la "cobbla retrogradada", aquella en la que aparece esta figura. J. Angalde, op. cit. pp. 106-111 y 134.

(29) J. Anglade, op. cit., v. II, pp. 117-118.

(30) J. Anglade, op. cit., v. II, p. 124-127.

(31) J. Anglade, op. cit., v. II, p. 129-130.

(32) Revisamos lo que de esta posible poética catalano provenzal publicó Gregorio Mayans y Siscar en *Orígenes de la lengua española* /1737/ (Madrid: V. Suárez, 1873

(33) Nos basamos en Antonio de Nebrija: *Gramática Castellana* /Salamanca: 1492/; edic. de Pascual Galindo y Luis Ortiz (Madrid: Junta del Centenario, 1946). Hemos revisado también Gregorio Mayans y Siscar, *Organum rhetoricum et oratorium* (Valentiae: Franciscum Burguete, 1774).

(34) A. de Nebrija, op. cit. pp. 103-104, ejemplo que ya está en Donato y Quintiliano.

(35) A. de Nebrija, op. cit. pp. 99-100.

(36) A. de Nebrija, op. cit. p. 100.

(37) Juan del Encina: *Arte de poesía castellana*, en *Obras completas*, edic. Ana Mª Rambaldo (Madrid: Espasa Calpe, 1978), v. I, pp. 6-29.

(38) J. del Encina, op. cit. pp. 26-27.

(39) Padre Sarmiento: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid: 1775), pp. 234-236. Véase también la selección de disparates recogida por R. Foulché-Delbosc: "Coplas de Trescientas cosas más" en *Revue Hispanique*, v. IX (París: A. Picard, 1902), pp. 262-268.

(40) Puede verse sobre este tema la introducción y colección de disparates españoles de Marcel Gauthier: "De quelques jeux d'esprit" en *Revue Hispanique*, v. XXXIII (París: A. Picard, 1915), pp. 385-445. No nos extendemos en estos temas ya más o menos estudiados.

(41) Marcel Gauthier: "Des quelques jeux d'escrip". Véase nota anterior.

(42) M. Gauthier, op. cit. p. 391.

(43) Consultamos el texto recogido por José Amador de los Ríos en *Obras del Marqués de Santillana* (Madrid: 1852).

(44) No encontramos otros datos de interés en esta carta aparte de las cuestiones sobre las fuentes y precedentes literarios de la lírica en esta época.

(45) Nos basamos en *El Cancionero de Baena*, edición de Eugenio de Ochoa y P.J. Pidal (Madrid: La Publicidad, 1851), así como en algunas de las ideas desarrolladas por Henry R. Lang: "Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena" en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín* (Madrid: Viuda e Hijos de Jaime Rates, 1927), pp. 485-523, donde nos ofrece una síntesis de términos métricos, trabajo que ha facilitado nuestra revisión. Todas las referencias de número y páginas de los poemas proceden de la edición del Cancionero realizada por Ochoa en 1851.

(46) P. Le Gentil: *La poésie lyrique espagnole*, op. cit., v. I, pp. 185-194.

(47) Paul Van Tieghen: *La littérature latine de la Renaissance* (París: Librairie E. Eroz, 1944), pp. 50-51.

(48) Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 193.

(49) Carbonero y Sol, op. cit. p. 345.

(50) Este acróstico se encuentra incluido en el *Cancionero General* con el nº 194, v. I, pp. 397-398, así como en el *Cancionero Castellano*, nº 471. En todas las citas que hacemos sobre poemas nos atenemos al número consignado, para no recargar de notas, y se refieren siempre a las ediciones: *Cancionero General de Hernando del Castillo*, ed. de 1511 y añadidos 1527, 1540, 1557 (Madrid: Soc. Bibliófilos Españoles, 1882); *Cancionero Castellano del siglo XV*, ed. Foulché-Delbosc (Madrid: Bailly-Bailliére, 1912-1915).

(51) Villasandino: *Canc. Cast.* nº 607, 711. Véase Pierre Le Gentil, op. cit., v. I, p. 190.

(52) Pierre Le Gentil, op. cit., v. I, p. 191.

(53) J. Anglade, *Leys d'Amors*, op. cit., v. II, p. 21. E. Faral, *Arts poétiques*, op. cit. p. 65.

(54) Véase P. le Gentil, op. cit., v. I, p. 191.

(55) *Canciones Amorosas de Ripoll*, trad. y prólogo Pablo del Barco (Madrid: Gisa ed., 1976), pp. 15-16.

(56) Carbonero y Sol, op. cit. p. 343.

(57) P. Le Gentil, op. cit., v. II, p. 132.

(58) Las leyendas atribuyeron a Hermes Trimegistro la invención del jeroglífico como una forma de escritura y son muchas las obras que, sobre todo en el XVI, se ocupan de esta tradición: Joannis Pierii Valeriani: *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentarii* (Basilea, 1567); *Hieroglyphica horapollinis a Davide Haeschelio ilustrata* (París: 1595); P. Causin: *Symbolica Egiptiorum sapientia* (1647) y, sobre todo: P.A. Kircher, uno de los más esforzados por ver en Egipto la fuente de la cultura occidental: *Theatre Hyerogliphique* y *Oedipus Aegiptiacus* (1652).

(59) Véase Carbonero y Sol, op. cit. pp. 435 y ss.

(60) Pilar Pedraza, "La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los enigmas de la Universidad de Salamanca" en rev. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 394 (Marid, Instº de Cultura Iberoamericana, abril 1983), pp. 5-42.

(61) Carbonero y Sol, op. cit. p. 438.

(62) R.P.F. Paschasii: *Pöiesis artificiosa* (Herbipoli: Johannis Petri Zubrodt, 1674), pp. 122 y ss. Este libro, al que más adelante nos referimos con detenimiento, es el más completo tratado sobre estos temas de los que hemos manejado en nuestro estudio.

(63) Véase, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogriphes, rébus*, etc. (París: 1750).

(64) Carbonero y Sol, op. cit. p. 447. El texto, cuya lectura procede de la pronunciación de las letras, pretende reproducir, como puede verse, el ceceo andaluz.

(65) Pierre Le Gentil, op. cit., v. I, pp. 214-215.

(66) P. Le Gentil, op. cit., v. I, pp. 217-218.

(67) Más completo aún es el manuscrito nº 3777 de la Biblioteca Nacional titulado *Las obras poéticas de Garcí Sánchez de Badajoz*, copia del XIX de otro man. del XVI. Véase *Cancionero de Garcí Sánchez de Badajoz*, ed. de Julia Castillo (Madrid: Editora Nacional, 1980), pp. 288-293 y 413-416. El autor de estas empresas es desconocido.

(68) Pierre Le Gentil, op. cit., v. I, p. 192.

(69) Véase P. Le Gentil, op. cit., v. I, pp. 214 y ss.

(70) Véase Begoña López Bueno: *Gutierre de Cetina. Sonetos y madrigales completos* (Madrid: Cátedra, 1981), p. 206 y E. Buceta: "Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores" en *Bulletin Hispanique*, XXXV (1933), pp. 299-300, que no es sino una variante del de Cetina, y del siglo XVI por tanto.

(71) *El Libro de Apolonio*, Biblioteca de Autores Españoles, edición 1864, p. 282. Carbonero y Sol, op. cit. pp. 21-22.

(72) A. Aguilar y Tejera: *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana* (Madrid: Sanz Calleja, s.f.), p. 138.

(73) Carbonero y Sol, op. cit. p. 364.

(74) Carbonero y Sol, op. cit. p. 372.

(75) Carbonero y Sol, op. cit. p. 387.

(76) Carbonero y Sol, op. cit. p. 388.

(77) *Merlini Coccaii poetae Mantuani mecaronices*, libri XVII (Venecia: 1518), luego editada como *Opus Merlini Coccaii macaronicorum* (Venecia: 1520) traducida y publicada en Francia en 1606. Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 405.

(78) Véase sobre este tema: Pierre Le Gentil, op. cit., v. II, pp. 192-193, temas en los que no nos extendemos por quedar un tanto fuera de nuestro campo visual.

CAPÍTULO VIII

LITERATURA MANIERISTA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

8.1. Del Renacimiento al Barroco

El importante papel que tiene en esta época el desarrollo de los artificios objeto de nuestra investigación y la extensión a que nos obliga su estudio, justifica que hayamos optado por una división en tres capítulos en vez de integrar toda la etapa en uno, como hemos hecho con las que le preceden. Esto nos permite además exponer con mayor claridad los aspectos básicos, la teoría y el estudio de los artificios más frecuentes, desarrollados de forma integrada en el análisis de las otras épocas.

Por otro lado, el concepto de manierismo, que hemos usado en sentido amplio y como constante histórica en el capítulo segundo de la primera parte, viene a definir ahora a una época concreta en la periodización literaria. En ella, la tendencia al artificio, cuyo proceso hasta ahora ha quedado ya más o menos sistematizado, parece desarrollarse en toda su extensión hasta adquirir un nuevo sentido en el mundo simbólico del Barroco.

No podemos, sin embargo, abarcar los límites a donde llega el artificio ni apuntar siquiera un conjunto exhaustivo de ejemplos; esto habrá de ser objeto de una investigación más individualizada y extensa, dada la complejidad y variedad de los fundamentos estéticos que determinan la creación de esta época(1).

Pero es preciso partir de estas bases y delimitar, a partir de la teoría conceptual y formal, más allá de los campos que venimos definiendo en nuestro estudio y dentro, por tanto, de la literatura discursiva, de las fórmulas habituales. La complejidad, la dificultad y la oscuridad en literatura ya no se adscriben de forma exclusiva o predominante a nuestras fórmulas artificiosas o extravagantes, y esto podría significar que la heterodoxia que nuestras formas representan pasaría, en cierto modo, a ser norma estética.

Algo similar vuelve a ocurrir en la vanguardia contemporánea, época en la que la experimentación formal impregna no sólo a las obras que en ella se incluyen, sino incluso a la literatura normativa, de forma especial por la concepción del espacio tipográfico.

En cualquier caso, el conjunto de artificios que recogemos en nuestro trabajo no se ha estudiado de forma global en la literatura española, si bien hay algunas excepciones en fórmulas concretas, como la emblemática, y estudios parciales sobre jeroglíficos, empresas o poemas correlativos. Es preciso, por tanto, corroborar las referencias de la teoría literaria en esta época a través de la revisión exhaustiva de la bibliografía menos usual, las antologías y “coronas poéticas”, “justas” y colecciones de festividades y homenajes(2).

Existe, por tanto, una clara línea de continuidad con la tradición anterior e incluso, aunque entre el Renacimiento y el Barroco no parece haber grandes diferencias en el tratamiento de determinados artificios, un matiz sustancial podría distinguir ambas épocas: en varias de las fórmulas la función original de índole mágica, esotérica o incluso estética parece abandonarse en la evolución por un sentido más lúdico o práctico. Este sería el caso del emblema y el caligrama, vinculados ambos con la tradición anterior y productos de la admiración renacentista por las fuentes grecolatinas, pero pronto orientados el primero hacia la proyección religiosa y el segundo como artificio de circunstancias o mera demostración de dificultad, sobre todo durante la prolongación del barroco en el siglo XVIII(3).

La creación como experimentación, la proximidad del concepto de arte poético y la ciencia al dirigir la norma creativa con un carácter racional, el intelectualismo manierista en suma, arrancan de los teóricos renacentistas entre los que podría situarse como modelo a Julio César Scaligero, precedente de las llamadas “rarezas” de Rengifo, junto a Antonio Da Tempo(4), autores a los que más adelante nos referiremos.

8.2. El cauce Barroco

La ingeniosidad, el juego verbal, la agudeza, que defendió Gracián y que venía ya testimoniada, según él, por la poesía provenzal y la literatura medieval, sitúa a los poetas Guevara, Cartagena o el Conde de Ureña, entre otros muchos, como antecedentes del conceptismo, línea que Gracián prolonga a los del XVI y que se manifiesta, como vimos, en los Cancioneros(5).

Dificultad y oscuridad como rasgos definitorios de esta época, tanto en la línea de estilo conceptista como en la culterana tradicionales, son elementos básicos que fundamentan nuestros artificios desde sus raíces. Incluso la búsqueda de la innovación personal a través de la combinación y complicación de una pluralidad de modelos, como formularon a lo largo de su obra Herrera y Barahona, entre otros autores, es una idea básica de la actitud manierista que muy bien sintetiza la fórmula del centón (o “collage” literario) aunque el presupuesto de claridad de Herrera lo sitúe frente a todos estos artificios que estudiamos(6).

Tal vez esa actitud moderada, contraria a las extravagancias excesivas, tuvo en España mayor vigencia que en Europa, lo que explicaría que estos tengan en nuestro país una menor acogida, como refleja el estudio del caligrama. También puede pensarse que el Barroco asimiló pronto la tendencia al formalismo manierista impregnándolo de contenido. Este hecho, a pesar de las enormes distancias, podríamos compararlo con el proceso que lleva al Surrealismo, como movimiento que da cuerpo y sentido a las vanguardias formalistas: Cubismo, Futurismo, Dadaísmo. El Surrealismo las integra, recibe la herencia del caligrama y de la dimensión visual, espacial, del lenguaje, pero sirve a la vez de freno relativo a esta línea, como el Barroco con los experimentos manieristas.

Es evidente pues que la presencia de nuestros artificios ha de explicarse en un marco general de tendencia hacia la dificultad.

Las raíces de la artificiosidad conceptual y formal del Barroco arrancan, según Pfandl, de:

“los esfuerzos de los filólogos españoles del Renacimiento que en su perdonable ignorancia del latín vulgar y de la evolución fonética, consideraban su lengua materna como un latín decadente y estropeado, y se esforzaban en reparar las más groseras faltas de aquella supuesta degeneración lingüística acudiendo a toda clase de artificios latinizantes”(7).

Este hecho, sin embargo, no es privativo de los españoles, a pesar de que Pfandl parece atribuirlo de forma predominante a nuestra cultura, según se deduce de sus palabras:

“El ideal Barroco del hombre de ingenio procede de España. Cierta natural disposición a la agudeza y al buen sentido, a lo sentencioso y epigramático en el pensar y en el hablar, se eleva bajo la exaltada abundancia de grandes y pequeños talentos hasta un “furor ingenii”, un prurito de individualismo y originalidad ingeniosa, sin ejemplo en la Europa contemporánea y que no vuelve a encontrar su parecido hasta el impulso genial del romanticismo”(8).

La fuente latina que explica la artificiosidad conceptual y formal del Barroco así como una cierta disposición natural al ingenio del español, ideas que se desprenden de estas citas de Pfandl, podrían hacer pensar en un predominio de la literatura española en la tendencia al artificio, pero esto ha de entenderse en todo caso en un sentido general pues, con los datos de que disponemos, las fórmulas más evidentes (como caligramas o laberintos) no son frecuentes en nuestra literatura de este período.

Ya vimos incluso que en la poesía medieval hay una mayor moderación en las formas difíciles que en Francia, lo que también reconoce Pfandl:

“Las formas e ideas del conceptismo y cultismo ya existían en una amplia zona de la literatura nacional de los últimos tiempos de la Edad Media y del Renacimiento; en otras palabras: el nuevo estilo del siglo XVII no es otra cosa que la metódica acumulación de determinados recursos y artificios que habían sido utilizados y propagados aisladamente, aunque con más moderación, durante dos siglos, por los autores españoles”.(9)

Las posibles razones de esta mayor moderación son para nosotros muy interesantes y difíciles a un tiempo de delimitar, pues sería lógico que en el período barroco, en el que la tendencia al artificio se generaliza, las posiciones más radicales (que representan las fórmulas que estudiamos) deberían tener también en España su más claro exponente.

Si se nos permite continuar en este plano de generalizaciones, resultará curioso observar que esta moderación de la Edad Media y Renacimiento (rechazo de las fórmulas más extravagantes) se extiende a otros estilos y épocas hasta la vanguardia, con lo que nuestra cultura, que se ha definido en una relativa constante de barroquismo, resulta moderada en los planteamientos extremos.(10)

8.3. La integración de las artes: León Hebreo

Otro aspecto básico para nosotros en el estudio de esta época es el de la integración de las artes, rasgo del ilusionismo barroco al que Pfandl llama “colectivismo estético”:

“De acuerdo con el sentimiento barroco toda obra artística es el resultado de la unión de diversas artes (...); ciertas formas del arte literario barroco, ciertas manifestaciones de la vida pública, incluso algunas ramas de las artes plásticas, muestran aquel impulso colectivo que junta en una unidad polifónica tantas como sea posible de las artes de la palabra, de la música, de la pintura y de la escultura”(11).

Este fenómeno tiene proyección no sólo literaria, a través de formas concretas de interrelación: jeroglíficos, empresas, emblemas o caligramas, sino también más allá de estos límites: La tipografía, el grabado y la ilustración del libro como elementos decorativos: láminas, frontispicios, orlas, viñetas y letras iniciales, aparte de los géneros literarios que también recogen esta tendencia a la integración de las artes.

La novela pasa a ser síntesis de narración, canción, diálogo y el teatro lleva al límite la mezcla de los estilos lírico, épico, dramático. El auto sacramental es sin duda el mejor ejemplo de integración de las formas artísticas y de elementos externos a estas: la Biblia y la historia, la alegoría cristiana y la mitología pagana; como la festividad del Corpus viene a ser, tras la Contrareforma, ejemplo destacado de la integración del teatro religioso con la música, el baile, el adorno de las calles y los desfiles. La percepción del mundo es en el Barroco esencialmente sensorial, por lo que la tendencia al visualismo en la literatura resulta lógica, del mismo modo que en la época contemporánea. Todo esto tiene también sentido a partir de la interpretación literal del principio horaciano “ut pictura poesis”, a pesar de que los límites entre estas artes estén delimitados por la teoría con claridad. En Alfonso López “el Pinciano” el tema de la poesía y la pintura aparece relacionado con cierta frecuencia, como en la mayoría de los preceptistas del Renacimiento, pero a partir del símil y sin confundir los límites entre las dos artes. La pintura como “poesía muda” y la poesía como “pintura que habla”, además de la vinculación entre pintores y poetas, es algo aceptado en la época y, como vuelve a ocurrir en el presente, se refleja mejor en la creación artística que en el planteamiento teórico.(12)

Tal vez el autor que mejor sintetiza estos aspectos de la integración artística a partir del formalismo sea el humanista judío español León Hebreo, ejemplo además del papel que el Renacimiento otorga a lo visual como vía de conocimiento del mundo, la más perfecta, al ser el vehículo directo de la obra de Dios. Su obra *Philographia o Dialoghi d’amore*.(13) es la fusión de la filosofía platónica y aristotélica con rasgos de misticismo y cábala, la línea de pensamiento que viene del neoplatónico Ben Gabirol y el aristotélico Maimónides, metafísica de la poesía que arranca de la teoría pitagórica de los números y las esferas celestes. Por esta base pitagórica se integran los sonidos del movimiento de los cuerpos celestes en una base musical armónica (música celestial) que sustenta el universo en su peso, medida y número.

De aquí que su estética se centre en la percepción y en los dos sentidos espirituales, la vista y el oído, vehículos de la luz y la armonía. Para León Hebreo la belleza, como vía hacia la verdad, hacia la divinidad (suprema hermosura), no procede de la materia (sin valor en sí misma en origen), sino de la forma, que es lo que hace participar a aquella del mundo espiritual.

La transformación de la materia es lo propio del arte, siendo la forma lo que da perfección al objeto, lo que le convierte en objeto hermoso: ello implica que es mediante el artificio como se logra la hermosura que la materia no posee. La luz es así la forma universal que hace hermoso al color, como la armonía es la forma que une y ordena los sonidos en consonancia perfecta y, por ello, la vista y el oido se sitúan como vías básicas de la percepción.(14)

La hermosura de los objetos y las cosas procede del mundo espiritual de las formas y la belleza depende también de la resistencia de la materia a ser transformada. Esta idea nos resulta muy interesante pues parece entenderse que la mayor o menor resistencia de la materia a transformarse incidirá en la belleza del objeto. Con ello la dificultad formal pasa a tener valor por sí misma, se convierte en punto esencial para el arte. Esto nos recuerda el pensamiento de Dionisio de Halicarnaso -también formalista- en torno al valor del lenguaje por sí mismo, independientemente de la idea que lo sustenta.

El neoplatonismo de León Hebreo explica además su concepción del origen de las formas en el propio artista, quien posee en su espíritu las formas artificiales, siempre superiores, más perfectas y hermosas que el cuerpo creado a partir de ellas. La obra de arte procede así de la idea, es un resultado, un reflejo de las formas existentes en su alma, que es lo que el perceptor reproduce en la suya.

Quiere esto decir que si la vista y el oido son sentidos esenciales, porque de ellos depende la captación de la luz o la armonía, la percepción sin embargo no se queda en los sentidos, sino que es al alma donde se dirigen y hacen surgir las formas y esencias latentes en ella. Al ser la percepción un problema espiritual no todos pueden acceder al arte (aunque lo reciban por los sentidos) y la no comprensión depende exclusivamente del hombre, que puede no ser capaz de descubrir a través de las formas la espiritualidad que hay en ellas. Pero es indudable que Hebreo defiende la complejidad, la oscuridad, el concepto minoritario del arte:

“Declarar demasiadamente la verdadera y profunda ciencia es echarla a los inhábiles della, en cuyas mentes se corrompe y adultera como haze el buen vino en ruin vaso (...) pero en los tiempos antiguos encerraban los secretos del conocimiento intelectual dentro de las cortinas de las fábulas con grandísimo artificio, para que no pudiese entrar dentro sino ingenio apto a las cosas divinas e intelectuales”(15).

8.4. La admiración por la cultura egipcia entre las fuentes del simbolismo barroco: El jeroglífico

Si en León Hebreo encontramos algunas de las claves que anuncian el formalismo, el concepto de dificultad o la tendencia a la integración de las artes, no cabe duda de que uno de los puntos más importantes para la renovación del artificio es el ambiente creado en torno a la cultura egipcia y de forma concreta en el jeroglífico.

El redescubrimiento de la antigüedad griega trae consigo el contagio de la admiración que aquella mostró por la cultura egipcia, a la que consideró portadora de una sabiduría mística y esotérica de origen divino. La dinastía de los Ptolomeos es la etapa más importante en esta línea y, por tanto, la de mayor interés para aquellos que buscaban adquirir ese conocimiento oculto, inaccesible a los no iniciados. No olvidamos que esa es la época en que se produjeron los más importantes artificios literarios, como hemos visto, lo que explicaría la revitalización de estos en el Renacimiento y que sean aquellos primeros autores griegos de caligramas la fuente directa para los renacentistas (en los que es patente la influencia de sus modelos).

El jeroglífico parece, sin embargo, la fórmula que más interesó en la época que estudiamos, al considerarla como síntesis de aquella mítica y antigua sabiduría que, con la caida de los Ptolomeos, había quedado latente en el mundo griego y latino hasta su revitalización renacentista (hecho que venimos comprobando en este resumen histórico).

Algunos manuscritos antiguos, traducidos en el siglo XV, fueron la base para la calurosa acogida al arte del jeroglífico que se manifiesta en el elevado número de obras surgidas, sobre todo en el XVI, sobre

estos temas.

La versión latina del *Hieroglyphica Horapolli*, procedente de un manuscrito griego fechado entre los siglos II al IV, aparecido en 1419 y que se consideró versión a su vez de un supuesto original egipcio, llegó a ser para los humanistas fuente básica para el conocimiento de aquella sabiduría egipcia. Esta obra, publicada en Venecia en 1505 y varias veces reeditada(16), pretendía explicar el sentido oculto de los jeroglíficos egipcios siguiendo la misma línea que, desde la tradición latina (Plotino), se había señalado por estas interpretaciones. Ahora resurgen y aumentan de forma considerable los esfuerzos por interpretar aquella cultura y son bastantes las obras que se publican a lo largo del siglo XVI sobre estos temas; ello significa que esta época es una de las de mayor afición por todo lo que provenga de Egipto y síntoma de ese gusto generalizado por lo ideográfico, secreto y esotérico, además de la supervaloración de lo visual. Parece hoy aceptada la influencia del Horapollo y sus múltiples versiones sobre el neoplatonismo florentino y sobre el pensamiento alegórico en la Europa de este período(17).

Piero Valeriano es tal vez el autor con una influencia más amplia y permanente a partir del repertorio de símbolos que supone su *Hieroglyphica sive de sacris Aegiptorum*, especie de manual básico para la composición de todo tipo de artificios de ingenio, desde el emblema a la charada y que, como señala Julián Gállego, fue muy influyente entre los autores españoles(18).

Este mismo estudioso señala a Francesco Colonna y su *Hypnerotomachia Poliphili* como descubridor y difusor de:

“un universo esotérico y arqueológico, en que cada paisaje, cada monumento, esconde un sentido misterioso sólo accesible a los iniciados”(19).

De las fuentes clásicas para el simbolismo barroco suele destacarse, sobre todo, las *Metamorfosis* de Ovidio (impresa por primera vez en castellano en 1551 con versión de Jorge Bustamante, que aparece en acróstico), dentro de la tradición evemerista por la que las leyendas de los dioses se consideran de origen histórico, difuminadas por los poetas y las tradiciones populares. Son bastantes las ediciones que de este libro se realizan en este siglo (Burgos, 1557; Toledo, 1558; Amberes, 1595; Evora, 1595)(20), así como nuevas versiones que evidencian el interés por Ovidio y su influencia en el emblema y la pintura alegórica. También las *Etimologías* de San Isidoro destacan entre las fuentes de la cultura simbólica en España, base para la formación mitológica de los autores del Siglo de Oro, como también los Padres de la Iglesia.

Entre otras obras interesantes para la tradición simbólica y mitológica se destaca la *Philosophia secreta*, de Juan Pérez de Moya (Alcalá de Henares, 1611), cuyo título es ya bastante sintomático, y el libro de Fray Baltasar de Vitoria, *Theatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca, 1620-23), como algunos tratados de estética: Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua poética* (Madrid, 1596)(21).

8.5. La cultura emblemática y simbólica

También el emblema, iniciado por Andrea Alciato, está claramente vinculado al formalismo visual del jeroglífico: sintetiza con él ese carácter enigmático y la afición por la cultura mitológica, fuentes para el simbolismo barroco. La presencia del jeroglífico en la emblemática se manifiesta en muchos de los ejemplos y es además un indicio de esa relación las abundantes imprecisiones terminológicas. Los teóricos de los siglos XVI y XVII observan estos fenómenos desde posturas muy diversas, por lo que es patente la falta de uniformidad en la delimitación de los conceptos: Emblemas, empresas, blasones, jeroglíficos, aparecen confundidos entre sí de forma generalizada. En cierto modo, esa situación se ha perpetuado y complica el análisis de tales formas hasta hoy mismo, según tendremos ocasión de ver al analizar los artificios a que nos referimos.

Algunos de los más destacados especialistas en estas cuestiones, como Mario Praz(22), señalan así las dificultades aún hoy existentes para delimitar algunos de estos conceptos, a pesar de que el emblema es una de las fórmulas mejor estudiadas y sistematizadas. Si esto ocurre en un campo que observa cierta

homogeneidad en esos siglos, no debe resultar extraña la confusión entre otras formas de artificio más difíciles de sistematizar.

La mayoría de los objetos que recogen los emblemas del XVI proceden de la antigüedad o describen de forma figurativa hechos transmitidos literariamente por la tradición, conservando el sentido simbólico que los relaciona a veces con los esquemas alquímicos y cabalistas. La herencia de la Edad Media es también bastante clara, como ya señalamos, y su concepción cristiana del mundo (simbolismo medieval) viene a confluir a su vez en la función didáctica que pronto adquiere la emblemática, y que explica su desarrollo por encima de otras fórmulas a partir de una orientación casi exclusivamente religiosa o moralizadora, ya en el siglo XVII.

El *Physiologus* y los restantes bestiarios y herbarios medievales se encuentran también entre las fuentes de la emblemática para sus dibujos, así como referencias de la Biblia, las obras alegóricas y las fuentes clásicas.

La literatura religiosa tiene así en la imagen, en lo visual, un importante aliado. De hecho la atención a estos tipos de artificio visual a lo largo de la Edad Media, en el Renacimiento y los siglos de Oro, ha venido fundamentada, como hemos visto, en la Iglesia y sus Padres. De forma especial parece patente en la literatura mística ese esfuerzo por expresar con métodos pictóricos, e incluso a través de la pintura o el grabado, las ideas que se desean transmitir(23).

La simultaneidad de la expresión plástica y poética en los autores religiosos encuentra así una clara formulación en el emblema como esquema textual utilizado en la comunicación doctrinal en el barroco. La necesidad de reforzar con la imagen a la palabra permitió la profusión de los grabados en muchos libros de corte didáctico-religioso. Sin embargo, las raíces de la emblemática renacentista son más bien de orden filosófico-estético y el carácter enigmático del género se encuentra en contradicción relativa con el didactismo, que terminó triunfando en detrimento de la oscuridad, del carácter hermético y profano original.

Si hemos visto que el ambiente creado en torno a la antigüedad puede explicar esa relación entre el jeroglífico y el emblema, también puede deducirse de esa misma raíz el concepto de complejidad, esoterismo, lenguaje en clave o tendencia al iconografismo de la literatura de este período. En este contexto debe situarse la renovación de esas otras manifestaciones que proceden de la tradición: caligramas, pentacrósticos y laberintos, aunque no todas tengan el mismo tratamiento.

Tal vez podría entenderse en esta época una actitud similar a la que explicaba el formalismo de la cultura oriental a partir de un concepto mágico de la escritura, esa idea de que el escritor, como “intermediario” y “traductor” de la palabra divina, está obligado a reproducir el simbolismo de esta en toda su complejidad, aunque ello sin dejar de lado la razón estética como factor a tener en cuenta. De todos modos no es solo el trasfondo mágico-religioso el que configura este ambiente en el que el simbolismo se reproduce. El factor estético ya estaba en la doctrina platónica, a través de sus interpretaciones, en el sentido de que es posible el acceso a un mundo bello frente a la realidad terrena, huida de esta que se expresa a través del simbolismo. La Edad Media había otorgado cierto sentido trascendente a todo lo alegórico y oscuro. La importancia del lenguaje metafórico a lo largo de esta época, fundamentado por los Padres de la Iglesia y el platonismo, desemboca en el Barroco en esa actitud en cierto modo generalizada de desprecio a la sencillez. La abundancia de libros de alegorías y diccionarios alegóricos entre los siglos XVI y XVII es un síntoma de lo dicho.

Según señala Julián Gállego, a través del inventario de algunas bibliotecas, como el testimonio de Lázaro de Velasco, traductor de Vitrubio en el siglo XVI, la biblioteca del pintor Diego Velázquez o la propuesta ideal de Francisco Preciado de la Vega en su *Arcadia Pictórica* (1789), se deduce que la frecuencia de libros sobre emblemática, mitología, empresas, iconología, simbología o los libros alegóricos debió ser bastante importante entre los intelectuales, aunque cambie el predominio de unas y otras materias en cada época.

A pesar de todos estos planteamientos que sitúan en un plano relativamente trascendente a los artificios

que estudiamos, consideramos también esencial el ingrediente lúdico, el concepto de divertimiento intelectual para minorías que tienen estas fórmulas. Algunas de ellas han quedado marginadas de la creación estética y se integran bajo el nombre de "pasatiempos", lo que en definitiva guarda también relación con el proceso histórico.

La empresa, los motes corteses, los signos de distinción derivados de la cultura caballeresca están dentro de esta línea(24), entre otras invenciones y juegos que se extienden en España desde fines del siglo XV al XVI. Aunque las raíces medievales y la tradición que arranca, incluso, de los estandartes romanos se integran en la heráldica, sin embargo en esta época las empresas han de verse fundamentalmente como arte de ingenio(25).

Pfandl nos dice en este sentido:

"La manía de la ingeniosa sutilidad y de las demostraciones públicas de agudeza y buen juicio, da nuevo impulso al cultivo del jeroglífico, y en su historia (...) revela el siglo barroco una inclinación decidida hacia el juego conceptista de la versificación y el extraordinario adorno formal, más o menos extrechamente ligado al mismo tiempo con la empresa"(26).

El siglo XVI, en definitiva, es una época de especial interés ya que aún pervive la concepción de la naturaleza como un libro escrito en clave, un jeroglífico que es preciso y posible descifrar, mientras en el XVII, en palabras de Julián Gállego:

"Esos misterios, tras haberse disimulado bajo las más triviales apariencias de la vida cotidiana, terminan por estallar como en una apoteósis de fuegos artificiales"(27).

La evolución posterior hará de la naturaleza, durante el siglo XVIII, una fuente de conocimientos objetivos, por lo que el enigma, el mito y la mayoría de nuestros artificios quedan relegados a un papel de mero divertimiento. Este punto creemos que es esencial para entender el sentido que van a tomar los mismos hasta los movimientos de vanguardia. Parece producirse una independencia de estas fórmulas, su liberación de motivaciones trascendentes, lo que explica que se hagan mucho más frecuentes que en los períodos anteriores y, al parecer, vinculadas ya a una preocupación estética, por muy intrascendente que se quiera. Observamos por ejemplo que los emblemas son mucho menos considerados en el setecientos, a pesar de que se evidencia una especie de renacimiento de Alciato a través de múltiples ediciones, aunque de bastante menor calidad (incluso en los grabados) que las de los siglos anteriores. Parece así que la emblemática, como las otras fórmulas de artificio que estudiamos, hubiera quedado relegada a una mera función de ejercicio retórico, aumentando sin embargo su frecuencia. Este fenómeno puede observarse de forma especial en las coronas poéticas y colecciones de poemas de circunstancias. Sin duda el mejor síntoma sea el de las ediciones del *Arte poética* de Díaz Rengifo, que en este siglo XVIII se ven aumentadas de forma considerable en la parte que se refiere a los "géneros difíciles", lo que ha contribuido a su leyenda negra.

---

(1) Remitimos también al resumen de las ideas básicas sobre el manierismo que ya expusimos en el citado capítulo segundo de la parte primera de este libro, evitando así repetirnos innecesariamente.

(2) El hecho de que la teoría poética haga a veces alusión directa a estos artificios nos permite creer en una mayor presencia de los mismos en los siglos XVI y XVII. Según se deduce de los ejemplos que conocemos.

(3) Aunque de forma muy esquemática, también tratamos al principio de nuestro trabajo algunos de los puntos de relación del manierismo, como concepto de orden general, definitorio de la actitud que explica los artificios formales que estudiamos, con otras disciplinas esotéricas.

(4) Véase M.T. Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*. (London: Urbana, 1946), pp. 33-34.

(5) Véase Antonio García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo* (Murcia: Publ. Universidad, 1968). En el último capítulo se sintetizan algunos de los juegos de palabras, sintácticos, fonéticos, frecuentes en el conceptismo, a partir de la comparación entre Quevedo y Frugoni, aunque no se entra de hecho en el estudio en profundidad de estos rasgos: pp. 216-224.

(6) En cualquier caso, el rechazo de algunos manieristas españoles a la oscuridad es relativo, pues Herrera admitía la dificultad estilística en correspondencia con la dificultad conceptual. Véase A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española*, (Madrid:

Castalia, 1967). Este rechazo puede incluso explicar la relativa ausencia de estas fórmulas en las poéticas, con la excepción sobre todo de la de Rengifo.

(7) Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, (Barcelona: J. Gili, 1933), p. 273; este hispanista alemán es uno de los que mejor ha estudiado algunos de los manierismos formales en España, razón por la que acudimos a él con frecuencia.

(8) L. Pfandl, op. cit. p. 263.

(9) L. Pfandl, op. cit. p. 274.

(10) Nuestro vanguardismo viene a ser un fenómeno incorporado tardiamente y parece que en posición contraria a las actitudes extremas, al formalismo absoluto. Esto puede aplicarse también, según veremos, a la vanguardia poética experimental de la posguerra.

(11) L. Pfandl, op. cit. p. 270.

(12) Sobre el concepto "ut pictura poesis", véase A. García Berrio, "Historia de un abuso interpretativo: ut pictura poesis", en *Homenaje a Emilio Alarcos Llorach* (Oviedo: 1977), v. I, pp. 291-307; así como Mario Praz, *Mnemosyne (The parallel between literature and the visual arts*) /1970/. (Princeton: University Press, 1974), pp. 3-29.

(13) León Hebreo, *Philographia o Dialoghi d'amore* /Roma: 1535/; traducción Guedella Yáhia (Venecia: J. de Costa, 1568) 2ª trad. Garcilaso de la Vega (Madrid: Pedro Madrigal, 1590). Véase M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela* (Madrid, 1905), p. 278 y ss.; así como *Hist. Id. Est.*, op. cit. v. I, pp. 488 y ss. Véase también G. Arciniegas, "El Inca Garcilaso y León Hebreo o los cuatro Diálogos del Amor", *Cultura Peruana*, nº 45 (Lima: 1960), pp. 5-11.

(14) No hacemos sino resumir algunas ideas que consideramos de interés especial para explicar el formalismo del autor español según las referencias que nos ofrece M. Menéndez y Pelayo: Véase nota anterior, 13.

(15) León Hebreo, citado por M. Menéndez y Pelayo, *Hist. Id. Est.*, op. cit. pp. 488 y 511-513.

(16) La más conocida es la *Hieroglyphica Horapolli* editada por Jean Mercier (París: Iacobum Keruer, 1551), así como la versión realizada por J. Piero Valeriano: *Hieroglyphica* /1556/, (Lions: Claudii Morillon, 1602), que es la que nosotros hemos revisado. En este libro nos llama la atención sobre todo la explicación simbólica de multitud de figuras geométricas a lo largo del tratado. Por citar sólo alguna referencia, nos centramos en Mercurio, quien aparece en el folio 102 con el cordero al hombro y el caduceo, forma gráfica frecuente (Alciato), y que se nos define como dios griego que "primus literas Aegyptiis communicavit" (fol. 517) y "primus verba in ordinem redegit" (fol. 340), además de como símbolo de la elocuencia. Curiosa es también la relación del mundo como máquina relacionado con Hermes Trimegistro, al que nos referimos al principio de nuestro trabajo.

(17) Un libro básico para nosotros sobre estos temas y profundamente ilustrador es el de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro* (Madrid: Aguilar, 1972), al que debemos ideas y datos para este apartado de nuestro trabajo, así como el ya citado de Mario Praz, *Mnemosyne*, en nuestra nota 12, de este capítulo.

(18) Véanse nuestras dos notas anteriores, 16 y 17.

(19) Julián Gállego, op. cit. p. 41.

(20) Véase Julián Gállego, op. cit. pp. 35-36.

(21) Ya citamos el libro de Vitoria en el capítulo dedicado al hermetismo, de la primera parte, con la edición que poseemos de 1722, y más adelante nos referiremos al de Alonso L. Pinciano.

(22) Mario Praz, "Emblemi e Insegne", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, (Roma-Venecia: Fund. G. Cini, 1958), v. 13, pp. 75 y ss.; así como *Studies in seventeenth-century Imagery* (Londres: 1939-1947), pp. 265-376. Véase también K.L. Selig, "La teoría dell'emblema in Ispagna: I testi fondamentali", en *Convivium*, 4 (1955), pp. 409-421. Referencia obligada para el estudio de la emblemática en España es el libro de Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española: siglos XVI y XVII* (Madrid: S.G.E.L., 1977), obra que ofrece un análisis de conjunto sobre estos temas y su correspondiente bibliografía, lo que nos permite no entrar en él con mayor detenimiento.

(23) Véase Emilio Orozco, "Tendencia a lo visual, plástico y pictórico, en los escritores místicos y ascéticos", en *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1975), pp. 112 y ss., así como su libro: *Mística, plástica y barroco* (Madrid: Cupsa, 1977).

(24) Muchos libros son testimonio de esto, como sería el caso del *Espejo de príncipes y de caballeros*, de autor anónimo, editado en Alcalá de Henares en 1588.

(25) No es posible extendernos ahora sobre estos aspectos relacionados con la heráldica: divisas y demás formas simbólicas de distinción que arrancan de la Edad Media. Puede verse, entre otros trabajos, César Cantú, "Armas, Escudos, Divisas, Emblemas", en *Historia Universal*, op. cit., c. III, cap. VI, pp. 660-667.

(26) Pfandl, op. cit. pp. 266-267.

(27) J. Gállego, op. cit. p. 33.

CAPÍTULO IX

LA TEORÍA

9.1. Los precursores

Entre los precursores del Renacimiento en España, Juan de Mena, Alfonso de Cartagena, Rodrigo Sánchez de Arévalo o Fernando de Córdoba, entre otros, la influencia griega parece ser escasa y reducida a unos pocos nombres, como Juan Fernández de Heredia (2ª mitad del siglo XIV). Si esta característica puede extenderse al Renacimiento español tal vez podría explicarse la menor frecuencia de algunas formas, como los "technopaegnia" en nuestro país, al tiempo que la proyección de la antigüedad en el Renacimiento y el Manierismo sería fundamentalmente en la fuente latina, y a través de un mayor peso de la Edad Media.

Ya señalamos que el primer tratado en el que se hace referencia a algunos de nuestros artificios formales es la *Rhetorica ad Herennium* de Cornificius, obra conocida en esta época, aunque atribuida entonces a Cicerón, de la que existió una traducción de 1427, que se perdió(1).

A partir del *Arte de Trobar* de Juan del Encina (1496) no conocemos poéticas en España que se refieran a la lengua vernácula, y los tratados latinos sobre retórica y poética de Nebrija, Juan Luis Vives, Fox Morcillo, García Matamoros, Arias Montano o Francisco Sánchez "El Brocense" no aluden sino en contadas ocasiones a la literatura en lengua vulgar(2).

Tal vez por ello habría que situar los precedentes inmediatos en los preceptistas italianos como Antonio da Tempo, en su tratado *Delle rime volgari* (1332), o Giangiorgio Trissino en su *Divisioni della poetica* (1529) y, de forma especial, Julio César Scaligero con su *Poetices libri septem* (1561), fuente para los teóricos españoles como Rengifo o Alonso López Pinciano en el campo de los artificios manieristas que estudiamos. Otros preceptistas de interés en la primera mitad del XVI son Claudio Tolomei, Girolamo Muzio, Girolamo Ruscelli y el francés Pierre Fabri, autor de *Le grand et vrai art de pleine rhétorique(3)*, libro que hemos revisado y que incluye efectivamente algunas de las formas, como retrógrados, leoninos, versos cruzados, encadenados, etc.

Es bien sabido que la poética no tiene en el sistema medieval y renacentista un papel como disciplina independiente y se incluye por ello en la gramática o en la retórica para definir con frecuencia a la métrica, como vemos incluso en las primeras poéticas en lengua vulgar. En palabras de K. Kohut:

"Hasta fines del siglo XVI dominó en el humanismo español (y portugués) la opinión magistral de que la poesía e historiografía habían de subordinarse a la retórica. En los sistemas de los principales humanistas, la poética aparece subordinada siempre a la retórica"(4).

Y esto empieza a cambiar en el período final del XVI y principios del XVII, aunque en Italia el paso de la retórica a la poética viene a centrarse en el segundo tercio del siglo XVI. En España coincide cronológicamente con el manierismo y la independencia de la poética va a suponer, como en otras zonas, un descenso de las retóricas(5).

Es preciso entonces partir de los gramáticos y retóricos para conocer las raíces de los manierismos literarios que estudiamos, antes de detenernos en las primeras poéticas entendidas como tales.

La vinculación de los principales humanistas del XV y XVI, Alfonso de Palencia, Nebrija, Herrera, Hernán Núñez y Francisco Sánchez, entre otros, con la retórica y el mundo grecolatino (como profesores) debió suponer, sin duda, el conocimiento de los artificios formales que aportaba la tradición, aunque la actitud de rechazo hacia ellos pudiera explicar la ausencia de referencias. Son muchos los poetas que escriben en latín o en griego a lo largo del XVI y la enseñanza en las escuelas hace suponer que debieron recogerse estas formas, aunque sólo sea como ejercicios de clase. Benito Gariteo, Alvar Gómez de Ciudad Real, Juan de Vergara, Fernando Ruiz de Villegas, Arias Montano, aparte de Garcilaso y Fray

Luis, entre otros muchos, escribieron en estas lenguas, y Quevedo, Nicolás Antonio o Lope aluden al más destacado de todos, Vicente Mariner (fines del XVI y principios del XVII), al que se atribuyen más de 380.000 versos griegos y latinos(6).

En todo caso el sistema de las artes desde el Renacimiento y el período final del siglo XVI ofrece una interesante proyección de influencias mutuas entre la plástica y la poesía que determina formas de integración como el emblema o el caligrama, producto de la comunicación y colaboración entre pintores en los círculos humanistas y que se fundamenta en una interpretación literal del principio horaciano “ut pictura poesis”.

Podemos hablar así de una pintura literaria, como demuestra Julián Gállego(7), que sintetiza y recoge toda una tradición literaria y la proyecta en el Siglo de Oro, plasmando los mitos transmitidos por los poetas grecolatinos, pintura “que habla” y que es preciso “leer” a partir del conocimiento de un código establecido.

Al mismo tiempo se configura esa literatura pictórica objeto de nuestro estudio por la que el arte verbal se integra en un sistema de proyección visual o desarrolla al menos aspectos que se consideran propios de las artes plásticas: referencias al cromatismo e influencias de la perspectiva y la construcción espacial, la simbología del color en la poesía desde Petrarca, Cetina o Castillejo.

El caso de Herrera, aunque alejado de nuestros artificios y contrario a la oscuridad, puede ser ejemplo destacado de lo anterior. Su amistad con coleccionistas de arte y pintores como F. Pacheco, suegro de Velázquez, es reveladora de cuanto decimos(8), aunque es su obra lo que mejor refleja esta proximidad entre las dos artes.

Las ideas estéticas y la teoría literaria de Herrera, que recogen sus *Anotaciones* a Garcilaso (1580), permiten observar su preparación y sus conocimientos sobre el arte del período manierista.(9)

En la anotación 813, comentario a la tercera égloga de Garcilaso, apunta Herrera diversas ideas de interés sobre los valores esotéricos y simbólicos de los colores, su vinculación con los cuatro elementos, la importancia del claroscuro y la perspectiva en la pintura y su proyección literaria(10).

Las relaciones entre ambos campos artísticos se fundamentan para Herrera en varios planos, empezando por el etimológico que integra al escritor, escultor o pintor bajo un mismo término grafeiu lo que no puede entenderse como un hecho anecdótico (anotación 36, p. 325):

“Escrito. Esta voz está puesta en la misma significación que grafeiu en la lengua griega, que es escribir, o esculpir, o pintar: verbo común al pintor y al poeta”.

Le sigue la relación establecida por la retórica en el principio horaciano, pero partiendo de la idea de Simónides: la poesía como pintura que habla y la pintura como poesía muda (anotación 85, p. 346):

“La pintura. Debió ser la pintura de Icaro y Faeton, o sea la pintura o la historia, porque la poesía es pintura que habla, como la pintura poesía muda, según dijo Simónides. Y hace su argumento con la semejanza y igualdad de el caso de ellos al suyo; porque si ellos se atrevieron a cosas imposibles, él osa lo mismo”.

El tercer escalón (anotación 271, p. 419, se basa en la explicación del hecho poético en comparación con la pintura a partir del análisis estético de los vocablos (como en la pintura los colores) o en la composición, punto esencial de la creación artística:

“Pero así como nace aquella agradable y hermosa belleza, que embebece y ceba los ojos dulcemente, de la elección de buenos colores que, colocados en lugares convenientes, hacen escogida proporción de miembros, así del considerado escogimiento de voces, para explicar la naturaleza de las cosas (que esto es imitar las diferencias sustanciales de las cosas) procede aquella suave hermosura que suspende y arrebata nuestros ánimos con maravillosa violencia. Y no sólo es necesario el escogimiento de las

palabras en los versos, pero mucho más la composición, para que se constituya de ella un hermoso cuerpo, como si fuese animado".

De todos modos, este esfuerzo comparativo no debe interpretarse como una identificación o confusión entre los límites de las dos artes en la teoría herreriana. Tal vez incluso podría esto compararse a la situación actual del arte contemporáneo en el que las fronteras están más diluidas de lo que reconocen los propios creadores.

La aceptación más o menos implícita de una retórica general del arte literario y pictórico podría corresponder a una noción amplia de estética en el siglo XVI, pero no cabe duda de que Herrera y otros teóricos separan el arte literario y pictórico cuando hacen prevalecer a uno sobre otro.

En cualquier caso, no encontramos referencias concretas sobre los artificios manieristas en este autor y es preciso esperar, sobre todo, a la *Poética* de Rengifo. Sin embargo, dada la preocupación filológica de la época, es posible que algunas fórmulas, como los polilingües y los centones, fueran más frecuentes, pues sintetizan esa admiración y culto por la lengua latina y los modelos clásicos. Tal vez respondan a tales artificios algunas referencias que encontramos en Argote de Molina(11).

Este autor nos cita a un licenciado Tamariz, poeta del grupo sevillano junto a Mexía, Iranco y Cetina, del que destaca su facilidad de ingenio que confirma "su agradable poesía latina y vulgar, que pudiera ser principal caudal de otros subjetos"(12).

Podría tratarse de poemas polilingües, pues el artificio no es infrecuente, aunque la falta de datos sobre el autor nos impide comprobarlo. También parece referirse Argote, aunque de manera indirecta, a alguna forma de centón, como texto compuesto con versos de otros autores. No olvidamos que el centón no es sino una prolongación de la cita, tan querida en estas épocas y convertida aquí en razón constructiva del poema. Basándose así en el cronista valenciano Antón Beuter, nos cita como ejemplo un texto de Mossen Jordi, autor de 1250:

"a quien no solamente imitó el Petrarcha en muchas cosas, pero aún se hallan algunos muy honrados hurtos entre sus obras".

Argote, sin embargo, equivoca los datos, como demuestra Eleuterio Tiscornia, pues el poeta citado es Jorde de Sanct Jorde, autor de la primera mitad del XV, con lo que la paternidad original corresponde a Petrarca. En todo caso el mismo Petrarca, como más tarde Garcilaso, son autores sobre los que se realizarán centones con cierta frecuencia.

9.2. Sánchez de Lima

En los estudios sobre poética suele señalarse la relativa ausencia de tratados teóricos, una cierta falta de atención en la España del siglo XVI y XVII a la teoría literaria, mientras la creación destaca en cantidad y calidad en el contexto europeo. Vinculado con esto, y como explicación en parte, se considera que es la influencia italiana lo que impulsa el desarrollo de las preceptivas a fines del siglo XVI siguiendo sus modelos. Aquí hay que situar *El Arte poética en romance castellano* de Sánchez de Lima, la primera conservada, aunque, como señala Karl Kohut, es bastante probable que no fuera la primera poética española(13).

La doctrina métrica italiana se formula en esta poética sin apartarse de Horacio, cuya doctrina explica a través de ejemplos propios.

No encontramos en él referencias de interés a no ser de las rimas internas (que Herrera consideró vicios indignos) a las que llama "marañas". Pone un ejemplo de este tipo de rima:

"Ay Rosania cruel y quan vengada

serás viendo acabada esta vida

Que tan aborrecida la tenias

Abrios entrañas mias, por que vea

Rosania en que se emplea el corazón(...)”(14).

Como forma de máximo artificio explica el preceptista la sextina, por cuya dificultad e infrecuencia bien podría incluirse entre las extravagancias.

9.3. Díaz Rengifo

En esta misma línea de influencia italiana destaca Diego García Rengifo quien, bajo el nombre de Juan Díaz Rengifo, publica su *Arte Poética Española, con una silva fortissima de consonantes comunes*, obra mucho más original e interesante para nosotros al tratarse del primer ejemplo español que presta atención a estos artificios(15).

Este autor también señala en su prólogo la falta de preceptistas españoles en los siglos anteriores, bien por ser poco conocidos o por su escaso interés, en contraste con la abundancia de maestros creadores. Es posible que se perdieran algunos tratados, más de los que tenemos noticias, y también debe pensarse en una menor necesidad de la teoría al estar dirigida la enseñanza a través del ejemplo, o la existencia y difusión de las preceptivas, primero francesas y luego italianas, que cubrirían las necesidades. En cualquier caso, esa pobreza o falta de originalidad de los primeros tratados españoles explica la abundancia de elementos tomados de los italianos, sobre todo tras el triunfo definitivo de las escuelas petrarquistas. La síntesis de los principios tradicionales con los nuevos elementos italianos que representan estos tratados (el de Sánchez de Lima, el de Díaz Rengifo o el de Jerónimo de Mondragón) no supone, sin embargo, la creación de nuevas formas en el campo de nuestros artificios, que parecen mantenerse bajo los mismos presupuestos que hemos señalado en nuestro proceso histórico.

En el caso del *Arte poética* de Rengifo, hay que distinguir además la obra original, según aparece en la primera edición de 1592 o la de Madrid de 1606, de las ediciones que aparecen a lo largo del siglo XVIII con toda una serie de añadidos de Joseph Vicens en este campo de los artificios manieristas de manera especial. Estas últimas han sido las versiones más difundidas del *Arte poética* y las que dieron desde el siglo XIX una imagen peyorativa del tratadista, al que hoy se pretende recuperar negando su participación en tales extravagancias, lo que igualmente se aleja de la verdad. Es cierto que buen número de los añadidos, en los capítulos sobre los acrósticos, anagramas, ensaladas, laberintos, ecos, se deben a Vicens ya desde la 5ª edición, de 1703 y las siguientes, de 1726 y 1759, pero ello no niega la atención de Rengifo a algunos de ellos.

Nosotros estudiamos por separado las dos versiones y dejamos ahora de lado la del siglo XVIII para analizar la responsabilidad del autor original en las primeras ediciones(16).

Entre los capítulos que dedica Rengifo a los géneros difíciles destacamos el XLVIII, en el que estudia el “soneto encadenado”. En este riman las primeras y últimas palabras de cada verso alternando con el que le sigue, es decir: la primera palabra de un verso con la última del siguiente y la primera de este con la última del anterior, como el ejemplo:

“Pluguiera a Dios que en ti sabiduría

(guia del alma, y celestial lumbrera)

Huuiera yo empleado el largo dia

la fria noche, el tiempo que perdiera (...)”(17).

También recoge Rengifo los “sonetos con repetición”. En ellos se repite la:

“vltima diccion del vn verso en el principio del otro, de manera que la diccion repetida traue, y haga sentido con las palabras del verso antecedente, y con las del que le sigue”

lo que no es sino una forma de eco, aunque Rengifo lo coloca aparte, pues se repite toda la palabra y no una parte(18).

Al “soneto retrógrado” le dedica nuestro preceptista el capítulo L:

“En el soneto retrogrado cada verso ha de lleuar tales dicciones y sentencias, que leydo al derecho y al reves, por abaxo, o por arriba, saltado, o arreo, haga sentido y conuenga con los demás, y siempre se guarden las consonancias, y número de soneto”(19).

El ejemplo que ofrece el autor es bastante interesante, pues además de la lectura normal del soneto base, permite otra, de derecha a izquierda, palabra a palabra, con su rima en los finales (palabras iniciales del soneto base). Es posible además la lectura inversa, de abajo a arriba y, en este caso, también en las dos direcciones: lectura de izquierda a derecha y la inversa. Veamos el primer cuarteto:

“Sagrado Redentor y dulce esposo

Peregrino y Supremo Rey del cielo

Camino celestial, firme consuelo

Amado Saluador, Iesus gracioso”

que leído de derecha a izquierda:

“Esposo dulce y Redentor Sagrado

Del cielo Rey Supremo y Peregrino

Consuelo firme celestial camino

Gracioso Iesus Salvador amado.

Si empezamos la lectura por el final del soneto hacia el principio, los tres primeros versos del primer cuarteto del soneto base pasan a ser el último terceto del nuevo soneto, es decir:

“Camino celestial, firme consuelo

Peregrino y Supremo Rey del cielo

Sagrado Redentor y dulce esposo”

y la lectura inversa en horizontal nos da otro nuevo:

“Consuelo firme celestial camino

Del cielo Rey Supremo y Peregrino

esposo dulce y Redentor Sagrado.”

Con un mismo soneto hemos determinado así cuatro posibilidades de lectura, dos de ellas en sentido horizontal y dos más en sentido vertical, y en todas se respeta la estructura y la rima del soneto.

Otra de las formas que recoge Rengifo es el “soneto en dos lenguas”, cuyo artificio explica:

“componiendo parte de los versos en vna, y parte en otra, o (lo que es mas dificultoso) componiendolos de tales dicciones, que juntamente pertenezcan a ambas lenguas”(20).

De estos tipos nos ofrece dos ejemplos, uno en italiano y francés (1º tipo) y otro latino-español a la vez (2º tipo).

Sobre el soneto con eco nos ofrece Rengifo un ejemplo: “que hizo vn insigne poeta, en las exequias de la Serenissima Reyna doña Ana”, y es el conocido de Fray Luis de León, citado por varios estudiosos de estos tipos de poesía(21):

“Mucho a la Magestad Sagrada agrada

Que entienda a quien está en cuydado dado

Que es el Reyno de aca prestado estado

Pues es al fin de la jornada nada (...)(22).

En el capítulo LXX se extiende Rengifo en el estudio de los ecos y sus diversas formas. A partir del mito de la ninfa Eco y Narciso establece los que llama “ecos artificiales”: “que en todo genero de poesia se usan. Composición rara, y dificultosa, pero que da mucho gusto y contento quando sale con perfecion”.

Coloca también como forma más frecuente el eco al final del verso, aunque admite que puede ir al principio o en medio, así como en la prosa. De todo ello presenta algunos ejemplos, de los que entresacamos varios versos.

“Si no me niegan mis enojos ojos

para mirar el desastrado ado

en que me puso mi atrevida vida (...)”,

o bien:

“Virgen socorre, corre: no ay presteza

sin ti Señora: ora: un alma fria

Quieres que clame? Ame: porque via (...)”,

y otro:

“Ya la florida y fresca primavera

Era llegada, ya de su tesoro

Oro daua la tierra, y el decoro (...)(23).

Son también capítulos esenciales los que dedica al estudio de las ensaladas y “Labyrintos” de letras o de versos, capítulo LXVIII, tema del que preferimos ofrecer sólo los ejemplos y que estudiaremos con mayor atención más adelante (Figs. 112-113).

Del laberinto nos dice:

“Llaman tambien labirinto, cierto género de coplas o de dicciones, que se pueden leer de muchas maneras y por cualquiera parte que vno eche, siempre halla passo para la copla, y de pocas coplas saca innumerables; todas con su sentencia y consonancia perfecta”(24).

Pero en Rengifo además son frecuentes las citas de Antonio Da Tempo e incluso declara seguir “aquellas composiciones que los españoles tomaron de los italianos”(25), aparte de propugnar, como Encina y Sánchez de Lima, la observancia de las reglas. La obra de Tempo, *Summa artis rethimici*, compilada entre 1329 y 1332 se difundió y fue muy conocida en forma de manuscrito desde esta fecha en las escuelas y centros de estudio, hasta su publicación en 1509(26), por lo que no es de extrañar que su atención a las rarezas literarias se reproduzca en nuestro autor. También se han señalado en Rengifo las influencias de San Agustín, el Venerable Beda, al que ya aludimos, y el también citado Julio César Scaligero, uno de los tratadistas más importantes del renacimiento italiano, de enorme erudición, y que acude con gran frecuencia a los poetas griegos y latinos; *Poetices libri septem* es su obra más conocida(27).

9.4. López Pinciano

La *Philosophia antigua poética* ha sido considerada con cierta frecuencia la mejor poética de esta etapa y Alonso López Pinciano, su autor, como uno de los humanistas más destacados en la teoría literaria española del Renacimiento(28).

Compuesta en forma epistolar, señala también la escasez de tratados sobre estos temas en España, o la poca profundidad de los existentes, aunque cita con alabanzas a Scalígero entre sus precedentes. López Pinciano se encuentra también en la línea de adaptación de los metros latinos a nuestra lengua, por lo que no deben extrañar algunas referencias a las rarezas literarias.

En la epístola sexta se refiere al problema característico de la época sobre claridad y oscuridad en la poesía:

“Bien me parece que tengan de lo vno y de lo otro; que sean un poco escuras al vulgo y claras a los doctos, que de aquella escuridad, la grandeza, y desta claridad nace la suauidad de la oracion”(29).

Todo esto podría aplicarse a la epístola 4 del libro I, en la que nos habla de la existencia de poemas irregulares, aunque cita entre estos a los epigramas por la variedad de formas que presentan. El centón es una de las formas que recoge el Pinciano como “collage” de textos de otros autores, forma que suele ser ya frecuente al menos en las poéticas que dedican alguna atención a estos artificios(30).

En esta misma línea de formas difíciles nos cita el enigma:

“Cuya dificultad nasce de los vocablos peregrinos o contrariedad de los propios, en los cuales enigmas no retienen los peregrinos su propia significación sino que la truecan y mudan de manera que son desconocidos”(31).

Frente al enigma coloca los “grifos” como formas: “Cuya dificultad no nasce de los vocablos, los cuales son claros, sino del labyrinto y enredo dellos”.

De forma especial estudia las formas que considera de mayor dificultad centrándolas conjuntamente: Emblema, empresa y “el llamado Hieroglyfico tan usado de los egipcios”.

El Pinciano nos dice así sobre estas:

“La Emblema y la Empresa son ficciones con lenguaje, y que se pueden permitir entre los poemas; mas el Hieroglyfico, que sólo tiene pintura y ficción sin lenguaje, no sé yo por qué lo sea, que el tal no es otra cosa que una pintura de animales especialmente, por los quales los egipcios antiguos mostrauan sus conceptos; como si para significar simplicidad pintássemos vna paloma, y para la astucia vna serpiente o raposa, y para la ira, vn cisne”(32).

Pero esta explicación nos la matiza el autor al plantear que el jeroglífico procede de épocas anteriores a que los egipcios: “supiesen letras para escriuir, assí que éste no es tanto poema, quanto vna metáphora de vna cosa en otra”(33).

En cuanto al emblema, según nuestro autor, es: “vna especie de epigrama didascálico, porque enseña doctrina moral casi siempre”, y la única obligación por parte del poeta es “poner ánima y cuerpo en ella (cuerpo es la pintura, y ánima, la letra que es sobrepuesta, por la qual es entendida y declarada”, así como es preciso también que no resulte “tan claro que todos le entiendan, ni tan oscuro, que de todos sea mal entendido”.

La única diferencia con la empresa parece ser que el emblema no debe tratar temas concretos (“cosa particular”) para no confundirlo con la empresa. Sobre estas últimas nos dice el Pinciano:

“entre otras condiciones, no han de ser mmuy claras, como se dixo de la Emblema, y han de ser de vista alegre y de buena aparencia, y no han de tener figura de hombres, y aún que el mote no sea muy largo”(34).

9.5. Luis Alfonso de Carvallo

En 1602 se publica *El Cisne de Apolo* del padre Luis Alfonso de Carvallo(35), libro que adquirirá similar reputación de mal gusto al de Rengifo y que resulta para nosotros más interesante aún por su originalidad e independencia, pues es el primero que se aparta de las doctrinas aristotélicas para integrarse en la poética platónica y la doctrina de la libertad. La importancia concedida a la imaginación por Carvallo explica su atención a las invenciones raras y difíciles, así como su postura contraria a la imitación estricta de los modelos, lo que considera como plagio (postura esta original y opuesta incluso al espíritu de su época).

Esta preceptiva literaria, con su parte métrica, se compone de cuatro diálogos de los que nos interesan de forma especial los dos centrales dedicados a la forma y disposición de la poesía, versos y estrofas. Son bastantes las referencias que en ellos encontramos sobre los artificios que estudiamos e incluso, en la dedicatoria del libro, el autor señala la raíz de su obra a partir de una explicación de un emblema de Alciato, iniciador de esta forma. Pero nos interesa detenernos en primer lugar en los conceptos de Carvallo sobre oscuridad y dificultad, tema frecuente en los tratados que hemos consultado pero que tiene en este especial significación(36).

En el diálogo I, apartado X nos dice Carvallo en torno a la oscuridad:

“vsan de alguna obscuridad en sus tratados los Poetas (...) porque sus obras se lean con mayor atencion y cuydado de entenderse, porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atención (...) ansi con la difficultad crece el apetito de saber (...)”(37).

Otra razón para justificar la presencia de dibujos y figuras es la didáctica, ya que estos elementos facilitan la comunicación. Para apoyar esta idea nos coloca el mismo ejemplo que Don Juan Manuel en el prólogo al *Conde Lucanor*: “(...) que viendo que el enfermo, aunque necessitado de la pildora amarga no la quiere recibir, se la doran y açucaran, para que con el sabor, y color, engañado el enfermo la reciba (...)”.

La tercera razón, basada en el deleite, proviene para Carvallo de: “(...) que nos da mas gusto lo que se dize con figuras y semejanças que lo que en propios y ordinarios terminos se dice”(38).

Entre otras razones señala también nuestro tratadista la dificultad por parte de los poetas para explicar cuestiones de cierta complejidad intelectual: “(...) y ansi vsaron de figuras y semejanças, y comparaciones que le venyan, para que destas cosas visibles, viniessen al conocimiento de las inuisibles (...)”.

Al mismo tiempo recoge de Covarruvias la idea de que es más fácil la posibilidad de memorización a través del ejemplo visual, de la figura, de la forma figurativa, en definitiva, por la que la idea puede cobrar sentido en el lector.

La defensa de la oscuridad sin embargo no parece dejar lugar a dudas: “(...) Finalmente el Poeta deue vsar destas inuenciones y traças, altas y subidas, tanto, que con difficultad se pueda entender, con solo humano entendimiento (...) lo qual hazen también por llegarse al diuino artificio de los Prophetas (...)”.

Pero también añadirá razones sin duda más prosaicas. “(...) y porque no era lícito que los altos mysterios fuesen entendidos facilmente, de los que acaso podrian burlar dellos, y porque lo sancto no se diesse a los perros, ni las margaritas a los puercos (...)(39).

A través de los diálogos entre Zylo y el autor se plantean los diversos temas de la poesía ordenados por capítulos o “paregraphos” con una octava final en cada uno a modo de resumen de lo tratado. En el diálogo segundo Carvallo concentra los artificios extravagantes y formas difíciles entre los capítulos XIV al XIX, con referencias concretas sobre divisas, encadenamientos, ensaladas, ecos, grifos, laberintos y acrósticos.

El encadenamiento, por ejemplo, viene a ser, según nos plantea en el capítulo XV, una coincidencia de rima de fin de verso con la palabra inicial del siguiente y si se repite la palabra completa Carvallo lo llama copla repetida o anadiplosis. Nos ofrece un ejemplo de Ausonio, así como otro en castellano y nos indica que es también forma usada en esta lengua(40).

En el capítulo XVII se detiene en los poemas en dos o más lenguas y en aquellos poemas que sirven a la vez para dos de estas, lo que llamamos polilingües. Nos señala esta fórmula como más frecuente entre francés, italiano, portugués, latín o castellano y sitúa a Juan de Mena como primer autor en España (“Canta tu Christiana Musa”), aunque este ejemplo pudiera ser involuntario.

Luego cita a Fernán Pérez de Oliva, con un “Diálogo en loor de la aritmética” en latín y romance, autor de quien tomó el artificio Ambrosio de Morales, que “escriuio despues vna carta al famoso Don Juan de Austria con este artificio”(41).

También cita a Covarrubias como ejemplo del poema polilingüe en el que cada verso se hace en una lengua, refiriéndose al emblema 4 del libro tercero de sus *Emblemas Morales*, así como al monje: “(...) Miguel de Montaluo en vn soneto que hizo de Enrique Garces, sobre la traducion del Petrascha, donde van entreuerados versos Italianos, Latinos, Españoles (...)”, artificio que propiamente define como ensalada(42).

Esta es “(...) vna composición de coplas Redondillas, entre las quales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo españoles, sino de otras lenguas sin orden de vnos a otros, al aluedrio del Poeta, y según la variedad de las letras se va mudando la música, y por eso se llama ensalada por la mezcla de metros y sonadas que lleua”.

No es extraña, dada la formación humanística de esta época, la vigencia de estas formas y las polémicas suscitadas sobre ellas al practicarlas también autores de renombre, como Garcilaso, y que rechaza Herrera en sus *Anotaciones*. Las combinaciones de versos en diversas lenguas o el hecho de que unos versos puedan servir simultáneamente para el latín y castellano, por ejemplo, hay que verlo en relación con el contexto de la traducción, versión o cita; la ensalada guarda también relación evidente con el centón como forma de combinación de textos, fórmula que también recoge Carvallo en el Diálogo IV, como veremos.

A continuación de las ensaladas, analiza nuestro preceptista los “Ecos”, Laberynthios” y “Letras acrósticas”. El capítulo XVIII se inicia así con los ecos, citando a Marcial y a Policiano con un ejemplo. Del primero reproducimos los versos iniciales:

“Oy es vn pan al combidado dado, muy celestial con vn diuino bino, del cielo por que assi conuino vino, en amor puro y no tassado assado (...)”(43)

.

Del laberinto nos dice Carvallo: “se llama assi por ser compostura enredada con intrincados artificios leyéndose de muchas maneras, los quales inventan cada dia los buenos poetas, otros les llaman Gryfos, siruen estos para señalarse en varias y artificiosas composturas”.

Tras explicar como ejemplo un laberinto de redondillas trazado en cuatro columnas nos señala la exigencia básica: “(...) pero han de yr los versos sueltos entre si de tal manera, que los primeros versos de todas las coplas hagan de por si coplas, y sentido, y los segundos versos de todas las coplas lo propio. Y ansi los más, y se puedan leer al reues, a la en cruz y de qualquier manera que los lean hagan sentido (...)”(44).

Sobre este tipo nos da un dato muy significativo e interesante por cuanto revela que no son formas infrecuentes: “(...) Y porque comunmente andan estos laberynthos en molde y de mano no quiero poner exemplo deste artificio”.

A continuación cita Carvallo el retrógrado (que llama retrographo) y que es aquel en el “(...) que los versos se leen al reues sin deshacer el verso, ni compostura, como es este Soneto:

Humano, vil, ceniza, congelada

cuytado, hombre, mezquino y afligido,

acostumbrado al lloro, y al quexido,

de vn pantano, hijo, nieto de nonada (...)”(45).

Como forma de laberinto de letras explica a continuación Carvallo las “letras acrósticas (...) que se ponen al principio de cada verso, y tomadas por si solas significan y dizen alguna cosa”.

Citando a San Agustín, en el libro 18 *De Ciuita Dei*, nos refiere el acróstico de la Sibila Tiburtina colocado en ciertos versos en los que profetizó la venida de Cristo, además de que “el antiquissimo Ennio y Platon, vsaron también estas letras, y dellas haze también mencion Tulio Principe de los Oradores, lib. 2. de diuinat.”(46).

El preceptista nos señala además que el artificio es muy antiguo en España según puede verse de un ejemplo cordobés, epitafio grabado en una piedra del sepulcro de Santa Eugenia en cuyo acróstico se recoge el nombre de la misma. Tampoco cita más ejemplos por la misma razón que en los laberintos: “por auer tantos exemplos, y ser tan comunes”, y nos indica a la vez que estos juegos de letras pueden hacerse al fin o en medio de los versos (acrósticos, mesósticos, telésticos) “(...) y aún ponerlas en círculo, ò en forma de cruz, ò de vandera, ò aspa, ò estrella, y después yr hinchiendo los vazios de la compostura que quisieres”.

Tal vez lo más interesante de todas estas referencias, en las que hemos preferido usar la cita directa, es la concepción general de Carvallo al integrar diversos artificios. Como podemos ver más adelante, al estudiar a Paschasius, Caramuel o el Rengifo aumentado en el XVIII, las formas se acumulan sin orden y, a veces, repitiendo artificios con nombre distinto. Nos resulta así difícil entenderlos y delimitarlos. Pero Carvallo nos sugiere, sin plantearlos, unos lazos de unión. El laberinto, en cuanto combinatoria de elementos que posibilita diversas lecturas, sería la fórmula más general. Dentro de ella caben varias posibilidades: de *letras*: acrósticos, pentacrósticos y caligramas, con los retrógrados, a este nivel poco frecuentes en castellano; de *sílabas*: muy escasos en nuestra lengua y, por último, de *palabras* que son los llamados propiamente correlativos, además de los retrógrados, que a este nivel son más frecuentes.

En la octava final resumen del capítulo nos dice así el preceptista:

“El Eco es de vocabos sufficientes,

a partirse cada vno en dos diciones,

quedando los finales existentes,

constan los laberynthos de inuenciones

que se lean de modos differentes,

las letras, coplas, versos, y renglones

al reves al derecho algo desando

ò solo de lo mucho algo tomando”(47).

El capítulo XIX del diálogo tercero se centra en los “Enigmas”, “emblemas. y “girogliphicos”, dentro ya del libro II, aunque trata estas fórmulas muy brevemente. El emblema, llamado también “giroglífico” viene a ser una forma de enigma pero con “figuras pintadas o escriptas”(48). Nosotros dejamos aparte el emblema, cuyo modelo viene determinado desde Alciato, y vinculamos el jeroglífico con la divisa, que Carvallo trata en el capítulo XX de este diálogo tercero, y que explica a partir de un ejemplo: “como el que pintando un ancora le puso estos dos versos:

En el medio esta la pena

y en los fines quien la ordena.

Porque andaua apassionado de vna señora que llamauan Ana cuyo nombre se declara con las primeras y postreras letras de Ancora. Y en el medio cor que es el coraçon”(49).

Del diálogo VI nos interesa el capítulo VIII que se dedica al centón, del que explica sus peculiaridades y exigencias, además de su origen en “vna vestidura hecha toda de remiendos y retaços, de diferentes paños, y de diversas colores”, de donde se aplica a la literatura. El poeta no debe incluir ningún verso suyo ni puede tomar dos o más de un sólo lugar, aparte de la necesidad de que los trozos queden perfectamente conjuntados. Cita como ejemplos antiguos el ya recogido por nosotros de Falconia Prova a partir de versos de Virgilio, así como a Ausonio y su carta a Paulino, donde explicaba el modo de hacer esta fórmula, texto que, en definitiva, sintetiza Carvallo. Estas ideas le permiten entrar en el tema del préstamo y la imitación, a la que considera hurto en varios momentos, oponiéndose a ella si no es en contadas ocasiones, presupuesto de originalidad a que antes nos hemos referido.

9.6. La Pícara Justina

En la línea de los artificios difíciles se sitúa el *Libro de entretenimiento de la Pícara Justina* publicado en 1605 a nombre del toledano Francisco López de Ubeda, aunque se ha discutido la atribución a este autor. El libro pretende ser, además de novela picaresca, un tratado de arte poética, por lo que ofrece numerosas combinaciones métricas, encabezando cada capítulo con versos de síntesis del episodio, y otros poemas entremezclados en el texto(50).

La intención viene especificada en el prólogo al lector en el que se nos dice: “(...) será de manera que en mis escritos temple el veneno de cosas tan profanas con algunas cosas vtiles y prouechosas, no solo en enseñança de flores retóricas, varia humanidad y letura, y leyendo en ejercicio toda el arte poetica con raras y nunca vistas maneras de composicion”.

Así cada capítulo del libro se divide en números y estos van precedidos de una estrofa que suele corresponder a una de las formas que estudiamos.

Estas referencias a los artificios deberíamos incluirlas en el capítulo que sigue a este en nuestro estudio, dedicado a los ejemplos significativos de cada tipo de artificio en estos siglos, pero dada la pretensión de tratado poético, aunque no pase de una recopilación de ejemplos varios, hemos optado por traerlas aquí.

Entre otros ejemplos de rarezas más destacadas encontramos una “octava de pies cortados” que se inicia:

“Los padres de la picara Justi- na

que fueron en Mansilla mesone- ros

siendo, como son, padres y ella hi- ja

la enseñan y la dan sanos conse- jos (...)”(51).

así como unas redondillas con la misma fórmula:

“Nunca de rabo de puer-

se pudo hacer buen viro-

Ni para vihuela cuer-

de palo, leña o garro- (...)”(52).

Encontramos también un diálogo en “octavas españolas y latinas” a un tiempo, y un poema en dos rimas (-da, -ente) que se repite alternando los finales de verso con el primer hemistiquio del siguiente(53).

A este poema siguen unas estancias de consonancias dobles con rima entre mitad y final de verso, especie de eco irregular del que ofrecemos primeros versos:

“Hizo cetro de un garrote el obispote

y á guisa del rey Mono hizo su trono

y para mas abono, dijo en tono

amigos, cese el cote yande el trote (...)”(54).

El siguiente poema (nº 3, p. 195) es una octava de consonantes “hinchados y difíciles, basada en rimas como trompa, palenque, trampa, lustre”. Vuelven a aparecer estrofas de pies cortados en la tercera parte del libro segundo y especialmente en los números 2 y 3 del capítulo cuarto (pp. 192 y 202), en los que aparecen cortados todos los verbos y nombres:

“En el capí siguient,

se quent vn quent admira

de vn bachill disparata,

neci, bo, loc, imprudent,

En qui se cumpli el refra,

que tras cornu, apalea,

y tras los cuern, peniten”.

Ejemplos de ecos los tenemos en el libro III, cap. I:

“Pusieron en Justina sus hermanos

Manos, lengua, tras esto vna demanda:

Manda el juez pague costas de escriuanos (...).”(55).

y en el capítulo siguiente ejemplos de versos heróicos macarrónicos:

“Ego poeturrius, caballino fonte potatus

Ille ego qui quondan Parnasso in monte paciui

Iam sum cansatus luteas trascendere tejas;

Iam cantare nolo parroços atque cachetes; (...)”(56).

Estas y otras muchas formas y variantes de las aquí ofrecidas constituyen la antología de rarezas que el prólogo prometía y pueden encontrarse en el libro(57).

9.7. Juan de la Cueva

El sevillano Juan de la Cueva es el autor del *Ejemplar Poético* fechado en 1606,(58) muy influido por su paisano Argote de Molina, así como del italiano Ruscelli, y uno de los que optan por la renovación (y rechazo consiguiente) de las reglas clásicas, sobre todo en lo que se refiere al teatro. Para él la complicación y el ingenio son novedades acordes con los nuevos tiempos, frente al agotamiento de las obras antiguas, incluidas las clásicas, por lo que alaba el nuevo teatro español que representa Lope de Vega y su escuela, de la que se le ha considerado defensor. Cueva no recoge sin embargo las fórmulas extravagantes, aunque opta por la complicación y el ingenio, y esto puede deberse a que conoce a Tempo y su refundidor, Rengifo, a los que remite tal vez para no repetirlos. En todo caso Juan de la Cueva se sitúa, por ejemplo, frente a los poemas polilingües y en la misma línea que Herrera al criticar a Garcilaso por estas licencias(59).

9.8. Francisco Cascales

Las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales representan la primera preceptiva española fusionada de la tradición aristotélica y horaciana, sirviéndose de ambos clásicos para reforzar sus propias ideas(60).

Su deuda con los preceptistas italianos es también clara, pero su concepto utilitario y moralizador de la poesía y su actitud conservadora, academicista, como reconoce Brancaforte, nos lo aleja de nuestros temas(61).

Al referirse al soneto, en la última de las tablas poéticas dedicada a la lírica, nos expresa Cascales su actitud frente a la oscuridad:

“En fin, a de ser el Soneto como los demás poemas, claro e inteligible, porque la obscuridad es viciosa quando procede de ser el verso intrincado y mal dispuesto; que si esta obscuro por ser alto el pensamiento o por encerrar alguna doctrina no comun, tal obscuridad de ningún modo se debe vituperar”(62).

Con ello se sitúa Cascales en la línea conceptista.

9.9. Juan de Jáuregui

El *Discurso poético* de Juan de Jáuregui(63), también sevillano, se sitúa en una posición intermedia en la polémica entre Lope y Góngora, contrario a la oscuridad, pero que analiza también con dureza a los defensores de la claridad. Jáuregui ataca la poesía moderna de su época por su confusión y extrañeza

(que representa Góngora y sus seguidores) y lo hace conectando el tema con la tradición, con el concepto de mal gusto y sus precedentes en la historia. Uno de los puntos en que más abunda es en el ataque al prurito de novedad y las audacias modernas, que no lo son, por estar hechas con anterioridad. Se centra pues en el análisis de los "errores estilísticos" de la escuela culterana y nos coloca a Juan de Mena como ejemplo:

"Destruye los periodos y oraciones por modos exquisitos y oblicuos, usa infinitas palabras latinas, griegas y compuestas, altera los acentos y terminaciones (...). Ningún poeta español en tiempo alguno ha compuesto versos de aquel material (...) así que nadie blasone sin fundamento ser el primero en descubrir novedades y pensar extrañezas que cuantas pensare y descubriere no seran extrañas ni nuevas cuanto a la providencia de otros"(64).

En esta idea tiene Jáuregui toda la razón, pues nos es difícil señalar un artificio que no tenga precedentes latinos, cuando no castellanos.

No nos es posible analizar todos los tratados que de una manera más o menos indirecta tocan estos aspectos, aparte ya de las poéticas y retóricas. Vamos, por tanto, a centrarnos en dos obras fundamentales para el estudio de las rarezas literarias, una de ellas de autor alemán, Paschasius, y la otra, del obispo español Caramuel, el más complejo y extenso estudioso de estos temas de todos los tiempos. Pero sirva primero, como ejemplo de la tradición de gramáticos y filólogos, Gonzalo Correas.

9.10. Gonzalo Correas

El catedrático de la Universidad de Salamanca Gonzalo Correas publica en 1626 el *Arte de la lengua española castellana(65)*, donde recoge algunos puntos de interés para nosotros. El enigma, por ejemplo, lo recoge en el cap. LXXX, fol. 145 (p. 399). El capítulo siguiente lo dedica a las figuras: neologismos, barbarismos, composiciones forzadas o el hipérbaton desmedido, con ejemplo de Mena como muestra negativa, pues "(...) en este tiempo se á levantado esta plaga (entre lipsianos en Latin i gongoristas en Rromance i unos que ellos llaman cultos) para confundir los inxenios candidos (...)"(66).

También nos habla del final de verso repetido al inicio del siguiente, lo que llama "dexaprenda" y ejemplifica con Garcilaso y Alonso de Velasco. El ejemplo del primero empieza:

"Estoi muriendo, i aun la vida temo,

temola con rrazon, pues tu me dexas (...)"(67).

Estudia la paranomasia y el "parómoion", como verso que inicia cada palabra con la misma letra y cita un ejemplo de Mena, entre otros juegos de palabras. Resulta también curioso que al final del capítulo de las figuras nos invite Correas a ampliar estos temas en las retóricas griegas "(...) i en Rromance *La Eloquenzia Española* del Maestro Bartolomé Ximenez Paton(68), autor del *Mercurio Trimegisto*, obra formada por tres libros, el primero de los cuales es el citado por Correas.

9.11. Juan Caramuel

Juan Caramuel y Lobkowitz, monje cisterciense nacido en Madrid en 1606 es sin duda el más destacado autor español de artificios literarios de todos los tiempos, a la vez que el mejor conocedor de tales fórmulas y tal vez por ello, y por su complejidad, uno de los peor conocidos(69).

Viajero incansable por Europa a causa de sus múltiples cargos eclesiásticos, había estudiado en Alcalá de Henares gramática, poética, retórica y filosofía. Murió en Italia en 1682. Autor muy polifacético, interesado desde joven por las matemáticas y uno de los matemáticos más destacados de su tiempo, parece haber sido el primer español en publicar una tabla de logaritmos(70).

Investigó también los campos de la física, astronomía, teología, historia, además de la gramática y la

retórica, que recoge en su obra titulada *Primus Calamus*, compleja recopilación del saber de la época en los campos lingüísticos y literarios, obra dividida en dos partes: *Rítmica* y *Metamétrica(71)*.

Al contrario de lo que suele suceder con el *Primus Calamus* de Caramuel, a nosotros nos interesa más la segunda parte, es decir, la *Metamétrica*, que sistemáticamente se olvida en las citas o resúmenes de las ideas sobre poética del obispo español, y que es donde se concentran los artificios que estudiamos. Según Víctor Infante, el autor:

"ofrece en ellos una significativa muestra de esta artificiosa manifestación poética, donde se funden lengua e imagen en un caprichoso sistema de analogías que refleja el manierismo desbordado del Barroco y, aunque no todos pueden ser llamados con propiedad laberintos, todos ofrecen ese carácter visual donde iconografía y literatura potencian su hermético mensaje dentro de las claves del código alegórico de ceremonia sacra que informa la literatura del Barroco Español"(72).

Ya Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana nova* alude a la *Metamétrica* como libro ingenioso cargado de combinaciones y laberintos:

"Calami tertius tomus, Metametrica dictus, Romae apud Fabium de Falco 1663 in folio, agit de syllabarum quantitate continua, pronuntiationis duratione, quae ipsa ex variis procurrentium, recurrentium, volantium, labentiun versuum motibus ingeniosos labyrinthos concinnat"(73).

Diéz Echarri a su vez nos describe el *Primus Calamus* con algunas ideas que consideramos de interés recoger:

"Se compone esta enciclopedia métrica de dos partes distintas; una de ellas, la *Metamétrica*, que se diría escrita por un cerebro genial, pero desequilibrado; tal es la maraña de combinaciones cabalísticas que llenan sus páginas; otra, la *Rítmica*, escrita con más lucidez, inspirándose sin duda en Reginfo, pero aventajándole con mucho en todos los sentidos (...) A la *Metamétrica* pocas veces se ha de aludir en el curso de este trabajo. Es la elucubración de un loco genial (...) Los mismos árabes, con sus extrañas recetas de la aliteración idéntica, suficiente, compuesta, alargada, aproximada, invertida, contigua; con sus versos de triple rima y sus enigmas y logogrifos (...) resultan pigmeos ante este gigante de la cábala métrica, que nos presenta versos latinos, griegos y hasta chinos susceptibles de leerse de miles y miles de maneras"(74).

También puede verse como síntoma del desconocimiento generalizado sobre este libro, las referencias de Menéndez y Pelayo, que, si se detiene algo en el análisis de la *Rítmica*, nos dice únicamente de la *Metamétrica*: "Esta segunda parte, cuyo extraño contexto puede inferirse de la portada, tiene menos aplicación a nuestro objeto"(75).

Las dificultades de este libro y la extensión de nuestro trabajo nos eximen hasta cierto punto de un análisis exhaustivo, si bien intentamos resumir algunos de sus puntos más significativos. La *Metamétrica* se divide en cinco partes de acuerdo con la numeración de sus páginas, que se inicia en cada una de ellas, lo que dificulta la localización de los ejemplos por su paginación. El primer conjunto incluye seis apartados ("Apollo") y cada uno de ellos se divide en varias "Musas", esquema que se extiende a todo el libro.

Se inicia este con el "Apollo centricus", musas "simplex", "ingeniosior", "léxica". Este tipo de artificio viene a corresponder al poema cúbico, tipo de laberinto simple en el que a partir de la letra inicial, situada en el centro, puede leerse una palabra o frase en las diversas direcciones (Figs. 114-115).

El "Apollo Multiformis" (pp. 8, 9 10) recoge los "carmina figurata" o "technopaegnia", laberintos y caligramas, con la referencia de Rengifo sobre estos tipos y un ejemplo de Rabano Mauro (Figs. 116-117).

El "Apollo cuadrangularis" (p. 12) de letras, sílabas o palabras, apartado en el que se recoge el famoso y ya estudiado talismán "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS", viene a corresponder al poema

correlativo, incluso con algunos ejemplos españoles, como el que incluye en la “musa rhythmica”, dedicado a Don Francisco Flores Dorado, y otro a un “gilguero”, textos con diversas posibilidades de lectura, palabra a palabra y en las diversas direcciones (izq.-der.-abajo-arriba) (Fig. 118).

Además del “Apollo circularis” y el “Apollo Astronomicus”, con referencias a constelaciones y signos del Zodiaco, incluye el “Apollo echeticus”, ecos de los que también ofrece ejemplos españoles e incluso una colección de rimas para facilitar la composición de textos de este tipo (pp. 96-110).

Con el “Apollo anagramaticus” empieza de nuevo la numeración de páginas. Ofrece ejemplos de anagramas castellanos y muy diversas posibilidades de combinación de acuerdo con valores numéricos y permutaciones cabalísticas. De la palabra ROMA llega a ofrecer 24 posibilidades. Incluye también los acrósticos (p. 25) y listas de anagramas ordenados por regiones, lugares sagrados, pontífices, cardenales, héroes, teólogos, oradores, médicos, poetas griegos, latinos, músicos, etc.

Con el “Apollo analexicus” vuelve a iniciarse la paginación (versos proteos, griegos, latinos, cristianos) y tras el “Apollo anametricus” (pp. 70-72) empieza con el “Apollo centonarius” el cuarto bloque de numeración de las páginas. Aquí hace Caramuel referencias a Ausonio como figura destacada en los centones y su “carta a Paulo” como explicación de las leyes que rigen este artificio. Cita además la tradición de los “homerocentones” con el precedente de Stephanos en la *Antología Griega*, al que en su momento aludimos, y los centones sobre Virgilio, así como a Eudoxia Augusta y Proba Falconia. Nos dice también que lo mismo que se hacen centones griegos y latinos “sic etiam possent Poëtae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos” (p. 20), como también las posibilidades que ofrece el campo religioso: “Bibliocento”.

Nos parece también interesante el “Apollo Glossographvs” que sigue al anterior:

“Merito succedit Acrosticho, quia acrostichis concernit literas, anaphora dictiones, glossa versus. Merito succedit Paromoeo, nam istae literas similes reponit, vt paulò antè notavimus. Et quidem omniam quae de acrosticho, omnia quae de paromoeo dicta, suo possent modo, analogia servata adpropiari Anaphoras, aut etiam glossae, at quia non omnia in uso, de rebus minus notis agemus”.

Aquí incluye diversas formas. La “musa anaphorica” con un ejemplo de Juan Pérez de Montalván del que incluimos los primeros versos:

Lisi, que mi amor offendas

“Que importa amor, que mi dolor aumentes

duelo, que mi sangre afrentes

llanto, que mi fuego enciendas (...)”.

Esta repetición inicial de todos los versos puede asimismo darse al final. En este mismo apartado coloca la repetición del final de un verso en el inicio del siguiente (p. 26) que viene a ser una forma de eco, formado este no ya por una parte de la palabra (eco en sentido estricto) sino toda ella. Esta fórmula la llama de “Catena” y cita a Rengifo en su cap. 49. En este mismo punto se refiere a otra posibilidad, “De epanalepsi”, que es la repetición de una parte al principio y final de un verso, o bien al principio de un verso y final del siguiente. Este mismo apartado incluye la “musa glossopetra”, que parece referirse al concepto de glosa y sus múltiples posibilidades. Como ejemplo de “glossema monostichum” ofrece uno enviado a Francisco de Borja, príncipe de Esquilasche, por sus amigos. Se trata de un verso sin sentido aparente que debe ser contestado con una estrofa que lo incluya y con sentido. A veces la glosa debe hacerse sobre un dístico, trístico, etc. En estas formas Caramuel ofrece muchos ejemplos españoles, lo que no siempre es fácil, sobre todo en los artificios más difíciles (pp. 28-34).

A continuación viene el “Apollo parodicus”, con diversos tipos de parodias de autores importantes (p. 45), y el “Apollo Amoebaevs”, del que nos dice: “Amoibaia Graecè, Alterna latinè dicuntur illa carmina in

quibus successive vna (litera, syllaba, dictio, pars) negligitur, alia legitur" (p. 70). Esta forma es bastante curiosa y no la habíamos visto explicada hasta este estudio. De un mismo texto pueden obtenerse varias lecturas a partir de la extracción de las letras, sílabas, palabras para ofrecer otro. Un ejemplo interesante es el que aparece en la p. 71, "La Rosa" que es un romance alternativo por la lectura de las letras mayúsculas. En este mismo Apollo se incluyen las musas hispana, latina, heterogénea y la "musa retrograda", p. 78. En esta última, como ya hemos señalado en otras ocasiones, las posibilidades en castellano se reducen al verso o a la palabra, pues el retrógrado de letras resulta muy difícil (Fig. 119).

La numeración de las páginas de este grupo termina en la página 128 tras el "Apollo thavmaturgus" (p. 79) y el "Apollo Orchestres" (p. 118), al que sigue el quinto y último grupo. En este empieza de nuevo la numeración con el "Apollo Polyglottus", donde explica muy diversas formas de polilingües ("bilinguis successiva", "simultanea", etc.) hasta once musas. El último Apollo del libro es el "Apollo Sepulchralis" que cierra el estudio. El libro termina tras él con unas tablas de laberintos, que es lo que reproduce la edición de Victor Infantes antes mencionada.

9.12. F. Paschasius

El último tratadista en el que nos detenemos y que nos sirve a la vez como síntesis y punto de partida para sistematizar los tipos de poesía que estudiamos es el carmelita F. Paschasius, profesor de humanidades en Ravena y en el Tirol, autor de un curioso libro, *Pöesis Artificiosa*, en el que se detallan y estudian las múltiples formas que hemos visto a lo largo de este proceso histórico. Su mayor claridad frente a Caramuel explica, aun no siendo español, que optemos por utilizarlo como fuente para nuestra propia ordenación de tales artificios(76).

El libro se divide en cinco partes, de las que las cuatro primeras se dedican a generalidades sobre poesía, sus diversas formas (sacra, profana, etc.), tipos de versos y estrofas. La quinta parte, desde la p. 49 al final, supone el grueso del volumen y se consagra a las formas más artificiosas. De ella entresacamos aquellas que nos parecen de mayor importancia, aunque todos los ejemplos sean latinos.

9.12.1. Algunas formas difíciles

a) Ecos

Los poemas en *Eco* en sus diversas variantes, vienen explicados a partir de la p. 60. Recogemos dos versos de un ejemplo "ex D. Augustino lib. de *Contric*, cord 1. 9":

"¡O Amor! ¡O Iesu! quoties clamatur amatur

Hic mea morte sua crimina demit? emit".

b) Enigmas

Como ejemplo de *Enigma o Logogryphum* ofrece un curioso poema que es preciso descifrar a partir de una clave ofrecida al final en la palabra RAMO, cuyas letras, convenientemente combinadas, responden a todas las preguntas del enigma. Veamos los primeros versos:

"Gloria a su vatu/ mundi caput/ unica virtus

Omnia quae vincut lex cui tradita nulla est (...)".

Así "Gloria a su vatu"; MARO (Virgilio Maro); la cabeza del mundo: ROMA; la única virtud: el AMOR, etc.

c) Emblema

Del "carmine emblematico" o *Emblema* se ofrecen algunos ejemplos citando a Andrés Alciato como

modelo, aunque no incluye dibujos, sino únicamente los textos (pp. 66-67).

d) Corolario

El Carmen *Corolario* define un tipo de acrósticos, silábico y teléstico a la vez, como el ejemplo (p. 67):

FERt sua cui fatum, ac horam morienDI

NAN cadit patulis quod cernit vivers mundDUS

OBvia heu! fera mors illustria flemmata rumpIT

en que se lee: “Ferdinandus obit” y que puede referirse a Fernando de Hohemberg, por otros ejemplos que cita más adelante.

e) Cronológicos y numerales

El Carmen *Chronologico*, *chronographico* o *numerale* es el tipo de poema que se refiere a una cifra histórica o fecha determinada a partir de la lectura de ciertas letras como números romanos. Es preciso entonces sumar dichas letras para obtener la fecha deseada. El ejemplo de la p. 70, epitafio dedicado a Fernando de Hohemberg, nos da como fecha 1655 y ofrece otros muchos en las pp. 74-75.

f) Cabalístico

El Carmen *Caballistico* (pp. 76-80) se basa también en valores numéricos, pero en este caso a partir de la cábala. Las letras tienen así un valor numérico determinado que es preciso sumar en cada palabra, según una tabla que el autor ofrece, para obtener una cifra total. El primer ejemplo que incluye es el dístico dedicado a la Virgen:

“Ecce potest animi mores affingere palma

A facie mores discit imago mea”.

La suma de todas estas letras según dicha tabla nos da como resultado la cifra de 1668, que coincide con la primera edición de este libro. No debe olvidarse que según la cábala una sentencia o frase puede permutarse por otra con idéntico valor numérico, y las posibilidades que ofrecen estos juegos son innumerables. La misma existencia de este artificio testimonia su origen y la vinculación de muchos de ellos con las ciencias herméticas.

g) Aritmético

El Carmen *Arithmeticum*, en cierta relación con el anterior, juega con los números y las letras, como en uno de los ejemplos que ofrece Paschasius (pp. 81-82):

Tertria sunt septê, septê sex, sex quoq tres sunt,

octo dant quatuor, quatuor faciunt tibi septem,

haec numeres, recte faciunt tibi millia quinq”.

Así tertria tiene siete letras, septem tiene seis, etc.

h) Músico

Más interesantes en el plano visual son los ejemplos que ofrece nuestro autor del Carmen *musicum* (pp. 82 y ss), en los que se sustituye aquellos elementos del verso que corresponden, a partir de sus letras, con las notas de la escala musical, ut, re, mi, fa, sol. De este modo, el verso:

“ma te nequit cat inclyta virtus”

debe leerse:

“FAma LAteRE nequit MIcat UT SOL inclyta virtus”.

En estos casos el texto aparece con el gráfico musical y al pie del mismo las letras que faltan para componer el verso. No sólo sirven las notas de la escala musical, sino también otras anotaciones, como en el ejemplo de un enigma musical que inserta en la p. 84. En los versos algunas palabras se han sustituido por el grafismo musical que les corresponde: maxima, brevis, longa, repetitio, ligatura, etc.

El ejemplo quinto, dedicado a la muerte del Emperador Rodolfo II de Ausburgo (1612), sustituye el inicio de los versos por la nota musical que coincide con las primeras letras (p. 88).

Tal vez lo más interesante de estos artificios sería saber si se hacían con intención de reproducirlos musicalmente (en algunos casos en que esto es posible) o sólo como juegos gráficos (Fig. 120).

i) Gramático

El Carmen *Grammaticum* (pp. 90-91) define al tipo de artificio por el que las palabras del verso aparecen desordenadas y es preciso encontrar la clave de su ordenación. A veces incluso las sílabas de una palabra hay que descomponerlas para lograr el sentido correcto, como en el siguiente ejemplo:

“Furfur edit pannum, panem quoque sustineamus”.

Si dividimos la última palabra en tres obtenemos, una vez colocada en su sitio cada una: Sus - tinea - mus.

Sus edit furfur, *tinea* pannum, *mus* panem.

j) Pangramático

Dentro de los juegos de letras aparece el artificio *pangramático* que titula *Carmine Graecé dicto*, en los que se contienen todas las letras del alfabeto y a los que ya hemos aludido en varias ocasiones.

k) Alfabético

Aquí hay que incluir también, como juego letrista, el Carmen *Alphabeticum*, que corresponde al acróstico alfabético, uno de los acrósticos más antiguos, según hemos visto, que inicia cada verso por una de las letras, de forma ordenada. El primer ejemplo que inserta Paschasius procede del Salmo 118 de *Las Lamentaciones* de Jeremías. Con esta forma relacionamos también los otros artificios letristas que hemos venido encontrando en las preceptivas: *Carmine Iotacismo*, *Metacismo*, *Lambtacismo*, *Rotacismo*, *Polysigmatico*. En ellos todas las palabras de cada verso se inician con la misma letra: I, M, L, R, S, respectivamente.

l) Anfibológico

Los *Carmine Amphibologico* son poemas que juegan con palabras similares acústicamente, por lo que se relaciona con el derivativo y con el gradato.

m) Antitético

El *Carmen Antitheticum* viene a ser una forma de correlativo, poema en el que determinadas letras, sílabas o palabras de un verso sirven también para el siguiente. Esta fórmula ha sido bastante frecuente en la historia literaria, sobre todo a partir de los Siglos de Oro, aunque en la modalidad del correlativo estricto: doble posibilidad de lectura al permitir, además de la normal, otra por columnas de palabras (sentido vertical). Este artificio podemos relacionarlo además con los retrógrados, pues permiten como él

diversos sentidos según la forma de lectura.

n) Anafórico

El *Carmen Anaphoricum* y el *epihoricum* repiten una palabra al principio o al final de todos los versos. Corresponde este último a lo que se conoce como poema con final forzado, frecuente desde los Siglos de Oro y, sobre todo, en el XIX (pp. 97-98).

ñ) Serpentino

Como artificio de repetición estudia también Paschasius el *Carmen serpentinum*, en el que el primer hemistiquio de cada verso se repite como segundo hemistiquio del siguiente. De este modo, lo único que va cambiando a lo largo de todo el poema es el segundo hemistiquio de los versos impares y el primero de los pares, como en el primer ejemplo que incluye. También puede ocurrir, y esto parece más frecuente, que la repetición se haga una sola vez, por pares de versos. De este tipo es otro de los ejemplos que, además, viene en forma de acróstico. En él se lee, siguiendo las letras iniciales de verso: Ioannes Sebastianus.

o) Gradación

El *Carmen Gradatum* (pp. 101) repite formas similares a partir de palabras derivadas, artificio cercano al que manifiesta el *Carmen sonorum*, que corresponde con la jitanjáfora, como el ejemplo:

“Et reboat raucum retrocita barbara bombum”.

De este tipo nos dice Paschasius que hizo ejemplos Virgilio.

p) Gráfico

El *Carmen Graphicum* viene a ser una traslación literaria de imágenes, cuadros o dibujos, y coincide con la prosopopeya.

q) Cuadrado

El *Carmen quadratum* es una forma geométrica a base de letras. Está ya dentro del grupo de textos con figuras y viene a ser una síntesis del poema a que se refiere, a partir de las letras iniciales de las palabras de dicho poema (p. 106).

El ejemplo es suficientemente explicativo:

P M D M T

M F P S V

D P H F P

M S F S C

T V P C R

Que corresponde al texto:

“Princeps Mauriti Doctoru Maxime Tutor

Mauriti Fidei Protector Strenue Verae (...)”.

r) Cúbico

El *Carmen Cubicum* (pp. 107-114) es el llamado laberinto a lo largo de nuestro trabajo, e incluye desde las formas simples, con frecuencia un cuadrado o rectángulo de letras, hasta el contorno de objetos y figuras. Hemos visto que los laberintos han sido muy frecuentes sobre todo desde la tardía latinidad y la Edad Media y ya situamos a Rabano Mauro como uno de sus más destacados cultivadores. En los varios ejemplos que Paschasius incluye predomina el sistema por el que una sentencia puede leerse un número muy elevado de veces sin repetir la misma línea y contando con las cuatro direcciones, según puede observarse en las figuras que reproducimos. Vemos también un laberinto figurado (caligrama) en forma de cruz en el que partiendo de la I central puede leerse en todas direcciones la frase: "Iesus amor meus es". Es importante señalar que la multiplicidad de lecturas es el rasgo esencial de este artificio, por lo que, aún cuando su proximidad con el caligrama es en algunos casos evidente, este parece exigir una referencia directa del texto al objeto que representa y no se constituye generalmente como un texto de múltiples lecturas. Esto explica que Paschasius no los haya vinculado y dedique un apartado a los caligramas propiamente dichos: "Carmine centaurino".

s) Acróstico

El *Carmen Acrostichon* o Cephalonomasticum es el acróstico, que Paschasius estudia en diversas posibilidades según los ejemplos que ofrece: Con la letra inicial de cada verso, la forma más tradicional; repetición del acróstico en las letras finales de cada verso (acroteléstico); como el anterior, pero incluyendo también el mismo texto en el medio (mesóstico), que es lo que corresponde al pentacróstico –unión de varios acrósticos–. En este mismo apartado incluye Paschasius el poema en el que todas las iniciales de palabra coinciden con el acróstico y ofrece de ello tres ejemplos. Esta fórmula supone que todas las palabras de cada verso empiezan por la misma letra, lo que se relaciona con el *Paromoeum* o tautograma. En este artificio, como el ejemplo que ofrece en la p. 119, todas las palabras de todos los versos empiezan por la misma letra:

"Vt Variare Velis Versus Volffgang Viritim

Versicolore Via Vult Voles Vrania (...)".

t) Paralelo

El *Carmen Parallelum* es otra de las formas más frecuentes, que se conoce de forma más común como correlativo y en el que la lectura puede hacerse además por columnas de palabras (en sentido vertical). Este es uno de los pocos artificios estudiados en España y sobre la literatura española a partir de un extenso artículo de Dámaso Alonso titulado "Versos plurimenbres y poemas correlativos"(77).

u) Anagrama

El *Carmen Anagrammaticum*, que atribuye a Licofrón de Calcis, es el conocido anagrama, por el que un nombre (programaticè) se define por una frase formada con sus mismas letras (anagrammaticè), juego del que nos ofrece múltiples ejemplos (pp. 122-138).

v) Derivativo

Relacionado con estos juegos de letras está el *Carmen derivativo* parecido también al "Gradato", "Amphibológico", e incluso al "logogrifo", pues juega con las mismas letras de una palabra. Este artificio corresponde más o menos a la fórmula conocida como jitanjáfora, como puede verse en estos dos versos:

"Orco opo porcus rus oro pus cor proco os cos

Ros porus o cur uro spou spurco ruo curo".

x) Retrógrado

El *Carmen cancrinum* es el ya citado retrógrado en sus diversas posibilidades, letra a letra:

“Ave ô Diva Maria iram avido Eva (...)”.

Este verso, que encabeza un poema completo, puede así leerse letra a letra de forma inversa, es decir, de derecha a izquierda, y con el mismo resultado (p. 130), pero además, podemos leerlo palabra a palabra en las dos direcciones, aunque en este caso cambia el sentido:

“Eva avido iram Maria Diva ô Ave”.

Dentro del retrógrado está también el tipo por el que la lectura inversa convierte el exámetro en pentámetro. En este caso la lectura debe empezar por el final de los versos pares hacia el anterior, es decir, que el retrógrado no se empieza a final de cada verso sino cada dos versos, como si estos formaran uno sólo. Ya hemos planteado las dificultades que suele ofrecer el retrógrado en la mayoría de las lenguas romances, por lo que se explica su infrecuencia en el tipo letra a letra y abunda sobre todo el que se hace verso a verso, empezando por el final y hacia el principio.

y) Caligrama

Sin duda la forma más interesante para nosotros por sus posibilidades visuales es el *Carmen centaurinum* (caligramas), del que nos dice Paschasius que es posible encontrarlo en formas geométricas, figuras de huevo, pirámides, cruces, ángeles, entre otras. Nos cita aquí (pp. 144-157) a Rabano Mauro, San Pomario, entre otros, y nos ofrece algunos interesantes ejemplos. El primero, que corresponde gráficamente con el Huevo de Simias de Rodas, es, en este caso, un “Cono Eucharistico”. Incluimos nosotros los más curiosos en el apéndice del libro.

Hay otros muchos artificios en el tratado de Paschasius que no hemos comentado por juzgarlos de menor interés, como el “Pytagoricum, “Monosyllabum”, “Iocosum”, “Infinitum”, “Parodicum”, “Symphoniacum”, etc., pero sin duda este libro exige un estudio moderno más profundo al que no nos es posible dedicarnos ahora.

9.12.2. Bases para una ordenación

Sin pretender ahora una exhaustiva sistematización de los artificios formales que estudia Paschasius, intentamos un primer esbozo de relaciones que nos permita constituir varias categorías según el fundamento de los mismos.

Ha de tenerse en cuenta que nunca han sido claros los límites entre la poesía que podríamos llamar normativa y esta otra objeto de nuestro estudio, además de que cada época ha establecido sus propios criterios con respecto a lo que acepta como poesía y lo que entra ya en el mero artificio lúdico. Incluso en la etapa manierista y barroca las objeciones a los experimentos formales son a veces importantes y, sin duda, sería también errónea la aplicación del apelativo manierista a todos los artificios que estudiamos. De hecho la dificultad formal o conceptual se sitúa en unos planos de gradación entre polos extremos y en ellos no existe problema ni confusión. En este sentido, muchos de los artificios que constituyen la preceptiva heterodoxa no están lejos de aquellos más complejos de la poética ortodoxa, de forma que el límite ha quedado establecido hasta hoy, sin mucho fundamento, por aquellos sectores excluídos de esta última, es decir, aquellas formas que no aparecen en las preceptivas tradicionales. Esa forma de delimitación por negación no tiene justificación científica pero es el primer sistema posible hasta no tener un análisis en profundidad de cada época.

En cualquier caso será difícil establecer en los diversos períodos los límites entre los modelos retóricos y poéticos aceptados y estos otros “esfuerzos de ingenio literario”, aparte de que las raíces de estos son, como hemos visto, más lejanas, y su proceso histórico evidencia una menor evolución en cada forma(78).

Si nos atenemos ahora al tratado de Paschasius podemos establecer tres grandes grupos en los que

incluir a los artificios que él recoge, algunos de los cuales participan al mismo tiempo de diversas categorías.

a) El primer apartado lo constituyen los poemas basados en *juegos adivinatorios* de diversa índole, conceptual o formal, cuyo modelo puede ser el enigma. Es cierto que este carácter enigmático es aplicable, en cierto sentido, a la mayoría de los artificios que estudiamos, pero no a todos en la misma medida. Aquí incluimos el poema "quadrato" (cuadrado de letras iniciales de palabras), el poema cabalístico, músico, el logogrifo en sus diversas variantes: anagrama, monograma, cronológico, cronográfico. También los diversos tipos de retrógrados ("cancrinus"), el gramático, aritmético, entre otros.

b) El segundo apartado, de mayor interés para nosotros, lo forman *poemas basados en estructura de fundamento visual*, que exigen la percepción por esta vía y que ofrecen varias posibilidades de lectura. Aquí podemos establecer tres grupos:

b1) *Formas figuradas y geométricas*, construídas por medio de letras que forman figuras geométricas o bien objetos, así como aquellas en que intervienen dibujos. En este punto situamos los emblemas y empresas o jeroglíficos; los poemas cuadrados, cúbicos (laberintos), centaurinos (caligramas); o los poemas músicos, en cuanto ofrecen gráficos musicales. También podemos estudiar en este grupo, en la medida en que posibilitan diversas lecturas, los diversos tipos de acrósticos y pentacrósticos, así como los paralelos o correlativos y los retrógrados ("cancrinus").

b2) *Formas letristas*, que aunque no constituyen figuras en sentido estricto, exigen una lectura visual. La letra es el elemento básico de estos juegos que conforman el precedente histórico de la orientación predominante en la experimentación vanguardista del siglo XX. Colocamos aquí a los poemas alfabéticos (que incluyen todas las letras), lipogramas (que eliminan alguna letra), tautogramas (repiten una letra al inicio de cada palabra, artificio que figura en las retóricas como "paromoeon"), los diversos tipos de acrósticos y pentacrósticos, anagramas y logogrifos, laberintos, antitéticos, etc.

b3) *Juegos aritméticos*, cabalísticos, cronológicos y cronográficos, así como los llamados en el siglo XIX poemas numerados.

c) El tercer apartado incluye a los *poemas basados en funciones acústicas* o en los que este aspecto resulta sustancial. Parece lógico que las múltiples posibiliades creativas del lenguaje en su dimensión escrita, y visual por tanto, tengan su correspondencia en la dimensión sonora en todos los momentos en que una orientación hacia el artificio se ha asentado en una cultura.

Muchos de estos juegos entran además en las retóricas y poéticas tradicionales y parecen ser objeto de una menor rigidez que hacia las formas visuales. El sistema compositivo es también muy variado aunque el elemento común es la repetición, como cabe esperar. Además de las formas onomatopéyicas y los juegos de sonidos, carmen sonoro e hipozéutico, que entrarían dentro de lo que se conoce hoy como jitanjáforas, destacan aquellas que mantienen un sentido claro. Podemos sintetizar en dos grupos este apartado, según se basen los artificios en repetición de letras o sílabas y palabras. Resulta evidente que mientras la unidad que se repite es mayor, su sonoridad decrece o se difumina, al tiempo que mientras más nos acercamos a las unidades menores, como la letra, mayor dureza se observa entre los preceptistas. Como artificios de repetición de letras situamos los poemas sonoros, los tautogramas (paromoeon), derivativos (utilizando palabras derivadas pero cercanas entre sí), anfibológicos (paranomasia).

Mediante la repetición de sílabas, palabras o grupos de palabras, se construyen los anafóricos y epifóricos, poemas de final forzado, serpentinos y diversas formas de ecos, tan frecuentes sobre todo a partir del siglo XVII.

Si nos centramos por ejemplo en el acróstico para situarlo según nuestro esquema, vemos que puede pertenecer al primer apartado (a) en el caso en que no quede marcada la cualidad que le define, con lo que sería una especie de enigma. De hecho algunos enigmas llevan su clave en el acróstico. De todos

modos no creemos que esta sea característica esencial del acróstico pues, sobre todo en las épocas en que ha sido más frecuente, a pocos lectores escaparía su clave. Pertenece con propiedad al segundo apartado (b), pues es precisa su visualización, y, de forma más concreta, el grupo b2: *Formas letristas*, ya que es un juego de letras.

Pero el mecanismo del acróstico permite relacionarlo con otros muchos artificios. El mesóstico y teléstico (acróstico medial y final de verso) o la presencia de los tres, pentacróstico, no es sino un paso hacia el laberinto (acróstico en todas las columnas de letras del poema). En este proceso hay que situar el pentacróstico basado en todas las iniciales de palabras de un poema, del que ofrece Paschasius varios ejemplos: En éste el acróstico se repite en todas las iniciales de cada palabra, con lo que además, todas las palabras de cada verso empiezan por la misma letra: paromoeon o tautograma. El poema correlativo (lectura en vertical, por columnas de palabras) está también próximo a esa forma de acróstico y el poema corolario no es sino un acróstico por sílabas. el "carmen quadrato" es a su vez un correlativo reducido a sus letras iniciales de palabra, y otras muchas formas pueden también relacionarse con él.

---

(1) Véase Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. (Madrid: C.S.I.C., 1973).

(2) Véase G. Villoslada, "Renacimiento y Humanismo", *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, v. II (Barcelona: Barna, 1951), pp. 319-433. Como visión de conjunto de las teorías literarias a las que nos referimos en este capítulo puede verse Antonio Vilanova, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, v. III (1953), pp. 567-692.

(3) P. Fabri, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* /Rouen: Simón, 1521/, ed. de A. Héron (Ginebra: Slatkine Reprints, 1969).

(4) K. Kohut, op. cit. p. 33.

(5) Véase Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro* /1949/ (Madrid: C.S.I.C., 1970), uno de los trabajos de síntesis más interesantes sobre estos temas, aunque las referencias a nuestros artificios sean escasas. Pueden verse en K, Kohut esas ideas en torno al concepto de Retórica y poética, op. cit. pp. 31-33.

(6) Véase Ricardo Villoslada, "Renacimiento y Humanismo", op. cit. pp. 357-358.

(7) Julián Gállego, *Visión y símbolos* (Madrid: Aguilar, 1972).

(8) En una conferencia de Julián Gállego sobre la pintura del barroco en un curso de la Universidad Menéndez y Pelayo en Sevilla (1983) el crítico situaba a Velázquez como primer pintor que inicia una concepción propiamente plástica de la pintura apartándose del fuerte sentido literario que esta había tenido aún en su época.

(9) Pueden verse las *Anotaciones* de Herrera en la obra de Antonio Gallego Morel, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972). Véase también el trabajo de Antonio Vilanova, "Fernando de Herrera", en *Historia Gen. Lit. Hisp.*, v. II, op. cit. pp. 689-751, así como el resumen que nos ofrece este mismo autor, "Las Anotaciones de Herrera", en *Hist. Gen. Lit. Hisp.*, vo. III, op. cit. pp. 578-584.

(10) A. Gallego Morel, op. cit. pp. 582-583.

(11) Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana*, en la edición de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel (Sevilla: Hernando Díaz, 1575) ff. 92-97. Usamos la edición de Eleuterio F. Tisconia (Madrid: Suárez, 1926). Es importante la influencia de Argote de Molina en el *Exemplar Poético* de su amigo Juan de la Cueva, como demuestra E. Tisconia, op. cit. p. 48.

(12) Argote de Molina, op. cit. p. 34.

(13) Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano* (Alcalá de Henares: Juan Iñiguez, 1580/, edición de Rafael de Balbín (Madrid: C.S.I.C., 1944). Karl Kohut cita como precedentes a Juan Caldeira y su *Liber de concordanciis poetarum*; al humanista toledano Alejo Venegas y al portugués Aquiles Estaó, entre otros, cuyas obras se han perdido. K. Kohut, op. cit. p. 16. Véase también, sobre Sánchez de Lima, el libro de Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas*, op. cit. po. 65-66; y el capítulo de Antonio Vilanova, "Preceptistas españoles", en *Historia General...*, op. cit., v. III, pp. 580-594, trabajo en el que se nos ofrece un resumen de los preceptistas que estudiamos y la bibliografía correspondietne, por lo que remitimos a él.

(14) Sánchez de Lima, op. cit. ff. 62-63, p. 100.

(15) Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (Salamanca: M. Serrano de Vargas, 1592). Véase M. Menéndez y Pelayo: *Hist. Id. Est.*, op. cit. v. 1, pp. 693 y ss., y el prólogo de Antonio Martí en la edición facsímil (Madrid: Min. Educa. y Ciencia, 1977).

(16) Hemos utilizado la edición facsímil de la segunda, fechada en 1606: Juan Díaz Rengifo: *Arte poética española*, pról. Antoni Martí Alanis (Madrid: Min. Educa. y Ciencia, 1977), que corresponde a la primera de 1592; así como la aumentada (Barcelona: Imp. María A. Martí. 1759), para las referencias sobre esta poética en el capítulo dedicado al siglo XVIII.

(17) Díaz Rengifo, op. cit. p. 54

(18) Díaz Rengifo, op. cit. p. 55.

(19) Díaz Rengifo, op. cit. p. 56.

(20) Díaz Rengifo, op. cit. p. 57.

(21) A. Aguilar y Tejera, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana* (Madrid: Sanz Calleja, s.f.), p. 138.

(22) Díaz Rengifo, op. cit. p. 58.

(23) Díaz Rengifo, op. cit. pp. 98-99.

(24) Díaz Rengifo, op. cit. pp. 93-96.

(25) Díaz Rengifo, op. cit. p. 91.

(26) A. da Tempo, *Summa artis rethimici*, (Venecia: Simone de Luere, 1509).

(27) J. César Scalígero, *Poetices libri septem* (Lugduni: Antonium Vicentium, 1561). Véase el prólogo a la edición de Rengifo, op. cit. pp. 416 y ss. donde Antonio Martí resume estas influencias, y la concepción lingüística de la literatura para Scalígero.

(28) Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética* (Madrid: Thomas Iuncti, 1596). Hemos consultado también la edición de Alfredo Carballo Picazo, (Madrid: C.S.I.C., 1953). Véase además Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1962).

(29) López Pinciano, op. cit. ed. mod. libro II, p. 214.

(30) L. Pinciano, op. cit. v. I, pp. 288-289.

(31) L. Pinciano, op. cit. v. I, p. 290.

(32) L. Pinciano, op. cit. v. I, pp. 294-295.

(33) L. Pinciano, op. cit. v. I, pp. 295-296.

(34) L. Pinciano, op. cit. v. I, pp. 296-298.

(35) Luis Alfonso de Carvallo, *El Cisne de Apolo* (Medina del Campo: Juan Godínez, 1602). Manejamos también la edición de Alberto Porqueras Mayo (Madrid: C.S.I.C., 1958), primera reedición tras la príncipe, a la que corresponden nuestras citas.

(36) Entresacamos sus ideas a partir de sus propias citas como síntesis de este punto, que consideramos de gran interés para entender el ambiente en el que se delimitan las formas difíciles.

(37) L.A. Cavallo, op. cit. pp. 113-114.

(38) L.A. Carvallo, op. cit. pp. 115-116. Es evidente aquí que el autor no se refiere exclusivamente a formas figuradas y dibujos como complemento de la palabra, sino que alude a los diversos tipos de figuras retóricas y artificios literarios.

(39) L.A. Carvallo, op. cit. p. 121.

(40) . L.A. Carvallo, op. cit. pp. 276-277. SIZE="3">

(41) L.A. Carvallo, op. cit. p. 280. SIZE="3">

(42) L.A. Carvallo, op. cit. p. 181. SIZE="3">

(43) L.A. Carvallo, op. cit. pp. 284-285. SIZE="3">

(44) L.A. Carvallo, op. cit. p. 286. Notamos que Carvallo se refiere aquí a los laberintos de palabras, lo que conocemos como poemas correlativos. Estos son en castellano los más frecuentes, pues los laberintos de letras, que hemos visto anteriormente en latín, son muy difíciles en las lenguas europeas.

(45) L.A. Carvallo, op. cit. p. 288. En este caso, como en el ejemplo que citamos de Rengifo, es posible también la lectura de derecha a izquierda, palabra a palabra, y de abajo a arriba, además de la lectura normal, con lo que tenemos cuatro posibilidades. SIZE="3">

(46) . L.A. Carvallo, op. cit. pp. 289-290. No es extraño que la mayoría de los estudiosos de tales artificios citen también estos datos que se repiten a lo largo de la tradición.

(47) L.A. Carvallo, op. cit. pp. 291-292. SIZE="3">

(48) L.A. Carvallo, op. cit. v. II, pp. 88-91.

(49) L.A. Carvallo, op. cit. v. II, pp. 92-93.

(50) *La pícara Justina* (Medina del Campo: Cristoval Lasso Vaca, 1605); B.A.E. v. XXX (Madrid: Rivadeneria, 1950), p. 47; nosotros usamos la edición de Antonio Rey Hazas (Madrid: Editora Nacional, 1977), que reproduce la príncipe, con ciertas correccciones de puntuación, abreviaturas, etc.51. *La Pícara Justina*, Lib. 1, cap. III, nº 1 (ed. mod. v. I, p. 91).

(51) *La Pícara Justina*, Lib. 1, cap. III, nº 1 (ed. Mod. Vol. 1 p. 91

(52) SIZE="2">.Ibidem, nº 2, v. I, p. 106.

(53) *La Pícara Justina*, Lib. 2, cap. I, nº 1, pp. 172-173 y cap. II, nº 1, p. 174.

(54) Ibidem, nº 2, p. 183.

(55) *La Pícara Justina*, v. II, p. 211.

(56) *La Pícara Justina*, v. II, p. 220.

(57) Véase E. Díez Echarri, op. cit. pp. 307-311.

(58) Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, ed. Fco. A. de Icaza, (Madrid: Clásicos Castellanos, 1924). También hemos consultado la de J. Caso González (Salamanca: Anaya, 1965).

(59) Véase E. Díez Echarri, op. cit. pp. 261-264, en donde resume esta polémica a favor y en contra de este artificio.

(60) Francisco Cascales, *Tablas Poéticas* (Murcia: Luis Beros, 1617), edición de Benito Brancaforte, (Madrid: Espasa Calpe, 1975). Véase también E. Díez Echarri, op. cit. pp. 84-86.

(61) . F. Cascales, op. cit. pp. XIV-XV. SIZE="3">

(62) F. Cascales, op. cit. p. 253. SIZE="3">

(63) J. de Jáuregui, *Discurso poético* (Madrid, 1624), edición de Melchor Romanos (Madrid: Edit. Nacional, 1978).

(64) J. de Jáuregui, op. cit. pp. 110-111.

(65) G. Correas, *Arte de la lengua española castellana* /Salamanca, 1626), edic. Emilio Alarcos García (Madrid: Rev. Fil. Esp., 1954).

(66) G. Correas, op. cit. cap. LXXXI, fol. 148, p. 408.

(67) . G. Correas, op. cit. p. 412. SIZE="3">

(68) Bartolomé Ximénez Paton, *Eloquencia Española en Arte* (Toledo: Thomas de Guzmán, 1604). No nos es posible ahora entrar en este tema, pero no deja de resultar curioso el título de la obra de Ximénez Paton por la referencia al mítico padre del hermetismo, al que ya nos referimos en la primera parte de este trabajo.

(69) Véase Julio Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid: Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, 1916), v. 5, pp. 126-128. Recientemente el Prof. Víctor Infantes ha publicado una breve pero muy interesante recopilación de textos de este autor con dos hojas introductorias, una de las escasas ediciones modernas del obispo español: Juan Caramuel, *Laberintos* (Madrid: Visor, 1981). Agradecemos a Infantes el envío del citado cuaderno, así como las múltiples sugerencias y datos que nos ha hecho llegar sobre estos temas a lo largo de varios años.

(70) David Fernández Diéguez, “Juan Caramuel, matemático español del siglo XVII”, en Rev. *Matemática hispanoamericana* nº 1 (Madrid, 1919), pp. 121-127, 178-189, 203-212.

(71) Juan Caramuel, *Primus Calamus ob oculos exhibens Rhithmicam quae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos*, 2ª ed. (Campaniae: Ex officina Episcopalis, 1668), y *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricum quae variis currentium, recurrentium, adscendentium... multiformes labyrintos exornat* (Romae: Fabius Falconius, 1663). Esta obra aparece en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R-19940-1. E. Díez Echarri, op. cit. pp. 87-93 nos analiza esta obra pero ofrece como fechas la de 1653 para la *Metamétrica* y la de 1665 para la *Rítmica*, a la vez que las coloca en este orden. Víctor Infantes toma los laberintos de un ejemplar fechado, según dice, en 1662, y en la Biblioteca Universitaria de Sevilla hemos encontrado un ejemplar de la Metamétrica, estante 158, nº 126, cuya ficha lo sitúa erróneamente en 1644: uno de los laberintos lleva la fecha de 1662. Menéndez Pelayo en su *Hist. Id. Est.*, op. cit., v. 1, p. 799, se refiere al ejemplar de la Bibl. Nac. citado y en el mismo orden. No sabemos, por tanto, de donde tomó Díez Echarri su edición y el orden de los dos libros que componen el *Primus Calamus*.

(72) Véase nota 69, en la introducción a Caramuel de Victor Infantes.

(73) Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana nova* (Matriti: Joachinum de Ibarra, 1783), v. I, p. 668. Este autor incluye además un apartado a los emblemas y empresas citando a los más destacados autores en este tipo de artificios, op. cit., v. II, p. 624.

(74) E. Díez Echarri, op. cit. pp. 88-89. Nicolás Antonio, op. cit., v. I, p. 666, nos dice que Caramuel hablaba entre otras lenguas latín, griego, árabe, siríaco, hebreo, chino, etc.

(75) M. Menéndez y Pelayo, op. cit., v. I, p. 799.

(76) R.P.F. Paschasius, *Pöesis Artificiosa* (Herbipoli -Würburg-': J. Petri Zubrodt, 1674). Bibl. Nac. Z-22101. Existe también una edición con el mismo lugar y fecha de 1668, que consideramos primera edición, pues algunos poemas vienen con ella. No tenemos otros datos sobre este autor, ni siquiera su nombre. SIZE="3">

(77) Dámaso Alonso, "Versos plurimembres y poemas correlativos", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Madrid: Ayuntamiento, 1944-45), nº 13-14, pp. 90-91. A este trabajo nos referimos más adelante.

(78) Víctor Infantes apunta también una sistematización de algunos de los artificios más destacados en su trabajo: "La poesía experimental antes de la poesía experimental" en *Encuentros con la poesía experimental* (Pamplona: Euskal-Bidea, 1981).

CAPÍTULO X

LOS MANIERISMOS FORMALES MÁS DESTACADOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

10.1. Introducción

Para finalizar el estudio de este período vamos a detenernos en algunos de los artificios más destacados y que parecen haber tenido una mayor vigencia durante este período. No nos es posible, sin embargo, profundizar en esta línea, pues queda aún por hacer un laborioso y difícil trabajo de recopilación de textos y ejemplos, sobre todo en las innumerables piezas cortas, opúsculos sueltos y obras colectivas. Las justas literarias y certámenes, las memorias funerales, homenajes, canonizaciones y fiestas de diversa índole y, a menudo, de ámbito local, suelen ser las ocasiones más propicias para este tipo de composiciones, pero la dificultad de acceso a esta bibliografía nos impide por ahora una mayor exhaustividad. Nos limitamos, por ello, a recoger algunos ejemplos de autores españoles como presentación sucinta de este campo de la creación en dichas celebraciones, tema que precisa aún una mayor atención. Francisco López Estrada, en su artículo "Fiestas y literatura en los siglos de Oro"(1) nos señala el carácter integrador de las artes que estas festividades suponen:

"La investigación sobre las fiestas en el campo de las Bellas Artes ha producido también sus efectos; uno de ellos es promover una serie de estudios de caráctrer interdisciplinar. En ellos se pone de manifiesto cómo Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y Literatura se reunen en forma orgánica para que acontezca la fiesta; de esta manera, la fiesta es el principio aglutinante de la concurrencia artística"(2).

Ya hemos hecho referencia, por otra parte, a algunos ejemplos de diversos artificios en castellano al estudiar la teoría a través de las preceptivas, textos incluidos en *La Pícara Justina*, o los libros de Díaz Rengifo o Juan Caramuel, por lo que no aludimos a ellos sino en contados casos, al tiempo que dejamos de lado muchos ejemplos anónimos que no hemos logrado fechar o reconocer su autoría, corpus importante en el conjunto de estos artificios.

Lily Litvak inicia su libro *Musa Libertaria(3)* con la referencia de un grabado del maestro muniqués, del que solo conocemos sus iniciales: E.S., que se titula "La letra Q", de 1467, dentro del género de los "Alfabetos grotescos", en los que la letra se forma a partir de figuras de animales y seres humanos. Para esta estudiosa tales formas pudieron tener un sentido crítico o, a veces, lúdico en ciertas solemnidades religiosas.

Hoy parecen recibir una mayor atención estas cuestiones relativas a los alfabetos antropomorfos y la ilustración de la letra, aunque faltan aún estudios de conjunto que abarquen desde las mayúsculas ornamentadas en los códices medievales a los Siglos de Oro, la ilustración romántica, el "art nouveau" y la vanguardia hasta el presente. Este es uno de los temas básicos del libro de Massin, *La lettre et l'image*, que venimos citando y donde pueden encontrarse muy interesantes ejemplos de todo esto(4).

Aunque estos juegos no entran de lleno en los límites de nuestro trabajo, son también manifestación de esa preocupación por la grafía y la escritura por la que se explican los fundamentos de nuestros artificios.

Como ya señalábamos en varias ocasiones, desde fines del siglo XV parecen volver a coincidir las actitudes manieristas según la concepción amplia con que Curtius observa esta tendencia y que recoge Karl Strecker al referirse al manierismo latino medieval(5).

En la comunicación del Prof. José María Maestre titulada "Manierismos formales en la poesía latina humanista", se estudian algunos de estos artificios de la poesía latina en los círculos humanistas zaragozano-alcañicense y valenciano del XVI, a la vez que muestra que el manierismo, al menos en lo que se refiere a tales juegos, se extiende más allá de este siglo, integrándose en el barroco. También coincide con nosotros en el sentido de que los poetas neolatinos españoles realizaron estas composiciones no tanto por virtuosismo retórico o por una mera función didáctica como porque "el gusto de la época así lo exigía"(6).

Entre otros autores, sobre todo del siglo XVI, cita a los humanistas Jacobo Falcó, Juan Lorenzo Palmireno, Padro Ruíz de Moros, Domingo Andrés o el humanista valenciano Vicente Mariner, quien podría por sí sólo servir de ejemplo de esta actitud hacia nuestros artificios.

Maestre señala que a partir de 1520, más o menos, parecen multiplicarse los manierismo formales en la poesía latina humanista, con claros antecedentes clásicos y medievales. Es cierto que el rechazo hacia estas fórmulas es aún importante a mediados de siglo y que esta actitud, al menos en el caso español, puede extenderse hacia fines del mismo. A partir de este momento, como corroboran las preceptivas, parecen entrar en ciertos cauces de aceptación hasta llegar a la culminación que representa *La Metamétrica* de Caramuel a mediados del siglo XVII.

Si resulta evidente el auge de tales manierismos en la poesía latina española desde mediados del XVI y estos se desarrollan en castellano desde fines del siglo y principios del siguiente, cabe pensar que estos procedan de aquellos. El Renacimiento no es entonces una renovación exclusiva del clasicismo, aunque esta pueda ser la línea predominante, sino que la vuelta al mundo grecolatino supone también un reconocimiento de esa otra literatura que tenía en aquellas culturas sus raíces. Cualquiera de los artificios que hemos venido reseñando puede servir como ejemplo, si los analizamos individualmente. Es para nosotros indudable que el auge del caligrama desde el siglo XVI y en el XVII tiene que ver con el conocimiento en esta época de los *technopaegnia* griegos y latinos, pues este artificio no fue tan importante en la Edad Media (más dada a los laberintos), aparte de que hay datos, como veremos, que lo prueban.

El Tautograma o letreado (por el que las palabras de un verso o un poema empiezan por una letra, conocido en la tardía latinidad como paromoion) se inicia como vimos sobre el siglo III a de C. con Ennio, para revitalizarse en la decadencia romana (Donato, Carisio) y la tardía latinidad (Ausonio); continúa en la Edad Media (San Isidoro lo recoge en sus *Etimologías* -I, XXVI, 14- y Hucbaldo lo lleva a sus límites en su égloga sobre la calvicie de Carlos el Calvo); de aquí pasa a las lenguas vulgares, en los poetas del siglo XV, del XVI y, sobre todo del XVII, como señala Curtius(7), hasta difundirse incluso en América. Este ejemplo, que sintetiza el similar proceso seguido por los demás artificios, puede explicar la concepción del formalismo manierista como constante, aunque sea preciso delimitar a la vez las peculiaridades de cada época, como las del manierismo renacentista y su continuación en el Siglo de Oro español, producto para Curtius de toda una serie de rasgos especiales, propios del “caso” español, frente a los demás países europeos(8).

La vinculación de España con la Edad Media latina y el vigor de la tradición medieval en España es una de las causas que explica el manierismo barroco y la actitud que sintetiza Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio*. Para Curtius es preciso explicar al culteranismo-conceptismo a partir de su vinculación con la tradición latina, viendo la agudeza y el ingenio como un manierismo conceptual paralelo al manierismo formal, al que dedica ese breve apartado en su estudio sobre tales artificios.

Si las raíces de Gracián están en un canon ideal de maestros del concepto, entre los que destacan Marcial, Séneca, Tácito, Ausonio y San Ambrosio o San Agustín, asimilados al manierismo de la tardía antigüedad, también habrá que tener en cuenta las raíces orientales fundidas en la España medieval que coinciden con la orientación formalista y artificiosa de la literatura latina.

En todo caso nosotros tendemos más al juego formal que al conceptual, por lo que no nos detenemos, a pesar de las implicaciones que existen entre ambos, en un estudio más amplio del barroco.

María Rosa Lida en sus comentarios al profundo estudio de Curtius incluidos en *La tradición Clásica en España (9)* se refiere muy brevemente a los manierismos formales recogidos por el estudioso alemán y tampoco parece tener un concepto positivo de los mismos, como se desprende de sus propias palabras:

“Tampoco es admisible reunir en una misma categoría juegos de ingenio que jamás han pertenecido a la alta literatura (como son: composiciones literarias sin determinadas letras o que repiten sistemáticamente alguna, poesías figuradas, versos de cabo roto) con el hipérbaton y la perífrasis, dos de los resortes en que Góngora apoya su renovación poética”(10).

Con ello olvida que precisamente Góngora, entre otros muchos destacados autores, también ha realizado algunos de estos artificios, independientemente de que pertenezcan o no a la “alta literatura” o que fueran concesiones a la moda. Tampoco acepta esta autora la relación establecida por Curtius, para nostros evidente, entre el lipograma en sus orígenes (Laso de Hermíone, siglo VI a. de C.) y los del siglo de Oro, aduciendo incluso razones acústicas en el primer caso: eliminación de la sigma en Laso (no creemos que el lipograma pueda tener efectos acústicos o siquiera rítmicos, aunque sí el artificio contrario, la repetición de una letra).

10.2. El Caligrama

Es este uno de los campos donde con mayor claridad es posible notar que el descubrimiento de la cultura grecolatina en el Renacimiento es lo que motiva en esta época la aparición de los caligramas. Una mayor difusión de los *technopaegnia* griegos o *carmina figurata* latinos es lo que provoca que este tipo de artificio visual tenga en Europa un auge que supera con mucho a los esfuerzos medievales, aunque en España esta tradición no parezca haber tenido igual vigencia. El reducido uso del artificio en España puede tal vez explicarse por una menor influencia de la tradición griega en el humanismo renacentista español, mientras en Alemania, por ejemplo, las traducciones y versiones de los *technopaegnia* tuvieron considerable importancia en el siglo XVII, sobre todo entre los poetas de la Escuela de Nüremberg. También en Inglaterra, Italia y Francia son más frecuentes los caligramas, que adquieren su sentido en la interpretación literal del principio horaciano “ut pictura poesis”.

En cualquier caso, el corpus de caligramas en la España de los siglos XVI y XVII, supera con creces, al menos en complejidad, a los realizados por la vanguardia española entre el modernismo y el surrealismo.

Pero el caligrama no sólo ocupa un papel en la poesía profana. Algunos cantos religiosos alemanes, católicos y protestantes, se nos ofrecen en estos siglos en forma de caligrama y también entre los ejemplos españoles predomina este contenido hasta el siglo XIX, como se refleja en algunas figuras de cruces con muy diversas formas. Carbonero y Sol nos recoge un ejemplo en castellano de cruz gamada, posiblemente del XVII o anterior, en la misma tradición de las que aparecen en frescos del siglo IV en las catacumbas de Roma, con valor simbólico de representación de la Trinidad(11).

También nos cita Carbonero y Sol al padre Ignacio Herrera, quien dijo haber visto esta cruz en un manuscrito antiguo, así como en un dosel de una cruz en la antigua catedral de Albarracín. La simbología cristiana tiene así un modo de expresión en esta época en el mismo sentido que hemos señalado ya para la Edad Media.

Frente a aquellos que juzgan estas formas como artificios lúdicos o de mero entretenimiento, V. Deonna es uno de los que han defendido el sentido mágico o religioso de los caligramas, lo que no niega otros sentidos en las diversas épocas(12).

La difusión de libros a través de la imprenta, al tiempo que pudo dificultar por razones técnicas la reproducción de algunas formas visuales, o por razones económicas, contribuyó sin embargo al impulso de otras por el apoyo sobre todo de la Iglesia en su función didáctica. Es el caso de la emblemática, en la que el texto poético encuentra en el dibujo o grabado un complemento visual, lo que le convierte en fórmula idónea para esa función pedagógica, que explica su vigencia sobre todo desde el XVII. Alciato, Francesco Colonna, Saavedra Fajardo, son algunos de los muchos autores de emblemas, como vemos más adelante(13).

El emblema consiste así en una relación de dos mecanismos formales distintos presentados de forma conjunta y complementándose mutuamente, pero manteniendo cada uno sus peculiaridades. En el emblema se complementan dos lenguajes, mientras en el caligrama están integrados en una síntesis perfecta.

El famoso impresor Aldo Manuncio ya había compuesto en 1499 un recipiente en forma de copa a partir

de los caracteres de la escritura, además de ser uno de los impulsores de la emblemática (Fig. 132.)

Para David W. Seaman(14) la etapa más interesante de los artificios visuales en la poesía es el fin de la Edad Media y el inicio del Renacimiento, y nos cita como ejemplos claros de formalismo poético y extravagancia literaria a François Villon, Jean Bouchet y Jean Marot en Francia.

También para él la imitación de los clásicos es fundamental para explicar el auge de estas formas en el Renacimiento. El mismo hecho de que en 1516 se realicen dos ediciones de la *Anthologia Planudea* puede explicar que los caligramas se imiten en muchas zonas de Europa(15).

Incluso es mayor su desarrollo en las zonas del continente no vinculadas al ámbito mediterráneo, lo que resulta también curioso.

Sabemos que Eoban Koch (1488-1540) poeta de Nüremberg, tradujo al latín caligramas griegos(16) y Salmon Macrinus hizo en Inglaterra “pattern poems” (caligramas), que se inclyeron en un libro de Stephen Hawes: *The convercyon of Swerers* de 1509, siendo el primer inglés conocido en este tipo de artificio(17).

Este autor fue pronto imitado por otros y a mediados del siglo Richard Willis incluye ocho poemas de figura en su *Poematum Liber*, en la misma línea de los *technopaegnia* griegos: altares, pirámides, círculos, etc.

Otro claro ejemplo de esta influencia griega en la poesía europea es el de Melin de Saint Gelais (1491-1558) que nos ofrece, entre otros, un caligrama en forma de alas como el de Simias(18).

Ioannes Girardus en 1552 publica en Lyon su *Stichostratia Epigrammaton centuriae quinque*, en el que de forma progresiva, a través de los cinco libros, va aumentando el número de versos de dos en dos, ordenados formalmente como un ejército.

Ya nos hemos referido también a la influencia de Julio César Scalígero, preceptista de gran peso en el siglo XVI que publicó en 1561 su *Poetices libri septem*, donde también aparecen caligramas (un huevo de ruiseñor y otro de cisne), entre otras formas difíciles.

En esta misma línea hay que situar el conjunto de caligramas en versos griegos y latinos realizados por los jóvenes alumnos de los jesuítas del colegio francés de Dôle, que dedicaron al señor de Vergy, gobernador del Franco Condado, ejercicios de escuela en clara relación con los antiguos autores griegos. La influencia de Teocrito, Simias, Dosiadas o Porfirio se evidencia en los diversos altares, una siringa, círculos, triángulos y hasta nueve huevos de esta colección, publicada en 1572: *Silvae quas vario carminum genere primari scholastici collegii Dolani (...)*, una de las más interesantes antologías de caligramas.

También Rabelais, en su edición de *Gargantua y Pantagruel* de 1564 incluyó curiosos caligramas en forma de botella o crisol, y ya aludimos a la fama de alquimista que se ha atrbuido a este autor.

Pero sin duda, el más interesante de esta época es el francés Jacques Cellier, quien se dedicó a partir de 1583 y durante cuatro años, a realizar un complicado conjunto de caligramas en 217 hojas titulado *Recherches de plusieurs singularités de Francois Merlin*, colección de dibujos con modelos de escritura, arquitectura, astronomía, instrumentos musicales y alfabetos en varias lenguas, además de los citados caligramas, con objetos muy variados. El arabesco, el mosaico y la ornamentación oriental parecen estar en la base de muchos de ellos, de carácter geométrico, aunque los más interesantes son los figurativos(19) (Figs. 121-130).

A fines del siglo XVI surge incluso la crítica y el estudio de estos campos de la literatura. Así, el autor más destacado en Inglaterra, no ya sólo por sus caligramas, sino por la sistematización de estas formas, es George Puttenham, quien estudió los testimonios formales realizados en esta línea por los autores de su época en un importante tratado *Arte of English Poesie(20)*, al tiempo que señala la relación existente

entre los “pattern poems” con los caligramas de Simias y la fuente de la poesía oriental, especialmente china (Fig. 139).

La reedición de esta obra en el siglo XIX bien pudo ser conocida por los autores más inquietos y preocupados por encontrar nuevos caminos, como el mismo Apollinaire, considerado creador del caligrama moderno.

El reconocimiento de las fuentes clásicas y orientales del estudioso inglés es lo que más nos interesa, así como las indicaciones sobre la manera de componer estos textos y las formas más frecuentes.

En esta misma época Jean Grisel dedica al rey Enrique IV sus obras poéticas con ejemplos de acrósticos y laberintos en la más pura tradición grecolatina, desde los poetas alejandrinos a Rabano Mauro: “hacha”, “alas”, “huevo”, etc.

En 1630 Fortinius Licetus ofrece caligramas propios a imitación de Porfirio en su *Enciclopedia ad aram Pythiam Publilii Optatiani Porphirii* y Robert Angot l’Eperonniére publica en 1634 su *Chef d’oeuvre poétique* con caligramas en la misma línea, botellas, cruces, huevos, copas, además de otros menos frecuentes: “hoja de laurel”, “laud”(21) (Figs. 140-142).

Las colecciones, antologías y ediciones de rarezas son pues frecuentes en Europa entre los siglos XVI y XVII. Entre los poetas ingleses a los que se han atribuido o de los que se conocen caligramas destacan Francis Quarles, William Browne, Edward Benlowes, Robert Herrick, etc.

También François Pannard (1694-1765) fue destacado autor de caligramas, de forma especial en el tipo de copas y botellas, algo más que símbolos de culto a Baco y con probables incidencias alquímicas, como en Rabelais o Robert Angot(22) (Figs. 131-138).

Estas formas poéticas van a tener incluso una interesante proyección social en Alemania, como textos de circunstancia, en diversas ceremonias, matrimonios, enterramientos o felicitaciones desde fines del XVI. Tal es el caso del poeta Karst de Francfort. Este sentido del caligrama se extendió en el siglo XVII y, sobre todo, en el XVIII en Europa, a veces con un carácter satírico, aunque conservando también ese carácter de género de circunstancias. En España también los encontramos en homenajes a reyes o príncipes, o como alabanza fúnebre, aunque ya señalamos que no son muy abundantes los ejemplos de caligrama en sentido estricto, ni destacados los autores que los compusieron.

10.3. Enigmas

Dentro de nuestro campo de artificios y situado sobre todo en el plano conceptual, el enigma ha sido una de las formas más frecuentes en la historia literaria, lo que explica que se le estudie incluso en preceptivas que se apartan de todas estas formas, por lo que no nos interesa demasiado. Las raíces populares y el carácter de adivinanza o acertijo, como forma de entretenimiento, permite una proyección en el plano didáctico que muy bien sintetiza la obra de Cristóbal Pérez de Herrera, *Proverbios morales* (1618) compuesta de 323 enigmas de raíz popular y erudita, libro dedicado a Felipe IV cuando contaba 13 años “para excitar su divino y superior ingenio” y que es nuestra más amplia colección de enigmas en verso del siglo XVII.(23).

Las academias y concursos son una buena fuente para investigar estas formas y Pfandl nos cita como ejemplo una justa poética celebrada en Sanlúcar de Barrameda el 24 de agosto de 1612 donde se premiaron enigmas y ecos, entre otras composiciones por las que se otorgaba a los poetas la designación de “ingenio agudo”(24).

A lo largo del siglo XVII y XVIII debieron ser bastante frecuentes estas formas, pues en varios de los impresos que hemos consultado aparecen referencias sobre ellas. Así la *Academia bvrlesca en bven retiro a la magestad de Philippo Quarto el Grande*, manuscrito madrileño de 1637,(25) propone entre sus bases la resolución de un enigma, así como otro premio para un ovillejo, entre otros artificios. El primero

fue ganado por Diego Cobarrubias Leiva y el segundo por Antonio Guerta. También hicieron enigmas Garcilaso de la Vega, Gil Polo y Fray Luis de León, cuyos ejemplos recoge Ricardo Girón(26).

10.4. Jeroglíficos

Es este uno de los términos más confundidos incluso por los mismos autores. Su etimología de "grabado sagrado" no tiene valor predominante en esta época y su ámbito es bastante amplio: expresa ideas y conceptos por medio de imágenes, figuras alegóricas, objetos, signos, palabras y sílabas incluso, por lo que lo mismo podría integrar a los enigmas, empresas, el rebus o calambour (jeroglífico de palabra) hasta el emblema, entre otros muchos artificios. Champollion sistematizó tres tipos según los signos que emplean: los figurativos, los simbólicos y los fonéticos(27).

Pfandl nos habla también de tres tipos de jeroglíficos. El primero de ellos o primer grado es aquel por el que la palabra se representa de forma gráfica por el objeto a que alude, como en el juego de entretenimiento actual incluido entre los "pasatiempos". Viene a ser como la empresa pero sin un sentido simbólico (una flor de malva = mal-va). La divisa sería a su vez un jeroglífico con valor simbólico, al estilo de los de la Edad Media. Sobre esto nos dice Pfandl que en el discurso 57 de la *Agudeza y arte de Ingenio* de Gracián se hace referencia a la característica de la escritura fingida en España que da mayor importancia a la pronunciación de las palabras que al sentnido de la imagen.

Un segundo grado lo representa la extensión conceptista del jeroglífico a toda clase de juegos poéticos, disparates rimados, estrofas con eco, lipogramas, versos de cabo roto, cuyo mejor ejemplo puede ser el *Coro de las Musas* de Miguel de Barrios.

Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de los Heterodoxos Españoles(28)* se refiere a los judaizantes Antonio Enríquez Gómez y Miguel de Barrios, a los que acusa de artificiosidad; respectivamente nos dice:

"Tenía este judaizante muy despierto y lúcido ingenio, aunque de segundo orden e incapaz de la perfección en nada y contagiado hasta los tuétanos de los vicios de la época y de otros propios y peculiares suyos",

y del segundo:

"Sus obras son muchas y de diversos géneros, pero todas igualmente olvidadas y dignas de serlo; (...) pero el cuerpo de sus poesías es el *Coro de las musas* (...) Casi todas las poesías serias y de carácter didáctico (...) son absolutamente perversas, ora culteranas, ora prosaicas, sin vislumbre ni rastro de verdadera poesía".

Miguel Barrios (1635-1701), montillano, hijo de judaizantes, conocido también como Daniel Levi de Barrios, incluye en el *Coro de las Musas(29)* todo tipo de formas extravagantes, jeroglíficos, acrósticos, enigmas y caligramas. Según nos dice Kennet R. Scholberg:

"Usó (y abusó) de los recursos de la literatura española de su época. Es más, Barrios representa mejor que nadie la cultura, espíritu y actitudes de los sefardíes que se establecieron en Amsterdam y allí mantuvieron viva su herencia ibérica"(30).

Nos parece en cierto modo lógica la afición de este autor a tales artificios, no sólo por corresponder al gusto de la época, sino también por su filiación cultural hebrea. Sin duda sería interesante analizar la presencia de estos juegos entre conversos y judaizantes, pues no olvidamos el papel que tiene la cultura hebrea en ese campo desde sus raíces.

En el prólogo en prosa del *Coro de las Musas* nos ofrece Barrios una síntesis de su concepción poética: "canto con todas (las musas) y cada una en particular conmigo lo que les compete, tal vez imitándolos, y tal vez inventando nuevos modos de poesías"(31).

En el “Desengaño XII”, utilizando como personaje a Mirtilo, aparece en acróstico: “DANYEL LEVY”, nombre hebreo del autor (p. 370). También encontramos una décima desarrollada en acróstico por medio de dibujos jeroglíficos, y una “melodía acróstica” dedicada a su mecenas Francisco de Melo, que recoge el nombre de este. Incluso el autor incluye en la 5ª división del libro tres “zampoñas pánicas” en torno al mito de Pan y la siringa, pero es en la parte que titula “Naturaleza y arte de las musas” donde Barrios reune sus más artificiosos ejemplos de ingenio: “Hieroglifico de Talia”, “Enigma de Aglaya”, “Mundo de Eufrosina” (laberinto poético)(32).

El tercer grado de jeroglífico, según la clasificación de Pfandl que veníamos desarrollando, es aquel por el que el jeroglífico vuelve al carácter simbólico por el sentido del gusto culterano: un dibujo simbólico con una inscripción oscura, fuera incluso de los libros. Estas formas fueron muy frecuentes en el XVII, en festividades políticas o religiosas, en las calles y plazas. Estos jeroglíficos, que la gente se esforzaba en interpretar, suelen incluirse en las Relaciones de Fiestas que se imprimen en esta época, aunque en la mayoría de los casos solo contienen el texto y no las figuras o grabados.

El folleto realizado por Francisco Luque Fajardo con motivo de la “Fiesta de la Inmaculada Concepción de Sevilla” (1616)(33) recoge la convocatoria de premios literarios para la misma. Uno de ellos dice: “Pintura, Tarja, Hieroglifico” en cuya explicación nos da: “al que por mejor Tarja, ingeniosa invención, y colores, acompañare su composicion, qualquiera que sea, por sola la razô de la pintura, se le daran al primero tres lienços de Olanda fina”.

También especifica para el segundo una cuchara y tenedor de plata y para el tercero dos pares de guantes de ambar.

Sobre los premiados en este certamen, el folleto explica algunos jeroglíficos incluyendo las inscripciones, pero no así el dibujo. Parece que estos jeroglíficos se exponían al público, siendo frecuente la “desaparición” de los grabados, razón por la que en muchas de estas relaciones no se incluyen estos.

Entre otros ejmplos citamos los de Fray Juan Baptista: *Hieroglificos de conversión(34)*; uno de Lope de Vega, incluído en la *Relación de las Fiestas de San Isidro(35)* y otros que aparecen en la relación de Fernando de la Torre Farfán(36), o en la de Fray Luis de Solís y Villaluz(37), entre otros muchos impresos de esta época.

La revista *Poesía*, una de las mejores publicaciones contemporáneas, dedica en su número 9, un artículo a los *Cánones enigmáticos* de Juan del Vado(38), seis enigmas musicales de enorme interés, comentados por Luis Robledo, que se realizaron en torno a 1675. El Canon viene a ser la regla por la que el autor de una composición musical da a conocer al intérprete, en forma de clave enigmática, su voluntad y las indicaciones para la interpretación. Luis Robledo nos da en su introducción algunos datos interesantes sobre estos enigmas musicales (Figs. 143-144):

“En España, el cultivo del canon enigmático, del que ya en 1482 había abundantes ejemplos, según nos testimonia Bartolomé Ramos de Pareja en su *Musa Práctica*, editada en Bolonia este mismo año, donde cita gran cantidad de esos enigmas compuestos por él, se prolongará hasta muy tarde”(39).

Estos enigmas de Juan del Vado están en la misma línea de integración de lo pictórico y lo literario con lo musical, típico del barroco, época en la que es muy frecuente entre los músicos la realización de tales enigmas. Gaspar Sanz, otro músico, compone a su vez enigmas literarios, como Juan de Borja incluye emblemas musicales en sus *Empresas Morales* (Praga: 1581), Saavedra Fajardo o Sebastián de Covarrubias, entre otros muchos autores de emblemas.

No olvidamos pues, el importante campo de la emblemática, al que ahora aludimos y para el que con mucha frecuencia se aplica el término jeroglífico, lo que abunda en la confusión. Nosotros, sin que nos sea posible sistematizar de forma más exhaustiva y clara los límites entre estas formas, lo que exigiría un estudio mucho más detenido, optamos por dejar el término jeroglífico para la primera acepción de las aquí usadas, es decir, aquella más próxima al concepto de jeroglífico egipcio y por extensión, al pasatiempo que lo define en la actualidad.

10.5. Emblemas

La emblemática resulta en cieto modo más fácilmente delimitable que la mayoría de los artificios que estudiamos, a pesar de que los autores utilizaron diversos términos, jeroglíficos, empresas, divisas, enigmas, para nominarlos. Es además, junto al caligrama, una de las formas mejor estudiadas, por no decir casi la única en la que existe ya una bibliografía de cierta extensión, razón por la que no entraremos en su análisis sino a modo de síntesis. Los trabajos de Ledda, Selig, el estudio sobre simbología de Julián Gállego y, sobre todo, el estudio de Aquilino Sánchez Pérez suponen, en lo que se refiere a la emblemática española, una introducción suficiente a este tema(40).

En primer lugar y como conjunción de formas expresivas tradicionalmente autónomas, el emblema tendría cierta correspondencia actual con el concepto de poesía semiótica (que integra diversos códigos lingüísticos diferentes) al menos en un estado embrionario, pues en él se detectan con claridad los campos expresivos o códigos, por lo que es fácil una lectura individualizada(41).

También podemos relacionar al emblema con lo que representan ciertas exposiciones actuales en las que un cuadro lleva un poema con él relacionado, así como algunos libros de poemas ilustrados, siempre que la ilustración aluda o se vincule al poema, o a la inversa. En todos estos casos el fenómeno es el mismo: los textos pictórico y poético no dejan de tener cierta autonomía, se conciben como interpretación, casi siempre de dos autores distintos en dos medios de expresión diferentes, aunque el resultado sea una unidad en doble dimensión. En cualquier caso, y salvadas las distancias que la comparación implica entre estos periodos, tales ejemplos pueden observarse como producto de una actitud que se esfuerza por la interrelación entre las artes, lo que en definitiva constituye uno de los rasgos esenciales del manierismo.

De hecho el emblema surge en 1531 como poema ilustrado y de manera un tanto circunstancial con la obra de Alciato *Emblemata(42)*, recopilación de epigramas a partir de la *Anthologia* del monje griego Maximo Planudes, con otros nuevos autores(43).

Parece que fue el impresor quien propuso incluir grabados en la selección de epigramas realizada por Alciato; la obra tuvo una acogida espectacular que se refleja en buen número de ediciones en pocos años, así como por las nuevas obras que se realizaron en Europa hasta el siglo XVIII.(44) (Figs. 145-147).

También han quedado como obras fundamentales en las fuentes de la emblemática e inspiración en Europa el conocido *Horapollo*, Acchille Bocci y, sobre todo, Iohannis Pierio Valeriano entre otros autores y obras del XVI.(45)

La emblemática debe entenderse en el contexto de ese prestigio generalizado en esta época por los jeroglíficos y la cultura ideográfica egipcia, la búsqueda de un lenguaje total que implique todas las posibilidades expresivas. El término, tomado del griego, hacía referencia a los mosaicos, la decoración de azulejos, y extiende entonces la idea de adorno artístico, lo que confirma su fundamento estético. El emblema es así resultante de la conjunción de dos lenguajes estéticos y, a pesar de su génesis casual, se remonta en la antigüedad a los adornos realizados sobre vasos corintios durante la época de la República, además de que, como puede deducirse de la fuente utilizada por Alciato, la *Anthologia Planudea*, guarda relación con los caligramas.

Aunque el emblema es la unión de dos códigos distintos, una vez creado el texto completo, pasa a ser una unidad interpretativa, un único texto que fusiona ambos códigos como “el cuerpo y el alma”, en expresión de sus teóricos. Así la teoría literaria del emblema se extiende conjuntamente con la creación ya desde los primeros autores del siglo XVI, a menudo de forma explícita y hasta los momentos en que pierde vigencia. La coincidencia de criterios no será sin embargo total, a excepción de la presencia de los dos elementos, poema y dibujo, que constituyen una unidad indivisible. Por ello, se aparta del arte pictórico o literario en sentido estricto, y debe ser concebido el emblema en un orden diferente. Esto no

impide el desglose crítico o pedagógico, además de que parece ser el poeta el que actúa como integrador de ambos códigos. Un tercer elemento, el lema o mote que encabeza y nos da la síntesis del emblema, suele también considerarse imprescindible y algunos autores establecen un código muy estricto de exigencias en este género.

En cuanto al elemento visual caben en principio todo tipo de expresiones aunque "predomina la referencia a motivos tradicionales, a dibujos de los jeroglíficos transmitidos a traves del mundo griego y latino" en palabras de Aquilino Sánchez(46).

Un rasgo interesante del emblema es el papel del autor como operador de materiales ya establecidos, de forma parecida al creador de collages (o al autor de centones), al integrar como lema o mote un refrán conocido, párrafos bíblicos, sentencias de autores antiguos o teólogos, con un dibujo también inspirado en la tradición, además de que el epigrama responda a determinados modelos. En todo caso es en este plano literario donde suele residir la mayor participación del autor, por lo que no nos extraña que sea a él a quien se atribuya el libro y, con ello, parece depender la emblemática de la literatura. La descripción que el poema supone del dibujo concentra en él el peso de la posible enseñanza, lo sitúa como explicación del grabado y orienta así al conjunto hacia esa finalidad pedagógica, si bien dentro de ciertas exigencias de oscuridad que parecen imprescindibles.

El ingenio, la presencia del ingrediente mágico o misterioso, entre otras firmes y detalladas exigencias, convierten a la emblemática en un género difícil de interpretar, sobre todo en sus inicios. Lo enigmático se convirtió así en condición defendida por los principales teóricos del emblema, con lo que el artificio queda limitado a un círculo reducido. Esto otorga a la emblemática del siglo XVI un carácter distinto de la que le sucede cuando deja de ser el latín la lengua de composición y se resalta como predominante la finalidad didáctica. La complicación, el hermetismo cultista (fuerte carga mitológica), la ingeniosidad, desaparecen progresivamente en favor de una claridad que es a la vez la causa de su enorme éxito y que coincide con la decadencia del género desde el punto de vista de la calidad y de su sentido original. Si la emblemática surge pues del ingenio y tiene en principio un valor de juego intelectual reservado a una élite, esto implica al artificio en la misma línea de fervor por la agudeza que se manifiesta en otras formas manieristas. La adquisición de un sentido pragmático, su papel en la difusión de verdades religiosas y morales lo alejará de este original sentido estético, pero contribuye a su éxito. La Iglesia va a ser así el principal difusor del emblema utilizando las posibilidades que este ofrece al proyectar en el plano literario y visual la enseñanza.

Juan de Borja, Juan de Horozco y Covarrubias, Hernando de Soto están entre los primeros autores de emblemas españoles(47), entre los que destaca asimismo Alonso de Ledesma, considerado como el "primer corruptor de la poesía"(48) (Figs. 148-149).

Su libro *Conceptos espirituales y morales(49)*, recoge un buen número de artificios formales, agudezas y alegorías que le convierten en iniciador del conceptismo en España.

Ledesma participó, y ganó varios concursos, en diversas festividades y certámenes, como uno realizado en 1603 en Valladolid en honor de la canonización de San Raimundo (de la Orden de Santo Domingo), o las Fiestas en honor del nacimiento de Felipe IV en la misma ciudad, en 1605, y los certámenes literarios de 1609 en Salamanca y Segovia por la canonización de San Ignacio de Loyola.

Hasta 33 jeroglíficos de Ledesma incluye Alonso de Salazar en su *Relación* con motivo de la festividad de Salamanca(50).

Su libro *Juegos de Nochebuena(51)* incluye cien enigmas con logogrifos, letreados, paranomasias y juegos de palabras, del mismo modo que el difícil libro titulado *Romancero y Monstruo Imaginado* de 1615, o los jeroglíficos que recoge en: *Epigramas y Hieroglificos de la vida de Christo(52)*.

Entre otros autores españoles de emblemas, que pueden estudiarse en la bibliografía ya citada, destaca Sebastián de Covarrubias Orozco(53), o el libro titulado *Historia Septem Infantium de Lara(54)*; así como *Los Proverbios Morales* de Cristóbal Pérez de Herrera (Madrid: 1618) que considera sinónimos a

emblemas y jeroglíficos; las cien empresas de Diego Saavedra Fajardo incluídas en su obra *Idea de un Príncipe* (Milán: 1642); y los emblemas de los hermanos Argensola, entre otros muchos autores(55).

L. Pfandl recoge también interesantes referencias sobre emblemas, empresas y jeroglíficos(56), y nos cita así el catafalco de Juan Valdés Leal proyectado en la canonización de Fernando III en 1671, cuyos innumerables símbolos y jeroglíficos se explican en la *Relación de las fiestas* hecha por F. de la Torre Farfán(57).

También son interesantes las ideas sobre el manierismo de Lope que expone Simón A. Vosters en *Lope de Vega y la tradición occidental*, por las que defiende la tendencia hacia lo esotérico que se manifiesta en dicha corriente, surgida entre 1520-1620, y que se refleja, sobre todo, en el género emblemático. La aparición en 1419 del Horapollo: "explicación simbólica de los jeroglíficos que en los primeros siglos de la era cristiana compuso un egipcio llamado Horo Apolo" (¿Horus-Apolo), es para Vosters el motor de la emblemática(58).

10.6. Acrósticos

Ya hemos señalado que esta forma es una de las de mayor importancia por sus antecedentes históricos y de gran interés para el estudio literario, sobre todo en aquellos casos en que sustituye a la firma del autor, lo que hace imprescindible su análisis. Sería preciso una investigación a fondo del acróstico y de su sentido a lo largo de los diversos períodos para determinar de qué manera puede ser considerado un simple juego literario, un artificio didáctico (en relación con los alfabéticos) y nemotécnico, o una fórmula de autoría en clave, y hasta qué punto puede ser efectiva en este caso, sobre todo cuando se manejan argumentos que hacen pensar en una necesidad de ocultamiento por parte del autor. El caso de Fernando de Rojas en *La Celestina*, *La Tragicomedia de Lisandro y Roselía* de Sancho de Muñón, *El retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla, la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández, entre otras obras(59) están en la línea del acróstico de autor. Nos resulta difícil creer que en estos casos pudiera pasar desapercibidos para un lector incluso no muy avezado, sobre todo cuando se encuentran precedentes en todos los siglos anteriores, tanto en la cultura latina y hebrea como castellana.

Ya señalamos también diversas relaciones del acróstico con otros artificios. Tanto el acróstico (letras iniciales de verso) como sus derivados, mesótico y teléstico (medial y final) y el pentacróstico (en las diversas posiciones) forman parte de un grupo o "familia" de artificios que se basan en combinaciones de elementos (letras, sílabas, palabras o grupos de palabras) para obtener diversas lecturas. Es aquí una razón estructural la que usamos para formar este conjunto, como en el anterior capítulo planteamos el punto de vista de la recepción. Relacionamos así, entre los artificios que combinan diversas lecturas, a los acrósticos y sus derivados, pentacrósticos, laberintos, correlativos y concordantes, poemas de ajedrez, etc.

El acróstico más frecuente es el que se centra en las letras, aunque también existen de sílabas. Unido al teléstico nos da el *corolario*. Se relaciona con los *alfabéticos* en la medida en que estos también juegan con las letras iniciales de palabra, siguiendo en orden alfabético, y con los versos *proteos*, especie de acrósticos horizontales (que Caramuel llama "apollo analexicus") que se parecen mucho a los versos *alternos* o "amoebaeus". Un ejemplo de verso proteo de Caramuel es el siguiente: "*I*ste *O*mem *C*vique *A*d *R*em *A*vut *M*vltis *V*tilis *E*st *L*ux" IO CARAMUEL.

Indudablemente incluimos en este conjunto los *pentacrósticos* así como los *letreados* o tautogramas, pues un acróstico que se repita al inicio de cada una de las palabras de todos los versos supone que en cada verso todas empezarán por la misma letra. El pentacróstico total (lectura de todas las letras en sentido vertical) es ya un *laberinto* o poema cúbico, y una especie de laberinto hecho con palabras es el llamado *correlativo* (lectura por columnas de palabras).

También es un laberinto, aunque peculiar, el poema de *ajedrez*, en el que es preciso realizar la lectura siguiendo el salto de caballo en este juego, forma de la que hemos encontrado ejemplos sobre todo en el XIX y que corresponde al pasatiempo actual. Los *retrógrados* (lectura inversa) también están en este

grupo de artificios y los más frecuentes en castellano se realizan verso a verso o palabra a palabra: la lectura inversa letra a letra (anacíclico) se da en latín pero muy pocas veces en castellano. Los *logogrifos*, en los que las letras deben ser combinadas en una nueva ordenación, para obtener otra lectura: anagrama, cronogramas, etc., se relacionan con los anteriores de igual manera.

Interesantes colecciones que recogen algunas de estas formas en los siglos XVI y XVII son, entre otras *Les Bigarrures* de Estienne Tabourot(60), o la colección titulada *Les divers Rapportz* de Eustorg de Beaulieu(61); el libro de Ericio Puteanus *Pietatis Thaumata(62)*, y la antología de F. Fleuret *Le Cabinet Satyrique(63)*.

Acrósticos latinos en España encontramos en los humanistas del siglo XVI en línea de continuidad con la tradición culta que desde la Edad media practica estas formas, según vimos, como en la tradición islámica y hebrea y en la lírica castellana desde fines del siglo XIV y en el XV. Dominicus Andreas, Jaime Falcó, son algunos de los humanistas que hicieron acrósticos, según anota J.Mª Maestre(64).

Así, desde principios del Renacimiento parecen cobrar impulso los acrósticos en los certámenes, academias, coronas y justas poéticas, como reflejan los ejemplos que recoge Agustín Aguilar y Tejera de Puerto Carrero, Alvarez Villasandino, Pedro de Cartagena, el Vizconde de Altamira(65) entre otros. Carbonero y Sol cita un acróstico tomado de Rengifo y compuesto por Francisco de Iuñent que dice: “Carlos Rey justo”, así como otro de Juan Fernández de Villalobos que además de acróstico es correlativo(66).

En la obra *El justino, clarísimo abreviador de la Historia General (...) de Troyo Pompeyo* aparece en acróstico el nombre del traductor, Jorge Bustamante, natural de Silos(67), y de Fray Luis de Escobar (sobre 1545) también Carbonero cita otros acrósticos(68).

Los trescientos enigmas que componen los ya citados *Proverbios Morales* de Cristóbal Pérez de Herrera vienen encabezados por un acróstico; otros varios en una Fiesta de beatificación en Valencia y una Justa poética de Alcalá(69), pueden servir de ejemplo suficiente de la vigencia de esta fórmula.

10.7. Laberintos

Ya hemos centrado este interesante artificio que suele también conocerse como pentacróstico o poema cúbico (Caramuel), y en el que los versos están colocados de tal forma que pueden ser leídos de izquierda a derecha, de arriba a abajo, e incluso a veces en diagonales, bien por letras, sílabas o palabras. De ello pone suficientes ejemplos el tratado de Caramuel, por lo que no incidimos de nuevo sobre él(70).

Es en todo caso, junto al caligrama, una de las formas más destacadas en el aspecto visual y de las más difíciles. No suelen ser, por ello, demasiado frecuentes en castellano, aunque a menudo se ha utilizado este término para referirse a los pentacrósticos o, incluso, a los caligramas (llamados a veces pentacrósticos figurados), concordantes (poemas en los que algunos elementos sirven simultáneamente para dos o más versos) y correlativos (lectura por columnas de palabras).

Parece lógico que sea el siglo XVII una época de apogeo de todas estas formas también en España, aunque algunos estudiosos, como Carbonero y Sol, nos ofrece ejemplos latinos y franceses sobre todo.

El matemático Gerardo Juan Vosio (1577-1649), según nos dicen César Cantú y Carbonero y Sol(71), afirma la utilidad de las matemáticas para descifrar muchas de estas inscripciones y versos basados en combinaciones, algo que muy bien se deduce del tratado de Caramuel.

En este encontramos el famoso cuadrado de letras a que aludimos al inicio de nuestro trabajo y que incluye en el capítulo titulado “Apollo cuadrangularis” (CCCXXXIV) con sus múltiples lecturas.

Por citar algún ejemplo más de esta época, recogemos los de Fernando Bustamante Bustillo, Pedro

Pablo Pomar y el Vizconde de San Miguel que incluye el libro *Cantos fúnebres de los Cisnes(72)* (Figs. 150-152).

El primero es un "epigrama acróstico alegórico" formando con los versos los rayos solares que se concentran en un dibujo del astro. Este sirve como letra O para el final de todos los versos. El de Pedro Pablo Pomar es un soneto acabado cada verso en la sílaba "na" y que, aunque viene titulado como laberinto, es más propiamente un concordante: algunas sílabas sirven para dos versos y permite además extraer (carmina alterna o "amoebaeus") algunas mayúsculas que componen el texto "María de Borbón". De este tipo es también el "soneto en laberinto" del Vizconde de San Miguel(73).

Del Dr. Ioseph Boneta es el libro *Vida ejemplar de Fr. Raymundo Lvmbier* en el que encontramos un soneto en laberinto acróstico de Manuel Martínez y una octava laberíntica de Benito de San Juan(74).

10.8. Retrógrados

Dentro aún del grupo de poemas combinatorios, como los anteriores, nos quedan algunas referencias sobre los retrógrados, diversos tipos de logogrifos, concordantes y correlativos. El poema retrógrado (llamado "cancrinus") es aquel que además de la lectura normal permite otra a la inversa, bien letra a letra (anacíclico), por palabras o por versos; en algunos casos la nueva lectura mantiene el mismo texto (retrógrado letra a letra), el mismo sentido o el sentido opuesto a la primera lectura. En este caso se le suelen llamar versos sotádicos.

Ya hemos citado ejemplos de otras épocas. Para centrarnos en el período que estudiamos pueden servir de muestra los ejemplos de sotádicos que cita César Cantú de Luis Crotto o Lidio Catti (1502) y el anacíclico perfecto del jesuíta Mateo Radere: "In girum imus nocte et consumimur igni"(75).

También los autores latinos españoles del siglo XVI utilizaron esta fórmula, como confirman los diversos ejemplos del humanista valenciano ya citado, Jacobo Falcó. De él es uno sobre el Monasterio de San Lorenzo del Escorial que puede leerse de derecha a izquierda palabra a palabra sin cambiar el metro, como también otros titulados "Carmen difficile retrogradum", "De Homero retrogradum a pentametro", "Aliter retrogadum", "Viginti carmina quinque carminibus contenta sursun deorsum et retrograda relegendo", laberinto de palabras que es posible leer en las cuatro direcciones(76).

Caramuel también recoge retrógrados en castellano, como el siguiente, por hemistiquios:

"Yo mismo de mi engaño me sustento

ya no quiero mas vida que mi engaño".

que puede leerse:

"Más vida que mi engaño ya no quiero

me sustento yo mismo de mi engaño"(77).

Aguilar y Tejera incluye en su antología dos retrógrados de esta época, uno de ellos del Licenciado Dueñas, soneto titulado "Jesús" que puede leerse empezando por el último verso hacia el inicial, pero no de derecha a izquierda. La lectura ascendente no respeta además la métrica del soneto. El segundo retrógrado es el soneto titulado "Al Santísimo Nombre de Jesús" tomado de la preceptiva de Rengifo y que muy bien podría pertenecerle a él, poema al que ya nos referimos y que además de la lectura normal puede leerse palabra a palabra de derecha a izquierda respetando la métrica, así como de abajo hacia arriba. Esto supone, según vimos, que las palabras iniciales de los versos tienen que responder al esquema métrico del soneto, como así sucede(78).

10.9. Logogrifo, anagrama, cronograma

En relación con los retrógrados hemos situado a los logogrifos, enigmas consistentes en la combinación diversa de las letras de una palabra para formar otras. Esto puede aplicarse a esos otros artificios, anagramas, cronogramas, alternos (o “amoebaeus”) e incluso concordantes y correlativos, pues estos últimos, aunque se basan como unidad en la palabra o el sintagma, responden al mismo procedimiento. Estos artificios, cuyos precedentes ya situamos en las Antologías griega y latina, deben ser ordenados siguiendo un esquema que es preciso descubrir primero, pues la ordenación no es caprichosa. En el fondo son todas formas peculiares de laberintos.

El alcañicense Pedro Ruíz de Moro, humanista español profesor de Derecho de la Universidad de Cracovia hizo algunos de estos “versos rapportari”, que es preciso ordenar(79).

Como ejemplo de “carmina alterna”, poemas en los que hay que entresacar algunas letras o sílabas para obtener otro texto, ya citamos el romance castellano titulado “La Rosa”, recogido por Caramuel, del que es posible obtener un nuevo soneto uniendo las mayúsculas. También ofrece Caramuel referencias de Garcilaso, Góngora, Enrique de Guzmán, entre otros autores de este tipo de artificio(80).

Los anagramas son también formas de logogrifo que ya relacionamos a la vez con los acrósticos nominales, pues en ellos puede estar la clave de un autor y, para nosotros, de forma mucho más efectiva dada la dificultad, si no se sabe de antemano que existe el artificio. A pesar de la antigüedad (pues se considera inventor a Licofrón de Calcis, el más complicado de los poetas de la pléyade alejandrina), no parece que fuera muy frecuente en Roma y sí a partir de la Edad Media, los siglos XVI y XVII, sobre todo entre franceses e italianos(81).

Ya en 1529 Geoffroy Tory en su obra *Champs Fleury* ofrecía la teoría de que todas las letras del alfabeto pueden ser reducidas a las proporciones del rostro y del cuerpo, lo que es en definitiva la teoría de la vinculación del signo con las cosas, e incluso, del nombre con las características de la persona. Aquí se inserta la tradición del anagrama y fórmulas similares: cronograma, etc.(82).

Diversos ejemplos de anagramas y formas relacionadas con este artificio, pueden verse en el volumen *Poetas líricos del XVI y XVII* de la B.A.E., además de los recogidos por Paschasius, Caramuel y los tratadistas ya estudiados(83).

En la citada antología encontramos diversos poemas, en los que se juega con los nombres de las damas, pertenecientes a Cristóbal de Castillejo: “A una dama llamada Ana”, “Al nombre de Ana”. De este último entresacamos algunos párrafos:

Los misterios escondidos destas letras que se siguen

A

*NA*die de los nacidos podran mostrar sus sentidos (...) (...)

*A*qui, dice la primera *N*

o hay, dice la segunda *A*

mor dice la tercera (...) (...) mi alma que penas tiene da voces diciendo

A Y porque de veras pene responde luego La

N que junto con ella est

A”.

Estas formas son en cierto modo acrósticos imperfectos con el nombre de Ana, como perfecto es el acróstico del poema titulado “Al nombre de Francisca”:

"*F*ue ventura conoceros *R*

azón me manda serviros *A*

mor me manda quereros *N*

o se excusan mis suspiros *C*

ausas hay para dolerme *Y*

la mayor es partirme *S*

oy vuestro para ser firme *C*

amino voy a perderme *A*

unque no de arrepentirme".

Cristóbal de Castillejo hizo con cierta frecuencia estos y otros juegos de letras, su posición en el alfabeto y sus valores, como el *Diálogo entre la adulación y la verdad*, de 1545.(84)

El estudio del anagrama parece también esencial para determinar la autoría en algunos casos complejos, como el que propone Menéndez y Pelayo para *El Quijote* apócrifo de Avellaneda, que podría pertenecer, según su hipótesis, al zaragozano Alfonso Lamberto(85).

Para ello se basa en el inicio del primer capítulo del falso Quijote "El sabio Alisolan historiador no" como anagrama imperfecto de Alonso Lamberto, y cita también otros anagramas imperfectos: el acróstico que se obtiene con la letra inicial de las *Siete Partidas* de Alfonso X, el de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, el anagrama "Salicio" de Garcilaso, o el de "Siralvo" de Luis Gálvez de Montalvo.

También el personaje "Solisdan" del soneto de Cervantes en *El Quijote* puede ser un anagrama casi perfecto de Don Alonso, como posible referencia burlesca a Alonso Lamberto, según Menéndez Pelayo.

Como ejemplos de cronogramas, a los que ya aludimos en el capítulo anterior, Giron Severini nos cita dos del siglo XV; uno sobre Felipe el Atrevido: "A*V*da*C*es *M*ors *C*ate *C*oee*C*at": VCMCCC = 1405, y otro sobre Felipe el Bueno: *C*e*c*idit *I*b*i* *Lvc*erna Pr*inc*i*p*i*vm*: CCIIIILVCICIIVM = 1467.(86)

10.10. Concordantes y Correlativos

Finalizamos ya este grupo de poemas combinatorios con los concordantes, llamados en Francia "coupés" o "brisés", que son aquellos en los que una misma sílaba o palabra es común para dos o más versos, y con los múltiples o plurimembres, en los que el verso se estructura en varios trozos a partir de la cesura o cesuras. Los correlativos vienen a ser laberintos de palabras y, en definitiva, prolongación de los plurimembres, por lo que pueden leerse por columnas verticales.

En este apartado incluimos aquellos poemas, bastante frecuentes en el XIX, en los que un mismo final sirve para todos los versos, lo que viene a ser una forma de concordantes. Carbonero nos pone un ejemplo del Bachiller Juan Fernández de Villalobos en el que además de un acróstico, todos los finales repiten la sílaba RO, al estilo de los laberintos que hemos incluído en figuras anteriores(87).

Sobre este tema reseñamos el extenso y muy interesante trabajo de Dámaso Alonso titulado "Versos plurimembres y poemas correlativos"(88), en donde estudia estas formas a través de las justas literarias del XVII, desde los inicios del siglo, sobre todo en la de la Beatificación de San Isidro (1620) y en la de la Canonización (1622).

Como en el caso de los versos sotádicos, en los que el sentido es opuesto en la lectura inversa, en los

poemas múltiples, que permiten dejar la parte que se encuentra a la derecha o izquierda de la cesura (cuando esta es uniforme en todos los versos), obtenemos un sentido inverso al de la lectura del poema completo. Un ejemplo de esto es el poema de Tirso de Molina que incluye en su comedia *Amar por arte mayor(89)*.

Es una carta de la que obtenemos dos sentidos si leemos el poema completo o sólo la mitad de cada verso, a partir del hemistiquio.

Dámaso Alonso cita muchos ejemplos de trimembres y plurimembres, y señala que una forma que se puso de moda en el XVII fue la de hacer trimembres los versos pares de un soneto, fórmula alabada por Lope de un soneto de Diego Félix Riquelme, y que hicieron entre otros Calderón, Francisco Herrera Maldonado y Luis de Góngora(90).

Parece que a partir de mediados del XVI son mucho más frecuentes los trimembres y plurimembres, lo que para Dámaso Alonso es producto de un claro influjo italiano.

Los versos y poemas correlativos son de mayor interés para nosotros por su complejidad, pues en ellos es ya preciso una ordenación de la lectura que, a menudo, no coincide con las columnas (lectura vertical) de los plurimembres, sino que se debe hacer la ordenación siguiendo un esquema determinado.

Ya en la Justa Poética de Beatificación de San Isidro aparece en la portada un lema que dice:

"Labré, cultivé, cogí con piedad, con fé, con celo tierras, virtudes y cielo".

que debe leerse por columnas: "Labré con piedad tierras", etc.

La poesía medieval latina practica este artificio, del que se considera uno de los iniciadores, como vimos, a Virgilio. Desde el siglo XII, Hideberto de Lardin, Mato de Vendôme, hasta el mismo Rabelais, han sido autores de correlativos en latín.

En España, Miguel Jerónimo Oliver, el maestro Salinas, Jacobo Falcó, son algunos de los autores de correlativos latinos, entre los del círculo de humanistas del XVI. Vicente Mariner, como máximo exponente de estos tipos de artificio, incluye uno dedicado a Lope de Vega en la citada *Justa de Beatificación de San Isidro(91)*.

Los tratadistas de fines del XVI y del XVII no suelen recoger ejemplos de correlativos castellanos, ni Rengifo, ni Carvallo, ni siquiera Caramuel, el cual se refiere al artificio y ofrece ejemplos latinos e italianos, algunos de Erasmo y otros humanistas del siglo XVI(92).

El ejemplo más antiguo que cita Dámaso Alonso de correlativo en castellano es de 1577, en una epístola de Francisco de Aldana a Montano:

"Ojos oídos pies manos y boca hablando, obrando, andando, oyendo y viendo (...)".

cuya correspondencia está invertida:

1-2-3-4-5

5-4-3-2-1

Otros ejemplos son de Pedro Espinosa, en su soneto a Lesbia; uno de Góngora, de 1583:

"Ni en este monte, este aire, ni este rio corre fiera, vuela ave, pece nada (...)".

y otro de Cervantes en la Galatea (1585); uno más de Espinosa y otro de Luis Martín(93).

Un dato muy interesante sobre los correlativos es el que apunta el trabajo de Dámaso Alonso en torno a

la presencia de este artificio en la literatura sánscrita, con el nombre de “Yatha-samkhya”, así como en la literatura árabe, procedimiento frecuente del que nos recoge ejemplos en Ibn Hazm de Córdoba, Ibn Jafaya de Alcira y Hamda de Guadix, según datos tomados de García Gómez.

10.11. Artificios de repetición o eliminación

Otro de los grandes grupos o familia de artificios literarios está constituído por aquellos que se basan en la repetición de determinados elementos, letras, sílabas o unidades mayores y, en algunos casos, mediante el procedimiento inverso, es decir, la eliminación de algunos de estos, como en el lipograma.

Los efectos de tales artificios suelen redundar como es lógico en el campo acústico, pues pretenden potenciar precisamente estos valores, la dimensión fónica del lenguaje, sus posibilidades rítmicas. De hecho la rima, aunque no pueda considerarse en sentido estricto una de las fórmulas extravagantes, se basa también en el mismo procedimiento, como la disposición métrica es también un factor de combinatoria en la base de los artificios que hemos agrupado en el anterior apartado.

También ya señalamos que los límites entre la “ortodoxia” y estos manierismos o “extravagancias” no son estables a lo largo de la historia. Si en determinadas épocas se huye en lo posible de estas repeticiones y la rima, por ejemplo, queda situada de forma exclusiva en los finales de verso, en otras es frecuente, como hemos visto, complicar el poema con rimas internas, ecos, repetición de palabras y diversos tipos de aliteración.

Dentro de este grupo de fórmulas incluimos los letreados o tautogramas, los serpentinos, los diversos tipos de ecos, jitanjáforas y paranomasias, e incluso los poemas de final forzado: que repiten la misma sílaba o palabra al principio o fin de todos los versos (anafóricos-epifóricos), o bien las series de poemas de diversos autores que se basan todos en un mismo esquema de palabras finales de cada verso (alterando lo que antecede a tales finales), forma esta bastante frecuente en el siglo XIX.

En cuanto a la eliminación de elementos, como sistema opuesto, el principal artificio es el lipograma, por el que, según hemos visto, un texto se construye sin incluir en ningún caso una letra determinada. Esto supone evitar aquellas palabras que las contienen. Tal procedimiento está cercano al llamado por algunos “fuga de letras”, por el que algunas de estas se sustituyen por puntos o por blancos intercalados, o se eliminan las sílabas finales de verso, artificios que ya vimos en Ausonio(94).

Sobre las jitanjáforas, Alfonso Reyes nos ha dejado diversos trabajos en los que sistematiza diversas formas bajo este término(95).

Tal vez su concepción amplia del mismo resulta excesiva, pues sobrepasa los límites de su artificio para englobar a varios de los que aquí estudiamos, sin incluir a otros que funcionan sin embargo por el mismo mecanismo. Pensamos en todo caso que la aportación de Reyes a estos temas resulta esencial, pues intuye las relaciones con ese extenso corpus de artificios que nos ocupan.

Hace referencia Alfonso Reyes a dos familias de jitanjáforas y varios grados según el mayor o menor nivel de consistencia (inconsistencia) de estos juegos acústicos, que se dirigen, según él, más bien a la sensación y a la fantasía que a la razón. Jitanjáfora pura o “candorosa” llama a la de raíz popular, a veces infantil y a menudo intraducible en la escritura: signos orales, pretendidas onomatopeyas, interjecciones, lenguajes animales, jitanjáforas de cuna, ejercicios de dicción, trabalenguas, fórmulas de brujería, magia o conjuro, “estrofas bobas” y disparates, gritos, etc.

La jitanjáfora impura, consciente, culta y propiamente literaria, también en sus diversos grados, constituye la segunda familia: Anacronismos y relaciones inverosímiles, absurdas, producidas por alteraciones gramaticales, así como juegos acústicos. Aquí incluimos los llamados “monstruos” en la jerga teatral, de puro valor rítmico, los disparates racionales cultivados por ejemplo por Edward Lear, Lewis Carrol, William Blake, Coleridge o Juan del Encina, Jorge Manrique, Pedro Manuel de Urrea, Iriarte, entre otros muchos. Los cambios acentuales, la falsa imitación de lenguas extranjeras y demás formas de creación

verbal que desarrolló también el surrealismo, así como las continuas aliteraciones, que concentran la atención en esos valores rítmicos y acústicos del lenguaje, están también, según Alfonso Reyes, en este grupo de jitanjáforas. La importancia de algunas de estas formas en la historia literaria desde Rabelais, Leon Paul Fargue o Joyce tiene en la vanguardia del siglo XX su más clara confirmación(96).

Son muchos los ejemplos de estas formas que pueden citarse en este periodo, de cada uno de los tipos que comentamos. Los letreados, poemas en los que las palabras empiezan todas por una misma letra, llamados "paromoeus" en los tratados latinos, "lettrisés" o "tautogrames" entre los franceses, son ya frecuentes desde el Renacimiento. El portugués Alvaro Brito dedicó a los Reyes Católicos poemas de este tipo que pueden leerse además, según Díez Echarri, de sesenta y cuatro maneras(97).

Un ejemplo muy interesante es la *Pugna porcorum* atribuído a Juan León o Pedro Placentio, oculto bajo el nombre de Publio Pocio, poema fechado hacia 1546 y formado por 350 versos cuyas palabras empiezan por "p", a la imitación del gruñido de tales animales(98).

Más complicado aún es el *Christus crucifixus* del alemán Christianus Pierius (1576), compuesto de casi mil doscientos versos con palabras iniciadas por "c".

Carbonero y Sol atribuye a Quevedo un ejemplo de letreado que no logró sin embargo localizar. Tal vez pueda referirse al que recoge Aguilar y Tejera, titulado "Hieroglifico" cuyas rimas son en: ax, ex, ix ox, ux(99).

Formas de letreados, en los que se repite una letra, aunque no inicial de palabra, es decir, la forma más común de jitanjáfora, es el ejemplo de Calderón que recoge Carbonero y Sol:

"Dijo un majo de Jerez con su faja y traje majo (...)"(100)

,

parecido sistema al del artificio consistente en la repetición frecuente de determinadas palabras, algo mucho más habitual en la literatura de este periodo; Carbonero cita un ejemplo de Góngora en el que se repite la palabra "negro" y derivados(101).

Gutierre de Cetina, en el soneto XVIII que se incluye en el tomo 32 de la B.A.E. (p. 42), juega a su vez con la repetición de la palabra "dichoso":

"Dichoso desear, dichosa pena Dichosa fe, dichoso pensamiento Dichosa tal pasión y tal tormento
Dichosa sujeción de tal cadena (...)".

De este mismo procedimiento nos ofrece Aguilar y Tejera varios ejemplos de Herrera, Baltasar de Alcázar, Cristóbal de Villarroel y el precedente de Gregorio Silvestre, el humanista portugués afincado en Granada al que ya hemos aludido, además de los ya citados Góngora y Gutierre de Cetina(102).

En cuanto a los ecos, que son en definitiva formas de aliteración, puede citarse al humanista aragonés Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579) que coloca al principio de su *Fabella Aenaria* (1574) un diálogo entre el autor y el eco. De este mismo tipo, pero en castellano, es el "Diálogo entre un galán y el eco" de Baltasar de Alcázar (1530-1606), texto en el que el eco recoge la rima cada cuatro versos y que encontramos en el volumen *Poetas líricos del XVI-XVII* de la B.A.E.(103).

De este autor, y en el mismo libro, es el poema titulado "Sobre las consonantes" en el que juega con la obligación a la rima como causa que provoca un sentido opuesto a la pretendida alabanza a una dama, como vemos en este párrafo:

"(...) Ejemplo: Inés me provoca a decir mil bienes della. Si en verso la llamo bella dice el consonante loca
Y asi vengo a descubrir con término descompuesto, que es una loca, y no es esto lo que yo quiero decir
(...)".

También de Baltasar de Alcázar es el poema en eco que alude precisamente al mismo artificio:

"De Carmona el eco es mona Y de Guadalajara jara Y de Barcelona lona;

De estos tres ecos tomara Ser el eco de Carmona (...)".

Varios ejemplos de ecos encontramos en el ya citado libro de Caramuel y en diversas lenguas. Nos interesan sobre todo los que incluye en el apartado titulado "Musa Hispana", al que ya aludimos en el estudio de este autor(104).

El *Romancero y Cancionero Sagrados* de Justo de Sancha(105) recoge algunos ejemplos de ecos y encadenados o serpentinos. Bastante citado es el "soneto en eco" de Fray Luis de León a las exequias de la reina doña Ana, que se inicia:

"Mucho á la Majestad Sagrada agrada Que atienda á quien está el cuidado dado Que es el reino de acá prestado estado pues es al fin de la jornada nada (...)"(106)

.

También se incluye aquí un soneto encadenado de Juan López de Ubeda que insertó en su *Cancionero y Vergel de Flores Divinas(107)*.

El Lipograma es otra de las formas más interesantes, aunque en él es inverso el procedimiento a los tautogramas o letreados. Se trata aquí, como ya señalamos, de construir el poema con palabras que contengan una letra determinada, artificio de extensa tradición desde el siglo IV (a. de C.): Laso de Hermione, Nestor de Laranda (siglo II d.C.), Trifiodoro (s. V), Planciades, Gordiano, etc., aunque parece cobrar auge especialmente a partir de los Siglos de Oro.

Según nuestros datos los primeros ejemplos castellanos son así del siglo XVII. Eugenio de Ochoa nos dice en el *Tesoro de novelistas españoles(108)* que "este género tuvo mucho aplauso en el siglo XVII". De forma generalizada suele considerarse como primer autor de lipogramas en esta época al lisboeta Alonso de Alcalá y Herrera, nacido en 1599, quien compuso una curiosa colección de cinco novelitas cada una de ellas sin una vocal, publicada en 1641,(109) pero como demuestra la profesora Aurora Domínguez(110), es anterior en este artificio Francisco de Navarrete y Ribera, autor de *La novela de los tres hermanos* escrita sin la letra "a", que incluye en un curioso libro de rarezas titulado *Flor de Sainetes* publicado en 1640.(111)

En esta colección, además de la citada novela lipogramática, se incluye *La casa del juego*, poco después impresa(112), en la que aparece un soneto acróstico de Blas de las Casas y unas octavas, también acrósticas, de Damián de Frías, además de un enigma del autor. Entre otras obras, todas ellas extravagantes, de esa colección, destacamos *La novela del cavallero invisible*, libro disparatado y cargado de absurdos que nos recuerdan otras novelas del surrealismo contemporáneo, como por ejemplo *La flor de California* del malagueño José María Hinojosa. Esta novelita de Navarrete aparece como anónima en el ya citado volumen de *Novelistas posteriores a Cervantes(113)*.

Otro ejemplo curioso de este autor, citado por Gallardo, es la obrita titulada *Nuevo modo de escribir en estilo de cuentos(114)* que puede ser también lipograma, pues se inicia con los mismos versos de la novela de *Los tres hermanos*:

"Premio el lector llevará Qvando el discurso leyere Si en alguna linea viere Razón escrita con A".

En cuanto a Alonso de Alcalá y Herrera, su obra lipogramática es la titulada *Varios effetos de amor en cinco novelas ejemplares (...) sin una de las cinco vocales(115)*; "Los dos soles de Toledo" (escrita sin la A); "La Carroza con las damas" (sin E); "La Perla de Portugal" (sin I); "La Peregrina hermitaña" (sin O); "La Serrana de Cintia" (sin U)(116). Si bien suele aceptarse la atribución de las cinco novelitas de este autor, algunos atribuyen la cuarta a Isidro de Robles y la quinta a "Un ingenio de esta corte"(117).

Antonio Palau nos dice sin embargo que Isidro de Robles las reprodujo con otras novelas bajo el título *Varios prodigios de amor en once novelas ejemplares(118)* obra de abultado número de ediciones que, junto a la rareza de la edición de Alcalá y Herrera, puede explicar esta falsa atribución. Algunas de estas novelitas se publicaron incluso independientes o en otras colecciones, como la titulada *Cinco novelas de apacible entretenimiento* y *Novelas antiguas de peregrinos ingenios españoles(119)*.

También encontramos un lipograma en la *Vida i hechos de Estevanillo González*, pretendida autobiografía novelada que termina en un romance escrito sin O,(120) y en la *La Quinta de Laura* de Alonso de Castillo Solórzano, cuyo último volumen contiene una novelita sin la Y.(121)

Sin la letra A está construída la obra del jerezano Fernando Jacinto de Zurita y Haro titulada *Méritos disponen premios*, de 1654,(122) e incluso atribuye Carbonero y Sol cinco novelas, sin las vocales respectivas, a María de Zayas, pero no hemos encontrado la menor noticia de tales obras(123).

También podríamos considerar como formas lipogramáticas otras eliminaciones de elementos, como pueden ser las fugas de vocales, sustituídas por un punto, y demás textos cifrados, como el soneto sin verbos de Belisario Roldán que recoge Agustín Aguilar y Tejera(124).

10.12. Centones y polilingües

El centón, como texto formado a partir de elementos entresacados de otros autores, tiene desde la antigüedad alejandrina, como vimos, una extensa proyección hasta la Edad Media, sobre todo en autores como Homero y Virgilio, o Las Sagradas Escrituras, que han sido fuentes de la mayoría de los centones. Esta fórmula se inscribe así en la línea de homenaje a los grandes autores, al tiempo que pone de manifiesto el conocimiento de los mismos por parte del que lo realiza. No está lejos de la glosa, la versión o la cita, de tan elevado prestigio en estas épocas, pues en definitiva el centón no es sino una acumulación de citas integradas por un sentido.

A su vez los polilingües, en sus diversas formas, podemos considerarlos centones idiomáticos, y se sitúan también en esa misma línea de culto a la cita, a la vez que se explican por el polilingüísmo y su prestigio entre los escritores. El latín suele ser una de las lenguas más utilizadas, junto al italiano o francés. El centón que se realiza con diversos autores, suele ser también polilingüe y es incluso esta forma de collage idiomático más frecuente que el centón realizado con versos de un sólo autor.

Ya aludimos a esta forma en el estudio de las preceptivas por lo que nos limitamos ahora a unos pocos pero destacados ejemplos. Pfandl recoge el soneto de Lope de Vega que se inicia “Le done i cabalier, le arme gli amori (...)”, hecho con versos de Horacio, Ariosto, Petrarca, Tasso, Camoens y Garcilaso, escrito por tanto en cuatro idiomas y por ello polilingüe(125).

De Góngora es el centón en soneto: “Las tablas del Bajel despedazadas”(126) y, de Juan de Andosilla Larramendi: *Christo Nuestro Señor en la Cruz(127)*, realizado con versos de Garcilaso.

Por último citemos un centón realizado con versos de Góngora, texto de Martín de Angulo y Pulgar titulado *Egloga fúnebre a Don Luis de Góngora(128)*.

Las diversas formas de polilingües, algunas de las cuales ya sistematizamos en el estudio de las preceptivas, son mucho más frecuentes en esta época. Debe tenerse en cuenta que en los siglos XVI y XVII aún son muchos los autores que escribieron en latín, al tiempo que en castellano, empezando por el propio Garcilaso. Humanistas y poetas como Juan Pérez (Petreius), Andrés Resende, Fernán Ruíz Villegas, Jaime Juan Falcó, Mal Lara, Medina, Herrera, Pacheco, Páez de Castro, Francisco Sánchez, Arias Montano, Fray Luis de León, Juan de Quirós, Vicente Espinel, Juan Hurtado de Mendoza y el citado Vicente Mariner, son algunos de los muchos autores que escribieron poemas en latín y de los que podemos ver ejemplos en la curiosa antología de T. Viñas de San Luis *Versiones latinas(129)*.

En este contexto no pueden extrañar, por tanto, la presencia de poemas polilingües, a pesar de que se

rechazaban en general estas formas de artificio: Herrera censuró a Garcilaso por incluir versos en otras lenguas, actitud que defendía entre otros el preste Jacopin(130), apoyándose en Marcial, Ausonio, Petrarca. En todo caso, estas formas aparecen recogidas en las preceptivas de Baltasar de Céspedes, Juan Robles, Rengifo, Carvallo o Caramuel, como hemos visto.

Es muy interesante el trabajo de Erasmo Buceta en el que analiza este fenómeno de los poemas polilingües en autores del XVII, algo que se explica en el contexto de afirmación de la propia lengua, según nos dice:

"Las mencionadas labores se enlazan, creemos que estrechamente, con el movimiento renacentista de afirmación de la lengua vulgar a la cual se le buscan entronques o se le señalan facciones y rasgos que orgullosamente (...) la conexionan con su progenitora latina"(131).

Esto supone una mayor comprensión hacia estas formas frente a las calificaciones de "bagatelas" (Bonilla) o "ensayos y tanteos pueriles" (Alfonso Reyes) y demás adjetivos que suelen usarse para situarlas como frívolos pasatiempos. La vinculación de tales formas con los problemas del Renacimiento en el aspecto lingüístico y las polémicas en torno a la lengua vernácula y el latín parece entonces bastante clara(132).

También reconoce Buceta que la actitud inicial que explica los textos polilingües en el siglo XVI, va a variar en el siguiente, pues en esta época "(...) el elemento de juego -o la pureza de intención, de arte por arte, si cabe decirlo así- es más visible"(133).

Como formas de polilingües y junto a los poemas que mezclan versos en distintas lenguas, o aquellos que sirven a la vez para dos o más de estas, hay que situar también los poemas macarrónicos.

Explicables también en el contexto humanista los macarrónicos son los poemas en los que el autor fuerza las palabras añadiendo terminaciones o flexiones para acercarlas al latín, por lo que este artificio suele relacionarse con aquel que consiste en la corrupción del latín y los lenguajes híbridos, es decir, el artificio inverso, someter la palabra latina a la lengua vernácula.

Gustave Brunet en su estudio sobre la poesía macarrónica y su fundador, el italiano Teófilo Folengo, nacido en 1491, nos define este artificio:

"L'art de la poésie macaronique consiste, on le sait, à entremêler au latin des mots de l'idiome vulgaire plaisamment latinisés, et à donner ainsi au style une tournure facétieuse ou grotesque"(134).

Según parece, aunque Folengo sería el principal difusor del género macarrónico, sus precedentes fueron también italianos, del siglo XV: Bassano, Tisi Odassi (Tifus Odaxius), Giovan Giorgio Alioni, Guarinus Capella, entre otros(135).

Este tipo de artificio se extendió también por Europa y, en España, parece ser Juan de Vergara, a quien se atribuye la *Callipoedia*, quien inaugura los poemas macarrónicos. Tomás de Iriarte y Francisco Sánchez Barbero son ejemplos, también españoles, de este artificio cultivado aún en el siglo XVIII y XIX.

Los poemas bilingües y polilingües mezclan a veces, como decíamos, dos o más lenguas, o bien se construyen con palabras comunes a estas. Carbonero y Sol nos cita un soneto en latín e italiano del Padre Tornielle de fines del XVII(136), y Caramuel ofrece algunos ejemplos de bilingües, sobre todo en latín y castellano(137).

La presencia de elementos latinos en versos castellanos o en otras lenguas es algo bastante frecuente, como atestigua Caramuel en Petrarca, Ariosto o el mismo Góngora (Idilio III, V, XXIX), y algunos epigramas de Ledesma, entre otros autores, además del uso en la poesía satírica, como el ejemplo que tomamos de Caramuel:

> "Hizo ayer su confesión un marido, y dixo enfin que el era lo que en latin, es desnudo el coraçon".

Es decir: Cor-nudum(138).

Este mismo preceptista se refiere a los polilingües que intercalan un verso en latín con uno en castellano, como un ejemplo laudatorio de Felipe IV, soneto en el que además se respeta la rima, y un epigrama en cuatro lenguas de Luis de Góngora: castellano, latín, toscano y portugués. De este nos dice que lo publicó Gonzalo de Hoces en su edición de Góngora en Córdoba (1633).

También estudia Caramuel el poema bilingüe simultáneo (con valor por tanto para ambas lenguas: latín y castellano) como los sonetos que nos ofrece de los padres Antonius Monroy, Thomas de San Vicentio o Fredericus Enriquez, entre otros. Incluso nos ofrece ejemplos de anagramas en latín y castellano, así como un curioso acróstico inserto en un texto latino dedicado al nacimiento del hijo de Felipe IV, Baltasar, en 1629: el acróstico comienza en las letras iniciales de los versos impares y continúa con las de los versos pares, para seguir en el mesóstico (también separado en pares e impares) y terminar en la última palabra de los versos impares. Nos da: “Francia Tu Lis fruto dió”. Todo el poema es pues latino y el acróstico castellano(139).

Los bilingües y polilingües, por tanto, pueden hacerse conjuntamente con otros artificios, como el citado acróstico, o un ejemplo de letreado que también recoge Caramuel, poema latino en el que si unimos las iniciales de palabra obtenemos “El lunes os daré socorro”, además de anagramas, ecos, parodias y otras formas en las que se juega con dos o más lenguas(140).

Ya nos referimos antes al centón polilingüe de Lope de Vega recogido por Carbonero y Sol, quien también nos reproduce uno de Ambrosio de Morales, elegía a Don Juan de Austria en 45 tercetos latino-españoles, y una décima publicada en una *Fiesta Literaria* de 1691,(141) además de varios ejemplos de Sor Juana Inés de la Cruz(142).

10.13. Extravagancias en los virreinatos americanos

La vigencia de las formas extravagantes en el Siglo de Oro queda testimoniada también por su presencia en la literatura virreinal, como ya demostró entre otros Irving A. Leonard, en un breve pero significativo artículo(143). Por ello, nos detenemos en un rápido resumen como punto final de este período.

Los círculos virreinales y las universidades, sobre todo de México y Lima, también desarrollaron los refinamientos sociales y culturales de la península en la segunda mitad del siglo XVII; por ello son en cierto modo frecuentes las ceremonias, festividades y actos sociales en que tiene un papel la poesía y prueba de la unidad de concepción social de la época. En estos actos, en los certámenes y en los círculos de las academias, es donde hay que buscar las fuentes de las extravagancias literarias de las que Leonard ofrece algunos interesantes ejemplos: acrósticos, centones, octavas de versos partidos, enigmas, ecos, tautogramas o letreados, retrógados y polilingües, así como jeroglíficos, anagramas y paranomasias, son algunas de las fórmulas más frecuentes que menciona el citado hispanista. No nos extraña por tanto la vigencia durante el siglo XVIII, XIX y XX de tales formas en el continente americano, lo que testimonian las diversas antologías de rarezas del XIX.

De Juana Inés de la Cruz conocemos varios ejemplos de poemas bilingües que aparecen incluídos en la colección de esta autora, titulada *Inundación Castálida de la única poetisa (...) Inés de la Cruz(144)*.

Esta autora puede por sí misma representar a los autores de artificios en el continente americano como figura más destacada en estos campos, tanto por su inclusión en la corriente de la mística de las letras como por su participación en los géneros de circunstancias, homenajes, poemas de conmemoración, donde mejor se expresa su pericia versificadora y los “abusos” incluso de artificios, según demuestra Octavio Paz en su magnífico estudio de la autora(145).

Como ejemplo de la actividad de Sor Juana Inés en estos artificios recoge Octavio Paz estos versos en eco que reproducimos:

"Y con sus ecos suaves, las Aves; y con sus dulces corrientes, las Fuentes; y con clausulas de olores, las Flores; y con sus verdes gargantas, las Plantas (...)"(146)

.

Este poeta y crítico nos explica los elementos de la poesía de Juana Inés de la Cruz insertos en una poética ceremonial por la que la etiqueta es un sistema de representación simbólica de las relaciones sociales:

"En ella se manifiestan en forma alegórica y figurada, el orden de los valores de la sociedad y la estructura íntima del sistema que une y separa, alternativamente, a los grupos e individuos que la componen. La etiqueta nunca es explícita ni literal: es un lenguaje emblemático y sólo aquel que posee la clave puede descifrarlo (...) La etiqueta, en su esencia, es lenguaje figurado y de ahí que el arte de la palabra pueda verse, a su vez como una forma superior y más completa del mismo sistema simbólico"(147).

Efectivamente, Juana Inés refleja en su poesía la teoría de las correspondencias entre los términos de las distintas artes y las ciencias, lo que se traduce sobre todo, como descubre O. Paz, en sus poemas musicales (alegorías musicales). Esta teoría llega a Juana Inés del hermetismo neoplatónico y se basa en la idea de un universo como sistema de enlaces y oposiciones. De este modo expresa en algunos poemas los reflejos y relaciones entre la pintura, la música y la poesía (en la línea que más tarde sintetizarían el simbolismo), o alegoriza con el sistema técnico de la música para construir sus ideas poéticas o religiosas. A estos aspectos se refiere Octavio Paz a través de los varios poemas de esta autora:

"En la loa 380, al cumpleaños de Mariana de Austria, en una tenebrosa metáfora en la que la astronomía, la geometría, y la numerología se enlazan en rimas esdrújulas, salen a relucir otra vez los términos musicales (...). Entre todos los poemas musicales de Sor Juana, el más agudo es la loa 384 (...) una ingeniosa composición que Sor Juana llama 'Encomiástico poema'. El personaje central es la música y los otros son cada una de las seis notas: ut (do), re, mi fa, sol y la, (más tarde se agregaría el 'si')"(148).

No deben extrañarnos estos planteamientos pues entre las lecturas de Juana Inés, aparte de los tratados de mitología y la poesía española, se encuentran los grandes poetas latinos y otros de la decadencia: Séneca, Ausonio, Juvenal o Marcial, frecuentes estos últimos entre los autores de artificios. Por otro lado, el hermetismo neoplatónico tiene cierta importancia en esta autora a través de la fuente que representó los *Dialogui d'amore* de León Hebreo, varias veces vertido al castellano y, una de ellas, como recordaremos, por Garcilaso. Octavio Paz nos dice:

"El neoplatonismo, según ya se ha dicho, fue el principio indistinguible del hermetismo. Los tratados que componen el llamado *Corpus Hermeticum* están impregnados de neoplatonismo y de las interpretaciones que neoplatónicos como Jámbico habían hecho de la religión egipcia. Por esto el neoplatonismo renacentista fue también un hermetismo fascinado por los misterios egipcios"(149).

Parece entonces que en el Renacimiento se viene a repetir el sincretismo religioso y filosófico de los siglos II y III, cuando se revitalizan los textos del *Corpus Herméticum*, del mismo modo que no podemos olvidar la coincidencia en la reaparición de los caligramas en el siglo XVI con la edición de la *Antología Planudea*, que incluía los de los poetas alejandrinos.

La influencia del hermetismo y el neoplatonismo en los tratados de mitología en este periodo es clara y la concepción pitagórica del mundo como número y proporción, presente entre los neoplatónicos y en la cultura hebrea, que influyó en Galileo y Copérnico, perdura aún en el siglo XVII sobre todo con Kircher y su *Oedipus Aegiptiacus* (1652), autor que influyó en intelectuales como Sor Juana Inés o Góngora(150).

Todo esto tiene una amplia incidencia no sólo en la pintura, sino también por lógica en la poesía. El tratado de Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta* (1611) o el de Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, con la influencia de los conocimientos herméticos, son tratados frecuentes en las

bibliotecas de los autores más importantes del XVII. El *Neptuno alegórico* de Sor Juana es un reflejo de esto.

De la presencia del mundo egipcio en esta época nos ofrece también un interesante ejemplo Sor Juana Inés en el villancico 315, en el que alude a la cruz ansata, encontrada entre los jeroglíficos del Santuario de Serapia (forma helenizada de Osiris y Apis) fundado en el siglo IV (a. de C.), figura de cruz luego apropiada por los cristianos coptos:

"¿Qué mucho, si la cruz, que por oprobio tuvo Judea y el Romano imperio, entre sus jeroglíficos Egipto de su Serapis adornó en el pecho"(151)

.

También participa Sor Juana en la poesía onomatopéyica, proyección extrema de los juegos fonéticos de la tradición anterior. Juana Inés imita así el lenguaje de los indios en la misma línea que más tarde lo hará Nicolás Guillén, formas relacionadas con los macarrónicos (castellano o latín híbrido) los polilingües, o las ensaladas (textos en latín con prosodia y métrica de las lenguas vernáculas), juegos estos de los que esta autora dejó variados ejemplos(152).

---

(1) Francisco López Estrada, "Fiestas y Literatura en los siglos de Oro: La Edad Media como asunto 'Festivo' (El caso del Quijote)", en Bulletin Hispanique, v. LXXXIV, 3-4 (1982), pp. 291-327. Véase también José Simón Díaz, La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro (Madrid: Ayuntamiento, 1977), así como "La poesía mural del Siglo de Oro: su proyección en Aragón y Cataluña", en Homenaje a José Manuel Blecua (Madrid: Gredos, 1983), pp. 617-629; y "La poesía mural del Siglo de Oro: su proyección en Universidades y Colegios", en Homenaje a Francisco Yndurain (de próxima aparición).

(2) F. López Estrada, op. cit. p. 292.

(3) Lily Litvak, Musa Libertaria (Barcelona: Antoni Bosch, 1981), p. 6.

(4) Massin, sobre todo el capítulo "La lettre expressive", op. cit. pp. 19-154. Puede verse también para esta época Henry Thomas, "An unrecorded sixteenth-century spanish writing book, and more about gothic letters", Estudios dedicados a Menéndez Pidal (Madrid: C.S.I.C., 1952), v. III, pp. 413-420.

(5) Karl Strecker, Einfürhrung in das Mittellatein (Berlin: 1939), p. 27, citado por Curtius, Lit. Europ. y E.M. Lat., op. cit., v. I, p. 409.

(6) José Mª Maestre Maestre, "Manierismos formales en la poesía latina humanista", en Actas del II Congreso Andaluz de estudios clásicos, Antequera, Málaga, mayo 84.

(7) E.R. Curtius, op. cit., v. I, p. 399.

(8) Véase Curtius, op. cit., v. I, pp. 376-378.

(9) María Rosa Lida de Malkiel, La tradición clásica en España (Barcelona: Ariel, 1975), p. 278.

(10) M. Rosa Lida, op. cit. pp. 333-334 y nota 37.

(11) Carbonero y Sol, op. cit. p. 263. Pueden verse otros ejemplos en Racolta delle migliori chiese di roma é suburbane da Giacomo Fontana (Roma: 1855), v. III, tab. XXXiV

(12) Véase W. Deonna, "Les poèmes figurés", en Revue de Philologie, 50 (1926), pp. 187-193.

(13) Es evidente que el emblema renacentista tiene algo que ver con algunos ejemplos contemporáneos en los que la poesía viene acompañada de un dibujo, pero se aparta del caligrama o poema de figura, el cual ofrece una sola entidad icónica y no dos (literaria y plástica diferenciadas) como el emblema.

(14) David W. Seaman, "The development of visual poetry in France" en Visible Language, v. VI, 1 (1972).

(15) Véase D.W. Seaman, op. cit. p. 31.

(16) Véase Miguel D'Ors, El caligrama. De Simias a Apollinaire, op. cit. pp. 23-41.

(17) Véase D.W. Seaman, op. cit. pp. 32 y ss.

(18) Melin de Saint Gelais, Oeuvres Complètes, ed. Prosper Blachemin (París: Paul Daffis, 1873), v. II, p. 130.

(19) Algunos de estos libros y autores son citados por los más importantes estudiosos del caligrama que venimos manejando, por lo que evitamos la referencia continua hacia ellos. Jerôme Peignot, con su libro Du Calligramme, es tal vez el más completo a la hora de recoger los textos, por lo que a él remitimos cuando no se indica en nota.

(20) George Puttenham, Arte of English Poesie /1589/ (London: J. Murray, 1869).

(21) R. Angot l'Eperonniére, Chef d'oeuvre poétique (Cane: J. Brenouset y J. Boulanger, 1634).

(22) F. Pannard, Oeuvres Choisies (París: Armand Gouffé, 1803), p. 787.

(23) Véase Pfandl, Historia de la literatura nacional (...), op. cit. pp. 616-617. Algunos están recogidos en la B.A.E. vol. XLII, p. 241. Puede verse también Ricardo del Arco, "Baltasar Gracián y los escritores conceptistas del siglo XVII", en Historia General de las Literaturas Hispánicas, v. III, op. cit. pp. 695-723. En el apartado VIII, que dedica a emblemas, empresas, enigmas y jeroglíficos, se refiere al discurso XL de Gracián: "De la agudeza enigmática", así como al discurso LVIII, ambos de la obra Agudeza y Arte de Ingenio del preceptista aragonés. El autor que ha tratado este artificio con mayor extensión es Carbonero y Sol, quien dedica un capítulo completo al mismo, op. cit, pp. 1-56.

(24) Pfandl, op. cit. p. 266.

(25) Editado por A. Morel-Fatio en L'Espagne au XVI et au XVII siècle (París: 1878). Utilizamos la edición de Antonio Pérez Gómez (Valencia: Tip. Moderna, 1952).

(26) Ricardo Girón Severini, Ejercicios de Análisis y Composición Castellana (Cádiz: José Benitez, 1894).

(27) Champollion: Suma del sistema jeroglífico de los antiguos egipcios (1824), entre otros libros citados por Carbonero y Sol, op. cit. pp. 427-433. La invención del jeroglífico se atribuye en la tradición al ya citado Mercurio Trimegistro y ya nos hemos referido a las diversas ediciones de jeroglíficos del XVI, especialmente la Hieroglyphica Horapollonis y los de Piero Valeriano, así como a esa importante atención a la cultura egipcia durante el Renacimiento.

(28) M. Menéndez y Pelayo, Historia de los Heterodoxos Españoles (Madrid: C.S.I.C., 1946), v. II, pp. 259 y 265.

(29) Miguel de Barrios, Coro de las Musas (Bruselas: Baltazar Vivien, 1672), Bibl. Nac. R-7072.

(30) Kennet R. Scholberg, La poesía religiosa de Miguel Barrios (Madrid: Edhigar, s.f.), pp. 44-45. Véase también Pfandl, op. cit. p. 619. Barrios parece que abandonó España por miedo a la inquisición (martirio de un pariente) antes de 1660 y en Italia (Luorna) abraza abiertamente el judaismo.

(31) Miguel Barrios, op. cit. fos. 5-6. K. Scholberg, op. cit. p. 49.

(32) Junto al estudio de Scholberg, donde más referencias hemos encontrado es en Pfandl, op. cit. pp. 619 y ss. Puede verse también Amador de los Ríos, Estudios sobre los judíos en España (Madrid: 1848), p. 613.

(33) Francisco Luque Fajardo, Relación de las fiestas que la cofradía de San Pedro Advincula (...) a la Purísima Concepción (Sevilla: Rodríguez Gamarro, 1616).

(34) Fray Juan Baptista: Hieroglificos de conversión, donde por estampas y figuras se enseña a los naturales el aborrecimiento del pecado (México: Diego López Daualos, 1602).

(35) Relación de las fiestas que (...) Madrid hizo en la Canonización de San Isidro (Madrid: 1622), fol. 144. Bibl. Nac. R-9090.

(36) Fernando de la Torre Farfán, Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana (Sevilla: Vda. de Nicolás Rodríguez, 1671).

(37) Fray Luis de Solís y Villaluz. Geroglíficos varios sacros y divinos epitetos (Madrid: 1732).

(38) Rev. Poesía, 9 (Madrid, otoño 1980), pp. 92-104. En varias ocasiones nos referiremos a los diversos artículos que sobre estos temas de la experimentación poética visual han aparecido en los aún escasos números de dicha revista.

(39) 39. Juan Robledo, "Los Cánones enigmáticos de Juan del Vado", en Poesía, op. cit. p. 93.

(40) G. Ledda, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)* (Pisa, 1970); Karl Ludwik Selig, "La teoría dell'Emblema in Ispagna: I testi fondamentali", op. cit. pp. 409-431; Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española: Siglos XVI y XVII*, ya citado. Véase también Julián Gállego, *Visión y símbolos en la literatura española del Siglo de Oro*, op. cit. pp. 19 y ss.; así como el capítulo 8.5. de nuestro trabajo, nota 22.

(41) Sobre el dibujo y su relación sobre el arte del grabado véase Antonio Gallego, *Historia del grabado en España* (Madrid: Cátedra, 1979), obra de síntesis del proceso histórico de tales artes, con su bibliografía correspondiente. Como estudio de los precedentes de la emblemática véase también Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic thèmes in the art of the Renaissance* (New York: 1939).

(42) Julián Gállego sitúa como precedente la obra de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia: Aldo Manuncio, 1499); véase J. Gállego, op. cit. p. 41.

(43) Andrea Alciato, *Emblemata* (Ausburgo: Steyner, 1531) con grabados de Jörg Breuil. Se ha hablado de una anterior, de 1522 en Milán, pero no es un dato seguro. De la primera citada se hicieron otras ediciones en 1532, 1533, 1534. La primera en París es de este último año y la primera en castellano es la de Lyon: Guillielmo Rovillo, 1549, en versión de Bernardino Daza Pinciano. Hasta fines del XVIII se contabilizan en Europa hasta 300 ediciones. Véase R. Keightley "Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés" en *Arbor*, XLVI (1960), pp. 57-66. Nosotros manejamos la edición de Manuel Montero y Mario Soria (Madrid: Editora Nacional, 1975), basada en la primera en castellano.

(44) Tras de la publicación de este libro, Mario Praz, uno de los estudiosos de estos temas, contabiliza más de tres mil composiciones entre los siglos XVI y XVII, en sus *Studies in seventeenth century imagery*, op. cit. pp. 265-376; y en *Studi sul concettismo* (Florencia: Sansoni, 1946).

(45) Horapollo, *Hieroglyphica*, ed. de Jean Mercier (París: 1551); Acchille Bocci, *Symbolicarum questionum* /1555/ (Bolonia: Soc. Typogr. Bononiensis, 1574); Iohannis Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacis Aegiptorum aliarumque gentium leteris commentarii* /1566/ (Basilea: Thomas Guarinus, 1575).

(46) A. Sánchez Pérez, op. cit. p. 23.

(47) Juan de Borja, *Empresas Morales* /1581/ (Bruselas: 1680); Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (Segovia: 1591); Hernando de Soto, *Emblemas moralizados* (Madrid: 1599).

(48) Manuel de la Revilla, *Historia de la literatura española* (Madrid: Francisco Iravedra, 1884), p. 409.

(49) Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales* (Madrid: 1606). La primera parte se publicó en esta misma ciudad en 1600. Véase la edición de Francisco Almagro (Madrid: Ed. Nacional, 1078).

(50) Alonso de Salazar, *Fiestas que hizo el insigne Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca a la beatificación del glorioso patriarca San Ignacio de Loyola* (Salamanca: Vda. de Artús Torbeniel, 1610).

(51) Alonso de Ledesma, *Ivegos de Nochebuena con cien enigmas hechas para honesta recreación* (Madrid: Alonso Martínez, 1611), Bibl. Nac. R-31282.

(52) Para el estudio de este autor puede verse la tesis doctoral de Miguel D'Ors, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma* (Pamplona: Eunsa, 1974). Este estudio deja ya sentado casi todo lo que de Ledesma nos interesa para nuestro trabajo, tanto en la sistematización de su obra como en la recogida de textos. Pp. 253 y ss., 369-388.

(53) Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales* /Madrid, 1610/, ed. de Carmen Bravo-Villasante (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978).

(54) *Historia Septem Infatium de Lara* /Antuerpiae: 1612/,Bibl. Nac. R. 31838 (Madrid: Tall. Gráf. Otice, 1950).

(55) La *Colección de Poetas Españoles* (Zaragoza: 1634), Bibl. Nac. R-6177, recoge algunos ejemplos de Lupercio y Bartolomé de Argensola. Puede verse sobre estos autores: L. y B. Leonardo de Argensola, *Antología*, ed. de F. Gutiérrez (Barcelona: Montaner y Simón, 1946).

(56) . L. Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional...*, op. cit. pp. 267-271, 592, 614-620.

(57) F. de la Torre Farfan, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana...*, obra ya citada.

(58) Simón A. Vosters, *Lope de Vega y la tradición occidental*, parte II: "El manierismo de Lope de Vega y la literatura francesa" (Madrid: Castalia, 1977), p. 40.

(59) Véase Mª Rosa Lida, *La Tradición Clásica*, op. cit. p. 333, nota 37.

(60) E. Tabourot, *Les Bigarrures* (Rouen: David Geoffrey, 1616).

(61) E. de Beaulieu, *Les divers Rapportz*, 1537. Véase Hélène Harvitt, *Eustorg de Beaulieu* (New York: AMS Press, 1966).

(62) Ericio Puteanus, *Pietatis Thaumata in Protheum partenicum unius libri versum* (Amberes: 1617).

(63) F. Fleuret, *Le Cabinet Styrique*, /1618/, (París: Lib. de Bon vieux temps, 1924). Sobre la época renacentista en estos juegos de letras puede verse el número monográfico *La lettre, la figure, le rébus dans la poétique de la Renaissance* de la *Revue des Sciendes Humaines*, 179 (Université de Lille, jul.-sept. 1980).

(64) Dominicus Andres, *Poetilistichon sive variorum libri V (II-39)* y J. Falcó, *Iacobi Falconis Valentini epigrammata* (Valentiae: I. Gasch, 1647). J.M. Maestre, op. cit. p. 3. Este profesor recoge también un ejemplo de alterno de Sobrarias en su *Libellus*, (sobre 1510).

(65) A. Aguilar y Tejera, op. cit. pp. 18-25.

(66) . Carbonero y Sol, op. cit. pp. 180 y 308.

(67) *El Justino...* (Alcalá: Juan de Brocar, 1540).

(68) Carbonero y Sol, op. cit. p. 199.

(69) *Narración de las solemnes y grandes fiestas (...) por la Beat. (...) Dr. Tomás de Villanueva*, (Valencia: Felipe Mey, 1620), pp. 355, 224; *Justa Poética celebrada por la Universidad de Alcalá* (Alcalá: María Fernández, 1658), p. 219.

(70) Véase el cap. anterior, y también Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un simbole* (París: Gallimard, 1974); así como P. Zumthor, *Langue, texte, énigme* (París: 1975), que estudia, entre otros autores, al célebre Rabano Mauro y sus laberintos. pp. 28-32.

(71) . C. Cantú, op. cit. v. X, p. 428; Carbonero y Sol, op. cit. p. 215.

(72) *Cantos fúnebres de los cisnes del Manzanares en la temprana muerte de su mayor Reina Doña María Luisa de Borbón*, (Madrid: 1685), Bibl. Nac. R-2634.

(73) *Cantos Fúnebres (...)*, op. cit. pp. 40 y h. pleg. tras p. 98.

(74) Dr. Ioseph Boneta, *Vida ejemplar del Venerable Padre Fr. Raymundo Lvmbier (...)*, (Zaragoza: Domingo Gascón, 1687).

(75) C. Cantú, op. cit. v. IX, p. 428.

(76) J. Falcó, op. cit. epig. I-9, I-33, I-37, I-34. Véase J.Mª Maestre, op. cit. s.p.

(77) Caramuel, op. cit. cap. CCCXXXVII, p. 55.

(78) Aguilar y Tejera, op. cit. pp. 157-158.

(79) 79. P. Ruíz de Moros, *Petri Royzii Maurei Alcanicensis Carmina* (Gracoviae: Univ. Jaqellonicae, 1900), t. II, p. 7.

(80) J. Caramuel, op. cit. cap. DLXX, p. 70.

(81) Véase F Goyet, "La preuve par l'anagramme. L'anagramme comme lieu propre au genre demostratif", en *Poétique*, 46 (1981), pp. 229-246

(82) Véase Claude Gilbert Dubois, "Corp de la lettre et sexe des nombres. L'Imagination de la forme dans le traité de Geoffroy Tory sur la Vraye proportion des lettres", en *Revue des Sciences Humaines*, t. LI, 179 (sep. 1980).

(83) *Poetas líricos del XVI y XVII*, v. I, nº 32 (Madrid: Rivadeneira, 1854), pp. 108, 118, 119 y vol. II, nº 42 (Madrid: Rivadeneira, 1857), p. 417.

(84) Véase J. Domínguez Bordona, *Obras de Cristóbal de Castillejo* (Madrid: Clásicos Castellanos - Espasa Calpe, 1958), v. IV, p. 140.

(85) M. Menéndez y Pelayo, "El *Quijote* apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda" /1904/, en *Estudio de crítica histórica y literaria* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1944), v. I, pp. 357-420.

(86) Girón Severini, op. cit. p. 565. Se suman ls letras como números romanos.

(87) Carbonero y Sol, op. cit. p. 308, tomado de la *Justa poética de Francisco I* (Porres: 1658), p. 303.

(88) Dámaso Alonso, "Versos Plurimembres y poemas correlativos" en la *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo* (1944-45), 13-14, pp. 90-191.

(89) Tirso de Molina, *Amar por arte mayor* acto III, escenas VIII, IX y X, citado por Carbonero y Sol, op. cit. pp. 317-317. A. Aguilar y Tejera, op. cit. p. 149.

(90) Dámaso Alonso, op. cit. pp. 92-96.

(91) Véase también *Operum poeticorum Iacobi Falconis libri quinqui* (Madrid: 1600) y la *Justa de Beatif. de S. Isidro*, op. cit. p. 611.

(92) Una de las fuentes de Caramuel es el libro de Tabourot, *Les bigarrures du seigneur des Accords* (Lyon: 1599), que les llama "vers rapportés", fols. 128-132. Bibl. Nac. R-8889.

(93) Dámaso Alonso, op. cit. pp. 121 y ss.

(94) Véase Girón Severini, op. cit. p. 568.

(95) Artículos publicados por Alfonso Reyes en revistas como *Libra*, *Avance* o *Monterrey* entre los años 1929-1930, que recoge más tarde en: *Capítulos de Literatura española* (México: Fondo de Cult. Econ., 1945) o *La Experiencia Literaria* (Buenos Aires: Losada, 1952), pp. 158-193.

(96) Algunos autores, como el argentino Ignacio Azoátegui, *Nuevo código de jitanjaforizar* (Buenos Aires: Número, 1930), Miguel Angel

Asturias, Mariano Brull, Miguel Angel Osorio o Nicolás Guillén, en Sudamérica, han destacado por el uso de tales formas. La presencia de autores de estos países en las antologías de rarezas publicadas es bastante frecuente, lo que prueba la importación de los manierismos en los virreinatos desde época temprana, como vemos más adelante.

(97) E. Díez Echarri, op. cit. p. 89.

(98) Carbonero y Sol, op. cit. p. 285. Díez Echarri, op. cit. p. 89.

(99) A. Aguilar y Tejera, op. cit. p. 177.

(100) Carbonero y Sol, op. cit. p. 292.

(101) Carbonero y Sol, op. cit. p. 293.

(102) A. Aguilar y Tejera, op. cit. pp. 118-125.

(103) *Poetas líricos del XVI-XVII* de la B.A.E. nº XXXII (Madrid: Rivadeneira, 1854), pp. 408-410.

(104) Véase J. Caramuel, *Metamétrica*, op. cit. cap. CDII, p. 96.

(105) Justo de Sancha, *Romancero y Cancionero Sagrados*, B.A.E., v. XXXV (Madrid: Rivadeneira, 1855), pp. 43-44.

(106) Justo de Sancha, op. cit. p. 44. Carbonero y Sol, op. cit. p. 368; A. Aguilar y Tejera, op. cit. p. 138.

(107) Juan López de Ubeda, *Cancionero y Vergel de Flores Divinas* (Alcalá de Henares: 1588). Véase también Justo de Sancha, op. cit. p. 43 y Girón Severini, op. cit. p. 566-567. Aguilar y Tejera recoge además uno de Fernando de Rojas, op. cit. p. 141.

(108) Véase Eugenio de Ochoa, *Tesoro de novelistas españoles*, v. III (París: Bauday, 1847), p. 49. Véase también Pfandl, op. cit. pp. 403 y ss., en que nos recoge los más destacados ejemplos.

(109) Véase Pfandl, op. cit. p. 403; Carbonero y Sol, op. cit. p. 281.

(110) Aurora Domínguez, “Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII” de próxima publicación en la revista *Archivo Hispanese*.

(111) Francisco de Navarrete y Ribera, *Flor de Sainetes* (Madrid: Catalina de Barrio Angulo, 1640). Incluye además de esta novela, otras entre las que destacan por su rareza *La casa del juego* y *La novela del cavallero invisible*, esta última en la línea del disparate. Véase A. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, vol. X (Barcelona: Palau, 1957), p. 432; J.B. Gallardo en su *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos* (Madrid: Rivadeneira, 1863), v. III, p. 954, nos recoge la referencia de nuestra novela pero con el título de *Los dos hermanos incógnitos* (Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1665) y con el primer título, *Los tres hermanos*, se incluye en *Novelistas posteriores a Cervantes*, B.A.E., vol. XXXIII (Madrid: Rivadeneira, 1950), pp. 369-383.

(112) Fco. Navarrete y Ribera, *La casa del juego* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1644). Véase J.B. Gallardo, op. cit. v. III, p. 954.

(113) *Novelistas posteriores a Cervantes*, B.A.E. vol. XXXIII.

(114) F. Navarrete y Ribera, *Nuevo modo de escribir en estilo de cuentos* (Madrid: Juan Sánchez, s.f.). Véase J.B. Gallardo, v. III, op. cit. p. 954.

(115) Alonso de Alcalá y Herrera, *Varios effetos de amor* (Lisboa: Manuel de Sylva, 1641), Bibl. Nac. R-4675, edición príncipe. Otra edición es la de Lisboa: Francisco Villela, 1671.

(116) Véase Gallardo, op. cit. v. I, p. 66.

(117) Así figura en la *Colección de novelas escogidas* (Madrid: 1785-1794), vols. I y II.

(118) Isidro de Robles, *Varios prodigios de amor* (Madrid, J. Fernando Buendía, 1666) con varias reediciones que demuestran el auge alcanzado por el procedimiento: Madrid: 1691, 1692, 1709; Barcelona: 1707; Madrid: 1719, 1729, etc. Véase Palau, op. cit. v. I (1948), p. 165.

(119) *Cinco novelas* (Madrid: Francisco Sánchez, 1840); *Novelas antiguas* (Madrid: Imp. El Cascabel, 1866).

(120) *Vida i hechos de Estevanillo González* (Amberes: Vda. de J. Corobbart, 1646). Puede verse en *Novelistas posteriores a Cervantes*, vol. XXXIII (1854), op. cit. pp. 285-368.

(121) Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 282; Pfandl, op. cit. p. 403.

(122) Incluida en Juan Martínez Moya, *Fantasía de un susto* (Madrid: 1738), p. 129.

(123) Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 280.

(124) A. Aguilar y Tejera, op. cit. p. 184. FACE="times" SIZE="3">

(125) Pfandl, op. cit. p. 262.

(126) Pfandl, op. cit. p. 262.

(127) Juan de Andosilla Larramendi, *Christo Nuestro Señor en la Cruz hallado en los versos del Príncipe de nuestros poetas* (Madrid: Luis Sánchez, 1628).

(128) Martín de Angulo y Pulgar, *Egloga fúnebre a Don Luis de Góngora* (Sevilla: Simón Fajardo, 1638). FACE="times" SIZE="3">

(129) T. Viñas de San Luis, *Versiones latinas* (Barcelona: Imp. de Publ. Calasancias, 1927).

(130) E. Díez Echarri, op.c it. pp. 261-264. FACE="times" SIZE="3">

(131) Erasmo Buceta, “De algunas composiciones hispanolatinas en el siglo XVII”, en *Revista de Filología Española*, v. XIX (1932), pp. 388-414.

(132) Es interesante la bibliografía que nos ofrece Buceta en este tema y los autores que más han destacado en la historia literaria en estos campos.

(133) E. Buceta, op. cit. p. 401.

(134) G. Brunet, *Histoire Maccaronique de Merlin Cocaie* (París: Garnier Frères, 1876), p. V.

(135) G. Brunet, op. cit. pp. XXIX-XXXI, donde nos ofrece interesantes datos sobre precedentes y continuadores en Europa. Véase también Fernando Salsano, *La poesia dé Teofilo Folengo* (Nápoles: Conte edit., 1953), y M. Arthur Dinaux: *Les Sociétés Badines Bachiques littéraires et chantantes* (París: Lib. Bachelin, 1867).

(136) Carbonero y Sol, op. cit. p. 377.

(137) J. Caramuel, op. cit. cap. DXCV, p. 3. FACE="times" SIZE="3">

(138) Caramuel, op. cit. cap. DXCV, p. 4.

(139) Caramuel, op. cit. cap. DXCV, pp. 6-8. FACE="times" SIZE="3">

(140) Caramuel, op. cit. cap. DCII, p. 9.

(141) Carbonero y Sol, op. cit. pp. 379 y 381. FACE="times" SIZE="3">

(142) Sobre los poemas polilingües puede verse: Lucien Paul Thomas, “Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne” en *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* (1909), XVII, pp. 34-43, así como el ejemplo polilingüe titulado “Canticos en latin que es romance pidiendo a Nuestra Señora favor”, en *Varias poesías curiosas de los mejores autores de España*, Ms. Bibl. Nac. nº 17666, pp. 375-377. FACE="times" SIZE="3">

(143) Irving A. Leonard, “Some curiosities of spanish colonial poetry”, en *Hispania* vol. VI, 1 (1932), pp. 39-54. FACE="times" SIZE="3">

(144) Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castalida* (Madrid: Juan García Infanzón, 1689), p. 242. Incluye un villancico latino castellano en honor de Nuestra Señora de la Asunción, así como otro latino pero en molde estrófico moderno. Puede verse también Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1938) y *Juana Inés de la Cruz*, ed. de L. Ortega Galindo, (Madrid: Editora Nacional, 1978). FACE="times" SIZE="3">

(145) Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Barcelona: Seix-Barral, 1982). Este libro profundiza en la obra de la citada autora con ideas de enorme interés para el conocimiento de la influencia de la filosofía de la época en un poeta y la revelación de sus mundos, el fondo esotérico que aflora a veces en estos. Pueden verse otros autores hispanoamericanos en el ya citado estudio de Irving A. Leonard, así como en las diversas antologías que usamos en nuestro trabajo: la de Carbonero y Sol, Agustín Aguilar y Tejera y la de Eduardo de Ory. La presencia en América de todas estas formas tiene además su correlato en las artes plásticas, como reflejan los estudios de Enrique Marco Dorta, *Arte en América y Filipinas* (Madrid: Plus Ultra, 1973) y *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus Ultra, 1973). Véase también los trabajos de Manuel Ballesteros, Guillermo Lohmann y Francisco Monterde sobre la literatura americana de los siglos XVI y XVII, en *Historia General de las literaturas*, op. cit. v. III, pp. 967-1019.

(146) Octavio Paz, op. cit. p. 250.

(147) . Octavio Paz, op. cit. p. 251.

(148) Octavio Paz, op. cit. pp. 312-313.

(149) Octavio Paz, op. cit. pp. 334 y ss.

(150) Véase Octavio Paz, op. cit. p. 335; y el ya citado estudio de Julián Gállego, *Visión y símbolos* (Madrid: 1972).

(151) Octavio Paz, op. cit. p. 423. Esta cruz fue considerada como un poderoso talismán astral por Ficino y Giordano Bruno, pensando este último que fue robada por los cristianos a Serapis, quien la llevada en el pecho. Kircher situó a Hermes Trimegistro como inventor de esta cruz que se llamó cruz hermética y no olvidamos que este autor fue uno de los más dados a considerar a Egipto fuente de todas las civilizaciones.

(152) La imitación fonética de indios, árabes, negros ha tenido cultivadores en varias épocas desde el XVII. Véase sobre estos artificios en Sor Juana Inés: Octavio Paz, op. cit. pp. 418-420.

CAPÍTULO XI

LAS FUENTES DE LA VANGUARDIA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

11.1. Los artificios en algunas preceptivas del siglo XVIII y XIX

No nos es posible hacer ahora sino un resumen de este tema, dado el número de preceptivas existentes en estos siglos y la escasa originalidad que ofrecen en nuestro campo sobre las ya comentadas, lo que nos obligaría a constantes repeticiones.

Hemos revisado, en todo caso, las más destacadas y nos centramos, sobre todo, en las que son más específicas en el tratamiento de las dificultades retóricas.

Parece lógico, en principio, que no suela hacerse mención de estas en los tratados orientados por una concepción neoclásica o academicista, o que al menos las referencias sean mínimas y casi siempre motivadas por una actitud de rechazo.

11.1.1. Ignacio de Luzán

Este autor, en la doble finalidad que reconoce a la poesía, como arte subordinado a la moral, a la "política" y como entretenimiento, ofrece, por tanto, esa posibilidad de apertura al juego. Pero la belleza, la dulzura, están en la base del "deleite"(1): brevedad, claridad, evidencia, utilidad, proporción (aunque también novedad, energía, artificio poético). La moderación en las diversas posibilidades es lo que en definitiva defiende Luzán, con lo que las extravagancias formales, la complicación excesiva, constituyen el centro de sus críticas. Góngora es, por todo esto, punto central de los ataques de Luzán con mayor dureza si cabe que con Lope:

"Góngora (...) es sumamente hinchado, hueco, y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis y de una locución a mi parecer del todo nueva y extraña para nuestro idioma"(2).

La rareza, la dificultad, tan frecuentes en esta época, son para Luzán los peores defectos y si los ataques a Góngora son de matiz tan radical no puede extrañarnos que las restantes extravagancias formales tengan un más duro tratamiento: ni siquiera entran en su consideración, aunque con curiosas excepciones. Un ejemplo de esto nos lo ofrece Carbonero y Sol(3), que reproduce un ejemplo de eco citado por Luzán en la edición de su poética de 1789, poema que procede del *Arte* de Encina.

"Soy contento ser cativo cativo en vuesto poder, Poder dichoso ser vivo Vivo con mi mal esquívo Esquivo de no querer"(4)

11.1.2. Gregorio Mayáns y Siscar y Gaspar M. Jovellanos

En Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781) y su *Terenciano o Arte Métrica*,(5) encontramos sin embargo algunas referencias a los versos reiterativos y a los correlativos, con ejemplos tomados de Caramuel. En cuanto a las *Lecciones de Retórica y Poética* de Jovellanos(6) nada hemos encontrado de las modalidades poéticas que estudiamos.

11.1.3. El Rengifo aumentado

La obra principal del siglo XVIII, de gran repercusión como fuente para las dificultades literarias de los siglos siguientes es, como ya señalamos, la edición aumentada de la *Poética* de Rengifo, que se extendió en varias reediciones a lo largo del siglo y que constituye a la vez el desprestigio del preceptista del XVI, pues muchos son los que lo citan a partir de estas ediciones del siglo XVIII, adjudicando incluso a Rengifo ejemplos de esta época. A José Vicens es a quien se debe la ampliación de la 5ª edición de la preceptiva, de 1703, nuevamente impresa en 1726 y 1759.(7)

Este autor explica en su “Preludio y razón de lo añadido”, el modo de delimitar lo que le pertenece, sobre el original de Rengifo, así como indica el homenaje que ofrece con este libro a su maestro el Dr. Francisco Llavrador, catedrático de Letras Humanas en Barcelona, del que a veces ofrece textos como ejemplo.

Algunos estudiosos han pretendido, sin embargo, atribuir a este refundidor todos los artificios difíciles, ecos, anagramas, acrósticos, ensaladas, pero ya vimos que la edición príncipe de Rengifo, de 1592, incluía varios de estos tipos: Vicens no hace sino añadir algunos ejemplos en varias modalidades y estudiar otras ausentes en el autor original.

En cualquier caso, con precedentes como los que hemos visto de Caramuel y Paschasius, no nos parece tan extraña la actitud de Vicens al completar el tratado anterior, lo que hace sobre todo con ejemplos de los siglos XVII y XVIII.

En la edición ampliada de la poética de Rengifo encontramos así enigmas, jeroglíficos, emblemas, empresas, insignias o divisas, poemas mudos, laberintos y pentacrósticos, poemas cúbicos, poemas en eco, anagramas, poemas con final o pie forzado, polilingües, acrósticos y varias formas curiosas de sonetos: en eco, doblados, terciados, con cola, contínuo, encadenado, con repetición, retrógrado, en dos lenguas, etc.

La edición de Vicens de *La Poética* de Rengifo es, por esto, el tratado más completo escrito en castellano antes del XIX y sin duda el más claro. Ello explica su influencia y que se le mencione como fuente de todas las extravagancias, dejando un poco en olvido al tratado latino de Caramuel (prácticamente sin estudiar aún hoy). La abundancia de ejemplos que contiene el tratado de Vicens en las diversas modalidades permitiría por sí mismo que lo usáramos como base textual para el estudio de este período, pero ello supondría ampliar en exceso este trabajo dejando de lado otras fuentes, por esto optamos por reproducir unos pocos ejemplos curiosos, e incluimos en apéndice algunos ejemplos del libro que hemos creído más característicos.

El laberinto titulado “Vandera” (Fig. 153) viene a ser un poema alternativo como los que ya vimos en el siglo XVII, interesante también es el laberinto cúbico titulado “Al sol de la Iglesia, Santo Thomas de Aquino”, uno de esos textos que permiten multitud de lecturas en las diversas direcciones de un pareado base:

“Remontó Thomás su buelo que pudo formar un cielo”

al modo de los talismanes literarios (Fig. 154). El tercer ejemplo que seleccionamos, es un curioso laberinto por estrofas que es preciso leer siguiendo el salto del caballo en el juego de ajedrez, artificio que recogimos en el estudio de la poética de Paschasius (Fig. 155).

Dejando de lado, para un posterior resumen de conjunto, a aquellos autores que recogen algunas referencias más o menos extensas sobre nuestros artificios, nos detenemos ahora en unos cuantos ejemplos representativos de la actitud purista, de rechazo de tales “extravagancias”, que puede considerarse más o menos generalizada, a pesar de las importantes excepciones que veremos.

11.1.4. Francisco de Masdeu

En el *Arte Poética Fácil* de Juan Francisco de Masdeu(8) se nos hace referencia a poemas “ridículos”, entre los que el autor coloca a aquellos en los “que se mezclan en un mismo discurso lenguajes diferentes, o bien dialectos varios de una misma lengua”(9).

En un diálogo sobre “poesías extravagantes”, las que Masdeu rechaza de antemano, aunque se refiere a ellas “para poder hablar si se ofreciese”, nos dice el personaje Metrófilo: “Entre dichas poesías extravagantes o pueriles, las principales son cinco: El Verso en dos lenguas: El Consonante encadenado: El Eco: El acróstico y el Laberinto”(10).

Sobre el verso en dos lenguas: “es el en que las palabras tienen significación y buen sentido, en dos diferentes lenguages, como latín por exemplo y castellano”. El encadenado lo define como poema en el que rima el final de verso con la mitad del siguiente. El eco lo explica Masdeu sólo como repetición de la mitad de la palabra final de verso, pero “con la condición inevitable de que la media palabra sea también palabra entera y significante”. Del acróstico nos señala Masdeu un dato curioso. Reconoce la forma de acróstico inicial con las primeras letras de cada verso o las primeras sílabas, “formando palabra ó proposición, que tenga por sí algún sentido, relativo al objeto de la misma poesía”. Por último:

“El Laberinto es una composición poética, formada con tal trabajo y paciencia, qué pueda leerse ó al reves, ó á saltos, ó á quadros, ó de qualquiera otro modo, que se le antoje al Poeta, con tal que sea extravagante ó desacostumbrado”(11).

11.1.5. Narciso Campillo, Manuel de la Revilla, Eduardo de la Barra

Con una similar actitud purista, Narciso Campillo y Correa, en su *Retórica y Poética(12)* arremete contra el mal gusto y el artificio. Rechaza por ejemplo la acumulación de rimas, incluso algunas asonantes internas en un poema rimado en consonante. Nos dice así: “También se debe huir en la poesía elevada de ciertos juegos de vocablos, admitidos solamente en las composiciones jocosas”(13).

Su posición no deja lugar a dudas: “Entendemos por gusto en literatura, la facultad que tiene el hombre de recibir placer en la contemplación de las obras artísticas y de discernir en ellas lo sólido de lo fútil; lo bello de lo defectuoso; lo claro, natural y armónico, de lo obscuro, afectado y discordante; en suma lo bueno de lo malo”(14).

No hemos encontrado datos de interés en los *Principios de literatura General(15)* de Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara, como tampoco en los *Elementos de métrica castellana(16)* de Eduardo de la Barra Lastaria.

11.1.6. Manuel Milá y Fontanals

Manuel Milá y Fontanals no ofrece especial interés en el estudio de las formas difíciles si no es en la medida en que introduce a veces referencias sobre estas en sus *Principios de Literatura General y Compendio de arte poética(17)* como algo que debe evitarse.

En todo caso algunas ideas recogidas en el capítulo de teoría literaria podrían hacer pensar en una concepción abierta a la interrelación artística, sobre todo cuando se refiere a la “poesía como música”, o a la “poesía como pintura”(18), pero su actitud no deja de ser una simple mención comparativa, en la medida en que en la poesía inciden elementos musicales o plásticos. Su postura purista no deja lugar a dudas: “Finalmente el énfasis, el ansia de novedad y una exagerada tendencia a lo pintoresco acrecientan artificialmente las imágenes trópicas en las literaturas decrépitas, de lo cual ofrece evidente ejemplo la escuela culterana del siglo decimoséptimo, no menos que algunos poetas de nuestros días”(19), o más adelante, en su clasificación de la poesía como “natural”, “artística y artificial”, cuando nos dice de esta última:

“Algunas veces la excesiva importancia dada a los accidentes del lenguaje y a la destreza en la parte material, el cultivo especial de una sola facultad, como sucede cuando se considera a la poesía como objeto de erudición o como ciencia, el valor que se atribuye a ciertas convenciones literarias o sociales, conforme se verifica en la poesía académica y en la cortesana, y finalmente la imitación puramente exterior de los modelos, originan la poesía artificial cuyo carácter distintivo es la falta de inspiración poética”(20).

Y sobre la relación entre las artes no pasa el gran erudito del planteamiento histórico, de estilo, o la coincidencia de algunas leyes generales: unidad, sobriedad, sencillez, proporción, orden, que deben cumplirse en todas, por ser “inherentes a la belleza”. También acepta cierta relación “cuando un arte

recuerda a otro espontánea o como casualmente", es decir, sin confundirse: la poesía con la música o con la arquitectura en un espacio escénico. Aquí están los límites, por lo que rechaza de forma concreta al músico "...que más que melodías capaces de hacer derramar lágrimas, busque sonidos semejantes a los sollozos". Con ello no se consigue sino una falsa imitación. De esto nos dice:

"Tales imitaciones, con las cuales se desvía a los medios de cada arte de sus propias leyes y natural curso y que algunos toman por el colmo de la filosofía artística, no son más que esfuerzos de la sutileza y juegos de artificio"(21).

La época, sin embargo, es propicia a tales esfuerzos y están ya puestas las bases para esa ruptura de los límites que en definitiva constituye la vanguardia.

Nada más añadimos ahora sobre Marcelino Menéndez y Pelayo, al que tantas veces nos hemos referido en este estudio y al que, a pesar de su posición similar a la de su maestro, como hemos señalado, debemos multitud de referencias para localizar buen número de "extravagancias".

11.1.7. Mario Méndez Bejarano

En cuanto a Mario Méndez Bejarano, su estudio *La ciencia del verso. Teoría General de la Versificación(22)*, se sitúa en la misma línea de rechazo de las formas difíciles aunque encontramos más datos que en los anteriores. En el capítulo IX, referido a la rima, critica el acróstico, así como las rimas internas y versos leoninos(23), los versos "rotos o encadenados (enjambement)", con ejemplos de Fray Luis y de Herrera, o las palabras fraccionadas, cuyo precedente sitúa en las *Cantigas(24)* y la aliteración excesiva, que llama "annominatio", forma que considera primitiva y bárbara, propia de los pueblos germánicos: lo que llamamos letreados(25).

También se refiere este estudioso a la sextina como forma compleja, así como a la estrofa "sepenseriana", usada por Blanco White: ocho pentámetros yámbicos y un exámetro que cierra la estrofa. El ovillejo, los sonetos contínuos, encadenados, retrógrados, polilingües, en eco, acrósticos, se rechazan también sin apenas detenerse en ellos(26), mientras nos señala que el tautograma, poema en el que comienzan todos los versos con una letra, y el alfabético (cada verso con una letra siguiendo un orden), pueden venir de los orientales, hebreos, chinos, árabes(27).

Desde una posición de declarado tradicionalismo, Méndez Bejarano ataca a los modernos por el uso del verso libre y tampoco pasa, en su capítulo sobre las relaciones entre las artes, de la comparación ceñida al sentido, a la significación, en la medida en que el lenguaje imita, pinta la realidad(28).

11.1.8. Eduardo Benot

Eduardo Benot, en el tercer volumen de su *Prosodia Castellana y versificación(29)*, que se refiere a la poética, no recoge las formas difíciles más comunes, a pesar de la amplitud de esta obra, lo que no es por desconocimiento, pues cita con frecuencia a Rengifo, sino por la misma posición de rechazo que hemos visto en otros autores. Sus propias palabras expresan mejor que nada su actitud:

"No pudiendo el genio emitir ideas, emite palabras. Equívocos, conceptillos, retruécanos, cultalatiniparla, gongorismo tenebroso... ocupan el lugar de las ideas. Ecos, glosas, rimas encadenadas, acrósticos, laberintos... usurpan el lugar de los conceptos"(30),

o lo que nos dice con respecto a Rengifo:

"I para que te formes una idea del extremo a que descendió la puerilidad -o más bien la locura- voi (por si no tienes a mano la famosa *Arte Poética Española*) a copiarte sin comentarios (¿a qué?) algunos de los imbéciles sonetos inventariados por Rengifo"(31).

Las diversas "anormalidades" de versificación las cita Benot bajo el curioso título: "El Hospital de

Incurables", donde coloca a los versos "malos" por error en número de sílabas, colocación del acento, las asonancias internas (con lo que se incluye a la jitanjáfora), ecos y encadenados, todo esto explicado a través de ejemplos de variados autores(32).

Las aliteraciones excesivas las coloca en la sala duodécima del citado hospital con los títulos: "versos herpéticos", "elefantiásicos", "escrofulosos", con citas de Castillejo, Lope y Espronceda(33).

Otra de las formas incluídas es el ovillejo o maraña, nombre frecuente en el XIX para referirse a la rima interna, que Benot atribuye a Cascales.

No nos es posible revisar otros muchos tratados de este periodo, lo que exigiría una investigación individualizada, aunque es probable que esta carencia no sea fundamental, pues los escasos trabajos que suelen hacer mención de estos artificios, casi nada nos dicen de los precedentes del XVIII y del XIX.(34)

Incluso una obra como *La versificación irregular en la poesía castellana* de Pedro Henriquez Ureña(35), cuyo título nos hizo pensar en una mayor atención a las formas difíciles, no ofrece casi nada de interés, a no ser la mención de algunos autores de formas irregulares, sin entrar a definir ninguna de las que estudiamos.

11.2. Principales autores en el estudio de las formas difíciles

Ya hemos aludido a la edición ampliada de Rengifo como base fundamental y fuente para los estudiosos españoles de tales artificios desde el XVIII. Esta obra debió sin duda oscurecer otras fuentes, algunas de las cuales hemos recogido y estudiado en el proceso de los siglos anteriores, aunque las citas sobre Da Tempo, Scaligero, López Pinciano, Carvallo y, sobre todo, Caramuel, no desaparezcan.

Vamos ahora a exponer una síntesis de los autores que han tratado estos temas de una forma más o menos extensa y que suponen en definitiva la base principal de nuestro estudio, muchos de ellos a menudo citados en los capítulos precedentes. No olvidamos la dificultad de acceso a la mayoría de estos estudios y colecciones de ejemplos, así como la ausencia hasta ahora de un estudio global siquiera a modo de resumen, lo que justifica nuestro trabajo y lo sitúa, a pesar de sus carencias, como un primer intento. También recordamos que entre estas obras existe una línea de continuidad, de manera que unas se basan en las anteriores para recoger a veces los mismos ejemplos y planteamientos.

11.2.1. Etiènne Gabriel Piegnot, Isaac Disraeli, César Cantú

Uno de los primeros autores que se preocupan por la recopilación y análisis de las rarezas y dificultades literarias en esta época es Etiènne Gabriel Peignot, quien publicó un interesante trabajo titulado: *Amusements philologiques ou varietés en tous genres*, en 1808, así como el *Répertoire de Bibliographies spéciales, curieuses et instructives(36)*, que contienen referencias sobre libros raros, editados en papel de color, escritura en color, libros mudos (textos hechos con grabados), etc.

Otro de los principales recopiladores de rarezas literarias es Isaac Disraeli (1766-1848), contemporáneo del anterior, autor de la obra *Curiosities of Literature(37)*, de ámbito más general, aunque recoge también nuestros artificios, anagramas, acrósticos, lipogramas, con ejemplos conocidos. Es más interesante sobre todo para el estudio del tema en Inglaterra.

El historiador y político César Cantú (1804-1895) ofrece, como ya hemos tenido ocasión de señalar, bastantes referencias sobre las formas difíciles en los diversos volúmenes de su extensa *Historia Universal(38)*.

De él hemos citado ya versos anacíclicos y retrógrados, serpentinos (encadenados), correlativos, caligramas, sobre todo en la parte que se refiere a los antecedentes griegos y latinos.

11.2.2. Ludovico Lalanne, Pierre Gustave Brunet

Ludovico Lalanne, con sus obras *Curiosités Littéraires(39)* y *Curiosités Bibliographiques(40)* es, según nuestros datos, uno de los primeros en analizar de forma sistemática tales esfuerzos de ingenio. El primer libro ha sido una de las fuentes más utilizadas en el estudio de estos, especie de síntesis de las colecciones que desde el siglo XVI se ocuparon de recogerlos bajo el título de "Singularidades", "Amenidades", "Recreaciones", en Francia, Italia y demás países europeos. Lalanne sigue en parte los *Amusements Philologiques* de E. Gabriel Peignot, al que acabamos de referirnos, y cita también con frecuencia a Boissonade, Cantú, entre otros, aunque sin especificar los datos de estas fuentes. Podemos encontrar en esta obra explicados y ejemplificados los acrósticos, anagramas, centones, versos figurados (caligramas), retrógrados, letreados, lipogramas, versos correlativos, ecos, coronados (ecos de sílabas), leoninos (rima interna), rimas forzadas, versos encadenados, cortados, proteos (diversas combinaciones cambiando el orden de las palabras), cronogramas, "anfigouris" (textos disparatados), macarrónicos, etc.

Son interesantes también sus opiniones sobre la rima, sus raíces grecolatinas y el posible origen árabe o, al menos, la importancia de esta cultura en las dificultades métricas.

Su otro libro citado, *Curiosités Bibliographiques*, estudia los libros de siglas (tipos de abreviación que Ciceron llama "singulae litterae"), formas de escritura secreta, en clave, entre otras rarezas. De los libros de siglas nos dice que fueron frecuentes entre los hebreos y que de estos pasaron a griegos y romanos. Nos cita también el curioso libro hermético conocido con el nombre de *Virgile d'Asper*, manuscrito al que ya nos referimos, encontrado en la abadía de Saint-Germain des Prés, escrito en siglas(41).

Otro de los recopiladores de nuestros artificios es el también francés Pierre Gustave Brunet, con varias obras en la línea de los anteriores: *Curiosités bibliographiques et artistiques(42)*, *Fantaisies bibliographiques(43)* y *Les fous Littéraires(44)*.

11.2.3. Bartolomé Comellas

Según nuestros datos Bartolomé Comellas es el primer español en esta época que se detiene con una actitud más abierta ante las dificultades literarias, lo que cristaliza en su trabajo *Estudios de humanidades o ensayo de versificación en los géneros que ofrecen mayor dificultad(45)*, obra cuyo largo título no corresponde con la extensión, pues no pasa de ser, como bien dice el prólogo, un "breve opúsculo". De esas notas introductorias deducimos que, a pesar de ser una época en la que son frecuentes estas modalidades poéticas, como veremos más adelante en el análisis del periódico "El Pistón", no parece que los estudiosos y preceptistas las tuvieran en cuenta:

"He adoptado en esos estudios las construcciones que ofrecen mayor dificultad, para que mis discípulos las conozcan, puesto que las obras modernas carecen de ejemplos que imitar, y ni siquiera se ocupan de ellas (...)"(46).

La primera composición difícil es un laberinto alfabético del que nos dice que puede leerse la sentencia "El trabajo es padre de la gloria" 67.108.864 veces en las diversas líneas y direcciones, con una demostración matemática de ello. Le sigue un "epigrama recurrente" que no lo es sino en el primer verso: "Roma leo o el amor"; un doble acróstico "con motivo del primer concierto lírico dramático de la SOCIEDAD FILARMONICA DE CARTAGENA", esto último en el mesóstico y acróstico; otros varios ejemplos de acróstico-mesóstico con la lectura "Cartagena Ilustrada"; una letrilla bilingüe; y diversas composiciones publicadas en el periódico *"El Eco de Cartagena"*: anagramas y pentacrósticos, pies forzados, un equívoco y otros poemas de escasa dificultad.

11.2.4. León María Carbonero y Sol

Tratamiento aparte exige el principal investigador español de las formas difíciles, León María Carbonero y Sol, sevillano (como andaluces son muchos de los recopiladores de estas modalidades poéticas en España)(47), autor en este campo de la más extensa y completa preceptiva escrita hasta ese momento, obra titulada *Esfuerzos de Ingenio Literario(48)*.

A pesar de sus errores, omisiones y frecuentes imprecisiones bibliográficas, ausencia de fuentes de donde proceden los textos y confusión entre algunas modalidades, es el trabajo más profundo publicado sobre este tema y referido a lo español, punto de partida, por ello, para cualquier trabajo o recopilación de textos.

En cada una de las modalidades de artificio que estudia, Carbonero y Sol ofrece su explicación, las raíces y breve historia a partir de los ejemplos que recoge basándose en los anteriores tratados. Notamos una fuerte influencia de Rengifo en la versión aumentada del XVIII, la presencia de Caramuel, Cantú, Lalanne y Bartolomé Comellas, por encima de los demás estudiosos citados, además de seguir como ellos el procedimiento de análisis individualizado de cada modalidad poética, aunque supera a todos en extensión, incluyendo a los extranjeros. Por todo esto resulta incomprensible la infrecuencia con que se cita esta obra, clave para cualquier estudio de rarezas, y más aún que no la trate más ampliamente, aunque la cita, uno de los pocos españoles que ha publicado un libro sobre la tradición del caligrama: Miguel D'Ors, *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire(49)*.

Carbonero y Sol, fue además propietario, director y redactor de la revista *La Cruz*, fundada en 1852, en la que recogió buen número de ejemplos de estos artificios(50).

En su tratado sobre los mismos encontramos los más frecuentes tipos, dedicando un capítulo a cada uno de ellos: Enigmas, logogrifos, charadas, el centón, el monograma, anagrama, cronograma, acróstico, pentacrósticos y laberintos, pentacrósticos figurados (caligramas), el lipograma, las composiciones concordantes, anacíclicos y retrógrados, resonantes o en eco, biblingües, disparates, composiciones macarrónicas, jeroglíficos, divisas, etc.

Dada su importancia, y a pesar de ser un tanto extenso, hemos optado por reproducir en nuestro apéndice el conjunto de pentacrósticos (laberintos) y caligramas que recoge el autor, artificios de mayor interés para nosotros por su proyección visual, lo que nos evita ahora un mayor comentario.

11.2.5. Ricardo Girón Severini

De Ricardo Girón Severini son los *Ejercicios de análisis y composición castellana(51)*, obra en la que dedica cinco capítulos a las formas difíciles, situados estos al final, en el apéndice: cap. XXIV a XXVIII. En ellos, sin anotaciones o explicación, acumula ejemplos muy variados procedentes algunos de Rengifo, aunque la mayoría son del siglo XIX. Encontramos acrósticos, anacíclicos, anagramas, bilingües, ecos, rebus ortográfico (letras que, pronunciadas, sirven para construir frases: "SKDTDAK", "Ese Cadete de acá"), rebus numeral (letras por números), centones, concordantes, correlativos, cronogramas, divisas, diversas formas de ecos, enigmas, fuga de letras (lipogramas), composiciones fraccionadas (o de ajedrez), charadas, composiciones inversas (retrógrados), logogrifos (letreados), monogramas, ovillejos, paranomasias, versos de pie forzado, macarrónicos, trabalenguas, pentacrósticos, laberintos y caligramas. Es también el que más ejemplos ofrece de poemas de ajedrez, que llama "composiciones fraccionadas" y, entre los autores que cita, destacamos: Inés de la Cruz, Carlos Cano, Antonio Mª del Valle, Juan del Encina, Iriarte, Fray Luis de León, Juan López de Ubeda, Garcilaso de la Vega, Baltasar Gil Polo, Zorilla, Francisco Navarrete, Bretón de los Herreros, Cervantes, Gerardo Lobo, Aurelio Berro, todos ellos con ejemplos en algunos de los artificios.

11.2.6. Agustín Aguilar y Tejera

Agustín Aguilar y Tejera es otro de los recopiladores, ya en nuestro siglo, de las dificultades formales en poesía con su obra *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana(52)*, basada, según el mismo

autor, en Rengifo, Lalanne, D'Israeli y Carbonero y Sol. No pasa de ser, sin embargo, sino una antología de rarezas, añadiendo algunos ejemplos a los que ofrecen los anteriores en la lengua castellana, sin explicar las diversas modalidades literarias. De estas encontramos acrósticos, lipogramas, polilingües, entreveradas (una forma de polilingüe a través de palabras de otra lengua insertas en un poema), poemas de vizcaino, centones, poesías figuradas (caligramas), con pie forzado, monosilábicas, letreadas, con repetición, ecos, poesías mútiples, retrógrados, poesías disparatadas, misceláneas (donde incluye versos con idéntica terminación, o con final numérico, poemas ortográficos, etc.), con ejemplos de los siglos XVII, XVIII y, sobre todo, del XIX.

Nos resulta extraño sin embargo que no aluda en todo el libro a los formalismos visuales del vanguardismo, ya conocidos en esta época. La modalidad del caligrama había además iniciado su andadura con el cubismo y Apollinaire, entre otros autores, pero esta antología se sitúa en la misma línea de los demás tratados que acabamos de ver.

11.2.7. Eduardo de Ory

Algo parecido sucede con la obra del gaditano Eduardo de Ory, amigo de Rubén Darío y padre del poeta Carlos Edmundo de Ory, autor este que hemos trabajado en varias ocasiones(53). Así, poco tiempo después que Aguilar y Tejera, Eduardo de Ory publica *Rarezas literarias(54)*, recopilación como la del anterior, de tales formas de artificio y hecha teniendo en cuenta esos precedentes, el de Carbonero y Sol y el de Aguilar y Tejera, todos andaluces. En esta obra aparecen ejemplos de acrósticos, poesías con equívocos, con rima forzada (repitiéndose en poemas distintos las mismas palabras finales de cada verso), poemas disparatados, con ecos, encadenados, poesías figuradas (caligramas), letreados, lipogramas, monosilábicos, monorrímicos, poemas numerales, paranomasias, polilingües, con repetición, retrógrados, poemas ortográficos, musicales, etc. muchos de los cuales pertenecen a autores sudamericanos. Ory nos señala que este libro es una selección del amplio corpus que ha ido recopilando a lo largo de los años en periódicos y revistas, aunque en muchos casos sus textos coinciden con los de los autores precedentes.

11.2.8. Algunos estudios contemporáneos: Massin, Peignot

En los últimos años han aumentado los investigadores de estos temas, aunque con trabajos bastante breves en casi todos los casos, bien sobre generalidades o sobre aspectos muy concretos en torno a los mismos.

Nos referimos ahora a algunos de los más destacados estudios que nos han servido de fuente, la mayoría de ellos extranjeros y síntoma por ello de la falta de interés o del desconocimiento que persiste en nuestro país, aunque haremos también referencia en la tercera parte de nuestro trabajo a los artículos que conocemos que aluden de una forma más directa a la experimentación vanguardista.

Citemos en primer lugar a Bertrand Guégan y sus dos artículos "Les vers figurés dans l'Antiquité et au Moyen Age" y su continuación "Vers figurés et calligrammes"(55), interesante trabajo de síntesis de este especialista en experimentos formales, realizado a partir de los precedentes anteriores al siglo XIX en Francia. Se centra exclusivamente en los caligramas y laberintos para resumir el proceso desde los "technopaegnia" griegos, los "carmina figurata" latinos, la Edad Media y el Renacimiento, los siglos XVII, XVIII y XIX hasta Apollinaire, si bien este último periodo de forma mucho más reducida. Estos artículos, en cuanto tales, y a pesar del punto de vista generalizador, se justifican en su intención de recopilar y dar a conocer a los no especialistas un campo que no suele estar presente en manuales y preceptivas contemporáneas casi sin excepción, por lo que las repeticiones también son frecuentes.

Ya hicimos referencia al artículo de David W. Seaman "The development of visual poetry in France" en el que también resume el mismo proceso desde la *Antología Griega*, aunque con algunos ejemplos distintos y sin una profundidad mayor que la que permite el espacio de un trabajo divulgativo en una revista.

De mucha más envergadura es el libro de Massin titulado *La lettre et l'image(56)*, extenso trabajo ilustrado con 1.179 reproducciones y consagrado al estudio de los diversos campos que constituyen el mundo de la letra desde su dimensión formal, los alfabetos decorados a lo largo de la historia y su tipografía, los caligramas (pp. 155-245), la letra en la pintura contemporánea, etc. Esta obra, y la tantas veces citada de Jerôme Peignot, *Du Calligramme*, son los dos estudios más importantes realizados sobre el tema hasta el presente, aunque reducidos a esas modalidades poéticas: laberintos y caligramas. Al mismo tiempo, representan los primeros esfuerzos por integrar ya los precedentes históricos con la experimentación vanguardista posterior a la segunda guerra mundial, además de la proyección de la poesía visual desde Apollinaire al surrealismo.

Para nosotros el libro de Peignot es el más completo sobre el tema y fuente obligada para cualquier estudio, a pesar de la escasa presencia de ejemplos españoles.

Tal vez su principal carencia reside, al atenerse al concepto estricto de caligrama, en la menor atención a la vanguardia en lo que se refiere a su estudio, que no a los textos, pero ello resulta lógico por la falta aún de perspectiva a la hora de analizar producciones que vienen de los últimos treinta años.

Bastante interesante es el artículo de Arturo del Villar "De la palabra mágica al caligrama"(57) sobre la dimensión visual de la poesía y sus sentidos mágico-místicos en las raíces, trabajo escrito ya con la perspectiva y el conocimiento del experimentalismo poético contemporáneo, tema sobre el que este autor publicó una de las primeras visiones de conjunto en España, como veremos.

El cordobés Armando Zárate ha sido también una de nuestras fuentes, sobre todo a partir de su breve libro titulado *Antes de la vanguardia(58)*, en el que sintetiza el proceso desde la tradición alejandrina hasta la vanguardia, para entrar en la experimentación poética posterior a la segunda guerra mundial, el concretismo y lo que suele llamarse poesía visual, visiva o experimental. A él nos referiremos con más detalle en la tercera parte de nuestro estudio, ya que sobre los antecedentes no aporta nada nuevo a los anteriores(59).

Miguel D'Ors, con su libro *El caligrama, de Simmias a Apollinaire(60)* está entre los primeros españoles que han estudiado y publicado en nuestro país el proceso del caligrama en Europa desde la tradición helenística hasta los inicios del XX, aunque sin entrar en la vanguardia y de forma muy resumida (30 páginas) si tenemos en cuenta que no se reduce al ámbito español.

Citemos por último el número monográfico dedicado por la revista *Poesía* al caligrama(61) con trabajos que estudian esta modalidad poética sobre todo durante la primera vanguardia, el cubismo, futurismo y su proyección en los movimientos españoles de la primera mitad del siglo XX, lo que nos ha facilitado la localización de textos, entre otros, de Adriano del Valle, Isaac del Vando, Gerardo Diego, Juan Larrea, Gómez de la Serna, Huidobro, y los catalanes Josep María Junoy, Joan Salvat Papasseit, etc.

11.3. Los siglos XVIII y XIX. Antecedentes cercanos del formalismo vanguardista

El siglo XVIII ofrece la continuidad de todos los artificios que hemos visto en la etapa precedente, una vez que se cuenta ya con tratados que sistematizan los diversos tipos, o que al menos se alude a ellos en estudios sobre preceptiva o historia literaria, como acabamos de señalar(62).

Este mismo hecho puede hacernos pensar en un mayor conocimiento y divulgación de tales experimentos fuera ya de los autores aficionados a los mismos. Según Massin los caligramas se utilizan en Alemania en diversas celebraciones, tarjetas de boda, felicitaciones, homenajes, y son también frecuentes en Francia estas composiciones visuales en la sátira política del XVIII y XIX.(63) Parece además que el caligrama se difunde en Europa Oriental, como lo muestran algunos ejemplos hechos en Ucrania por Ivan Velyckovskyj, al tiempo que se observa un auge importante en Persia y los chiitas en el siglo XIX, lo que sin embargo no tiene que deberse a una influencia occidental, como parece insinuar Miguel D'Ors(64).

Las transcripciones musicales de Johan Georg Keyleber o las figuras en movimiento hechas con versos por Johan Leonard Frish (1666-1743) son también ejemplos de todo esto(65).

No existe por otro lado una diferencia apreciable entre estos dos siglos en lo que se refiere a las modalidades poéticas que hemos analizado, si bien la abundancia de tales experimentos en la segunda mitad del siglo XIX y el mismo hecho de que sea en esa época cuando se les presta mayor atención en las preceptivas, antologías y revistas, nos hace pensar en una situación más favorable a ampliar los límites formales de la ortodoxia literaria, lo que no es sino el preludio de las vanguardias. Los otros campos artísticos, la pintura, la música, la escultura realizan también entonces su revolución formal, pero con esto no pretendemos considerar al experimentalismo literario como una consecuencia directa de la tradición manierista que hasta ahora hemos sintetizado. Parece evidente en algunos casos la filiación con las raices pre-vanguardistas, la deuda más o menos directa, por ejemplo, del caligrama moderno y sus precedentes; pero la descomposición tipográfica de la escritura en la vanguardia tal vez deba verse más bien como consecuencia de una tendencia generalizada hacia el formalismo en el arte del siglo XX, que como una continuidad consciente de determinadas modalidades poéticas. En el caso de España, según nuestra propia experiencia, muchos de los autores que se sitúan en la experimentación poética desconocen esta tradición en casi todos sus términos. Prueba de ello es que no encontramos ejemplos de las modalideades ya estudiadas desde la experimentación visual surgida a partir de la segunda guerra mundial. No son así frecuentes acrósticos, laberintos, lipogramas, ecos, en sentido estricto, y resulta muy difícil sistematizar los textos actuales con los criterios manejados hasta ahora. En todo caso, sin determinar a la tradición como fuente de la vanguardia, o a esta como consecuencia, deberá aceptarse al menos, en una perspectiva diacrónica, que aquella tradición representa uno de los elementos claves para el desarrollo del visualismo vanguardista, lo que tendremos ocasión de ver en la tercera parte de nuestro trabajo.

11.3.1. Caligramas

Sobre el caligrama, como reconoce Miguel D'Ors, los tratadistas alemanes del siglo XVIII suelen prestar atención en sus obras a esta modalidad: Friedrich Redtel, Christian Friedrich Hunold, Magnus Daniel Omeis, Johannes Grüvel, entre otros(66), aunque parece que esta perduraba sobre todo en la poesía de circunstancias.

Charles François Panard (1694-1765) incluyó algunos caligramas en la línea de Rabelais en sus obras (copas, botella)(67), autor al que también parece imitar Pierre Capelle, quien realizó estos mismos objetos(68).

Charles Nodier (1780-1844) realizó formas cercanas al caligrama mediante el juego tipográfico: escalonamiento de palabras para evocar el descenso por una escalera, actitud que va a ser muy común en la literatura posterior y casi normativo en la contemporánea(69).

Paul de la Salle, Nicolás Cirier, S. Bayle, André Bourgade, Gabriel Martín, son algunos de los autores de los que también suelen citarse caligramas(70), además del célebre Lewis Carrol (1832-1898) con su libro *Alicia en el país de las maravillas*, publicado en 1865.(71)

Un campo de curiosidades que desarrolló el siglo XIX es el de la miniatura: retratos hechos con agujas, libros microscópicos y artesanías similares, moda relativamente frecuente y a veces satirizada, reflejo también de esta preocupación por los materiales y la forma, todo lo que rodea, en fin, a la escritura, las técnicas de composición, impresión y difusión.

Nos resulta difícil, en este sentido, desvincular de la creación literaria esos aspectos externos que suponen el soporte de la misma, y ello de forma más patente que en épocas anteriores. Si el nacimiento de la imprenta pudo tener repercusiones negativas en la iluminación y ornamentación del libro, en la caligrafía, la revolución tipográfica y los avances técnicos han podido influir tal vez hoy en una nueva concepción visual del hecho literario. Esa revolución, que ha determinado el importante papel que ocupa la publicidad en nuestra época, no podía dejar al margen el hecho estético, de tal modo que la poesía

visual ha tomado de la publicidad bastantes elementos (como puede observarse en cualquier antología), y es además, para algunos, su fuente. No entramos ahora en una valoración de este hecho, sino en su constatación, aunque para muchos el poeta experimental tenga más que ver con el pintor o el tipógrafo que con el creador literario, lo que debe aplicarse entonces, y por igual, al autor de emblemas.

La moda, por ejemplo, de los retratos caligramáticos, de los que Massin ofrece varios ejemplos interesantes, la encontramos sin embargo ya en 1693 en Inglaterra: Un impresor realizó retratos de reyes ingleses mediante oraciones. John Sturt compuso el retrato de Jorge I con oraciones dominicales. La última carta de María Antonieta formando su perfil (1793) o el testamento de Luis XVI, ciertos discursos de Napoleón, y un resumen de su biografía militar, fueron también objeto de caligramas (Figs. 156-157). También recoge Massin un retrato de la reina Victoria hecho con 173.000 palabras que resumen la historia de su reinado, caligrama realizado por D. Israël durante cuatro años y siete meses(72), y un homenaje a la torre Eiffel de 1889 titulado “La tour de 300 mètres construite en 300 vers”.

Para Miguel D’Ors el más antiguo caligrama español es un poema satírico de José Rodríguez titulado “El miriñaque” (Fig. 158) publicado en el nº 21 de *La Aurora del Niño*, de Lugo, el 18 de septiembre de 1857,(73) lo que a nosotros nos extraña bastante, con los precedentes ya señalados no sólo en este siglo y que recogen los tratados y estudios descritos en las páginas precedentes. Un ejemplo anterior a este y que además viene a ser la forma inversa es el titulado “Poema en forma de cucurucho” publicado por Tomás Rodríguez Rubí en 1838(74):

POEMA EN FORMA DE CUCURUCHO

¿Oh luna amarillenta que derramas Sobre el mundo benéfico albor, Mi pecho de nácar inflamas, como una y una son dos! ¡Oh! Si pudieras darme Por prenda de amor Tu luz un día... ¡Qué favor Me hicieras, Luna! ¡Oh!

Son varios los ejemplos de cruces, entre otras figuras que reproduce Carbonero y Sol en el capítulo correspondiente de su libro. Según parece, muchos de estos ejemplos antiguos fueron recopilados por el Padre Ignacio Herrera de la Virgen, que también escribió algunos y en quien Carbonero se basa.

De los cuatro ejemplos de caligramas que ofrece Eduardo de Ory,(75) todos ellos con la forma de la copa, tres aparecen firmados por Carlos Miranda formando un tríptico, y se nos dice que se publicaron en el nº 26 de *La Hoja de Parra*, del 28 de octubre de 1911. Este dato, independientemente del valor (Figs. 159-161) de estas tres copas: “copa de amor”, “copa de licor”, “copa de dolor” nos hace pensar en la vanguardia, pues la fecha es anterior a la publicación de los caligramas de Apollinaire, teórico descubridor de esta modalidad. Tampoco el caligrama en sentido estricto tiene a partir de la obra del autor francés un desarrollo especialmente importante. El cubismo y futurismo tuvieron un papel destacado en la concepción espacial de la página y la tipografía, pero la mayoría de los textos visuales de la primera vanguardia no se corresponden con el caligrama tal como lo hemos entendido hasta ahora. En todo caso y desde nuestro punto de vista, la proximidad es mayor con el laberinto y esto puede verse, por ejemplo, en el libro *Hélices* de Guillermo de Torre, al que más adelante nos referiremos.

No olvidamos tampoco la vigencia de esta modalidad en América. El caligrama en forma de cruz, que suelen citar casi todos los estudiosos como ejemplo de ello, es el firmado por A. Rivero, publicado en *La Voz de México* el 4 de julio de 1886 (Fig. 162).

Cruces, pedestales, pirámides son pues formas frecuentes, como puede verse en el apéndice, además de los tratados ya citados y las figuras que los ejemplifican(76).

11.3.2. Laberintos

En cuanto a los laberintos, puesto que también incluímos algunos de los recogidos por Carbonero y Sol, vamos a centrarnos sobre todo en otras fuentes. Aparte de las recopiladas por Rengifo (en la edición del XVIII), Bartolomé Comellas y los demás coleccionistas de curiosidades literarias, hemos localizado varios

ejemplos interesantes, como los que incluye Juan Gómez Zalón en su *Relación de las festivas demostraciones...(77)*. Además de varios laberintos encontramos unas “octavas catabásicas, acrósticos, poemas en clave, algunos de los cuales reproducimos en las Figs. 163 y 164.

De esta misma época y con el mismo motivo se realizaron las fiestas de Badajoz cuya relación publicó D. Leandro Gallardo de Bonilla(78) y que incluye diversos laberintos y jeroglíficos como el que reproducimos, en forma de estrella (Fig. 165).

En una obra, también de circunstancias, del Padre Nicolás García, relación de la canonización de San Camilo de Lelis(79) como en otras colecciones de este tipo de poesía que, imaginamos, tendrán también ejemplos, encontramos varios laberintos y formas de interés. Uno de estos es un curioso soneto que se inicia por la misma sílaba en todos los versos: “CA”; repite la misma sílaba medial “MI”, y termina también cada verso en “LO” (Fig. 166).

Le sigue un anagrama: “O! tu O. S. Camillus è Lellis” del que sale “Is Leo, aut Locus Mellis”; y otro laberinto, que también reproducimos (Fig. 167) en que puede leerse en todas direcciones la leyenda “Zurca la Cruz”, anacíclico o retrógrado perfecto, por lo que es legible tanto desde la “Z” central hacia los bordes como en las horizontales y verticales.

Más difícil aún es el círculo laberíntico cuya explicación acompaña a la figura que tomamos del original, como los anteriores (Fig. 168).

Otro ejemplo más es la *Relación de fiestas de Zaragoza(80)* en la proclamación de Carlos III, obra en la que encontramos un nuevo laberinto en forma de estrella.

Estas pocas referencias centradas en obras de mediados del XVIII evidencian la actitud existente ante esos “esfuerzos de ingenio” que no permiten pensar sólo en un entretenimiento intrascendente.

Como ejemplos del XIX basten las referencias que nos ofrece Javier Ruiz en torno a los laberintos incluídos en la revista *El Pistón*, además de los que recogen los ya estudiados antólogos de rarezas literarias(81).

José González Estrada fue el director, y en buena medida autor, de la citada revista, surgida en Madrid en 1864, que curiosamente no citan Carbonero y Sol, Aguilar y Tejera, Eduardo de Ory y ningún otro de los autores estudiados.

Las formas predominantes en esta revista son los acrósticos y laberintos, muchos de ellos realizados por González Estrada y otros colaboradores y lectores. Los ataques a la Academia y, sobre todo, a Harzenbusch, críticos, catedráticos y autores de poéticas, son frecuentes en la revista. Su director se dedicó plenamente a estas formas apoyándose en los precedentes de los siglos anteriores, según nos señala Javier Ruiz(82) y entre sus fuentes para componer el periódico con estos tipos de poesía se cita, aparte de Madrid, a Barcelona, Sevilla, Valencia, Granada, Santiago, sobre todo entre sus suscriptores. De entre los admiradores de González Estrada nos señala Javier Ruiz a Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos, Fernández y González, Amador de los Ríos, Tamayo y Baus, Ventura de la Vega, Emilio Castelar, Ramón de Campoamor, Carolina Coronado, Juan Valera, Núñez de Arce, etc., lo que supone, si fuera cierto, no sólo un conocimiento de este tipo de poesía, sino también cierto reconocimiento.

Veinte laberintos y pentacrósticos, algunos de ellos integrando varios artificios a la vez, es la selección que nos ofrece Javier Ruiz. Poemas acrósticos con final forzado y lectura en diagonales, mesósticos y telésticos se integran así en algunos de estos poemas. Además de los de González Estrada, aparecen otros firmados por Simón Tena de Bulos, B.G. Sínifo, Joaquín del Valle, Alonso Carbonet, entre otros (Figs. 169-175).

11.3.3. Acrósticos y otras formas

El acróstico también sigue cultivándose en esta época como las restantes modalidades poéticas que estudiamos. Publicado a principios del XVIII y perteneciente al canónigo de Cuenca Gabriel Ordóñez, conocemos un acróstico que se repite en todas las letras iniciales de palabra, como otros que ya hemos visto, con la leyenda “Sor Juana Inés de la Cruz”, en un homenaje a la citada escritora(83).

Entre otros ejemplos, citamos el que ofrece Jaime Fábregas en su folleto titulado *Tosco diseño(84)* realizado como relación de la proclamación de Fernando VI, uno de los actos que, por lo que vemos, más poemas artificiosos provocó en su momento. Se trata de un soneto acróstico: en él es común a cada uno de los versos las letras inicial, medial y final. También contienen varios acrósticos los folletos dedicados a la reina María Francisca Javiera y a la proclamación de Carlos III en Palencia el 15 de Octubre de 1759.(85)

Como ejemplos de paranomasias y jitanjáforas encontramos algunos de Gerardo Lobo en sus *Obras Poéticas*, autor nacido en 1679 del que suelen citarse diversas formas de artificio en las antologías de rarezas(86).

Las composiciones bilingües son también bastante frecuentes en estos dos siglos, todavía entre latín y castellano, como las que incluye el Rengifo aumentado, Carbonero y Sol, entre otros estudiosos y perceptistas(87).

En la Relación de *Certámenes y fiestas*, de Zaragoza(88), se incluye una oda sáfica hispanolatina, así como un poema concordante, artificio que ya estudiamos y que permite diversas combinaciones a veces mediante la lectura por columnas, por versos impares, mitad de verso, etc., lo que parece también frecuente en esta época, a veces en inscripciones insertas en muros de iglesias(89).

De los disparates suelen citarse algunos ejemplos de Tomás de Iriarte, autor también de otras formas de artificio, como macarrónicos, repeticiones o juegos de palabras(90).

A él pertenece un poema macarrónico titulado “Metrificatio invectivatis (contra studia modernorum)” del que ofrecemos algunos versos:

“Quod salamanquinis idioma retumbat in aulis, Hoc me adjudavit, versus cum scribo latinos Quos neque Alexander, nec Quintus Curtius ipse Nunquam scribendi fuerunt vel fuere capaces in tota vita (supple sua). Et ecce comienzo Doctores imitando graves, quibus inedita borla Molleras hondis plenas speciebus adornat (...)”(91)

.

También los lipogramas siguen siendo conocidos. En el periódico *El Cascabel* se reproducen en 1866 algunas de las novelitas del siglo XVII que citamos en su momento: *Los dos soles de Toledo* (sin A), *La Peregrina Hermitaña* (sin O), *La serrana de Cintra* (sin U), acompañadas de un soneto y otros poemas realizados con este mismo artificio. De esta misma modalidad poética ofrece Aguilar y Tejera(92) cinco sonetos del americano Martín de San Martín en los que cada uno se escribe sin una de las vocales.

Además de ciertas composiciones numerales que recogen los principales estudiosos de estos artificios en España, poemas en los que ciertos números sustituyen a su correspondientes formas escritas: Sas-3 = sastres; Sin-O = sincero; repeti-2: repetidos, etc., citamos por últimos dos ejemplos de eco que nos ofrece Carbonero y Sol: El primero de ellos, titulado “Chase de Burgrave” pertenece a Víctor Hugo y es una balada de 200 versos en eco situado este fuera de cada verso; el segundo se publicó en el *Semanario Pintoresco Español* el 29 de junio de 1849, poema titulado “Diálogo entre un galán y el eco”, en la plena tradición de los que ya conocemo(93).

---

(1) Ignacio de Luzán, *La Poética o Reglas de la Poesía General y de sus principales especies* (Zaragoza: Francisco Revilla, 1737), *La Poética... corregida y aumentada por su mismo autor* (Madrid: Sancha, 1789). Véase el estudio de Gabriela Makowiecka, *Luzán y su Poética* (Barcelona: Planeta, 1973).

(2) I. de Luzán, op. cit. v. I, cap. III, p. 19.

(3) Carbonero y Sol, op. cit., p. 373.

(4) I. de Luzán, op. cit. (1789), v. I, cap. IV. Tal vez puedan encontrarse otras sorpresas en un análisis meticuloso de la obra de Luzán, algo que no nos es posible hacer por ahora.

(5) G. Mayáns y Siscar, *Terenciano o Arte Métrica* (Valencia: 1770), pp. 193-194; así como *Organum Rhetoricum* (Valencia: Francisco Burguete, 1774).

(6) Gaspar M. Jovellanos, *Lecciones de Retórica y Poética* en *Obras* (Madrid: Mellado, 1845), v. II, pp. 332-461.

(7) . Juan Díaz Rengifo, *Arte Poética Española*, ed. de José Vicens /Barcelona, 1703/ (Barcelona: María Angela Martí, 1726 y 1759). Esta última edición, la séptima, es la que se considera la más completa de todas y la más difundida.

(8) Juan Francisco de Masdeu, *Arte Poética Fácil* (Valencia: Burguete, 1801). En general no citamos aquellas preceptivas o tratados en los que no encontramos referencias sobre los artificios formales, ni siquiera aunque sea para negarlos.

(9) J.F. Masdeu, op. cit., p. 162.

(10) J.F. Masdeu, op. cit., p. 165.

(11) Para todas estas citas véase J.F. Masdeu, op. cit., p. 166.

(12) Narciso Campillo, *Retórica y Poética, literatura preceptiva* /1872/, puesta al día, anotac. y adiciones por Alfredo Huerta (México: Ed. Botas, 1958).

(13) N. Campillo, op. cit., p. 329.

(14) N. Campillo, op. cit., p. 47.

(15) Manuel de la Revilla, Pedro de Alcántara, *Principios de Literatura General e Historia de la Literatura española*, (Madrid: C.N. Sordomudos, 1872).

(16) E. de la Barra, *Elementos de métrica castellana* (Santiago de Chile: Imp. Cervantes, 1887).

(17) M. Milá y Fontanals: *Principios de Literatura General y Compendio de arte poética*, en *Obras Completas*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, vol. I (Barcelona: Alvaro Verdaguer, 1888).

(18) M. Milá y Fontanals, op. cit. pp. 189-192.

(19) M. Milá y Fontanals, op. cit. p. 193.

(20) M. Milá y Fontanals, op. cit. pp. 200-201»

(21) M. Milá y Fontanals, op. cit. pp. 367-368.

(22) M. Méndez Bejarano, *La ciencia del verso. Teoría General de la versificación* (Madrid: Lib. Gen. de V. Suárez, 1907).

(23) M. Méndez Bejarano, op. cit. pp. 173-180.

(24) M. Méndez Bejarano, op. cit. pp. 48-50.

(25) M. Méndez Bejarano, op. cit. pp. 182-187.

(26) M. Méndez Bejarano, op. cit. pp. 290-309.

(27) M. Méndez Bejarano, op. cit. pp. 334-335.

(28) M. Méndez Bejarano, op. cit. pp. 374-386, y libro IV, cap. VI, pp. 437 y ss.

(29) Eduardo Benot, *Prosodia castellana y versificación* (Madrid: Juan Muñoz Sánchez, 1892).

(30) Eduardo Benot, op. cit. v. III, p. 365.

(31) Eduardo Benot, op. cit. vv. III, pp. 365-366. El autor recoge aquí el soneto encadenado, con repetición, en eco, en dos lenguas, retrógrado, ya citados en Rengifo.

(32) Eduadro Benot, op. cit. pp. 201-249.

(33) . Eduardo Benot, op. cit. p. 238.

(34) Queda en todo caso por hacer una revisión más detenida de las preceptivas, entre otros, de José Callejón y Asme (1888), José Coll y Vehi (1862), Antonio Gil de Zárate (1844), José Gómez Hermosilla (1820), Manuel López Bastarán (1879), Nicolás Latorre y Pérez (1893), Luis de Mata y Araujo (1818), Federico Mendoza (1883), Pedro Muñoz Peña (1881), Francisco Navarro Ledesma (1898), José Rubio y Cardona (1891), Félix Sánchez Casado (1881).

(35) Pedro Henriquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid: Publ. de la Rev. de Fil. Esp., 1920), 2ª edic. (Madrid: Junta Ampliación de Estudios, 1933).

(36) E. Gabriel Peignot, *Répertoire de Bibliographies spéciales, curieuses et instructives* (París: Mme Renouard, 1810).

(37) Isaac Disraeli, *Curiosities of Literature* /1824/ (London: Bentley, 1838). Los tres volúmenes de esta obra salieron en distintas épocas. El primero es anterior a 1812 y la obra completa es de 1824, aunque la más localizable es la de 1838. Las primeras versiones completas venían en tres volúmenes y las restantes en cuatro, a partir de 1871. Un ejemplar de 1824 está en la Bibl. Nac. 1-45841-6.

(38) César Cantú, *Historia Universal* /Madrid: Mellado, 1847-59/ (Barcelona, Seix, 1901-1905), 10 vols.

(39) Ludovico Lalanne, *Curiosités Littéraires* (París: Adolphe Delahays, 1857), Bibl. Nac. 1-19118.

(40) Ludovico Lalanne, *Curiosités Bibliographiques* (París: Adolphe Delahays, 1857).

(41) Ludovico Lalanne, *Cur. Bibl.*, op. cit. pp. 47 y ss.

(42) Pierre Gustave Brunet, *Curiosités bibliographiques et artistiques* (Ginebra: 1867), Bibl. Nac. 1-34071

(43) Pierre Gustave Brunet, *Fantaisies bibliographiques* /París 1864/ (Ginebra: Slatkine, 1970), Bibl. Nac. 1-2842.

(44) Pierre Gustave Brunet, *Les fous littéraires* /Bruselas, 1880/ (Ginebra, Slatkine, 1970).

(45) Bartolomé Comellas, *Estudios de humanidades o ensayo de versificación en los géneros que ofrecen mayor dificultad* (Palma de Mallorca: Felipe Guasp y Vicens, 1872), 39 págs. Bibl. Nac. V-Ca-2720-23

(46) Bartolomé Comellas, op. cit. p. 4.

(47) Resulta sorprendente que los cuatro autores más importantes en el estudio de las rarezas literarias sean andaluces, pues también Aguilar y Tejera era sevillano, de Estepa, como Eduardo de Ory de Cádiz, igual que Girón Severini, autores que analizamos más adelante. A esto debe unirse el importante papel de los andaluces en los movimientos de vanguardia antes del surrealismo, así como en la experimentación contemporánea, una de cuyas principales figuras, como creador y difusor en España, es el jienense Fernando Millán.

(48) León María Carbonero y Sol, *Esfuerzos de Ingenio Literario*, la obra sin duda más citada a lo largo de este trabajo.

(49) Ya hemos citado este libro, en el que, aunque maneja el tratado de Carbonero, coloca como primeros ejemplos de caligramas en España unos del XIX. Otros muchos artículos y estudios breves que veremos más adelante tampoco hacen mención de la obra del autor sevillano, de la que existe un ejemplar en la Bibl. Nacional de Madrid: 4-14579 y que nosotros hemos trabajado a partir de un ejemplar fotocopiado que nos hizo llegar nuestro amigo el profesor Víctor Infantes.

(50) Rev. *La Cruz* (Madrid: Imprenta de Ricardo P. Infante, 1852-1886). Algunos de los volúmenes que incluyen estos ejemplos corresponden a los años 1864 (t. II, p. 488), 1870 (t. II, p. 508), 1872 (t. I, pp. 505-506), 1874 (t. I, p. 258), 1874 (t. II, p. 638), 1875 (t. II, p. 638), 1876 (t. I, p. 380), entre los más interesantes.

(51) Ricardo Girón Severini, *Ejercicios de análisis y composición castellana* (Madrid: Sanz Calleja, s.f., 1920-1930).

(52) Agustín Aguilar y Tejera, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*. Madrid: Sanz Calleja, s.f. (1920-1930).

(53) Véase Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, ed. crítica de Rafael de Cózar (Madrid, Cátedra, 1978).

(54) Eduardo de Ory, *Rarezas literarias* (Cádiz: M. Cerón, s.a. 1930-1940).

(55) Bertrand Guegan, “Les vers figurés dans L’Antiquité et au Moyen Age”, en *Arts et métiers graphiques*, 29 (15, mayo 1932), pp. 7-14; y “Vers figurés et calligrammes”, 32 (15, nov. 1932), pp. 27-35.

(56) Massin, *La Lettres et l’image* (La figuration dans l’alphabet latin du huitième siècle à nos jours), obra ya citada en diversos lugares de nuestro estudio.

(57) Arturo del Villar, “De la palabra mágica al caligrama”, en *La Estafeta Literaria*, 573 (octubre, 1975), pp. 4-7.

(58) Armando Zárate, *Antes de la vanguardia* (Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta) (Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1976).

(59) Véase también Armando Zárate, “Los textos visuales de la época alejandrina. Estudio y versión”, en *Dispositio*, Revista Hispánica de Semiótica Literaria, vol. III, 9 (otoño 1978), pp. 353-366.

(60) Miguel D’Ors, *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire*, ya citado.

(61) Rev. *Poesía* 3 (Madrid: Editora Nacional, nov. dic. 1978).

(62) La presencia de ejemplos en esas antologías y tratados nos evita ahora una enumeración excesiva de datos que resultarían reiterativos en relación con los capiítulos precedentes. Nos concentramos por ello en unas mínimas referencias a modo de resumen de las modalidades poéticas que más nos interesan y que pueden ampliarse en los citados estudios y recopilaciones.

(63) Véase Massin, op. cit. pp. 188-191; Miguel D’Ors, op. cit. pp. 30-44.

(64) Miguel D’Ors, op. cit. p. 44.

(65) L.H. Fischer, *Johan Leonhard Frischs Schulspiel* (Berlín: 1890).

(66) Miguel D’Ors, op. cit. pp. 42-43.

(67) Una copa y botella en C. Francois Panard, *Oeuvres choisies* (París: Gouffé, 1803), v. III, pp. 140-141.

(68) Pierre Capelle, *Contes, anecdotes, chansons et poésies diverses* (París: Perronneau, 1818), pp. 170-171. Véase también Jerôme Peignot, op. cit., pp. 88-89.

(69) Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohème* (París: Delangle, 1830), p. 107.

(70) Miguel D’Ors, op. cit. p. 46.

(71) J. Peignot, op. cit. p. 93.

(72) Massin, op. cit. p. 191.

(73) . Miguel D’Ors, op. cit. p. 47.

(74) Tomás Rodríguez Rubí, “Poema en forma de cucurucho” en *El Alba* (Madrid: 1838).

(75) Eduardo de Ory, op. cit. pp. 120-123.

(76) Véase también Carbonero y Sol, op. cit. pp. 261-268.

(77) Juan Gómez Zalón, *Relación de las festivas demostraciones... con que la ciudad de Zaragoza celebró la exaltación al throno de... D. Fernando el VI en 1746* (Zaragoza: Imprenta del Rey, 1747), pp. 77, 115, 119, 132, 133, 135, 139, etc. Bibl. Nac. R-15861.

(78) Leandro Gallardo de Bonilla, Descripción de la proclama... de las fiestas con que esta celebró la elevación à el trono de... D. Fernando VI (Madrid: 1748).

(79) P. Nicolás García, *Desempeño más honroso... con que fue solemnizada la canonización de San Camilo de Lelis* (Madrid: Vda. de Juan Muñoz, 1748), pp. 24-28.

(80) *Relación de fiestas de Zaragoza en la proclamación de Carlos III* (Zaragoza: 1760), pp. 184-185. Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 260.

(81) Javier Ruiz, “Laberintos y pentacrósticos de EL PISTON”, en Rev. *Poesía*, 3 (Madrid: Editora Nacional, nov.-dic. 1978), pp. 116-122.

(82) Javier Ruiz, op. cit. pp. 116-117.

(83) En *Fama y obras pósthumas del Fénix de Mexico Sor Juana Inés de la Cruz* (Barcelona: 1701).

(84) Jaime Fábregas, *Tosco diseño del magestuoso aparato con que la fidelísima ciudad de Palma celebró la proclamación de Fernando VI* (Palma: 1747). Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 204.

(85) Pueden verse otros ejemplos en Carbonero y Sol, op. cit. pp. 183, 203, 204.

(86) José Gerardo Lobo, *Obras poéticas* (Madrid: Miguel Escribano, 1769), v. I, p. 209.

(87) Resulta curioso que Carbonero cite un ejemplo de biblingüe del Dr. Francisco Llavrador a quien considera maestro de Rengifo, pues lo toma de la edición del siglo XVIII del *Arte poético*, escrita por el preceptista de fines del XVI. Véase Carbonero y Sol, op. cit. p. 378.

(88) *Relación de Certámenes y Fiestas celebradas en Zaragoza con motivo del nuevo tabernáculo de la Virgen del Pilar* (Zaragoza: 1765).

(89) Carbonero y Sol ofrece bastantes ejemplos del siglo XVIII y XIX, op. cit. p. 310-323.

(90) Tomás de Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa* (Madrid: Imprenta Real, 1805), v. II, pp. 147-154, 282, etc.

(91) Tomás de Iriarte, op. cit. p. 147.

(92) A. Aguilar y Tejera, op. cit. pp. 139-141.

(93) Carbonero y Sol, op. cit. pp. 362-367. No nos extendemos más en los demás artificios cuya localización es relativamente fácil en la bibliografía reseñada.

TERCERA PARTE

FORMALISMO Y VISUALISMO EN EL SIGLO XX. LAS VANGUARDIAS

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

No nos es posible detenernos ahora en el estudio de los temas básicos del arte de vanguardia y la literatura contemporánea, pues queda fuera del propósito de este libro. Tan sólo pretendemos con esta última parte fijar algunos de los aspectos esenciales que pueden ilustrar, desde la vanguardia, el proceso que hemos seguido hasta ahora en el estudio de los artificios difíciles(1).

Una revisión de los autores y textos que pudieran constituir un corpus amplio y representativo de lo que se conoce como poesía vanguardista evidencia la proximidad de la creación poética contemporánea con algunos de los planteamientos que han motivado los artificios objeto de nuestro estudio en la segunda parte de esta obra. Formalismo y visualismo parecen constituir así una de las bases esenciales de la poesía vanguardista y, si se quiere, de buena parte de la creación literaria contemporánea. Pero caracterizar a la vanguardia por el afán de adelantarse, de recrearse en la “diferencia” y afirmarse en ella como una forma de individualización propia del artista contemporáneo, enfrentado a las normas establecidas, nos acerca y nos aleja a la vez del concepto de manierismo que nos ha servido hasta ahora en su aplicación a las formas difíciles.

El Manierismo está próximo a la vanguardia en cuanto actitud formalista, visualista, experimental, preocupación por el lenguaje en sí mismo más que como vehículo de una información referencial. Pero se aleja de ella por su fundamento en la mímesis, contra la que reacciona la vanguardia. Esto explica que la transgresión que suponen los poemas difíciles se realice frente a una norma establecida, frente a una poética aceptada por la mayoría, pero para establecer otra norma, otro código rígido: A causa de este, cada uno de los artificios se han mantenido en la historia casi sin variación perceptible; los acrósticos, laberintos, caligramas suponen, según esto, artificios retóricos claramente delimitados por una serie de exigencias básicas que los definen. La experimentación visual de la vanguardia, sin embargo, se establece sin unas reglas previas en la búsqueda de nuevas formas, por lo que no se reconocen, salvo contadas ocasiones, las raíces con los artificios ya estudiados.

Si aceptamos que la vanguardia es como una especie de manierismo contemporáneo (y con ello nos referimos a un tipo específico de vanguardia, la vanguardia visual, la poesía experimental), hay que aceptar también que en ella se ha sustituído ese principio de mímesis por la constante búsqueda de un camino individual. No podemos, por tanto, reducirnos a un concepto general de vanguardia, con todo lo que este pueda tener de actitud atemporal (sentido etimológico), y ni siquiera al concepto localizado de vanguardia como etapa histórica concreta (los ismos y movimientos renovadores de principios de siglo).

Las formas de artificio que hemos estudiado en la segunda parte de este libro, aunque también se han desarrollado en el siglo XX y constituyen incluso parte importante de la creación poética vanguardista, tienen unos antecedentes históricos, según hemos visto, que no nos inducen a pensar en la transgresión. Antes bien, el acróstico, el caligrama, el laberinto e, incluso las formas fonéticas: ecos, aliteraciones, jitanjáforas, son procedimientos más antiguos que muchos de los utilizados por la poesía normativa. En este sentido habría que pensar que, más que vanguardia, el manierismo formalista contemporáneo es tradición, continuidad o, en todo caso, posición extrema de una actitud ya antigua.

Pero si nos atenemos al punto de partida de Curtius y su concepción amplia del manierismo (vinculado, en cierto modo, al concepto de formalismo), tema que ya tratamos en los capítulos iniciales, nada impide que veamos al siglo XX, en lo que se refiere a la vanguardia, como la etapa manierista por excelencia. Su relación con la “decadencia” griega, o romana, parecerá evidente.

Por otro lado, es preciso delimitar los rasgos básicos de lo que llamamos “primera vanguardia”, la

vanguardia de los ismos de principios de siglo, frente a lo que podemos llamar “segunda vanguardia o vanguardia experimental” centrada en la segunda mitad del siglo y los movimientos: concretismo, letrismo, happening, espacialismo, entre otros. No vamos a discutir los aspectos negativos que comportan estos términos, sobre todo en dos sentidos: La vanguardia es siempre, al menos en teoría, experimentación con el lenguaje, lo que puede aplicarse en líneas generales a toda la literatura o, de lo contrario, el arte se convierte en fórmula hecha. El término “ismo” puede aplicarse a la vez a los movimientos de la segunda vanguardia, aunque estos se hayan producido de manera diferente y con distintas actitudes. Optamos sin embargo por esta delimitación para respetar los criterios más extendidos que definen, por ejemplo, como “poesía visual o experimental” a la realizada a partir del Letrismo (1945) y la vanguardia visual hasta el presente. En todo caso las dos etapas forman parte de un proceso, responden a una similar actitud.

El rasgo tal vez más evidente de esta segunda vanguardia es el que tiene sus bases en los planteamientos tipográficos y espaciales más radicales de la primera, mientras en esta, la preocupación visual no parece un carácter esencial.

En cuanto a la bibliografía sobre estos temas, bastante considerable y no siempre de interés para los aspectos que tratamos, vamos a centrarnos, sobre todo, en libros y artículos que se refieren de una manera más o menos directa a esa dimensión visual de la experimentación literaria(2).

Pensamos también que es más oportuno acudir a los textos y documentos en los que los promotores de las vanguardias plantearon sus bases teóricas, a pesar de que no tengan en muchos casos sino un valor de síntesis de intenciones estéticas, a menudo frustradas por la obra creativa.

No es posible entender la creación literaria contemporánea sin la base teórica que la sustenta, con frecuencia de manera explícita, a través de los manifiestos. Tal vez sea nuestro siglo la época en que la teoría literaria, defendida por los propios creadores, tiene un mayor peso en el hecho estético, hasta el punto de constituir a veces el elemento básico de un movimiento artístico, por encima de la creación. El Dadaísmo, por ejemplo, fue más que nada una actitud teórica que, al defender la negación del arte entendido en forma tradicional, no podía, en su plena coherencia, generar una obra importante. Todo lo más pudo generar una nueva concepción del arte.

A partir de este ejemplo puede pensarse que la importancia de los diversos movimientos de vanguardia no reside siempre en los mismos presupuestos. El Dadaísmo tendría su importancia, según esto, más como hecho histórico que como movimiento creador: es una postura ante el arte más que una forma de arte, lo que puede aplicarse también a otros movimientos e incluso a toda la vanguardia (a excepción del Surrealismo)(3).

El estudio de estos temas tiene, en el caso de España, peculiares resonancias. Se ha caracterizado con cierta frecuencia a la literatura española en un plano de menor radicalismo (motivado para algunos - Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, entre otros-, por una tendencia hacia el realismo como algo definitorio de lo español) frente a los modelos europeos en cada una de las épocas. Calificativos como “aminorado”, “moderado”, “conservador”, se aplican por ejemplo al Romanticismo español frente a un Romanticismo radical, exaltado, en Europa. Algo parecido sucede en la definición del Naturalismo, del Modernismo (Rubén Darío frente a Juan Ramón), y sobre todo, de las vanguardias, hasta el punto de que se niegue, por ejemplo, el carácter de vanguardia al Surrealismo español, por carecer de la misma actitud revolucionaria o de ruptura que determinó a la escuela de Bretón(4).

Sin entrar ahora en el tema de lo que distingue al “caso español” como peculiar en el contexto europeo, tenemos que reconocer que se dan en España ciertas circunstancias especiales al menos en el campo de la experimentación poética que estudiamos. La vanguardia en España es en esencia algo importado, provocado a partir del impacto de diversos acontecimientos estéticos originados en otros países y, por ello, un fenómeno tardío, sintético. Si el Ultraísmo puede concebirse como síntesis de los primeros movimientos de vanguardia europeos, la experimentación visual de la posguerra es un resultado claro de la influencia de movimientos como el “letrismo”, “concretismo”, “espacialismo”, que tuvieron lugar a partir

de la segunda guerra mundial y que aparecen en España en torno a la década de los sesenta.

El papel de autores sudamericanos como Huidobro, Neruda o Julio Campal (inicios de la vanguardia, el surrealismo y la poesía visual, respectivamente) en la introducción de las vanguardias o en su difusión, es bastante significativo.

Pero a la vez, algunos de los autores fundamentales de la vanguardia europea son españoles: Picaso, Dalí, Miró, Buñuel, ejemplos muy representativos, como Larrea o Gómez de la Serna, del carácter individual de estos esfuerzos.

En todo esto no puede aducirse sólo razones estéticas, es el resultado de circunstancias históricas, económicas, sociales y políticas de la España de nuestro siglo.

Incluso el estudio de las vanguardias se encuentra aún en España en sus inicios, sobre todo en los temas que constituyen esa llamada segunda vanguardia (la poesía experimental). Mientras en los restantes países europeos este campo de la creación estética ha sido ya sistematizado, al menos en sus líneas generales, y existe una considerable bibliografía que se ocupa, incluso, de los autores españoles, en España ha sido hasta hoy objeto de estudio en unos pocos artículos de ámbito reducido, tanto por su extensión como por los lugares en que se han publicado. Esto dificulta aún más nuestro trabajo, que no puede ser por ahora sino una breve introducción al tema(5).

En cuanto a la vanguardia, entendida en un sentido amplio (más allá de estos experimentos visuales), hay algunas obras importantes, como veremos en el capítulo dedicado al tema en España. Destacamos de forma especial la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, en el volumen 7, coordinado por Víctor García de la Concha: *Epoca contemporánea, 1914-1939*. Además de la introducción general del Prof. García de la Concha nos interesa el capítulo IV, titulado “Ramón y la vanguardia” y el V: “La Generación del 27: de la vanguardia al surrealismo*”(6)*.

---

(1) Ya expusimos en la primera parte de esta investigación algunas ideas básicas que ahora completamos con la perspectiva del proceso analizado en la segunda y que encuentra su confirmación en el estudio de la experimentación literaria contemporánea.

(2) Como obras de carácter general sobre la vanguardia hemos manejado, entre otras: Edoardo Sanguineti, *Vanguardia, ideología y lenguaje* /1965/ (Caracas: Monte Avila Editores, 1969); Piero Raffa, *Vanguardismo y realismo* /1967/ (Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968); Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Córdoba, Argentina: Editorial Universitaria, 1968). Otras obras las reseñaremos en su momento.

(3) . Por estas razones consideramos de gran interés, entre otros, el libro *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, recopilados por varios autores (Madrid: Turner, 1979) entre los documentos que arrancan desde el Post-impresionismo, hasta el surrealismo: Fauvismo, Cubismo, Expresionismo, Futurismo, Dadaísmo, el Arte Concreto, el Constructivismo o La Bauhaus. Puede verse también, sobre el tema en España, J. Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España* (Madrid: Cátedra, 1979).

(4) En varias ocasiones hemos tratado estos temas. Puede verse, Rafael de Cózar, "Algunas notas sobre la vanguardia y el surrealismo: A modo de introducción al andaluz José María Hinojosa", en *Andalucía en la generación del 27* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1978), pp. 73-111. Véase también nuestra "Introducción" a Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia* (Cátedra: Madrid, 1978), y *"Tradición e innovación: Perspectivas de una polémica sobre literatura contemporánea"* en *I Congreso de Escritores de España* (Madrid: Edic. Zero, 1979).

(5) Destacamos, sobre todo, la antología realizada por Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad* (Madrid: Alianza Universidad, 1975), y la de Antonio L. Bouza, *Odología Poética*, en *Artesa*, 25 (Burgos, 1975), con sus respectivas introducciones. El libro sin duda más completo es *Encuentro con la poesía experimental* (Bilbao: Euskal Bidea, 1981) y que constituye las actas de las "Jornadas de Poesía visual" realizadas en Cantabria en 1979. En este libro se incluye nuestro estudio "De la vanguardia al experimentalismo en España", op. cit. pp. 75-98. Otros trabajos los citaremos a lo largo de esta parte de nuestra obra.

(6) Víctor G. de la Concha: *Época Contemporánea, 1914-1939* (Barcelona: Grijalbo, 1984. Dentro de la citada colección *Historia y Crítica de la literatura española*

CAPÍTULO II

LOS PRECEDENTES Y PRIMEROS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA

2.1. Mallarmé y la raíz simbolista de la vanguardia

Francia constituye desde la segunda mitad del siglo XIX y las tres décadas iniciales del XX uno de los centros fundamentales del arte en Europa. Desde Baudelaire (1844-1867), Rimbaud (1854-1891), Mallarmé (1842-1898) existe una línea que conduce, a través de la vanguardia, hasta Bretón en un proceso de continuidad por encima de las rupturas de los ismos(1).

Les Fleurs du mal (1857) de Charles Baudelaire, *Les illuminations* de Arthur Rimbaud, la obra de Lautréamont y Gérard de Nerval, constituyen la base que Stéphane Mallarmé lleva a cabo con el movimiento simbolista, verdadera raíz de los planteamientos estéticos de nuestro siglo.

Mallarmé formuló su doctrina estética en un conjunto de artículos reunidos bajo el título *Divagation*s en 1897, el mismo año en que publica *Un coup de dés*, la obra que inicia, en definitiva, la literatura vanguardista. Esta línea, en la que incluímos a los movimientos de vanguardia, debe entenderse en un sentido unitario por encima de la disgregación en grupos y tendencias. Estos no son, a pesar de las posturas enfrentadas entre ellos mismos (por otra parte lógicas como actitudes revolucionarias) sino estadios de ese proceso, y la sensación que producen de multiformidad procede más de los planteamientos que sintetizan sus manifiestos, que de la realidad.

En palabras de Víctor G. de la Concha:

“La mayor parte de las generaciones y escuelas, aunque se presenten con tarjeta de novedad, suponen a lo más -y ya es mucho- una variación, lo que en términos musicales sería un movimiento o tiempo dentro de una sinfonía. (...) Más aún, esta vanguardia artística y literaria significa uno de los momentos de mayor unidad Europea proyectada hacia la construcción de un nuevo tipo de hombre, de una cultura nueva y de una sociedad renovada”.(2)

Rimbaud, Mallarmé, los valores simbólicos de las letras, el color y el espacio como elementos básicos del poema en una configuración plástica del mismo y la integración cada vez más estrecha entre las artes, cuyo precedente podría ser, por ejemplo, Richard Wagner, son aspectos básicos en el estudio de las raíces de la vanguardia. Por tanto, no sólo es preciso tener en cuenta las formas de artificio que hemos estudiado a lo largo del proceso histórico y que constituyen una tradición específica en la concepción visual y fonética del lenguaje. Estas fuentes, por sí solas, tal vez no hubieran provocado la actitud formalista que caracteriza a las diversas artes en el siglo XX, como no lo hicieron en otras épocas. En todo caso, esas modalidades poéticas se verían favorecidas (y favorecieron a un tiempo) esa actitud generalizada de preocupación por el lenguaje estético y la búsqueda de nuevos caminos.

La naturaleza problemática del lenguaje, la incertidumbre en la comunicación es tema ya frecuente desde el siglo XVIII y se formula con el Romanticismo. Las investigaciones de Locke en torno a la realidad objetiva y la imperfección del lenguaje para expresarla puede ser un punto importante en el proceso hacia la complicación que caracteriza a los planteamientos estéticos del siglo XX. La experimentación con nuevas técnicas, nuevos métodos y vías de expresión terminó por convertirse en objeto mismo de las artes. Por citar un ejemplo, las nuevas posibilidades desarrolladas por la tecnología en el campo tipográfico han motivado el rechazo de los sistemas anteriores y, a la vez, la aceleración hacia nuevos caminos, hasta que la experimentación con los medios de expresión y comunicación termina por convertirse en finalidad estética. Esto es bastante patente en la vanguardia actual, como veremos.

Pero ya hemos emplazado las raíces inmediatas de la vanguardia en la segunda mitad del siglo XIX y, sobre todo, como postura de reacción ante las posiciones estéticas del Realismo, concebido este como arte producido por la burguesía y sustentador de la misma. Si aceptamos al Realismo como consecuencia estética de la revolución industrial, el orgullo por la civilización y la técnica, y el rechazo

consiguiente del mundo mágico situado más allá de la realidad, visible por el hombre, es fácil comprender el sentido colectivista, socializador, de esta actitud estética(3).

La prosperidad económica producida por la transformación de la sociedad europea en la segunda mitad del siglo XIX influyó en la formación de una “ideología”, con su repercusión en las artes, que define a la estética realista. La filosofía krausista es un claro síntoma de ese esfuerzo universalizador, colectivista, de aquella época.

Pero esta actitud provoca a su vez posiciones que pretenderán situarse lejos de ese esuferzo integrador de la estética realista para crear un nuevo tipo de arte encerrado en sí mismo, alejado de un público mayoritario. Con el Simbolismo y el Modernismo la creación artística vuelve a centrarse en un lenguaje cerrado a los no iniciados, al modo de un nuevo conocimiento hermético(4).

En él destaca Sthéphane Mallarmé como uno de los principales promotores del hermetismo, defensor de la magia de la palabra, del sentido oculto de la poesía. Mallarmé es así el iniciador de la experimentación con el lenguaje, punto de partida en la transgresión que surge, como ocurre con frecuencia, desde una posición de reacción ante los modelos que le preceden: el filosofismo romántico o el descriptivismo realista y naturalista(5).

Mallarmé instituyó a la literatura como una interrogación sobre el lenguaje y sus poderes, por encima de la significación inmediata de la palabra. El texto poético no es sólo vehículo de un sentido, sino generador de sentidos superpuestos, cruzados. Deja de ser una sucesión de cifras para convertirse en un complejo campo de múltiples sentidos e interpretaciones por encima de la función referencial. Como investigación del lenguaje la literatura rompe sus límites con la crítica, se convierte en crítica literaria (Mallarmé imaginaba a la literatura como forma nueva en el “Poème critique”)(6), en teoría estética. El poema viene a ser con Mallarmé su tipografía, el espacio escrito o en blanco, la forma de la letra, es decir, su propio metalenguaje, como revelan los textos del poeta francés: “Le mystère dans les lettres” o “La musique et les lettres”(7).

Todo esto tiene sentido a partir del concepto de arte de Mallarmé como juego intelectual liberador del raciocinio lógico, con el que inauguraba el culto a lo irracional, a la libertad frente a las convenciones lingüísticas. De aquí al concepto de “Palabras en libertad” de Marinetti y el Futurismo no hay prácticamente distancia(8).

La poesía como metalenguaje, la lengua como material objetivo de transformación elimina en cierto modo al poeta una vez que el poema existe, ya que este se recrea a sí mismo a partir del “impacto” entre sus elementos, como si pudiera generar otros textos, independientemente del autor(9).

Las ideas de Mallarmé van a cobrar sentido también en la pintura a partir del momento en que las formas, el color, se liberan de su dependencia de la figuración, de la construcción de un sentido en relación con los referentes, es decir, desde el momento en que estos elementos adquieren sentido por sí mismos y no en cuanto que sirven para delimitar la forma de un objeto. Es el mismo planteamiento de la literatura: el valor está en las formas, líneas, colores, palabras o letras y no en el objeto que estas pueden construir.

Cubismo, Futurismo y Dadaísmo son las corrientes principales que llevan a término el proceso hacia el montaje libre de las palabras que había insinuado Mallarmé (aunque este lo hizo dentro de los límites de cierta coherencia significativa).

Aquellos movimientos de vanguardia iniciaron, como veremos, el camino hacia el imperio de las formas en el arte y constituyen el punto de partida, por ello, para la segunda vanguardia, a partir de 1945, época en la que la disolución de la forma lingüística, la fragmentación de la sintaxis, la palabra o la letra, implican que la escritura ha dejado de ser un medio sustitutivo de la expresión oral para convertirse en elemento constructivo de su puro valor material, gráfico o fónico. Pero esto, llevado a cabo de forma radical por la vanguardia, se manifiesta también, en cierto modo, en el proceso seguido por las tendencias menos innovadoras. Sin llegar al formalismo vanguardista, la poesía contemporánea, asentada sobre el verso libre de forma predominante, concede al espacio de la página especial

importancia: ya no es la razón métrica la que fundamenta al verso en la linealidad del poema. Pero esto queda aún muy lejos de las posiciones de la vanguardia experimental, que pretende convertir a la poesía en arte puro, desligándola de la tradicional dependencia de la lengua natural.

Separado de su significación, el lenguaje se convierte en objeto y la caligrafía (o tipografía) concede a los signos un valor como instrumentos constructivos de una forma visual, manipulables libremente y sin sometimiento a la función esencial de transmisión de información. El concepto de "Parole in libertà" de Marinetti es el puente entre el simbolismo y la segunda vanguardia, la plasmación en la literatura del mismo fenómeno ocurrido en la pintura. Si en aquella la tipografía o la caligrafía (que habían sido aspectos laterales del hecho literario, elementos ornamentales en definitiva) se convierten en razón última de la creación, con lo que la literatura se aproxima a la pintura, también esta deriva hacia una posición en cierto modo caligráfica, como señala E. Kahler:

"A fin de cuentas el abandono alfabético de escritores posletristas se da la mano con las imaginativas paráfrasis caligráficas de artistas como Klee, Tobey, Tomlin, Shahn y Steinberg que derivan de lo que Tobey llamó justamente *El impulso caligráfico*".(10)

Y los avances en la experimentación gráfica son también paralelos al formalismo en la otra dimensión, acústica, del lenguaje. Las posibilidades que sintetiza la jitanjáfora poética, llevada a sus límites en la segunda vanguardia, y enraizada en las más antiguas formas (poemas en eco, etc.), conduce a nuevas dimensiones: la relación de la literatura con la música. Combinaciones muy diversas de formas acústicas, naturales y mecánicas, textos distorsionados mediante grabaciones realizadas a velocidades inusuales, "audiopoemas", música concreta y lo que se ha llamado "poesía fonética" configuran un nuevo campo de interrelaciones del hecho literario proyectado en la música. En el movimiento español "Postismo" de 1945 y en la obra de su principal poeta, Carlos Edmundo de Ory, estaban ya las bases de lo que más tarde desarrolló el grupo "Zaj" y la poesía fonética: Jitanjáforas, rimas internas, aliteraciones, ecos y la potenciación del ritmo fueron elementos claves de la poética postista, que se convierte así en precedente de la segunda vanguardia.

Otro aspecto esencial de la vanguardia que procede del objetivismo de Mallarmé es la concepción nueva de autor. En un proceso lento, paulatino, desde el objetivismo y la eliminación de los elementos emocionales en la poesía se llegará al concepto de "operador". No se trata sólo de un proceso de liberación formal, métrica, hasta el verso libre y, de aquí, a la fragmentación del verso, el sintagma y la letra. La despersonalización de la creación literaria, a partir de la idea de que la palabra es forma y el autor "operador", combinador de elementos e investigador de las más ocultas relaciones del lenguaje, nos lleva lejos del concepto tradicional de autor. Con esto se quita trascendencia a la obra, considerada ahora como un experimento más, un estadio en la búsqueda constante de un nuevo modo de expresión(11).

Pero además, ese nuevo modo de expresión, basado en la articulación puramente material, busca establecer una forma contraria al lenguaje de comunicación: La combinación de elementos en una oración contiene matices pesonales (reflexiones, sentimientos) que deben ser destruídos mediante una nueva combinación que elimine esas interferencias (mediante la relación incoherente de los elementos). Es la despersonalización total en el grado avanzado del "automatismo" de Breton, que también arranca de Mallarmé(12).

Esto conduce evidentemente a una nueva forma de hermetismo. Si Mallarmé y los simbolistas fueron los introductores del esoterismo, del ocultismo en la poesía, algo que también se manifiesta en Breton y el Surrealismo(13), ahora se trata de la búsqueda consciente de una incomunicación referencial paralela a la existente en la pintura, un paso más allá del lenguaje de los significados.

En definitiva, el Simbolismo y el Modernismo (como movimiento este integrador de las actitudes que le precedieron) inician la revolución formal en el arte y la integración entre movimientos pictóricos, literarios, musicales, punto de partida, por tanto, para las vanguardias(14).

En esta misma línea hay que situar la experimentación visual contemporánea como punto final (y más

radical por ello) del proceso de desintegración de las artes(15).

2.2. El formalismo como vía hacia la integración de las artes

El problema de la integración de las artes, al que nos hemos referido ya en varias ocasiones, tiene en las últimas etapas de la historia del arte especial significación. No se trata ya de una actitud teórica, un esfuerzo más o menos aislado por integrar diversos campos artísticos, sino que es una realidad patente y rasgo definitorio de nuestra cultura. Para nosotros esto es consecuencia de la actitud formalista originada a partir del rechazo de la teoría de la mímesis, es decir, a partir de la concepción de las artes más como lenguajes con valor en sí mismos que como vehículos portadores de una información referencial, de un "contenido" originado en la realidad exterior. Es evidente que toda forma de arte transmite información, incluso desde la negación, que todo arte supone una ideología o concepción del mundo, pero, podríamos decir que con el formalismo los contenidos han dejado de ser explícitos, que es el perceptor quien tiene que dárselos a las formas que recibe(16).

La participación del perceptor, cuando se produce, es mucho mayor que en el "arte de contenidos", dado el esfuerzo que exige el arte moderno.

Geneviève Cornu, entre otros especialistas(17), plantea el problema del arte occidental en torno a la concepción visual de la escritura alfabética, la tendencia al grafismo y la materialidad visual de la escritura o la pintura.

Los límites entre el caligrama propiamente dicho y el ideograma o pictograma aparecen confusos en el arte moderno; ambos tienen casi como único punto común la letra concebida como material de una búsqueda figurativa o geométrica.

La presencia de la letra en estas modalidades sugiere, a pesar de que pueda ofrecerse en desorden, un esfuerzo de ordenación y lectura por lo tanto lineal, pero introducir la letra en el universo de la imagen o partir de la letra como grafismo nos coloca ante un concepto de texto espacial, plástico y, por tanto, perceptible de forma global, y esto no es propio de la linealidad literaria.

Algunos creadores contemporáneos(18) se han centrado preferentemente en la letra misma y sus posibilidades artísticas desde el punto de vista tipográfico. Esto supone que se trata de una escritura pensada para una percepción global, visual.

En una situación paralela, buen número de artistas, como ya hemos señalado, parece que pretenden reproducir actitudes del sistema lingüístico en la pintura; buscan así unos niveles de articulación, una sintaxis de formas y colores, como en el caso de Malevitch, Kandinsky y, sobre todo Paul Klee, quien organizó sus cuadros como páginas que es preciso decodificar en un proceso de lectura orientado por el pintor. La linealidad, el desarrollo narrativo a través incluso de una serie de cuadros, es algo ya frecuente en la pintura, rasgo que tal vez haya que relacionar con el cine (Fig. 176)

Los "mitogramas" de Picasso, los ideogramas de Baumeister, las caligrafías de Mathieu, están también en esa línea de aproximación entre la pintura y la escritura que, en España, podríamos sintetizar en la obra del pintor Miró.

Ya hemos planteado que el proceso de formalización del lenguaje convierte a la letra en material con valor puramente gráfico o fónico, que la letra se convierte en objeto artístico inserto en el espacio por sus valores visuales y la relación con los valores visuales de otras letras, del mismo modo que en la música experimental ("música concreta") la palabra, la voz humana, viene a ser sonido puro sin valor conceptual.

¿Se trata de que la literatura se convierte en pintura y música o de que estas se acercan a lo literario?. En cualquier caso da lo mismo. El Simbolismo fue sobre todo un movimiento poético con repercusiones en las demás artes, como el cubismo era un movimiento pictórico reflejado también en la poesía.

Si Apollinaire es el punto de partida con el caligrama, y Marinetti supone el paso siguiente en el proceso de formalización de la literatura, como veremos más adelante, la verdadera integración de las artes se produce a partir del concretismo, de la experimentación posterior a la segunda guerra mundial. La preocupación gráfica, caligráfica, ha dejado de ser atributo exclusivo de la literatura. En palabras de G. Cornu:

"Libéré de l'écriture et des contraintes qui lui sont liées (surface réglée, cadre, découpage, linéarisation, temporalité) le graphisme ouvre l'oeuvre à l'espace. En fait, le graphisme esthétique, contre la forme close, contre le signe, introduit l'oeuvre dans l'univers symbolique".(19)

Estos planteamientos, habituales ya en los estudios sobre el arte del siglo XX,(20) exigen también un nuevo punto de partida para su análisis. La semiología, como ciencia que estudia los sistemas de signos y las leyes de su funcionamiento, por encima de la naturaleza concreta de los signos, era pues una necesidad más que un punto de llegada de la teoría crítica(21).

Si el lenguaje, el idioma, es el medio de comunicación de la literatura, como la imagen fija lo sería de la pintura y la imagen móvil del cine, la posibilidad de integrar los diversos lenguajes en una obra total exige planteamientos más amplios (y complejos) que los de la crítica tradicional.

El problema se origina en el momento en que los signos de un texto artístico determinado ya no son homogéneos, no corresponden al mismo sistema expresivo que sirvió para incluir a una obra en un campo artístico determinado, a pesar de las dificultades que esto ofrecía en algunos casos. Si en la pintura, por ejemplo, ha predominado el "símbolo" (entendido como unidad de mensaje de contenido global en el que existe una cierta relación analógica con el objeto que le sirve de referente), en la literatura el elemento básico ha sido el signo arbitrario. El jeroglífico, el ideograma están, según esto, más cerca de la pintura que de la escritura. Pero hoy se invierte la situación: mientras la pintura, a través de la abstracción, deja de lado al símbolo para construir en cada cuadro un sistema de signos autónomos, la literatura, por ejemplo en el caligrama, recupera el valor pictográfico que la escritura pudo tener en origen; el signo se convierte entonces en símbolo.

Es evidente además que existen diversas relaciones entre los sistemas de signos de las distintas artes a partir, por ejemplo, del vehículo o el modo en que se percibe un texto determinado. La oralidad relaciona al lenguaje ordinario con el lenguaje literario o musical (se perciben en el tiempo), como la escritura o la pintura se perciben visualmente (en el espacio). Al mismo tiempo el poema se percibe en linealidad (es preciso que finalice la recitación o la lectura para percibirlo completo), mientras el dibujo o el cuadro se impresiona globalmente en el perceptor como totalidad indivisible, aunque luego pueda hacerse un análisis más detenido. Como ya hemos planteado, en el caligrama se integran los dos sistemas, es preciso la percepción global y lineal para realizar la comunicación completa.

También la comparación entre un cuadro figurativo y otro abstracto es similar a la relación exitente entre un poema discursivo y otro letrista o concreto ("poema concreto" define aquí no sólo el texto del movimiento concretista de la década de los 50, sino también los experimentos, por ejemplo, de los futuristas).

Tanto en el cuadro figurativo como en el poema tradicional, la información referencial o contenido representativo tiene un peso importante, mientras en los otros textos destaca el fundamento en la forma por sí misma. La actitud formalista, el fundamento del arte en el lenguaje con que suele definirse a la vanguardia, explica que se haya aplicado este rasgo vanguardista a la experimentación literaria. Pero es evidente que la vanguardia literaria es algo mucho más amplio y complejo. Al Surrealismo, por ejemplo, nadie puede negarle el valor como movimiento de vanguardia, sin duda el más importante del siglo por sus repercusiones, pero en él tiene escaso interés la distribución espacial de la poesía, al menos en comparación con los que le precedieron: Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, especialmente.

2.3. Tres jalones de la vanguardia: Cubismo, Futurismo, Dadaísmo

El Futurismo con Marinetti y el Cubismo con Apollinaire constituyen los primeros reflejos de la experimentación formal del lenguaje, una nueva concepción de la escritura plenamente vanguardista.

2.3.1. Cubismo

Cubismo fue el término usado, al parecer, por el crítico Louis Wauxcelles en 1908 (el mismo que a partir del apelativo “fauves”, fieras, aplicado a un grupo de pintores como Matisse, generó el término Fauvismo en 1905), para referirse a los cuadros de una exposición del pintor Braque. Viene a definir, como es sabido, el geometrismo pictórico de la obra del español Picasso a partir de “Las señoritas de Avignon”, cuadro pintado en 1907 y que se ha considerado manifiesto creativo de esta escuela. Con él y la obra de Braque, respaldados por Paul Cézanne, primer formulador de la doctrina cubista, se constituye el punto de partida de uno de los movimientos más destacados de la vanguardia(22).

Pero es Apollinaire el primer autor cubista en el campo literario, junto a Pierre Reverdy. Ambos conocieron y fueron amigos de los principales pintores de su momento, como Picasso. El catálogo de la citada exposición de Braque de 1908 había sido escrito precisamente por Apollinaire y fue también este autor quien escribió el que se ha considerado como manifiesto teórico del movimiento, en 1913: *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes(23).*

Pero Apollinaire ha quedado como el iniciador del caligrama moderno y fuente directa para los autores de caligramas de la vanguardia en Europa. Aunque esto sea relativo, dados los antecedentes que ya hemos visto a lo largo del siglo XIX, debe reconocerse que el autor francés ocupa, junto a Marinetti, un papel destacado en la formalización visual de la poesía.

Picasso fue además el creador del “collage” cubista con su obra “Naturaleza muerta de la silla de rejilla”, en 1912, y también esta forma la hemos relacionado ya en el plano literario con el centón. Para nosotros el collage tiene una especial importancia pues sintetiza, desde nuestro punto de vista, la más destacada transgresión de la pintura contemporánea, al socabar precisamente el elemento constitutivo básico de este arte e invadir los límites de la escultura. Ya no son la pintura, el color, la materia plástica, los ingredientes únicos del cuadro. Los objetos más diversos entran a formar parte de él, y en este sentido, habría que hablar ya de otro sistema, algo como lo que más tarde va a llamarse esculto-pintura. Una transgresión similar es la que se produce en la literatura visual y que tantos problemas provoca, sin embargo, para que se acepte en ella el término poesía. La pintura hoy, en sentido estricto, tampoco podría denominarse así: ya no es el color en el plano, el uso de determinados pigmentos, lo que constituye a la pintura como tal. Múltiples objetos y materiales, el volumen incluso, forman parte de este arte sin que la discusión del término parezca esencial.

A los pintores cubistas el color o la luz era lo que menos les importaba, mientras las formas, los planos y las líneas pasaban a ocupar un papel fundamental: a este cubismo inicial se le ha llamado “cubismo analítico”. Este rasgo motivó la pérdida de interés por la pintura como sustancia y dió origen al collage: en él es el propio objeto lo que se recoge y no la imagen del objeto.

Desde esa preocupación por la forma, por el geometrismo y el rechazo consiguiente del color (colores grises, apagados) frente a la severidad de la línea recta, se observa pronto una evolución, representada por el español Juan Gris, hacia la renovación del brillo, de la luz, que es lo que se ha llamado “cubismo sintético”(24).

Ya no se trata de descomponer en planos al objeto, en los distintos ángulos de visión (Albert Einstein formuló la teoría de la relatividad en 1905), sino de concentrarse en el carácter más significativo del mismo, partir de la abstracción, de la geometría, para ir conformando el objeto con elementos que aludan a él.

Si el factor contrapuesto de la vanguardia es el academicismo, ello se explica por el fundamento en el pasado que sustenta a este último. Apollinaire sintetizó en una frase bien conocida una de las claves del cubismo y del arte de vanguardia: “Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua está en que no es

un arte de imitación, sino de concepción, el cual tiende a elevarse hasta la creación".(25)

Creación frente a imitación, rechazo del pasado y orientación futurista que recoge de manera aún más radical el movimiento así llamado, base de la vanguardia como actitud.

Esto puede explicar que, a pesar de las raíces existentes en la experimentación, cuyo proceso ya hemos visto en la segunda parte de este libro, los vanguardistas no desarrollarán sino en contadas ocasiones los artificios manieristas ya conocidos.

Muchos de estos están sintetizados en la preocupación letrista y tipográfica de la poesía del siglo XX, pero ni siquiera el caligrama, que es la modalidad más vigente entre las que hemos visto, tiene el mismo sentido que en la tradición anterior. Parece que la actitud de rechazo hacia el pasado impregna también a las modalidades poéticas más experimentales de aquel, o bien que se parte de ellas para transgredirlas(26).

Los caligramas se empezaron a publicar en 1914 y fueron recogidos en un volumen de 1918. Con ellos, nos dice Blas Matamoro: "Propone la más compleja intersección de códigos de la poesía de la época: polifonía de voces, renuncia del poeta al solo vocal, collage de elementos visuales (las letras de los carteles de publicidad, las inscripciones de las tarjetas postales) y la introducción (recuperación de un viejo truco barroco) de la visualidad: las palabras forman dibujos y estos son concretamente significativos".(27)

Apollinaire, como poeta, prosista, autor de teatro, crítico de arte y guionista de cine partía de un presupuesto de síntesis estética que pareció intuir en el cubismo, y que le lleva a proyectar, mediante esta modalidad del caligrama, a la literatura en la plástica. Algo similar había hecho en *Alcools* con la supresión de signos de puntuación y un fuerte sentido rítmico que parece tender hacia la música. Pero frente a Marinetti, los caligramas de Apollinaire guardan aún relación con los antecedentes en esta modalidad poética. No se pierden los valores expresivos de la lengua, sus posibilidades semánticas, en la medida en que se conserva el poema como texto discursivo, al tiempo que este sirve para conformar visualmente un objeto. J. Ignacio Velázquez, en su introducción a una edición bilingüe de los *Calligrammes(28)* nos plantea la diversidad de grados en la relación entre el dibujo y el poema en el caligrama, el carácter de este como base de un doble sistema "alianza del dibujo y la poesía", aunque cada uno de los códigos se mantiene. En definitiva, este tipo de caligrama responde al concepto tradicional ya explicado, sobre todo cuando el texto escrito sugiere o se refiere al dibujo, o a la inversa (Fig. 177-179). Así nos dice:

"Las relaciones entre el dibujo y el sentido pueden ser icónicas, simbólicas o emblemáticas; casi nunca arbitrarias, aunque puede darse tal caso. Cabe insistir en que, en todo caso, las estructuras gráficas colaboran en la misma medida que la escritura poética en la elaboración del sentido global".(29)

Todo esto responde a la búsqueda de un arte total por el autor francés, sobre todo con la integración de la pintura, la música y la literatura, como se deduce de sus propios escritos: *L'Esprit Nouveau et les poètes*, de 1917.(30)

Sin embargo, estamos aún en un plano de relaciones entre las artes, no de integración plena. Apollinaire amplía la modalidad caligramática, la hace más diversa y rica, pero aún se mantiene en un plano figurativo. Marinetti es quien introduce lo que podría llamarse la abstracción en el caligrama, es decir, quien lleva la palabra a su descomposición formal. Apollinaire realiza un proceso en la poesía similar al del cubismo en la pintura: En palabras de Guillermo de Torre:

"En rigor la escritura ideográfica de los caligramas posee afinidades plásticas, y el poema así concebido tiende a ser un "objeto lírico", del mismo modo que el cuadro cubista aspira a ser un "objeto plástico" (...) lo que el poeta se propone al disponer las palabras figurativamente, al esparcir, por ejemplo, las letras aisladas en líneas oblícuas, imitando los hilos de la lluvia, al dibujar tipográficamente una corbata, un reloj, una mandolina, un clavel, un surtidor, una caña de bambú, etc., es dar la sensación plástico-visual de tales elementos, queriendo que el verso no sólo diga o sugiera, sino que exprese la sensación

poética".(31)

En todo caso Apollinaire fue consciente de la importancia de sus antecedentes remotos recogidos incluso en la revista más destacada de la vanguardia, *L'Esprit Nouveau*, que publicó ejemplos de Simias, Panard, entre otros autores. No pretendió siquiera sistematizar como los futuristas el aspecto visual de la escritura ni consideraba su experimento como algo plenamente original, sino más bien como resultado de la importancia adquirida por la tipografía en su época(32).

Prueba de ello es que esta actitud es simultánea, por ejemplo, a la de Huidobro, quien ya en 1912 publicaba un poema en forma de rombo en *Japonerías de Estío*, fecha en que Marinetti desarrolla su desquiciamiento tipográfico con las "Palabras en libertad", Maiakovski en Rusia, Gautier en Suiza, Pessoa y Sa Carneiro en Portugal, Junoy y Salvat-Papasseit en Cataluña, como ejemplos de esta preocupación tipográfica(33).

2.3.2. Futurismo

El 20 de febrero de 1909 publicó Marinetti en *Le Figaro* de París el primer manifiesto futurista, en el que se defiende en un tono de violencia inusitado hasta ahora la ruptura con el arte del pasado y la glorificación del futuro. La relación con el progreso, la actitud vanguardista viene dada por el mismo nombre del movimiento, identificado con el avance tecnológico y con la destrucción de todo lo anterior. Blas Matamoro recoge la idea del futurista Aldo Palazzeschi por la que sólo un país atrasado como Italia podía justificar el canto a la industria y la máquina que representa el Futurismo(34).

La adhesión al movimiento de autores como Apollinaire se justifica a la vez en la coincidencia de la actitud renovadora del arte extendida por Europa en la época, más que por una relación profunda. El Futurismo viene a ser un paso más en el proceso de radicalización iniciado por el cubismo y que conduce hacia el Dadaísmo (lo que podría resultar, hasta cierto punto, inversamente proporcional a la creación de una obra representativa). Pero si el futurismo defendía la destrucción de la cultura anterior, los museos y bibliotecas (y en esto coincide con el Dadaísmo), se planteó, sin embargo, la necesidad de crear algo nuevo que sustituyera a lo anterior, y en esto se diferencia del movimiento dadaísta. Pintores futuristas como Humberto Boccioni, Luigi Russolo, Gino Severini, algunos de ellos vinculados con el cubismo, pretendieron de una forma ya manifiesta la integración de las artes. Con el Futurismo la letra, la tipografía, entra de lleno en el lienzo, en la pintura. A la vez, la teoría se hace mucho más extensa (con los diversos manifiestos) y se impregna de sentidos sociopolíticos de forma también más visible que en el Cubismo(35).

El Futurismo fue al principio un movimiento más bien ideológico que estético, al menos hasta que los pintores italianos del círculo de Milán se adhirieron al mismo en 1910: *Manifiestos de los pintores futuristas.*

La adoración tecnológica, el maquinismo defendido por los futuristas ofrecía un fundamento temático aplicable o realizable en las diversas artes: no sólo se trata entonces de un nuevo modo de ver, sino que establecía algo concreto, la máquina, el automóvil, que podía servir de referencia a las diversas artes. Frente al sentido estático del Cubismo introducía el Futurismo un claro dinamismo, una profunda preocupación por el movimiento, un sentido revitalizador y expansionista.

Es evidente que todo esto unido a la ideología política que caracterizó a los futuristas italianos, nos puede hacer pensar en los hechos de la primera guerra mundial, pero un planteamiento de causa a efecto nos parece absurdo y, en todo caso, habría que entenderlo a la inversa.

Marinetti partía de una actitud fundamentalmente literaria, intelectual, que se refleja en la revista *Poesía* de Milán, donde se publicaron los manifiestos futuristas entre 1909 y 1912, como señala Mario Verdone(36).

Para este crítico, en el Futurismo tiene también bastante que ver lo musical en relación con la literatura, a

partir de la preocupación por el valor puramente fónico del lenguaje. La absoluta libertad defendida por Marinetti conduce a la destrucción de las formas métricas tradicionales y al desarrollo de las posibilidades visuales o fónicas del lenguaje.

El mismo Marinetti publicó en 1916 su traducción de los *Versos y Prosas* de Mallarmé en quien ya está la primera formulación del concepto de "palabras en libertad": el poema "Un coup de dés". Del autor francés procede así la importancia concedida a la tipografía, a la concepción espacial del poema en la página, pero Marinetti radicaliza la actitud incluso de Apollinaire para llegar a la deformación libre de la palabra.

En la revista florentina *Lacerba*, dirigida por Giovanni Papini, publicó Marinetti su manifiesto sobre las palabras en libertad(37) de 15 de junio de 1913 y el primer libro que recoge creativamente esta actitud es su *Zang tumb tuum* de 1914. El Futurismo proyecta así a la literatura como arte visual, a veces incluso con valor figurativo, pero ya el caligrama queda en un segundo plano. En este movimiento encontramos el proceso que conduce a la poesía desde la discursividad al visualismo: Mario Verdone establece tres etapas cronológicas del proceso de Marinetti hasta la poesía visual: desde el verso libre a las "palabras en libertad" y, de estas, a los "cuadros de palabras en libertad".

El verso libre es ya un logro modernista, consecuencia lógica del proceso de liberación que arranca, si se quiere, del Romanticismo. A partir de él se inicia la ruptura del lenguaje, el neologismo radical hasta la invención de un nuevo lenguaje, de nuevas palabras, de juegos fónicos, jitanjáforas, pero dispuestos en línea. El paso a la tercera etapa, "cuadros de palabras en libertad", supone la concepción espacial del poema al modo de los textos dadaístas o de la actual poesía visual:

"Los cuadros de palabras en libertad constituyen los primeros ejemplos de un arte visual o concreto, de forma, entendimiento y resultado radicalmente diversos del verso libre y de las palabras en libertad. A menudo están en el límite del arte figurativo, obras que mirar y no para leer".

nos dice Mario Verdone(38) (Fig. 180).

En los caligramas de Apollinaire ya señalamos que se pueden delimitar los dos sistemas expresivos, lingüístico y plástico, aunque estén integrados en un texto único. En los "cuadros de palabras en libertad" futuristas y, sobre todo, en los textos dadaístas, esto ya no es siempre posible, como tampoco en la actual poesía experimental.

En Luigi Russolo, nacido en 1885, fue permanente la pretensión de integrar la música y la pintura, hasta el punto de que proviniendo del segundo campo terminará por dedicarse al primero. Por esto puede considerársele precedente de la actual música concreta, paralela en autores y planteamientos a los de la poesía visual contemporánea, que tendría sus raíces en el futurismo.(39)

La importancia de este movimiento se ha discutido desde diversas perspectivas, tanto en la dimensión sociopolítica como estética y, a menudo, minimizando sus repercusiones. Su relación con los fenómenos y acontecimientos históricos de la época explica que se le haya visto como producto de unas circunstancias determinadas de orden ideológico más que estético y, consiguientemente, de corta duración. Para otros, las repercusiones artísticas del Futurismo justifican que se hable de un "segundo futurismo" y que se le relacione con otros movimientos, el Dadaísmo, el Ultraísmo, el Imaginismo, el "Cubofuturismo" ruso y los restantes futurismos europeos(40) como derivaciones del movimiento iniciado por Marinetti, si bien prácticamente todos los ismos originados en el Futurismo (o cercanos a sus planteamientos estéticos) son de trasfondo ideológico opuesto. Para nosotros la verdadera dimensión del Futurismo comienza con los movimientos de la vanguardia experimental posteriores a la segunda guerra mundial, al menos en lo que se refiere al planteamiento tipográfico de la poesía.

2.3.3. El Dadaísmo

Nace en 1916 en la tertulia del Cabaret "Voltaire" de Zurich formada por Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Harp, Hugo Bell, Huelsenbeck (rumanos los dos primeros y alemanes los restantes). Desde un

principio se plantea más como una actitud que como un movimiento estético y esto por la identificación ideológica entre sus miembros como freno a la guerra y a favor de la revolución rusa, aunque las posiciones ideológicas más activas correspondan al dadaísmo afincado en Alemania y el de Zurich se mantenga en un orden sobre todo intelectual.

La defensa del irracionalismo es uno de los rasgos básicos del movimiento, heredado del expresionismo alemán, pero transformado ya en un nihilismo absoluto. Aquí si parece más evidente la motivación en las circunstancias especialmente difíciles que acaba de vivir Europa y que se traducen en una actitud de rebeldía total ante la herencia recibida. Lenin vivía en Suiza en la época en que se crea el movimiento pero no parece que los dadaístas tuvieran una preocupación política especial, hasta el momento en que se produce la revolución del 17, acogida entonces con fervor(41).

La actitud de rechazo del Dadaísmo incluye también a los movimientos de vanguardia que le preceden. El Cubismo, el Futurismo, el Expresionismo, y otros movimientos de menor importancia habían partido de una posición de ruptura con el pasado para construir un nuevo orden. Creyeron por tanto en el arte, mientras el Dadaísmo reniega de la sociedad y, por tanto, de todos sus productos, especialmente el arte(42).

Centrado en la novedad absoluta, como una vía hacia el hombre, hacia lo humano (frente a lo artificial que es el arte), nos dice el manifiesto de 1918: “Al dar al arte el impulso de la suprema simplicidad: la novedad, uno es humano y verdadero respecto a la diversión, impulsivo, vibrante para crucificar al tedio”.(43)

La negación de la belleza, de lo universal, de la lógica, el ataque incluso a lo moderno, en tanto que sustitución de lo antiguo, es el rasgo diferencial del Dadaísmo, enfrentado también a la vanguardia: Algunas citas de Tzara son suficientemente explícitas:

“El Cubismo nació de la simple manera de mirar el objeto: Cézanne pintaba una taza 20 centímetros más bajo que sus ojos, los cubistas la miran desde arriba (...) el futurismo ve la misma taza en movimiento, una sucesión de objetos uno al lado del otro que maliciosamente la hace atractiva con algunas líneas de fuerza. Ello sin perjuicio de que el lienzo sea una buena o mala pintura destinada a la inversión de capitales intelectuales (...). El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño (...)”(44).

Se trata en definitiva de un total anarquismo estético que incluye también la negación del Dadaísmo por el Dadaísmo. No debe considerarse ni juzgarse como nueva doctrina sino como negación de la doctrina, y por ello, la negación de la obra como algo hecho, acabado, perteneciente al mundo del arte: “Dada es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos”.(45)

Mario de Micheli, escribe: “Dada era, en cambio, el deseo agudo de transformar la poesía en acción. Era, en suma, el intento más exasperado de soldar aquella ruptura entre el arte y la vida que Van Gogh y Rimbaud habían anunciado dramáticamente”(46).

En definitiva, el Dadaísmo puede considerarse el punto final de la actitud vanguardista, la cristalización en sentido puro, a través de intelectuales como Arp, Van Doesburg, Picabia, Schwitters, entre otros, de la posición revolucionaria que constituye a la primera vanguardia, puente, por tanto para la segunda. El rasgo tal vez más interesante del Dadaísmo en la relación con la poesía experimental es la negación de la obra como tal, su concepción de la creación como “fabricación” de un objeto y el carácter, por tanto, de “experimento”. Este es uno de los puntos de partida básicos de la llamada segunda vanguardia: el producto de la creación no puede concebirse como obra artística ya que es un paso en el proceso de experimentación, con lo que se le niega trascendencia a la obra hecha. Para lo más que sirve es para documentar el último paso en la cadena de experimentaciones y al autor se le llama por ello “operador”.(47)

El collage se hace objeto con el Dadaísmo, algo entre la literatura, la pintura y la escultura. Mario de Micheli nos dice: “Uno de los artistas más consecuentes en la fabricación de ‘obras’ de este tipo fue Kurt

Schwitters, de Hannover, quien (...) utilizaba de todo: trozos de madera, de hierro, recortes de lata, sobres, tapones, plumas de gallina, tickets de tranvía (...). Sus obras estaban únicamente en esos fragmentos".(48)

También el concepto de "poesía Acción" es uno de los básicos de la actual experimentación. El ejemplo más claro lo tenemos en el Happening, al que más adelante nos referiremos, arte de la provocación, de la propuesta al receptor para realizar algún tipo de acción. No se trata ya de reflejar el movimiento (como había pretendido el Futurismo) sino de provocarlo, y en esto también es el Dadaísmo la fuente, el antecedente, de la segunda vanguardia.

De hecho los fotomontajes dadaístas, los objetos, los poemas concebidos tipográficamente como cuadros por el movimiento que inició Tristan Tzara, pueden perfectamente confundirse con muchos de los experimentos visuales posteriores a la segunda guerra mundial (Figs. 181 a 183).

---

(1) Marcel Raimond, *De Baudelaire au surrealisme* (París: José Costi, 1933).

(2) Víctor G. de la Concha, "Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica", en *Homenaje a Samuel Gili Gaya* (Barcelona: Bibliograf, 1979), pp. 99-111.

(3) El realismo supone una actitud estética comprometida en una transformación social, colectivista, como demuestra, por ejemplo, su vigencia en los países de orientación socialista.

(4) Véase Blas Matamoro, "Guillaume Apollinaire (1880-1980). Recapitulación de las vanguardias", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (1981), pp. 111-119.

(5) Véase Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, /1968/, (México: Siglo XXI, 1972), obra de interés en el estudio del formalismo como rasgo caracterizador del arte del siglo XX.

(6) Véase J. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (París: Gallimard, 1941).

(7) Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes* (París: Gallimard, 1945), pp. 386 y 645.

(8) Véase Jacques Damase, *Révolution typographique depuis Stéphane Mallarmé* (Ginebra: Galerie Motte, 1966), y Jérôme Peignot, *De l'ecriture à la typographie* (París: Gallimard, 1967).

(9) Véase Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, (París: 1951), pp. 363-365.

(10) E. Kahler, op. cit., p. 90.

(11) Véase Eugen Comringer, *Material T* (Darmastadt: 1958), E. Kahler, op. cit. pp. 96-97.

(12) Véase E. Kahler, op. cit. p. 97, quien sintetiza las ideas de Helmut Heissenbüttel sobre este tema.

(13) Véase Alain Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)* (París: A. Niezet, 1969), libro muy interesante para este tema, sobre todo en los capítulos IV "Les maitres et la tradition", sobre Mallarmé y Rimbaud, vol. I, pp. 123-171, y el capítulo V, "L'esotérisme pictural et plastique et son influence".

(14) Kandinsky, por ejemplo, comenzó siendo simbolista, para evolucionar a principios de siglo hacia la abstracción, algo normal entre los primeros vanguardistas.

(15) Si tuviéramos sólo en cuenta a la literatura de vanguardia, por otra parte más distanciada que nunca de la sociedad, tal vez podríamos encontrar cierta semejanza, por ejemplo, con la época helenística, que ya analizamos al principio del estudio histórico; con todas las limitaciones que esta comparación exige ¿no estamos al final de un concepto de cultura, de forma similar a lo que supone la "decadencia" griega, o la romana?. Las ideas en torno a una nueva era, la era espacial, podrían corroborar esta hipótesis.

(16) No nos es posible reproducir en determinados temas de esta parte de nuestro estudio las fuentes bibliográficas que fundamentan nuestras ideas. En algunos casos estas responden a interpretaciones personales del hecho estético, maduradas a lo largo de nuestra actividad como pintor y poeta, así como por nuestro interés por la teoría, opiniones por tanto personales y muy discutibles. En la mayoría de los casos, nuestra imprecisión procede de lecturas ya antiguas, confundidas entre sí, de las que no hemos logrado localizar sus fuentes.

(17) Geneviève Cornu, "Ecriture, peinture: Des calligrammes aux pictogrammes", en *Semiotica*, 44 (1983), pp. 123-135.

(18) G. Cornu cita el caso de Dotremont y sus *Typographies Ecritures*, véase G. Cornu, op. cit. p. 124.

(19) G. Cornu, op. cit. pp. 128-129.

(20) Véase, por ejemplo, Jorge Grau, “La gráfica espacial. Reflexiones sobre la angustia del escritor en su intento de incorporar a la palabra el tiempo y el espacio”, en *Mensaje y medios*, 4 (1978), pp. 58-65.

(21) Ivanov I. Revzin, *De la lingüística estructural a la semiótica* (Madrid: Alberto Corazón, 1972), y sobre todo, Umberto Eco, *La estructura ausente* /1968/, (Barcelona: Lumen, 1978), Jürgen Trabant, *Semiología de la obra literaria*, /1970/ (Madrid: Gredos, 1975), Emilio Garroni, *Proyecto de Semiótica*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1973) y Jurij Lotman (Escuela de Tartu), *Semiótica de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1979), son algunos de los muchos trabajos dedicados hoy a estos temas, bastante difundidos ya también en España.

(22) Véase Michel Décaudin, “Petite histoire d’une appelation: ‘cubisme littéraire’”, en *Cubisme et littérature*, número monográfico de la revista *Europe*, 638-639 (1982), pp. 7-25. En este volumen se estudian los temas básicos del cubismo literario desde muy diversos puntos de vista. A él remitimos para una revisión más profunda del tema. Puede verse también Guillermo de Torre, *Apollinaire y las teorías del Cubismo* (Barcelona: Edhasa, 1967) y J.M. Nash, *El Cubismo, el Futurismo y el constructivismo* /1974/, (Barcelona: Labor, 1975).

(23) Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (París: 1913). Véase Mario de Micheli, op. cit. pp. 340-352.

(24) Véase Mario de Micheli, op. cit. pp. 199-205.

(25) Frase incluída en el manifiesto ya citado *Méditations esthétiques*. Véase M. de Micheli, op. cit. p. 350; Guillermo de Torre, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, op. cit. p. 93.

(26) Sobre este sentido antiacademicista y antitradicionalista véase Blas Matamoro, op. cit. pp. 112-113.

(27) Blas Matamoro, op. cit. p. 117.

(28) Guillaume Apollinaire, *Los Caligramas*, introd. J. Ignacio Velázquez (Zaragoza: Pliegos y Cierzos del Noreste, 1983), trabajo de gran interés, sobre todo si se tiene en cuenta las dificultades para traducir y reproducir también visualmente los poemas. A él remitimos para un análisis más detenido de esta obra.

(29) J. Ignacio Velázquez, “Introducción”, Guillaume Apollinaire, *Los caligramas*, op. cit. p. 16.

(30) J. Ignacio Velázquez, op. cit. pp. 13-14.

(31) Guillermo de Torre, *Apollinaire*, op. cit. pp. 67-68.

(32) Véase Guillermo de Torre, op. cit. pp. 68-69, en donde reproduce, mediante la cita directa de Apollinaire, estas ideas.

(33) Véase J. Roudaut, “le temps et l’espace sacré dans la poésie d’Apollinaire”, en *Critique*, 135-136 (1958) y S. Themerson, *Apollinaire’s lyrical ideograms* (Londres: Gaberbooks Press, 1968).

(34) Blas Matamoro, op. cit. pp. 113-114.

(35) Remitimos al capítulo dedicado a este movimiento por Mario de Micheli, op. cit. pp. 209-247 y a la selección de sus manifiestos, pp. 253-366. Véase también J.M. Nash, *El Cubismo, el Futurismo*, op. cit. pp. 30-45.

(36) Mario Verdone, *Qué es verdaderamente el Futurismo* /1971/ (Madrid: Doncel, 1971). Puede verse también J. Pierre, *Le Futurisme et le Dadaisme* (Lausanne-Paris: Ed. Rencontres, 1967), B. Goriely, *Le avanguardie letterarie in Europa* (Milán: Feltrinelli, 1967).

(37) Véase Mario Verdone, op. cit. p. 49.

(38) Mario Verdone, op. cit. p. 51.

(39) Véase Mario de Micheli, op. cit. pp. 228-230.

(40) Véase Mario Verdone, op. cit. pp. 139-144.

(41) Véase Mario de Micheli, op. cit. pp. 143-146.

(42) Puede verse Hans Richter, *Historia del Dadaísmo* /1965/, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1973), así como Tristan Tzara, *Los siete manifiestos Dada* /1963/, (Barcelona: Tusquet, 1972).

(43) T. Tzara, “Manifiesto Dada 1918”, en *Los siete manifiestos*, op. cit. p. 12.

(44) T. Tzara, op. cit. p. 16. El subrayado es nuestro.

(45) T. Tzara, op. cit. p. 18.

(46) M. de Micheli, op. cit. pp. 147-148.

(47) Este nombre, admitido por algunos de los actuales poetas experimentales, ha generado incluso una revista, cuyo primer número se dedicó

al poeta Carlos Edmundo de Ory: “Oleaje a Carlos Edmundo de Ory”, *Operador*, 1 (Sevilla, 1978). En ella se publicó nuestro trabajo, “Carlos Edmundo de Ory, puente entre la vanguardia y el experimentalismo”, op. cit. pp. 96-105.

(48) M. de Micheli, op. cit. p. 151.

CAPÍTULO III

LA PRIMERA VANGUARDIA EN ESPAÑA

3.1. Planteamientos iniciales

Punto de partida básico para el estudio de la vanguardia en España sigue siendo, a pesar de su antigüedad, el libro de Guillermo de Torre *Historia de las literaturas de vanguardia,* entre otras obras de interés(1).

El extenso estudio del poeta vanguardista español se inicia también con el Futurismo, Cubismo y Dadaísmo, además del Expresionismo, y centra el análisis del ultraísmo en el segundo volumen de la obra, si bien la parte que a nosotros nos ocupa, el estudio del Letrismo, Concretismo y Poesía visual queda reducida a las experiencias europeas y de forma bastante breve.

Víctor G. de la Concha, en su artículo ya citado, “Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica”, analiza el tema a partir de una interesante encuesta realizada en 1930 por Miguel Pérez Ferrero en *La Gaceta Literaria* a un grupo importante de escritores de la época.

Las opiniones de estos, a veces controvertidas, sirven al crítico para ir entresancando ideas útiles sobre este complejo fenómeno. De la Concha llama la atención, por ejemplo, sobre el tema de la reflexión de la teoría estética como algo inherente a la lírica moderna, también española, a partir de las opiniones de Arconada, jarnés o Vighi, o confirma las raíces de la vanguardia en el modernismo al tiempo que el rechazo de las formas expresivas y la dialéctica de la mentalidad burguesa, a pesar del origen burgués de los vanguardistas. Otro aspecto interesante del análisis de Víctor G. de la Concha es la idea cronológicamente muy limitada de la vanguardia en España que se deduce de la opinión de los vanguardistas. Para ellos, en 1930 era ya un fenómeno pasado. Esto supone un concepto estricto de vanguardia entendida como actitud beligerante, de enfrentamiento con un sistema, más que como fenómeno creador de un nuevo sistema, y deja de lado la aportación del surrealismo.

De todos modos también es para nosotros un síntoma el carácter del ultraísmo como síntesis de los ismos europeos, la “peculiaridad” del surrealismo español y, de nuevo, la incorporación tardía (y a modo de síntesis) de las vanguardias experimentales de la segunda posguerra mundial. Todo esto explica los puntos de vista diversos sobre la presencia o ausencia en España de una vanguardia al modo europeo. Para algunos como Buckley y Crispín, o Víctor G. de la Concha(2) España se abre a través de la vanguardia a las corrientes intelectuales europeas en íntima conexión con los vanguardistas hispanoamericanos y ya sin los condicionantes que habían filtrado las influencias exteriores desde el siglo XVIII. El Ultraísmo (1919-1923) supondría la primera etapa de esta “europeización intelectual” y la segunda vendría entre 1925 y 1935, sobre la que nos dice Víctor G. de la Concha. “A partir de 1925, aproximadamente, cabe señalar en la vanguardia literaria española un nuevo tiempo dialéctico cuyo fruto granado será nuestro peculiar y rico surrealismo”(3).

En esta cita se reconoce también un rasgo de peculiaridad en la vanguardia española que justifica, de nuevo, la idea de que en España la revolución vanguardista tiene especiales características como fenómeno general.

Ya hemos tratado en varias ocasiones este tema y las relaciones con el concepto de modernidad(4) a partir de las ideas de Octavio paz sobre la literatura del siglo XX(5).

El caso español reviste características de marginalidad en el conjunto de las literaturas europeas sobre todo por su tradicional reacción a las “diversas modernidades” de los últimos siglos, por su ausencia de participación en un plano general de los impulsos desarrollados en Europa. Pero esto no supone inexistencia de autores, grupos y obras en la línea de la vanguardia internacional, ni que la circulación de las ideas principales de esta haya sido inexistente. El vanguardismo catalán contemporáneo a los ismos europeos de las primeras décadas es muy significativo, más incluso que los esfuerzos en el ámbito del

castellano. Algunos autores españoles pueden incluso considerarse como antecedentes del vanguardismo europeo (Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo) y tal vez sea en España donde han cristalizado obras, dentro de la órbita de la vanguardia, de mayor interés: algunos libros surrealistas de autores que no lo son en sentido estricto, *Poeta en Nueva York* de Lorca, no tienen parangón con las de los autores de la escuela surrealista. Por tanto, al hablar de que en España ha existido una relativa impermeabilidad a la vanguardia, nos referimos a esta como actitud radical generalizada, más allá de algunos esfuerzos individuales, y con una repercusión social de cierta importancia. Algunas citas de Octavio Paz pueden aclarar estos puntos de vista:

"La literatura española de los siglos XVI y XVII ocupa un lugar central en Europa en tanto que el puesto de la del XX es marginal (...) no es que Juan Ramón Jiménez sea inferior a Góngora o a Garcilaso sino que su relación con la literatura europea es distinta; (...) el profesor busca en los escritores modernos una prolongación de los rasgos que le parecen característicos de la tradición de su literatura (...) La crítica ha insistido en aquello que aisla a la literatura española de las otras sin reparar que esa diferencia, precisamente por asumir la forma de una oposición, es aquello que la une a las otras literaturas de Europa y América"(6).

Pero más interesantes aún son las ideas sobre el concepto de "modernidad":

"La modernidad no es un estado sino una aspiración. Un amor inmoderado por lo que está pasando, no tanto por lo que es como por lo que va a ser (...) la modernidad es una pasión crítica: se sabe tránsito y se sabe instante único, absoluto momentáneo y momento absoluto. (...) Creación por la negación y el vacío: crítica creadora. Desde su nacimiento -Coleridge, Baudelaire- la modernidad es una pasión lúcida y sus monumentos son la crítica de sí misma. Pues bien, gran parte de la literatura española se opone a la modernidad, sea ésta amor a la actualidad o pasión crítica".(7)

Y todo esto lo explica Octavio Paz, advirtiendo siempre que no pretende juzgar, sino situar; que no hay, por tanto, ningún sentido peyorativo en ello:

"La oposición se manifiesta de dos maneras: la tradicionalista o castiza y la crítica de la modernidad. La primera carece de interés estético (...) no ha producido una sola obra que valga la pena. (...) En cambio, gracias a la crítica a la modernidad, la literatura española accede al mundo moderno. Pero accede, diría, sin asumirlo: no comparte ni sus riesgos ni sus descubrimientos. Su crítica no es la que se hace la modernidad a sí misma: es una crítica desde el exterior, según puede verse sobre todo en Unamuno (...) No quiero decir que los españoles no hayan producido novelas y poemas modernos y universales sino que en esas obras echo de menos la voluntad crítica y autocrítica, esa reflexión sobre el lenguaje y sus significados que, a mi juicio, es la forma más lúcida y exasperada de la modernidad".(8)

Para Paz una excepción de todo esto es Juan Ramón Jiménez en su poema *Espacio*, obra de pleno sentido en relación con el concepto de modernidad expuesto por el autor.

A Mallarmé lo sitúa como poeta plenamente moderno y maestro de los contemporáneos, mientras, por ejemplo Antonio Machado, por encima de su valor como una de las grandes figuras, pertenece al siglo XIX: "Unamuno y Machado fueron poetas nacionales, rasgo que los define aún más como figuras del siglo XIX. Todos los grandes poetas modernos son cosmopolitas, sin excluir a los de civilizaciones y naciones marginales: Huidobro, Borges, Pessoa, Kavafis. De nuevo: no juzgo a la poesía de Unamuno y Machado, pretendo situarla"(9).

Justificamos la extensión de estas citas porque compartimos en lo esencial las ideas del poeta mexicano, si bien pretendemos demostrar con nuestro trabajo que las excepciones son de una mayor importancia de lo que habitualmente se reconoce.

En cierto modo, Manuel Machado y, sobre todo, Valle Inclán, están mucho más cerca de este concepto de modernidad al que nos hemos referido, aparte, por supuesto, de los autores más importantes de la vanguardia española hasta el surrealismo.

Al mismo tiempo reconoce Octavio Paz la modernidad de Unamuno y Antonio Machado en sus ensayos, así como a Ortega y Gasset, como el más radical (y moderno) de los tres, una de las figuras más destacadas en Europa en esta dimensión crítica que caracteriza a la modernidad. El poeta por excelencia de la modernidad española es, para él, Gómez de la Serna, iniciador junto a Huidobro y algunos más, de la poesía moderna en España e Hispanoamérica. Tras él, Gerardo Diego, Larrea, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Dámaso Alonso, sin olvidar *Espacio*: "(...) es lo que está más allá de la poesía de Jiménez: es la transfiguración del poeta español en un poeta de vanguardia: el *Altazor* de Huidobro y su negación",(10) como puntos básicos de la incorporación de España a la modernidad europea.

De todos modos y con las precisiones que exige toda generalización, la pervivencia del Barroco prácticamente hasta la mitad del siglo XVIII, la incorporación tardía y hasta cierto punto conservadora del Neoclasicismo en España, un Romanticismo sin el predominio del radicalismo artístico y social de la tendencia en Europa, nuestro Realismo incorporado casi con dos décadas de diferencia frente a Europa, y un Naturalismo sin la virulencia de Zola, explican ese carácter peculiar que parece distinguir a España. Incluso el Modernismo español con Juan Ramón parece contestación frente a Rubén Darío (e incluso Salvador Rueda), como el Ultraísmo fué intento de asimilación de las vanguardias en bloque, y el Surrealismo producto más de un ambiente que se respira en la época que de una voluntad consciente de constitución de un ismo. El papel que representan en España desde Rubén Darío, Huidobro, Neruda, o Julio Campal (en la posguerrra), como relativos introductores de la lengua castellana en los fenómenos intelectuales europeos, puede hacer pensar en una pérdida de protagonismo de los españoles, aunque esto significaría sólo protagonismo histórico y no conlleve una cualificación negativa.

Los citados autores hispanoamericanos representan cada uno de ellos un momento destacado de nuestro esfuerzo por incorporarnos a la modernidad, pero en casi todos los casos se produce cierta reacción: se partió de ellos para adaptar sus ideas a la "personalidad", al "gusto" español. Frente a la sonora musicalidad de Espronceda permanece Bécquer como autor fundamental de la literatura si se quiere europea. Con este ejemplo y con las diversas excepciones, el Modernismo español parece reducir el formalismo de Darío, como el Ultraísmo deriva del Futurismo, y la influencia de Neruda (desde la revista *Caballo verde para la poesía)* pudo suponer un nuevo impulso del Surrealismo. El ejemplo tal vez más preciso puede ser el de Dalí, sin duda el pintor más destacado, hoy por hoy, del Surrealismo europeo. Pero frente al automatismo absoluto de Bretón, frente a su irracionalismo incontrolado, el pintor catalán introduce el freno de la esteticidad, de la preocupación por la belleza, algo que podría caracterizar a los surrealistas del 27 frente a la escuela francesa (aparte de la posición sociopolítica distinta a la del Surrealismo en Europa). En este punto también podría hablarse de peculiaridad: la actitud revolucionaria en España tanto en el plano estético como sociopolítico, salvo contadas e importantes excepciones, no llega nunca al radicalismo de sus correspondientes europeos (desde Espronceda a los surrealistas). La virulencia, el antiinstitucionalismo, la ruptura con la moral y con la religión, no es frecuente entre los artistas españoles.

Pero todas estas ideas no pueden verse desde una perspectiva de valor. Si a niveles generales las aceptamos, no podemos negar que algunas de estas figuras, incluso la mayoría de las del 27, ocupan un papel destacado en la lírica universal del siglo XX, hasta el punto de hablarse de un nuevo "siglo de Oro". Nos situamos en el punto de vista de la historiografía entendida como análisis del proceso histórico y no desde la perspectiva de la crítica literaria, a quien corresponde delimitar el valor concreto de las obras. Precisamente consideramos imprescindible un análisis detenido de las obras de vanguardia en España, aún por realizar, que determinaría el verdadero papel que esta representó en cada época(11).

3.2. Del Novecentismo (Gener. del 14) al Utraismo

Víctor G. de la Concha nos dice:

"Nuestra vanguardia literaria no puede ser comprendida sino como un capítulo de la lírica moderna que, hundiendo sus raíces en el humus ideológico del siglo XVIII, comienza a nacer como una extraña planta en Baudelaire"(12).

y más adelante:

“Ya Novalis había sentado los presupuestos teóricos de un cambio esencial en la concepción de la poesía, al afirmar que ésta nace de un impulso lingüístico que determina el tema. Poe desarrolla la idea afirmando que la forma es el origen del poema y Baudelaire le imprime el valor de salvación en medio del caos cósmico”(13).

En definitiva, en estos autores están las bases de lo que Ortega desarrolla en la *Deshumanización del arte*. Si el Simbolismo y el Modernismo forman el punto de arranque de la revolución formal de la vanguardia, como ya hemos planteado, ésta la lleva a cabo en España la generación novencentista.

Jorge Urrutia, en el capítulo “Las vanguardias literarias” de su libro *El Novecentismo y la renovación vanguardista(14)* vincula acertadamente ambos conceptos: “Novecentismo y vanguardia no son, al fin y al cabo, sino variantes de una preocupación general por el hombre que se produce en Europa, coincidiendo con la entrada del nuevo siglo y bajo la conmoción social que significará el cambio de las relaciones de poder: crisis colonial, revolución socialista, primera guerra mundial, desarrollo de las organizaciones proletarias”(15).

De hecho, las actitudes básicas de la vanguardia española, representada por autores como Gómez de la Serna, Guillermo de Torre o Rafael Cansinos-Asséns, están sintetizadas, como decimos, en los planteamientos de Ortega y Gasset. La generación novecentista, frente al 98 y el Modernismo, y como precedente de la del 27, es la que lleva a cabo esta revolución, marcada por el común hecho histórico de la guerra mundial, y con una actitud crítica inexistente hasta entonces. El reconocimiento de la generación como tal, frente a la que le antecede y a la que le sigue, nos parece fundamental para determinar el verdadero papel de la primera vanguardia española, algo que parece predominar en los manuales de literatura.

Sus planteamientos estéticos de superación del 98 y la nueva forma de entender la preocupación por España, ahora desde una posición más objetiva, explican mejor la renovación cultural que tiene lugar en las primeras décadas del siglo, y como preludio del 27. No olvidamos que Picasso, Eugenio D’Ors, Cansinos, Moreno Villa, Gómez de la Serna, Rafael Lasso de la Vega, aparte de Ortega y del mismo Juan Ramón, entre otros, pertenecen cronológicamente a la generación novecentista.

El papel catalizador de la Primera Guerra Mundial, como consecuencia de una situación nueva en Europa que determina el nacimiento de las principales vanguardias, tiene también sus repercusiones en España. Su neutralidad no supone que los españoles se sintieran alejados del continente, si bien la realidad española en esta época difiere bastante de la Europea: falta de industrialización, grandes diferencias sociales, el peso de un tradicionalismo y unas circunstancias históricas difíciles que arrastran del siglo XIX. Esta “peculiar” situación se explica también, hasta cierto punto, por la explosión de la crisis en una guerra propia y una nueva neutralidad en la Segunda Guerra Mundial.

Las vanguardias y la misma guerra mundial suponen en Europa un cosmopolitismo universalizante, una conciencia de destino común, sin prejuicio de los nacionalismos que parecen reproducir en la realidad lo que había planteado la filosofía krausista. El internacionalismo de las ideas se refleja incluso entre bandos enfrentados (Paul Eluard y Max Ernt) y en la acogida de los movimientos de vanguardia, como vimos anteriormente.

El ensayo, la investigación, tan importante entre los novecentistas (Américo Castro, Salvador de Madariaga, Gregorio Marañón, o los ya citados Ortega y D’Ors, entre otros), tendría su correlato en la preocupación teórica de la vanguardia, además de que el sentido colectivo, de esfuerzo común, frente al individualismo del 98, cristaliza en el valor del grupo para los movimientos de vanguardia. Las ideas de Ortega, en consonancia con la profunda preocupación por el hecho estético de su generación (los autores ya citados), coinciden con el sentido de distanciamiento entre la realidad y el arte de su época. *La deshumanización del arte* (1925) es la cristalización teórica de la tendencia al formalismo y al antirrealismo de las nuevas corrientes estéticas, la importancia del arte por encima de su vinculación como lo humano, el valor concedido al lenguaje por sí mismo, y precedente, por tanto, del esteticismo

del 27.

También señala Urrutia la influencia del cine en la literatura desde el novecentismo, y no sólo en los posibles valores de la poesía, que cristaliza en Gómez de la Serna o Guillermo de Torre, entre otros autores de caligramas, sino también en el desarrollo del tiempo en la novela, la distribución de las escenas en la prosa, al modo de planos cinematográficos(16).

3.3. Huidobro y los primeros vanguardistas

Si a partir de 1912 Marinetti orienta sus planteamientos en torno a las “palabras en libertad”, como Blaise Cendrans o Apollinaire en Francia, Vicente Huidobro recoge también del Cubismo las ideas del “esprit nouveau”, que proyecta en la disposición tipográfica de *Japonerías de Estío* (1923), bajo la influencia también del haikú y el orientalismo propugnado por Mallarmé. La experimentación con el verso, el esfuerzo por una renovación de la expresión lírica y la preocupación por la belleza formal le viene a Huidobro del modernismo, si bien intenta ir más allá de los límites de este: llega a ser el primero en rebelarse contra él en la literatura hispanoamericana: Su manifiesto *Non serviam*, leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, se muestra como primera formulación frente a la imitación y propuesta hacia la creación, de donde genera el “Creacionismo”(17).

Con *Japonerías de Estío,* dentro de la obra *Canciones en la noche* se inician los caligramas de Huidobro, de acuerdo con la tradición que hemos visto ya de esta modalidad poética y primer paso hacia el desarrollo de la teoría poética que cristaliza más tarde en el Creacionismo(18) (Figs. 184 a 186).

Su libro *Altazor*, publicado en Madrid en 1931, constituye la plenitud del poeta en una etapa ya de madurez creadora de los principios futuristas, vanguardistas, de forma similar a la maduración que supone el surrealismo frente a los primeros movimientos de vanguardia(19).

Aparte de Ramón Gómez de la Serna, con quien toman cuerpo en España los planteamientos del Cubismo, Futurismo y Expresionismo, aunque de una forma especial, otros muchos autores, Ramón de Basterra, Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle, Gerardo Diego, Juan Larrea, Francisco de Vighi, realizaron obras en la misma línea de preocupación tipográfica y caligramática que reflejan los ismos ya citados. Si la vanguardia española, aparte del precedente de Gómez de la Serna, puede considerarse iniciada en 1916, la etapa en que más textos visuales encontramos va de 1919 a 1923, año este en que Guillermo de Torre publica *Hélices*, la obra de síntesis del vanguardismo visual español en esta etapa.

Por otro lado, el vanguardismo catalán, entre 1916-1918, sobre todo con Joan Salvat-Papasseit, Joaquim Folguerá, Josep María Junoy, se encuentra ya preocupado por difundir las líneas europeas, al tiempo que por dar a conocer fuera de Cataluña la creación que allí se hacía. En estos autores y otros menos conocidos, Sebastián Sánchez Juan, Josep María Sucre, Tomás Garcés, J.V. Foix o Joan Brossa (este último figura clave de la actual poesía visual catalana) se observa una fuerte reacción antinovecentista y una clara influencia de los ismos europeos.

El libro *Troços* de Josep María Junoy, publicado en 1916 sería el primer testimonio de la vanguardia visual en Cataluña(20) (Figs. 187-188).

El *Correo de las letras y de las artes*, así como la revista *Troços*, de igual nombre que el citado libro, van a dedicar su atención a la difusión de los acontecimientos artísticos que tienen lugar sobre todo en París. La proximidad de Junoy con el Cubismo y Apollinaire es mayor que con el Futurismo, mientras en Salvat-Papasseit parece evidenciarse una mayor proximidad con los planteamientos de Marinetti y las “Palabras en libertad”. Sin embargo, el futurismo catalán tuvo un sentido ideológico y político radicalmente opuesto al italiano, como se refleja en la revista de Salvat-Papasseit, *Un enemic del Poble* (1917).

Aquí sí podemos hablar de un radicalismo revolucionario acorde con las vanguardias europeas. Los collages y caligramas se hacen cada vez más frecuentes en las revistas y publicaciones catalanas entre 1917 y 1921. Además de la anteriormente citada, Salvat-Papasseit está vinculado a la revista *Arc Voltaic*

(1918), cuyo título ya demuestra esta filiación futurista, y *Proa* (1921) (Figs. 189-190).

Entre otros autores, Vicens Solé de Sojo, Carles Sindreu, J.V. Foix, Joaquín Folguerá, realizaron también caligramas y juegos tipográficos, aunque de forma más esporádica. El manifiesto estético de Papasseit,(21) donde también se refleja el influjo del caligrama cubista: “Contra els poetes amb minúscula” se publicó en 1920· (Fig. 191).

Huidobro con su obra de 1918 *Horizon Carré* y el mexicano Juan José Tablada con *Li-po* y otros poemas (Figs. 192-193) representan lo que el Creacionismo pretendió llevar a cabo como actitud de integración de las vanguardias. Todo esto supone que, aunque las experiencias visuales desarrolladas por los primeros vanguardistas españoles, tengan en la mayoría de los casos un carácter esporádico (e incluso aceptando que la relación con los ismos europeos pudiera ser más formal que profunda), la importancia de estas primeras experiencias es mucho mayor de lo que a menudo se les concede. Incluso si reducimos los vanguardistas españoles a aquellos que plantearon una verdadera investigación de las posibilidades de la escritura, el papel de la vanguardia en nuestro país es importante aún.

3.4. Del Ultraísmo al Surrealismo

Ramón Gómez de la Serna ya había sintetizado las nuevas orientaciones en su *Primera Proclama del Pombo* (1915) que sirven a Rafael Cansinos Asséns para el lanzamiento del manifiesto *Ultra* en 1918.

La figura de Gómez de la Serna resulta un tanto especial, original, por su relación con los diversos ismos, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, incluso Surrealismo, sin vincularse a ninguno, y rechazando, por ejemplo, firmar su adhesión al manifiesto ultraísta.

Sus *Greguerías*, desde 1910 y con antelación, por tanto, a los ismos, representan una síntesis peculiar de la vanguardia a partir del juego etimológico, las aliteraciones, jitanjáforas, relaciones fonéticas y visuales en un plano de verdadera integración de las artes(22).

El humor es también uno de los rasgos más destacados de este autor y consecuencia de su sentido lúdico en el arte, punto esencial de la vanguardia por el que Gómez de la Serna se convierte en precedente del dadaísmo y el surrealismo.

En la misma fecha del inicio de sus greguerías, en 1910, publicó una “Proclama futurista a los españoles” en la revista *Prometeo*, heredada de su padre y uno de los vehículos más importantes de la nueva sensibilidad(23).

Entre los diversos tipos de greguerías y poemas realizados por Gómez de la Serna nos interesan especialmente aquellos que se establecen sobre el lenguaje iconográfico, que proyectan visualmente el poema escrito, además de los que traducen imágenes plásticas (si bien en Gómez de la Serna no son frecuentes los caligramas) (Figs. 194-196). Incluso parece ser que realizó fotografías a las que añadió un comentario literario, nuevo ejemplo de interrelación entre imagen visual y literatura, retomado por la vanguardia contemporánea. Angel San Vicente, en su artículo “Un retablo gregueresco de la escritura”, analiza los signos de la escritura a través de las greguerías y los factores paleográficos de las letras en las mismas, junto a ejemplos de diversas épocas que sintentizan estas referencias en relación con libros sobre curiosidades, alfabetos caligráficos, etc. La sistematización de las greguerías sobre la escritura, que realiza este autor, nos parece bastante ilustrativa:

“De ellas, más del 68% apelan al sentido de la vista o, dicho de otro modo, articulan analogías figurativas (...). Muy por debajo, el porcentaje de greguerías montadas sobre resortes puramente lingüísticos (dilogías, falsas etimologías, etc.), que representa un 7% de nuestro corpus; en orden decreciente, siguen: un 4% de imágenes remitidas a la experiencia auditiva, un 3,5% de greguerías con “Vis cómica”, filmográfica (...)”.(24)

El Manifiesto *Ultra* de Rafael Cansinos-Asséns, sintetiza, como ya planteamos, la conformación oficial de

la vanguardia española bajo este nombre “Ultraísmo”, representado por Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Eugenio Montes, Gerardo Diego, a los que se incorporan, entre otros, Ernesto Giménez Caballero, Pedro Garfias, Mauricio Bacarisse o Juan Larrea(25).

En las revistas más o menos representativas del movimiento: *Grecia* (1918), *Cervantes* (1919), *Ultra* (1921), *Horizonte* (1922), aparecieron los caligramas y juegos tipográficos de los vanguardistas españoles, como síntesis visual de lo que el Ultraísmo recibe de los ismos europeos y también como actitud de enfrentamiento con el novecentismo. Pero este aspecto último, con cierta peculiaridad: “Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, proclamamos la necesidad de un ultraísmo”,(26) frase que no precisa comentario, ni se compara con los manifiestos futuristas.

Cansinos Asséns, que ya había colaborado en *Prometeo* y participaba en las tertulias del Pombo ya en 1915, pasa a ser desde 1918 el animador y guía de las nuevas ideas, también por el influjo de Huidobro y su *Horizon Carré*. Entre 1919-1920 dirige *Cervantes*, donde colaboraron Borges, Guillermo de Torre y Larrea, entre otros.

Isaac del Vando Villar, también sevillano(27), en cuya casa de esa ciudad había estado primeramente la redacción de *Grecia*, la tiene ahora en Madrid. En 1919 publica en esta revista su “Manifiesto ultraísta” en el número 20, pero si destacamos algunos de los caligramas y juegos tipográficos publicados en esos años, poco más queda de las actitudes visuales de los ultraístas. Uno de los pocos libros plenamente visuales de la vanguardia española de esa época, entendida esta en esa línea de ruptura con la linealidad del verso, del sintagma o la palabra, es *Hélices* de Guillermo de Torre(28).

Desde nuestro punto de vista, esta obra supera con mucho a la mayoría de los libros de la primera vanguardia que siguen esta línea de ruptura tipográfica y de concepción caligramática. En todo caso su interés es paralelo a los *Calligrammes* de Apollinaire y superior a los juegos tipográficos de la mayoría de los futuristas. De ahí nuestra incomprensión por la escasa atención que ha recibido, hasta el punto de no haberse vuelto a reimprimir(29) (Figs. 197-198).

Además del ya señalado sentido individualista de Gómez de la Serna, que le convierte en figura esencial de la vanguardia española sin adscribirse a ella, el mismo Cansinos-Asséns satirizó pronto al Ultraísmo, que había contribuído de forma destacada a constituir: Su novela *El movimiento V.P.* de 1921,(30) puede considerarse el punto final del movimiento, del mismo modo que el libro de Guillermo de Torre es la síntesis y culminación de esa orientación visual de la vanguardia española.

Es cierto que los ultraístas hicieron caligramas cubistas y formas tipográficas cercanas al concepto de “palabras en libertad” (Ramón de Basterra, Montes, Vando Villar, Vighi, Dámaso Alonso o Larrea) en las revistas más cercanas al Ultraísmo(31) (Figs. 199-206), pero siempre de una forma esporádica y sin llegar al radicalismo futurista o dadaísta.

La *Sombrilla Japonesa* de Isaac del Vando entra dentro del versolibrismo a pesar de algunos juegos tipográficos, algo parecido a lo que ocurre con Gerardo Diego. En el conjunto de la obra de Diego los libros *Imagen* y *Limbo*, escritos entre 1918-1921, son los propiamente ultraistas, si bien parece habitual en él una doble línea de creación: Por un lado su tradicionalismo métrico y retórico; por otro, los poemas en la línea de búsqueda de nuevas formas. Tal vez, además, el peso de la obra de Gerardo Diego como miembro del 27 y como poeta en la primera línea de la lírica española, oscurece sus experimentos vanguardistas. De todos modos, la abolición de la estrofa, de la rima, la supresión de puntuación, la inserción de blancos entre las palabras o los versos y la distribución, a veces, del poema en toda la página, son consecuencias de esa actividad vanguardista que constrasta con aquellos otros poemas en la línea métrica más tradicional.

También los primeros poemas de *Versión Celeste*, de Juan Larrea, siguen esta línea de influencia ultraísta, según indica su autor, y fueron publicados en 1919.(32)

Como en los casos anteriores y a pesar de la importancia de Larrea como uno de los más importantes poetas surrealistas españoles, estamos ante el culto al versolibrismo y a la disposición tipográfica que

hoy puede considerarse generalizada en la poesía, pero sin llegar a los planteamientos de ruptura de la vanguardia estricta. De todos modos no olvidamos que este autor, como el Huidobro de *Altazor*, ha madurado ya las conquistas de los primeros ismos en una nueva orientación, la surrealista, como otros muchos de los que se inciaron en las actitudes de ruptura de la primera vanguardia.

El visualismo no tiene gran importancia en el movimiento encabezado por Bretón, menos formalista que los que le preceden y verdadera síntesis de ellos. Tal vez el rasgo que separa al Surrealismo de las vanguardias (de las que procede) es que llegó a ser un movimiento más creativo que destructor. Por ello, llevó a cabo la sistematización de un nuevo lenguaje a partir de la "destrucción" realizada por los ismos anteriores. Esto le convierte en el principal movimiento de nuestro siglo y de mucha más trascendencia de lo que supone la escuela francesa. A pesar de los manifiestos, a pesar de las innegables actitudes vanguardistas, el Surrealismo no es, en nuestra opinión, un movimiento de vanguardia en sentido estricto, impregna en mayor o menor sentido a toda la literatura contemporánea. Entendido por tanto desde esta concepción amplia, *Espacio*, *Poeta en New York*, *Versión Celeste*, *Sobre los ángeles* y otras muchas obras destacadas de la literatura contemporánea son surrealistas, como pueden serlo las de Vallejo.

No negamos con esto la existencia de una escuela surrealista, con trascendencia más amplia de lo que representa Bretón o el círculo de París, y en la que estaría entre nosotros, por ejemplo, José María Hinojosa. Lo que nos parece difícil es analizar con los criterios del Surrealismo estricto, la obra de autores como Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Diego, Moreno Villa, Prados o Altolaguirre, que lleva a algunos a considerar la inexistencia del Surrealismo en España o, al menos, su carácter diferencial(33).

De todos modos, no vamos a referirnos al Surrealismo sino en lo que de este toma el movimiento "Postismo" en la posguerra española, puente en nuestro país con la llamada segunda vanguardia(34).

Por otro lado es imprescindible aún el análisis individualizado de muchos autores, desde el ultraísmo al surrealismo, y la reedición y revisión de sus obras: Rafael Lasso de la Vega, Eduardo de Ontañón, Antonio Espina, César González Ruano, etc...

---

(1) Gillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* /1925/ (Madrid: Guadarrama, 1971). También son libros utilizados con cierta frecuencia: Ramón Buckley y John Crispín, *Los vanguardistas españoles (1925-1935),* (Madrid: Alianza Editorial, 1973), Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (Madrid: Guadarrama, 1975), Guillermo Díaz Plaja, *Vanguardismo y Protesta* (Barcelona: José Batlló, 1975), Valeriano Bozal, *La construcción de la vanguardia, 1850-1939* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1978), entre otras obras.

(2) R. Buckley y J. Crispin, op. cit. p. 9; Víctor G. de la Concha, op. cit. p. 106.

(3) Víctor G. de la Concha, op. cit. p. 107.

(4) Véase nuestro capítulo "Modernidad y universalismo" en la Introducción a la edición, Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, op. cit. pp. 47-59; así como "Tradición e Innovación (...)" en *I Congreso de Escritores de España*, op. cit. pp. 148-150.

(5) Ideas desarrolladas en "La modernidad y sus desenlaces", *El signo y el garabato* /1973/, (México: Joaquín Mortiz, 1975), y "Una de cal", en Octavio Paz y Juan Marichal, *Las cosas en su sitio: Sobre la literatura española del siglo XX* (México: Finisterre, 1971), pp. 27-60.

(6) Octavio Paz, *Las cosas en su sitio*, op. cit. pp. 28-32.

(7) Octavio Paz, op. cit. pp. 32-33.

(8) Octavio Paz, op. cit. pp. 33-34.

(9) Octavio Paz, op. cit. p. 36.

(10) Octavio Paz, op. cit. pp. 50-51.

(11) Con evidente retraso están siendo estudiados los principales vanguardistas españoles, Gómez de la Serna, Cansinos Asséns, Guillermo de Torre, Larrea, Hijonosa, Prados, Altolaguirre, entre otros, al tiempo que se ha empezado la revisión con cierta profundidad de obras destacadas de Lorca: *Poeta en New York*, Alberti: *Sobre los ángeles*, o *Espacio* de Juan Ramón.

(12) Víctor G. de la Concha, "Anotaciones propedéuticas", op. cit. p. 107.

(13) Víctor G. de la Concha, op. cit. p. 110.

(14) Jorge Urrutia, *El Novecentismo y la renovación vanguardista* (Madrid: Cincel, 1980).

(15) Jorge Urrutia, op. cit. p. 49. Véase también Guillermo Díaz Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español* (Madrid: Alianza Editorial, 1975)

(16) Véase la obra de Jorge Urrutia ya citada, *El Novecentismo*, que, a pesar de su brevedad como resumen para un texto universitario, centra los temas más destacados de nuestra vanguardia.

(17) Véase Octavio Corvalán, *Modernismo y vanguardia* (New York: Las Américas, 1967).

(18) Sobre Huidobro debe verse, Vicente Huidobro y la vanguardia, volumen monográfico de la *Revista Iberoamericana*, 106-107 (1979), extensa recopilación sobre los temas más diversos de la obra de este autor chileno. A este libro remitimos para un análisis más profundo del mismo. Los poemas que componen *Japonerías de Estío* están incluidos en *Canciones en la noche* (Santiago: Imprenta Chile, 1913).

(19) Véase Vicente Huidobro, *Altazor, Temblor del cielo*, edición de René de Costa (Madrid: Cátedra, 1981).

(20) La Galería Dalmau de Barcelona había presentado ya en 1912 su primera exposición de arte cubista y el contacto entre pintores e intelectuales catalanes con Francia es importante en esa época.

(21) No nos es posible extendernos ahora en estas cuestiones, por otra parte desarrolladas, aunque sea en breve resumen, en el número monográfico dedicado al caligrama por la revista *Poesía*, al que ya nos hemos referido. Jaume Vallcorba Plana, en su trabajo "La Primera vanguardia en Cataluña", incluido en la citada revista (pp. 100-106), estudia la aportación de estos y otros vanguardistas catalanes. También interesa, además del trabajo de Juan Manuel Bonet, "El caligrama y sus alrededores", que sirve de introducción a la revista; el artículo de René da Costa, "Trayectoria del caligrama en Huidobro", (op. cit. pp. 27-44); los textos visuales del mexicano Juan José Tablada, (op. cit. pp. 45-54) y los de Guillermo de Torre, tomados de *Hélices* (pp. 55-63), así como la selección de textos visuales de Joseph María Junoy y de Joan Salvat-Papasseit (pp. 81-97). Nosotros reproducimos de estos algunos ejemplos. De Salvat-Papasseit conocemos además una *Antología* realizada por José Batlló (Barcelona, El Bardo, 1972).

(22) Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, introducción de Rafael Cardona (Madrid: Cátedra, 1979).

(23) La bibliografía sobre Ramón Gómez de la Serna, aparte de las obras citadas, es ya bastante extensa, por lo que nos centramos en algunos trabajos que tocan aspectos de nuestro tema: José Mª Salaverría, "Ramón Gómez de la Serna y el vanguardismo", en *Nuevos retratos* (Madrid: 1930); Guillermo de Torre, "Ramón y Picasso: Paralelismos y divergencias", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas* (Barcelona: 1957); así como *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos* (Barcelona, 1962); José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras* (Madrid: Espasa Calpe, 1972). Véase también Angel San Vicente, "Un retrato gregueresco de la escritura", en *Seminario de arte aragonés*, 38 (Zaragoza: C.S.I.C., 1983), pp. 283-320.

(24) A. San Vicente, op. cit. p. 319.

(25) Remitimos a Gloria Videla, *El Ultraísmo* (Madrid: Gredos, 1971) quien ofrece sobre este tema una extensa bibliografía.

(26) Véase sobre este tema Guillermo de Torre, "Génesis del Ultraismo", en *Historia de las literaturas de vanguardia*, op. cit. v. II, pp. 209-214.

(27) De nuevo llamamos la atención sobre este aspecto. En el proceso histórico de los manierismos formales ya nos referimos al importante papel desarrollado por autores andaluces no sólo en la creación sino también en el estudio de los mismos. En la vanguardia española del siglo XX también puede observarse un claro predominio de andaluces desde los primeros ismos, en el surrealismo (sobre todo) y en la posguerra, a veces con los tonos más radicales. Hinojosa, por ejemplo, es uno de los más puros surrealistas españoles, por encima incluso de Cernuda o Aleixandre. Ory es uno de los pocos autores de vanguardia entre las primeras generaciones de posguerra, y la poesía experimental andaluza ocupa a su vez un destacado lugar en la vanguardia contemporánea. Puede verse nuestro artículo "Una aproximación a la vanguardia: Visualismo y papel de Andalucía", en Letras del Sur, 3-4 (1978), pp. 65-69.

(28) Guillermo de Torre, *Hélices* (Madrid: Mundo Latino, 1923).

(29) Y por ello resulta interesante que Jorge Urrutia dedique algunas páginas al análisis de un poema en un libro orientado para la enseñanza.

(30) Rafael Cansinos Asséns, *El movimiento V.P.*, intr. J.M. Bonet (Madrid: Hiperión, 1978).

(31) Ejemplos de todos ellos aparecen en el citado número monográfico de la revista *Poesía*, 3 (1978).

(32) Juan Larrea, *Versión Celeste* /1965/, (Barcelona: Barral editores, 1970). Véase David Bary, *Larrea: Poesía y Transfiguración* (Barcelona: Planeta, 1976).

(33) Obras ya clásicas del surrealismo en España son la de Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles* /1963/, (Barcelona: Tusquet, 1971); Paul Ilie, *Los surrealistas españoles* /1968/, (Madrid: Taurus, 1972); C.B. Morris, *Surrealism and Spain* 1920-1936 (Cambridge:University Press, 1972), el más interesante para nosotros de los tres, aunque no existe de él traducción espanola. Una interesante

antología es la realizada por Pablo Corbalán, *Poesía surrealista en España* (Espasa: Ediciones de Centro, 1974), entre otras muchas obras.

(34) Uno de los últimos libros fundamentales sobre el Surrealismo en España es la recopilación de trabajos de varios autores realizada por Víctor G. de la Concha, *El Surrealismo* (Madrid: Taurus, 1982). No olvidamos tampoco los ya clásicos estudios de Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética* (Madrid: Gredos, 1977), y sobre todo *Superrealismo poético y simbolización* (Madrid: Gredos, 1979)

CAPÍTULO IV

LA SEGUNDA VANGUARDIA: POESÍA EXPERIMENTAL

4.1. Visualismo y poesía experimental: unas notas bibliográficas.

En esta parte en torno a la poesía experimental nos resulta forzoso ser breves, tanto por la proximidad cronológica con los hechos que analizamos, como por la variedad y dispersión de los estudios realizados en nuestros días, publicados muchos de ellos en revistas locales o de grupo.

No son frecuentes, sin embargo, las referencias al proceso seguido por los autores españoles que se vinculan con las tendencias experimentales tras la segunda guerra mundial. Optamos así, tras la referencia a los libros que consideramos más destacados, por centrarnos en la incidencia en España de los movimientos internacionales más importantes y que demuestran la existencia de una vanguardia experimental española mucho más importante de lo que suele pensarse.

Aparte de las breves referencias al Letrismo y Concretismo de Guillermo de Torre, en la edición aumentada de su *Historia de la literatura de vanguardia*, ya citada, en la que no ofrece datos sobre los españoles, nos parece interesante el libro de Gilo Dorfles, *Ultimas tendencias del arte de hoy(1)*, en el que el crítico italiano parte de los planteamientos de la pintura en sus relaciones con la palabra, sobre todo en los capítulos dedicados al Espacialismo, el Arte neoconcreto, Cinético y Programado. Dentro de un planteamiento también general destacamos a Jacques Derrida, *De la Grammatología* y a Max Bense, *Estética de la Información(2)*; así como los libros de Philippe Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*; de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, y de José María Bardavio, *La versatilidad del signo(3)*, si bien no todos estudian los aspectos que nos ocupan en un mismo plano. De los últimos citados nos parece el de Bardavio, independiente de sus ideas, el más útil para algunos de nuestros planteamientos.

Tal vez resulten más completas diversas recopilaciones de artículos y ensayos sobre el visualismo literario y sus problemas teóricos, como los que incluyen Marshall Mcluhan (uno de los poetas visuales contemporáneos más destacados) y Edmund Carpenter en *El Aula sin muros(4)*, o el número monográfico de la *Revista de Cultura Brasileña,* 11 (1964), dedicado a la literatura de vanguardia y realizado por Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate. También destacamos el conjunto de estudios recopilados por Anne Marie Thibault-Laulan bajo el título *Imagen y Comunicación(5)*, así como las Actas del Coloquio Internacional de la Universidad de París de 1980, titulado *Ecritures. Systèmes idéographiques et pratiques expresives(6)*. En este libro se incluyen diversas ponencias centradas en el estudio del concretismo, el espacialismo y la poesía visual.

Por último, citamos a la revista *Visible language* de Cleveland, que suele incluir con cierta frecuencia artículos sobre estos temas, como la *Revista Iberoamericana* de Pittsburg, *Poétique* de París, *Akzente* de Munich y, sobre todo, *Doc(k)s* de París, entre otras.

Importantes antologías y colecciones de textos experimentales suelen llevar también estudios de mayor o menor extensión que hacen imprescindible su consulta. Una de las primeras antologías de ámbito internacional es la de Emmet Williams, *An Anthology of concrete poetry(7)*, si bien en ella el papel de los españoles es mínimo. Otra antología mucho más amplia y ya clásica en estos estudios es la de Mary Ellen Solt, *Concrete poetry: a world view(8)*. En ella la participación española está representada por once autores y ofrece además sobre ellos y sobre la incidencia del visualismo en nuestro país un breve análisis.

Felipe Boso, uno de los primeros y más activos difusores de la poesía experimental española fuera de nuestra frontera, autor fallecido hace pocos años y a quien debemos buen número de referencias, ideas y motivaciones para nuestro trabajo, publicó en la revista alemana *Akzente* una selección de ejemplos españoles precedida de un interesante estudio introductorio sobre el tema(9).

En ese mismo año Klaus Peter Dencker publicó su *Text Bilder. Visuelle Poesie international(10)*, en la que traza el extenso recorrido de los visualismos desde los caligramas griegos, latinos, medievales y del Renacimiento hasta el siglo XVIII, para extenderse luego, a partir de Apollinaire, hasta las obras y autores más destacados de la actual poesía visual.

En el año 1975 se publican en España dos importantes antologías. La primera se circunscribe a la vanguardia experimental española y aparece en la revista *Artesa* con el título *Odología Poética*, número realizado por Antonio L. Bouza, otro de los habituales estudiosos españoles de estos temas(11).

Su introducción ofrece interesantes datos para el análisis y la teoría de la poesía visual en España, al tiempo que la antología muestra la gran diversidad de líneas, desde el versolibrismo al collage, de las palabras en libertad al montaje fotográfico.

El otro libro, de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, se titula *La escritura en libertad(12)*, y constituye la primera publicación en España sobre estos temas de la experimentación poética internacional dentro ya de una editorial de amplia difusión. Fernando Millán ha sido además, desde mediados de los 60, una de las figuras claves en la creación y difusión del experimentalismo en España. A este libro remitimos para una revisión más amplia de los movimientos, textos y bibliografía.

El poeta catalán José María Figueres y el portugués Manuel de Seabra publicaron en 1977 una nueva antología titulada *Antología da poesía visual europeia(13)*, estructurada por temas y con una importante representación española.

Un año después aparece en la revista *Doc(k)s* de París un grueso volumen monográfico sobre poesía visual en Yugoslavia y en Cataluña(14), en donde se refleja la importancia que la vanguardia experimental ha tenido en el ámbito de Cataluña y la lengua catalana. Esta antología coincide cronológicamente con un nuevo número monográfico sobre la poesía experimental española preparado por el ya citado Antonio L. Bouza, en esta ocasión para la revista *Cahiers de Poétique et de Poésie ibérique et latino-americaine* de la Universidad de París(15).

En esta época se han producido ya importantes congresos, encuentros y exposiciones internacionales en España, con la publicación en muchos casos de catálogos, carteles, plaquetas y colecciones de tarjetas postales con textos de los participantes. Uno de los más importantes, por su cristalización en un libro con las ponencias y comunicaciones, además de una antología, es el que tuvo lugar en Santander en mayo de 1979, organizado por Rafael Gutiérrez Colomer, con el título “Jornadas de Poesía Visual de Cantabria”. El libro *Encuentro con la poesía experimental*, ya citado en la “Introducción” de esta parte de nuestro libro, fue coordinado por el Prof. Víctor Infantes y recoge ponencias sobre temas muy diversos dentro del experimentalismo: aspectos sobre teoría, interrelaciones entre las artes, el proceso histórico, etc. estudiados por Javier Aguirre, Pablo del Barco, Antonio L. Bouza, Angel Cosmos, R. de Cózar, Víctor Infantes, Pedro M. Lucía, Javier Maderuelo, Fernando Millán, Jordi Vallés, además de una muestra de las obras presentadas.

Citemos por último el nuevo volumen dedicado por la ya citada revista parisina *Doc(k)s* a España y la poesía experimental española en 1982, número realizado por José Antonio Sarmiento, al que se deben también otras antologías y trabajos de importancia(16).

4.2. Letrismo, Concretismo, Poesía Visual

Aunque como movimientos en teoría distintos, el Letrismo y el Concretismo vienen a ser dos eslabones en la continuidad de la vanguardia tras la segunda guerra mundial, si bien más en la línea del Dadaismo que del Surrealismo. Otros movimientos y conceptos, Espacialismo, Poesía Fonética, Happening, están ligados a estos hasta el punto de que en la práctica no es fácil distinguirlos.

El rumano Isodore Isou, que publicó un único número de su revista *La dictature Lettriste* en 1946, intentaba operar con la letra como elemento constructivo, disociada ya de la palabra y por su mero valor

plástico o fónico. Sarane Alexandrian, Jerôme Arbaoud, François Dufrère, Maurice Lemaitre, Robert Altman fueron algunos de los poetas integrados en el Letrismo. La revista *La Fontaine* dedicó cierta atención a las ideas y textos letristas de Isou, quien publicó también una *Introduction à une nouvelle musique(17)*.

En cierto modo se trataba de usar letras como notas musicales perfectamente combinables entre sí. El precedente de Schwitters en la pintura o incluso los juegos cubistas y futuristas son bastante claros en el letrismo, pero este movimiento tiende a centrar todo en la poesía, lo que Guillermo de Torre llama “punta extrema del panlirismo”.(18)

Con el Letrismo y el Concretismo entramos en lo que no muy acertadamente se suele llamar en pintura abstracción.

Como ya planteó en torno a 1930 el discípulo de Kandinsky, Theo Van Doesburg, en el número único de la revista *Art Concret*, el concepto de abstracción no tiene una correcta aplicación al arte al que suele aplicarse este término, pues la línea, el color, la superficie son los únicos elementos plenamente concretos, mientras una imagen pintada es abstracción del objeto que le sirve de referente, es decir, que un cuadro figurativo es abstracción de la realidad que pretende representar, por lo que la llamada pintura abstracta sería más bien pintura concreta (Fig. 207).

Con los nuevos movimientos se pretende llegar no a la abstracción de la realidad (que supone la pintura tradicional o la literatura, en cuanto que pretenden definirla) sino a la materia prima, a la línea, al color o a la letra, una vez destruido el verso, el sintagma, la palabra.

En definitiva, se está cerrando el ciclo del formalismo iniciado en el XIX y que ha llevado a las artes al encuentro con sus lenguajes en sentido puro, como materia y forma, síntesis e integración de los artificios del pasado, que ya vimos en la segunda parte de esta investigación(19).

No nos parece necesario plantear ahora algo que se deduce de los textos: Por encima de la aparente lejanía con los antecedentes letristas que vimos en el análisis del proceso histórico anterior al siglo XX, el nuevo Letrismo viene a ser una síntesis de lo anterior llevado al plano de lo irracional.

Tal vez sea esta la principal diferencia del formalismo vanguardista frente al de la tradición: mientras el “poema difícil” parece el resultado de un plan racional, ya sistematizado, en la vanguardia se parte del irracionalismo para llegar a la destrucción de la palabra; es búsqueda de nuevos caminos sin la adecuación a una más o menos acertada “poética de las formas difíciles”. Los resultados, sin embargo, no distan tanto, si se tiene en cuenta las peculiaridades de cada época.

Por el Letrismo vanguardista se llega también a una especie de internacionalismo lingüístico que nos recuerda al de la antigüedad (con el vehículo del latín), como ya advirtió Guillermo de Torre: “Los poemas letristas (...) no necesitan ya ser traducidos para entenderse -o no entenderse- o bien, si se prefiere, parecen ya traducidos desde el momento de nacer en su ‘idioma’ original. (...) Si semejante literatura llegara a imponerse, sería la única verdadera literatura internacional, aquella 'Welt-literatur’ soñada por Goethe”.(20)

El Concretismo se ha considerado a su vez por muchos como prolongación del Letrismo, mientras algunos concretistas suelen olvidar esa fuente. Como movimiento literario el Concretismo es ligeramente posterior, si bien en un sentido amplio le precede.

En todo caso no debe caerse en el análisis de estos movimientos por su teoría o por las fechas fundacionales. Desde nuestro punto de vista, la que llamamos segunda vanguardia (aún más que la primera) no debe interpretarse por el sistema de ismos, de movimientos, sino como un proceso con formulaciones más o menos peculiares. El Concretismo, el Letrismo, el Espacialismo, y otros ismos más, representan la misma línea y los mismos planteamientos en un orden general que llamamos Experimentalismo, a pesar de que tampoco este término sea todo lo preciso que sería necesario. Tal vez esto lo vieron con original clarividencia los creadores del movimiento español Postismo del año 1945: “El

último de los ismos". Efectivamente, a pesar de que sigan existiendo manifiestos y grupos, la internacionalización de la segunda vanguardia, por encima de fronteras y lenguas, se manifiesta en las antologías colectivas, exposiciones y encuentros, donde las peculiaridades quedan englobadas en un sólo grupo.

Ya nos hemos referido al término Concretismo(21) y su origen en la pintura en torno a 1930, luego extendido frente al de abstracción (y aceptado incluso por Kandinsky, promotor de la idea de arte abstracto en 1911).

En esta primera etapa del concretismo en pintura la relación con la música fue clara. El músico americano John Cage se vinculó a los puntos de partida del Concretismo plástico ya en 1938. A este autor, junto a Allan Kaprow, Dick Higgins, Bertolt Brech, entre otros, se ha vinculado el "Happening". Kaprow utilizó el término en 1958 para rechazarlo luego, y las similitudes o coincidencias con el concretismo, sin negar la utilización del término ya aceptado, nos permiten no entrar ahora en él con más detenimiento(22).

Vinculado en origen al teatro, como espectáculo, como "concerted action", en palabras de J. Cage, el Happening viene a ser el arte de la participación, de la acción, a partir de unas propuestas que son propiamente las que constituyen el texto.

El suizo Max Bill, quien ya en 1935 había adoptado el término de arte concreto frente a arte abstracto, es el punto de relación entre aquel primer concretismo y el neoconcretismo posterior a la segunda guerra mundial, si bien es en esta época cuando se generaliza el nombre y la orientación literaria del concretismo. Eugen Gomringer, sistematizador de la poesía concreta, aunque sin usar el término, fue precisamente secretario de Max Bill, y su relación con el concretismo brasileño es lo que origina la internacionalización del movimiento.

En 1944 organizó Max Bill en Basilea una primera exposición de arte concreto, similar a la que un año después se hizo en París. Entre otros participó el pintor Arp, que había adoptado también el término. En esta ciudad el arte concreto se agrupaba en torno a la revista *Arte de Hoy* fundada por André Bloc. Escultores, pintores, músicos, adoptaron también esta denominación que más tarde, a partir de la Bienal de São Paulo de 1951, empezará a aplicarse a la poesía.

En Italia el concretismo se centra en torno al "Movimiento per l'arte concreta", de 1948, encabezado por Atanasio Soldati y Bruno Munari. En la música, además del ya citado Cage, Edgard Varèse, Pierre Boulez y otros compositores de música electrónica, adoptaron el término a partir de 1949. Karlehein Stockhausen, Luigi Nono, Henry Pousseu y buena parte de la música de vanguardia contemporánea está vinculada a los presupuestos del concretismo: aislar los ruidos, romper las fronteras entre notas y ruidos e introducir a la música en la investigación física de la materia prima sonora.

Con el precedente del Letrismo, y en esta cadena de adhesiones desde los diversos campos artísticos, se produjo la incorporación de la literatura con el grupo de poetas brasileños Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Ronaldo Azevedo, creadores en 1952 del grupo y revista *Noigandres*, constitución oficial del concretismo poético (Figs. 208 a 211).

Pintura, escultura, música, poesía aparecen así integradas bajo esta denominación y con muy similares principios básicos (dado el claro formalismo), que pueden explicar que se haya utilizado el término para definir a toda la poesía visual.

Esta última etapa de la vanguardia se ha generalizado en el ámbito internacional y social hasta el punto de que en determinados campos (sobre todo la música o las artes plásticas) deja de ser vanguardia al convertirse en norma predominante. El valor como signo (de la línea, el sonido o la letra) o como pura materia ha llegado ya a constitucionalizarse, "operación que había dejado a medio hacer el dadaísmo", según A. Zárate(23).

Para este autor las relaciones, por ejemplo, entre el artificio pangramático, que inició Ennio y que hemos

visto reflejado en las diversas épocas, no difiere mucho del “ruidismo” de Raúl Hauman, el Letrismo francés, las jitanjáforas de *Songoro Cosongo* de Nicolás Guillén, o la poesía fonética. Esta última no es sino la traslación sonora del concretismo literario.

También establece Zárate un esquema para agrupar los diversos tipos de poemas experimentales: Poemas de Figuras, Poemas Espaciales, Poemas Concretos, Poemas Semióticos. En el primero de los grupos sitúa al caligrama, desde Teócrito a Huidobro, por citar dos extremos. En el segundo grupo, de los Poemas Espaciales, se integran aquellos juegos tipográficos que no ofrecen nexos referenciales, objetos o formas figuradas: desde los laberintos a los juegos de Marinetti, Maiakovski, Gerardo Diego, Larrea, Borges, Vallejo, Octavio Paz, etc. Los Poemas Concretos suponen una revitalización en cuanto escritura y génesis de la escritura, a partir de los diversos grados de parentesco o lejanía, o los diversos valores visuales, fonéticos, rítmicos. La derivación, la permutación tienen aquí un papel esencial. Al concretismo se vincula, por ejemplo, el anagrama. Zárate centra aquí la atención en el sistema compositivo, sin dejar bien claro que visualmente en nada se diferenciaría del segundo grupo.

El último apartado, el Poema Semiótico, engloba diversos tipos de poesía basada en signos y sistemas de signos interrelacionados entre sí. Ya no son creaciones puramente alfabéticas y, a veces, ni siquiera entra en juego el sistema lingüístico. Para nosotros entrarían en este grupo, por ejemplo, los emblemas, empresas y jeroglíficos. Luis Angelo Pinto y Decio Pignatari, nos dicen sobre este tipo de textos: “Dentro de esta definición se encuadran no sólo todos los idiomas, sino también cualquier proceso de señalización de tránsito (terrestre, marítimo, aéreo espacial); lenguaje de esquemas y diagramas (...); lenguaje de computadores electrónicos, lenguaje matemático y de lógica simbólica; lenguajes audiovisuales tales como el cinematógrafo, etc.”.(24)

En la última década se han publicado otros muchos trabajos de interés sobre el concretismo entendido en su sentido amplio o aplicado al grupo brasileño, como los de Mary Ellen Solt, Aaron Marcus, Milhay Nadin, José de Souza, Augusto de Campos, Decio Pignatari, Pablo del Barco, aparte de otros ya citados al principio de este capítulo(25).

4.3. El proceso hacia la poesía experimental en España

La existencia de una serie de trabajos sobre el tema, a los cuales nos referiremos, nos exime ahora de un análisis detenido del proceso de incorporación en España de la experimentación poética. Intentaremos completar por ello algunos puntos de vista y desarrollar los aspectos tratados más lateralmente por la bibliografía sobre el tema, no siempre de fácil acceso. El estudio de esta etapa se encuentra además dificultado por la proximidad temporal y la falta de perspectiva, la ausencia de un desarrollo más o menos completo de la obra de los autores de mayor significación y el carácter de marginalidad o heterodoxia, especialmente en España, de estos campos de la creación literaria(26).

Por todo ello, estas páginas no pretenden ser sino una aproximación al corpus de ejemplos que ofrecemos, sin más pretensiones.

4.3.1. La posguerra

A pesar de los precedentes que vienen desde la primera vanguardia, Junoy, Salvat-Papasseit, Huidobro, Guillermo de Torre (y otros muchos autores de caligramas o poemas tipográficos del Ultraísmo), tras el paréntesis de la confrontación civil, los primeros años de la posguerra parecen distantes de las líneas insinuadas por la evolución del 27 hacia el Surrealismo. No sólo interviene en ello el aislamiento, la relativa marginación, el exilio exterior e interior o el dirigismo cultural del régimen, pues además de que ya la generación del 36 había planteado una rehumanización del arte, existieron en la década de los cuarenta relativos límites de permisibilidad, mayores que los de la década siguiente: tal vez esto por el estado aún incipiente de la censura y los intentos del nuevo régimen por ofrecer una imagen más abierta, como lo prueba el surgimiento del Postismo, en 1945. A pesar del carácter efímero (un número de cada una de las dos revistas, *Postismo* y *Cerbatana*) del movimiento, puede parecer inexplicable que llegara a

fundarse si se tiene en cuenta su vinculación con la vanguardia y los planteamientos ideológicos de ésta en Europa, muy lejanos de los del régimen. Recordamos que ya desde la Exposición internacional del Surrealismo en Amsterdam, en 1928, quedó asentada la orientación marxista de la escuela y, de hecho, el estrépito organizado contra el Postismo, como reflejan los periódicos de la época, tuvo en general una base más ideológica que estética. De todos modos, la paralización de la vanguardia en esta época, mientras en Europa se renuevan las líneas más radicales, como prolongación del Dadaísmo, no nos parece extraña(27).

Tras un periodo de atonía inicial, la "Juventud creadora" y el Neoclasicismo Garcilasista constituye el primer eslabón del proceso literario de la posguerra. De forma casi paralela, y con planteamientos estéticos opuestos, surgió el Postismo representado por Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y una especie de "socio capitalista", Silvano Sernesi.

Frecuentemente considerado como trasnochado, juvenil e intrascendente reflejo del Surrealismo en España, sólo a partir de la década de los setenta se ha empezado su estudio con cierta profundidad, como demuestran tres tesis doctorales y varias de licenciatura. Si no negamos la vinculación con el Surrealismo, motivada a veces por algunos críticos ante la inexistencia de una escuela española que cumpliera las condiciones de los ismos (manifiestos, revista, estrépito), nos parece sin embargo que en los planteamientos básicos del movimiento hay un mayor peso del Cubismo, Futurismo o Dadaísmo (y Ultraísmo si se quiere), que del Surrealismo francés. Era, en definitiva, un movimiento de síntesis de las diversas corrientes europeas más allá del Surrealismo, con el ingrediente del humor, del absurdo como una forma relativa de nihilismo, pero con raíces en la tradición española. En cierto modo el Postismo fue el primero y último de los ismos españoles: último en cuanto síntesis, lo que va detrás de los ismos; primero, en el proceso de lo que va a constituir la vanguardia experimental de la posguerra. En un breve estudio sobre el Postismo a través de sus manifiestos, de su teoría, expusimos las relaciones del movimiento español con algunos de los ismos más importantes del siglo(28), entre ellas también con el Expresionismo. La obsesión por el ritmo, la musicalidad, la experimentación con el lenguaje: aliteraciones, jitanjáforas, rimas internas y juegos de derivación cercanas al letrismo y concretismo, nos sitúan al movimiento español como precedente de la poesía experimental sin que hubiera, que sepamos, conexiones con los movimientos europeos.

También los propósitos de integración de las artes, la posibilidad de aplicación de la técnica postista a la música o a la pintura, se manifiesta en la teoría desde el inicio del movimiento, si bien sólo en la pintura surgieron algunos ejemplos (y en una línea más bien expresionista), además de los collages de Ory(29).

Además de Chicharro y Ory, promotor este último del Introrrealismo en 1951 y, ya en Francia, del *Atélier de Poésie Ouverte*, algunos de los autores vanguardistas más importantes se vincularon al Postismo: Juan Eduardo Cirlot, Francisco Nieva, Angel Crespo, Fernando Arrabal, son algunas de las figuras destacadas que tuvieron una relación más o menos directa con los postistas.

Arrabal ha reconocido en varias ocasiones la importancia que tuvo en su formación el movimiento postista. Juan Eduardo Cirlot, una de las personalidades más interesantes y complejas de la literatura de posguerra, radicalizó en su obra algunos de los rasgos del Postismo (paranomasias, juegos de palabras, disociación y permutaciones con las letras), en esa línea formalista obsesionada por la musicalidad y el ritmo. Su experimentación con el lenguaje, radicada en la poesía "permutatoria", el *"Ciclo de Bronwyn"* (entre 1967-1970), *Inger Permutaciones* o el *Palacio de plata(30)* (Fig. 212), tiene relación con los procedimientos de la Cábala, la música dodecafónica, que iniciara Schoemberg, y el hermetismo esotérico, las líneas trascendentalistas, cosmológicas, de Blake o Hölderlin(31).

En definitiva, Cirlot representa una original versión del concretismo vanguardista europeo a la vez que entronque con la tradición cultural hermética. A él se debe uno de los más interesantes trabajos sobre simbología, *Diccionario de Símbolos* (1958) y otras obras diversas sobre el arte de vanguardia, además de su conocido *Diccionario de los ismos* (1949). Cirlot estuvo también vinculado al grupo catalán *Dau al set*, fundado en 1948 por Joan Brossa, y que agrupó, entre otros, a Tapies, Cuixart, Ponç, Tharrats, Puig. Barcelona representa el papel de centro adelantado de la vanguardia en nuestro siglo, obteniendo el

experimentalismo un apoyo y difusión, una línea de continuidad infrecuente en otras zonas del estado español. Las raíces planteadas en las primera vanguardia por Junoy, Salvat, etc., encuentran su proyección hasta el presente en movimientos y revistas en la línea de lo surreal especialmente.

En cierto modo “Dau al Set” representa y lleva a cabo lo que el efímero Postismo no pudo realizar desde Madrid, pero también como él, adquiere, en el contexto cultural e histórico en que surge, una dimensión hoy sobresaliente, aunque ambos movimientos, considerados en sí mismos, fueran hechos culturales de reducido alcance y difusión mínima.

Tras la segunda guerra mundial se produce la recuperación de las vanguardias como espíritu de ruptura con el pasado y propuesta de una nueva concepción del mundo. Es ahora cuando parecen asentarse las auténticas vanguardias en nuestro país, apoyándose en las eclécticas y conservadoras posiciones vanguardistas de las décadas anteriores al 36. Este es el sentido en que situamos al Postismo y a “Dau al Set”, sometidos ambos a una difusión entre clandestina y tolerada que terminaría por agotarlos. La magia, el mundo oculto, la influencia de Ernst, Klee, Miró, un concepto de la plástica cercano al de escritura, el pensamiento de Nietzsche, Freud, el existencialismo, son algunas de las coordenadas comunes a ambos movimientos y a la vanguardia de esos momentos.

De entre los componentes de Dau al Set, aparte de Cirlot, ya mencionado, destacamos la labor y obra de Joan Brossa, lider declarado de la vanguardia poética y teatral y propulsor también del movimiento. Este autor debe ser considerado no sólo como precedente, sino también como uno de los autores más destacados a nivel de todo el estado español en la experimentación visual. El conocimiento que poseía Brossa de la producción artística anterior a la guerra civil, el futurismo, cubismo, la obra de Picasso, Miró, Dalí y otras manifestaciones de la vanguardia, le hicieron convertirse en centro de atención para los restantes miembros del grupo. Ya desde esos momentos, su preocupación formalista y la investigación de la materialidad pura del lenguaje, le sitúan en una posición de avanzada respecto a sus contemporáneos.

Por otra parte, Brossa, es el autor experimental sin duda más conocido fuera de los minoritarios círculos especializados en estos temas, ya que el volumen de su obra y la constante de fidelidad a sus principios (unidad) desde sus primeros textos, le infieren un carácter de independencia y trayectoria de personal sello (Figs. 213 y 214).

Guillem Viladot, incorporado al experimentalismo visual desde 1965 (uno de los primeros que edita sus textos en libro) pertenece también a las líneas ya clásicas del visualismo y es referencia exigida en toda sistematización por mínima que sea en dichos temas. Su obra recoge y refunde en un estilo propio las corrientes fundamentales de la vanguardia visual conformando con el anterior autor y con Josep Iglesias de Marquet Figueres o Vallés la línea esencial del experimentalismo catalán (Fig. 215).

En cuanto a Angel Crespo, citado entre los postistas o cercanos al movimiento, tuvo un papel también importante como introductor sobre todo del concretismo brasileño desde su cargo de director de la revista *Deucalión* de Ciudad Real (en la que Francisco Nieva publicó un artículo titulado “La música concreta”, en su número 7), y la *Revista de Cultura Brasileña* de Madrid. En esta última, a la que nos hemos referido en varias ocasiones, se publicaron diversos artículos y antologías de y sobre el grupo “Noigandres” brasileño.

En todo caso, en España predominan entonces en la literatura otras líneas muy alejadas de estos vanguardismos y, tal vez, con la relativa excepción de Cataluña, en un plano mucho más marginal que en los restantes países. Es preciso esperar a la década de los sesenta para encontrar una nueva situación favorable a la renovación vanguardista, una vez agotados los recursos del realismo social y la poesía comprometida(32).

4.3.2. Inicios de la renovación vanguardista

En la década de los sesenta, junto a la renovación de la poesía testimonial por una actitud más crítica y

preocupada por el lenguaje, el agotamiento de los planteamientos anteriores y la autocrítica incluso por parte de los más destacados miembros de la poesía social, como refleja la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis (1965), se observa una cierta renovación del vanguardismo latente, como hemos visto, en algunos autores. Por lo tanto, la crisis del realismo es paralela a la evolución de la generación del 50: Claudio Rodríguez, José Angel Valente, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Félix Grande o Francisco Brines, entre otros, al tiempo que una renovación de la vanguardia. Dos grupos son los principales factores de esta, y con orígenes distintos.

En 1964, en Madrid, un grupo de compositores, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce, a los que se une el poeta José Luis Castillejo, actual embajador de España, fundaron el grupo "Zaj". Estos se planteaban el hecho de la creación como acto vital, es decir, en la línea del ya citado Happening, de la música concreta entendida también como escritura. Sus libros enlazan con los realizados por otros grupos de poesía experimental y con los planteamientos de la escritura en libertad.

Paralelamente surgió en Madrid, fundado por el uruguayo Julio Campal, el grupo *Problemática 63*, en el que destacaron los poetas Ignacio Gómez de Liaño y el jienense Fernando Millán(33). En esos años se organizaron diversos encuentros, conferencias, exposiciones en varias ciudades, cumpliendo esencialmente una labor informadora de la vanguardia internacional, para disolverse el grupo, a la muerte de Campal, en la "Cooperativa de Producción Artística" (línea de la poesía acción-happening) y el Grupo N.O., formado por Fernando Millán, Enrique Uribe, Jesús García Sánchez, fundado en mayo de 1968.(34)

Paralelamente a las actividades desarrolladas por estos grupos en la difusión de la vanguardia, encuentros y exposiciones, comienzan a editarse algunos libros de poesía visual, producto también del contacto con nuevos grupos, como "Parnaso 70", radicado en la Universidad Complutense de Madrid. Pero por encima de la creación de obras experimentales, la labor de difusión de estos primeros grupos es esencial para comprender el auge que se observa en la década de los setenta en diversos lugares del Estado español, aunque dentro siempre de los círculos más interesados por estas modalidades poéticas(35).

En todo caso, aunque no podemos entrar ahora en ese tema, es importante tener en cuenta la preocupación tipográfica en poetas "independientes" o no vinculados a grupos vanguardistas específicos. José Mª Alvarez, Jorge Urrutia, Jenaro Talens son tres de los muchos ejemplos que podrían citarse.

4.3.3. Desarrollo de la vanguardia experimental desde 1970

Hacia 1970 se observa en España la etapa de difusión de la poesía visual o experimental con la aparición de las primeras selecciones importantes en revistas convencionales y los primeros estudios y artículos sobre estos temas.

Alfonso López Gradolí publicó una selección de 10 poemas experimentales en la revista *Fablas* (sept.-oct. 1971); Felipe Boso incluye a siete en su selección de *Poesía Hispánica* (mayo 1972) y a 29 en la antología realizada junto a Ignacio Gómez de Liaño en la revista alemana *Akzente* (agosto 1972). De este mismo año es una selección de cuatro autores en el libro *20 poemas experimentales* de Carlos de la Rica y Luis M. Muro(36).

El experimentalismo español empieza a ser conocido fuera de España en una época en que el concretismo se considera ya finalizado en Europa, habiéndose fijado en torno a 1965 la etapa de apogeo fuera de nuestras fronteras. En todo caso la antología de Boso y Gómez de Liaño en *Akzente* supone la internacionalización de la vanguardia representada en los grupos más destacados, "Zaj", "N.O.", la "Cooperativa de Producción Artística", autores catalanes y de otras zonas, Burgos, Salamanca, Sevilla, etc.

En diversas zonas de la península aparecen nuevos grupos y revistas vinculados con mayor o menor intensidad a las nuevas corrientes o, a veces, por confluencia con una reactivación cultural importante

que tiene lugar en esa época: La menor fuerza de la censura, el importante papel desarrollado por las editoriales y la edición de autores extranjeros y españoles, desconocidos o poco difundidos en España, explica ese auge cultural. El ejemplo de Ory y el movimiento postista es suficientemente significativo de la preocupación por recuperar y conocer un importante sector de la literatura de posguerra, olvidado hasta entonces. Destacamos así, en Granada, el grupo y revista *Poesía 70* encabezado por Juan de Loxa; *Parnaso 70* de Madrid, ya mencionado, el movimiento "Liteformista" y la revista *Lit* de Soria (Literatura y forma), encabezados por Víctor Pozanco; la colección "El toro de Barro" de Cuenca, dirigida por Carlos de la Rica. La revista y tertulia *Artesa* de Burgos cuyo Manifiesto fundacional data de 1970 y que dirigía Antonio L. Bouza, una de las publicaciones de más extensa trayectoria; el grupo y revista *Marejada* de Cádiz, bajo la influencia de Carlos Edmundo de Ory, y orientado hacia la poesía espectáculo, grupo que fundamos con Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll, entre otros. En Logroño destaca a partir de 1972 el grupo "Imago Poética" de Mariano Casanova, Javier Pérez y Aurelio Sainz, en la línea de integración de la fotografía con el poema. Del año 1973 citamos a la revista *Kurpil* de San Sebastián, luego *Kantil*, con Jorge G. Aranguren; y a la revista *Nordés* de La Coruña, llevada por el poeta-pintor Tomás Narros. En Salamanca sobresale el "Grupo Base 6" con Mari Carmen de Celis y Antonio Alvarez Colino. Ricardo Cristóbal, desde Madrid, al frente de la revista *Orgón* desarrolló también un importante papel en la experimentación. En Valladolid, Francisco Pino, uno de los más interesantes autores españoles, nacido en 1910, que ya en 1931 había fundado la revista *Ddoos* de carácter surrealista, empieza a partir de 1960 una nueva línea de orientación vanguardista hasta el límite (en sus libros más avanzados), de la eliminación de la letra y la plena constitución del libro como objeto casi arquitectónico: perforaciones en las páginas, creación de volúmenes y vacíos.

Pronto empiezan a publicarse los primeros libros de bolsillo con poesía experimental, y la experimentación incluso de autores discursivos: el caso de Celaya es muy significativo (Fig. 216).

Este auge de revistas y grupos concide con la celebración de importantes jornadas, ciclos de conferencias, exposiciones y encuentros en diversas zonas del estado: Una primera "Semana Internacional de Poesía Experimental" en Cádiz, en 1976, seguida de un "Ciclo sobre Poesía Española Contemporánea", que incluía también al experimentalismo, realizado en la Universidad de Sevilla ese mismo año; las "Jornadas de Poesía Visual" en la Facultad de Bellas Artes de Deusto, Bilbao, en 1978; las "IV Jornadas de Arte Contemporáneo y medios de comunicación", incluyendo conferencias y exposición nacional de poesía visual, de nuevo en Sevilla, también en 1978; las "Jornadas de Poesía Experimental: Exposición Nacional", celebradas en Santander, en 1979, de la que ya hemos citado las Actas; y el ciclo "Concretismo 80", que tuvo lugar en Sevilla en 1980, son algunos de los encuentros sobre estos temas.

De todos modos, si esto no supone que la poesía experimental ha tenido un reconocimiento claro, ya que en la mayoría de esos actos participaron y los llevaron a cabo un grupo reducido de autores (a menudo los mismos), puede aceptarse al menos que la difusión de esos campos ha sido relativamente más amplia que en otras épocas. Es evidente también que entre los autores españoles no todos han desarrollado una obra con cierta representatividad. Hoy parece perfilarse la labor de unos pocos frente a la aportación esporádica de muchos, vinculados a estas líneas de manera ocasional y por causa de la moda, más que por un proceso de búsqueda más o menos original. Algunos autores abandonaron pronto este tipo de experiencias o no llegaron sino a repetir con breves variantes las formas más comunes ya en la primera vanguardia. Otros autores, cuya obra es hasta cierto punto abultada, se diluyen en la reiteración de sus primeras experiencias. Son los menos, aparte ahora de toda valoración sobre su obra, los que muestran una trayectoria más o menos amplia, con cierta coherencia interna y que manifiestan una progresión en la investigación creativa, algo inherente a todo planteamiento experimental.

Cierto es que los criterios de análisis y la proximidad temporal excesiva, unido al hecho de que los procesos se encuentran aún en gestación y que los textos no deben ser considerados sino como propuestas estéticas dentro de un corpus, dificulta todo intento de sistematización crítica, supuesto además que el carácter experimental implica que cada obra debe ser, al menos teóricamente, un avance sobre lo ya realizado, autorrenovación como constante en la búsqueda de un nuevo lenguaje.

Pero además, la falta de datos, de una información exhaustiva sobre el material existente y “los operadores” vinculados a los mecanismos de difusión, hacen lo suficientemente subjetivas nuestras opiniones como para que queden exclusivamente como tales.

Entre los autores de más interés ya citamos al vallisoletano Francisco Pino, desde su poesía más tradicional a aquella de orden surrealista (rev*. Ddooss* 1931), su incongruencia lúdica, la permutación, el influyo del letrismo y concretismo, hasta los últimos textos: un tipo de creación en contacto con el vacío, sin presencia de grafismo alguno, centrada en la perforación geométrica, el volumen, el estatismo y la velocidad cinética, la más radical aspiración arquitectónica del objeto-libro (Fig. 217). También nos hemos referido ya a Ory, Cirlot, Crespo, Brossa y Julio Campal, este de especial importancia como impulsor de algunos de los visualistas más destacados, también marcado por un estilo personal de influencias orientales en la búsqueda de una nueva escritura (Fig. 218).

Junto a él, Fernando Millán constituye hoy referencia obligada en todo lo que se refiere a catalogación, difusión y también creación del experimentalismo en España. Principal depositario de la labor de Campal en la difusión de las corrientes visuales a nivel estatal (presente en casi todos los seminarios, jornadas o encuentros que sobre el tema se realizaron), representa a nuestro experimentalismo en el extranjero al estar incluído en la mayor parte de las antologías. Su obra ocupa un lugar especial por su carácter de síntesis de movimientos (incorporación bajo un sello personal de las corrientes más importantes del experimentalismo en constante recreación), la búsqueda de la interrelación entre las artes bajo la metodología semiótica.

En la obra de Millán se conjugan el símbolo y la imagen, el collage, la pura materialidad corporal de los lenguajes expresivos (el cuerpo, su gestualidad natural o artificialmente provocada), la pintura, la escritura, la fotografía: un constructivismo aparentemente más estético que ideológico (Figs. 219-221).

Un papel similar al de Millán en España representó desde Alemania el estudioso, operador y crítico Felipe Boso, al que debemos los más definitivos estudios sobre el tema en aquella época, base, en gran medida de nuestro trabajo. Este autor, del que ya señalamos la importancia de su labor (selecciones en las revistas *Poesía Hispánica, Akzente* o *Urogallo,* entre otros trabajos) representa con su obra la línea de lo que podríamos llamar purismo experimental, en el sentido de la investigación sobre la escritura entendida bajo un estricto concepto alfabético. La unidad de su proceso y la coherencia son tal vez factores significativos de su producción en consonancia con otros operadores también residentes en el extranjero, como es el caso del diplomático José Luis Castillejo (Figs. 222-224).

La relación de Bosso con la literatura implica la permanencia dentro de los límites del código lingüístico y exclusión, por tanto, de otros sistemas sígnicos, hoy frecuentes en el experimentalismo, pero la adecuación al sistema supone ampliación de los límites del mismo más allá de la discursividad y hacia las resonancias íntimas ocultas en la materialidad de sus unidades mínimas, huída de la iconicidad propia de la plástica y búsqueda de la iconicidad inherente a la escritura como fenómeno estético en sí mismo. Esto podría explicar la difícil simplicidad de sus operaciones, desvinculando al lector de una valoración dada, más por el proceso de creación que por el texto en sí mismo y posibilitándole (¿obligándole?) a un enfrentamiento directo con la escritura.

José Luis Castillejo puede ser situado como uno de los más radicales de los operadores españoles, también en una dimensión marcadamente personal, de difícil clasificación. Sus varios libros se asientan en la línea de una escritura que se desarrolla sobre sí misma, a partir de su propia genética, ya en la liberación absoluta del carácter representativo (portador de información representativa) del signo gráfico. La relación, como en el caso de Boso, con el plasticismo visual, que caracteriza a los operadores españoles, es prácticamente nula y sus últimos libros emplazan la valoración del signo a través de la negación de toda localización informativa, por oposiciones. El rechazo de la alternancia de valores entre las unidades utilizadas en sus textos o la negación a toda transformación del plan trazado, lleva al lector a la búsqueda infructuosa de una variante inexistente. Así el blanco, el espacio, pierde sentido de intervalo y se integra con valor propio también sin posibilidad de variación. Con ello, pensamos, evita Castillejo toda concepción simbólica o descriptiva de la escritura.

Antonio L. Bouza, con la tertulia y revista “Artesa” (1969), desde donde se difundió parte del experimentalismo español desde 1970, es otro de los autores destacables por su labor de aportación de datos, recopilación de información y difusión (selecciones, aproximaciones al tema) de los textos y autores más importantes. Crítico, ensayista, poeta, pintor, podría ser caracterizado en su obra visual por su complejo eclecticismo: del collage al ideograma, del caligrama al poema concreto, del letrismo al espacialismo, de la discursividad a la búsqueda de una nueva escritura a través de nuevos alfabetos. El enigma, la mitología, los géneros emparentados con la emblemática e incluso los pictografismos primitivos, componen la extensa variedad de los caminos iniciados por Bouza, por lo que la sistematización estilística se hace doblemente difícil (Fig. 225).

José Miguel Ullán es uno de los autores con varios libros experimentales publicados. Investiga con su obra en la caligrafía pura, a veces de cierto orientalismo, como refleja su libro *Frases(37)*, o la señalización de grafismos sobre la página del periódico, como en *Alarma(38)* (Fig. 226).

Otros muchos autores han publicado libros y plaquetas en los últimos años, que reflejan la variedad de estilos y líneas de la poesía experimental española(39) (Figs. 227 a 230).

De otros, Uribe, Gómez de Liaño, José María Iglesias, Mari Carmen de Celis, José Antonio Cáceres, Elena Asíns, Carlos de la Rica, no disponemos nosotros de un corpus de obra suficiente como para una mínima sugerencia estilística (Fig. 231). En otros casos, Alfonso L. Gradolí (Figs. 232), los textos que conocemos especifican una línea muy clara (relativa independencia entre texto e imagen, en apoyo mutuo) que no precisa una más profunda investigación desde el punto de vista experimental; o bien, como en el caso de Juan de Loxa, cuya importancia reside esencialmente en la labor de impulsor de un concepto abierto de la literatura, un tanto en la línea del sentido lúdico y crítico que manifestó la “revolución cultural del 68”.

Algunos autores, como Rafael Gutiérrez Colomer o Isaac Cuende parecen dirigir su creación hacia el poema objeto, mientras otros, como Pablo del Barco, siguen la tendencia del concretismo en un sentido más o menos puro. Este último destaca además como organizador de algunos encuentros y exposiciones, además de su labor como editor. Citamos también a Francisco Peraltó, Antonio Gómez y José Antonio Sarmiento, poetas importantes además por su papel como difusores de estos temas en revistas y antologías (Figs. 233-235).

En Cataluña Josep María Figueres representa a las nuevas generaciones desde el grupo “Tarotdequince” y la colección “Poesía d’Hui”, autor emplazado en un nuevo eclecticismo experimental influído por inquietudes sociopolíticas, algo característico de las nuevas promociones vanguardistas catalanas. Jordi Vallés es, por otro lado, uno de los promotores fundamentales en la línea del poema-acción, el happening, la literatura como concepto íntimamente ligado a la vida, a la calle, a la ciudad de nuestro tiempo: experimentación combativa inmersa en los fenómenos sociopolíticos, fuera de los cenáculos y con perspectivas abiertas: las escuelas, fábricas, parques (Fig. 236).

4.3.4. Los últimos años a través de los artículos sobre el tema

Como punto final de este resumen informativo sobre la poesía experimental en las últimas décadas, hemos optado por una breve síntesis bibliográfica expuesta en orden cronológico a partir de 1970. El hecho de que no hayamos profundizado más en el estudio de estas formas literarias, aún en gestación y demasiado próximas, nos parece que exige una mayor atención a los trabajos que las han tratado. A esta razón se une la dificultad de localizar estos artículos en la bibliografía general situada al final de la tesis, organizada por orden alfabético. Una parcelación por secciones hubiera supuesto realizar prácticamente una por capítulo y con continuas repeticiones. Por ello, y dado que en las notas a pie de página hemos ido señalando la bibliografía, no nos pareció oportuno complicar el apartado final con demasiadas secciones. En el mismo año 1970 encontramos algunos artículos de interés. Tomás Marco, uno de los músicos experimentales más destacados, junto a Luis de Pablo, publicó *Música española de vanguardia(40)*, análisis de este campo paralelo a la poesía experimental. Ignacio Gómez de Liaño, al

que ya nos hemos referido como mienbro de la “Cooperativa de Producción Artística”, publica su artículo “Experimentación poética en España” en el periódico *Informaciones* de Madrid, mientras Michele Perfetti saca el suyo, “La poesía d’avanguardia in Spagna”, en Italia(41).

En 1972, Felipe Boso publica su selección de autores y el artículo, ya citados, en la revista *Akzente* de Alemania, así como el trabajo, “El proceso de absolutización del lenguaje en España”(42). A su vez Fernando Millán publica “Génesis y fundamentos de la poesía fonética” en la revista *Artesa* de Burgos(43). En 1973, Felipe Boso saca en la revista *Imagen* un nuevo artículo: “La poesía experimental en España”,(44) y la revista *Urogallo* de Madrid dedica un número a la vanguardia española. En él destacamos los artículos de Fernando Millán, “La poesía experimental y su método”; de José María Díez Borque, “La destrucción del verso; poesía concreta y sus derivaciones”, y de Alfonso López Gradolí, “Notas sobre algunos escritores experimentales españoles”.(45)

De ese mismo año son los artículos de Julio Miranda, “Poesía concreta: Jalones de una aventura” y de Arturo de Villar, “La poesía experimental española”(46).

En este último se analizan los puntos esenciales de la vanguardia a partir de la poesía concreta, algunas notas sobre la década de los sesenta y el auge desde los setenta, para pasar a algunas consideraciones teóricas. Este mismo autor, Arturo del Villar, publica en 1974 su “Acercamiento a la poesía experimental española” y José María Díez Borque “¿Cuál es la vanguardia de nuestro tiempo? Hacia la destrucción de la palabra”.(47)

En 1975 destacamos un nuevo artículo de Arturo del Villar, “De la palabra mágina al caligrama”,(48) y la ya citada introducción a la antología de Antonio Leandro Bouza, *Odología 2000*, en el número 25 de *Artesa*. De 1976 es el artículo de Emilio Gene, “La poesía experimental española”,(49) donde además de unos rasgos generales y datos sobre el proceso histórico, ofrece una clasificación de tipos.

De 1978 citamos el trabajo de Antonio L. Bouza “Vanguardias, resurgimientos y poesía significante en España”, que sirve de introducción a la selección ya citada de la revista parisina *Cahiers de Poétique et de Poésie,* donde pueden verse datos sobre los autores más importantes. También en este año publicó Felipe Boso, “La escritura en libertad tres años después”,(50) utilizando como referencia el libro de Fernando Millán y Jesús García Sánchez de ese mismo título.

Antonio Chicharro Chamorro publica en 1979 su artículo “Notas para un análisis de la poesía concreto-visual”,(51) donde presenta los puntos principales de discusión del experimentalismo: experimentación como vanguardia, vanguardia y función social, origen y finalidad de la poesía experimental, etc. Aunque disentimos de muchas de las ideas de Antonio Chicharro, creemos que su artículo es uno de los más interesantes sobre estos temas, ya que acomete la interpretación de los mismos.

En 1981 publica Fernando Millán un nuevo trabajo, “Poesía experimental en España” y Felipe Boso otro titulado “Poesía visual en España hoy”.(52)

En el año 1982 José Antonio Sarmiento publicó la ya citada introducción al número monográfico sobre la vanguardia poética española entre 1963 y 1981, de la revista francesa *Doc(k)s,* donde también ofrece una bibliografía sobre este proceso(53).

Hemos citado tan sólo aquellos trabajos de la década de los setenta que nos parecen más interesantes para completar las referencias bibliográficas que ya hemos ofrecido en páginas anteriores. Es evidente que algunos temas se repiten y que en muchos puntos no existen coincidencias de criterios. Creemos que está por hacer aún un estudio detenido y con mayor profundidad de estos temas, pero eso escapa ahora a los límites que nos hemos impuesto. Ese trabajo estaría además dificultado ahora por la multiplicidad de fuentes a las que es preciso acudir y la dificultad de acceso a la mayoría de ellas, aparte de que se corre el peligro de superar en los estudios la extensión incluso de la creación poética experimental.

Nuestro libro, por otra parte, presentado como tesis doctoral en 1984, finalizó su trayectoria en la década

de los setenta, como decíamos, por lo que habrá de perdonársenos las lagunas y ausencias, sobre todo de los estudios posteriores aunque algunos añadidos en notas y bibliografía intentan aminorar esto.

---

(1) Gillo Dorfles, *Ultimas tendencias del arte de hoy* /1961/ (Barcelona: Labor, 1973).

(2) Jacques Derrida, De la Grammatología (París: 1967); Max Bense, Estética de la información (Madrid: Alberto Corazón, 1972).

(3) Philippe Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites* /1968/ (Valencia: Pretextos, 1978); Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto* (Madrid: Alberto Corazón, 1974); José María Bardavio, *La versatilidad del signo* (Madrid: Alberto Corazón, 1975).

(4) Marshall Mcluhan y Edmund Carpenter: *El aula sin muros* /1960/ (Barcelona, Laia, 1974).

(5) Anne Marie Thibault-Laulan, *Imagen y Comunicación* (Madrid: Fernando Torres, 1973).

(6) *Ecritures. Systèmes idéographiques et pratiques expresives* (París: Le Sycomore, 1982).

(7) Emmet Williams, *An Anthology of concrete poetry* (New York, Something Else Press, 1967).

(8) Mary Ellen Solt, *Concrete poetry: a world view* (Indiana: University Press, 1970)

(9) Felipe Boso, "Avant-propos. Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España", en *Akzente* (Colonia: 1972). A este trabajo le siguió, entre otros: "La poesía experimental en España", en *Imagen*, 83 (Caracas, 1973).

(10) Klaus Peter Dencker, *Text-Bilder. Visuelle Poesie international* (Colonia: Verlag M. DuMont, 1972).

(11) Antonio L. Bouza, *Odología Poética*, número monográfico de *Artesa*, 25 (Burgos, 1975).

(12) Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en Libertad* (Madrid: Alianza Universidad, 1975).

(13) José María Figueres y Manuel de Seabra, *Antología da poesia visual europeia* (Lisboa: Futura, 1977).

(14) *Yougoslavie et Catalans*, en *Doc(k)s*, 12 (París, 1978).

(15) Antonio L. Bouza, "Vanguardias, resurgimientos y poesía significante en España", en *Cahiers de Poétique et de Poésie ibérique et latino américaine*, 5 (1978).

(16) José Antonio Sarmiento, "L'Avant-garde poétique en Espagne, 1963-1981", en *Doc(k)s*, 50 (1982). Véase nota 53 de este capítulo.

(17) Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, (París: Gallimard, 1947). Véase también Maurice Lemaître, *Le Lettrisme devant Dada et les nécrophagues de Dada* (París: Centre de Créativité, 1967).

(18) Guillermo de Torre, op. cit. v. III, pp. 117-118.

(19) Además del capítulo dedicado al letrismo por Guillermo de Torre, ya citado, véase Fernando Millán, *La escritura en libertad*, op. cit. pp. 20-24.

(20) Guillermo de Torre, *Historia*, op. cit. v. III, p. 124.

(21) Véase M. de Micheli, op. cit. p. 249. El tema lo planteó Van Doesburg en el "Manifiesto del elementalismo" en *De Stijl* (1926) y en otra revista fundada por él, *Art Concret*, en 1930.

(22) Véase Fernando Millán, *La escritura en libertad*, op. cit. pp. 22-24; y, sobre todo, Jean Jacques Lebel, *El Happening* /1966/ (Buenos Aires: Nueva Visión, 1967).

(23) La segunda parte del libro ya citado de A. Zárate, *Antes de la vanguardia* se centra en los puntos esenciales del concretismo, entendido en un sentido amplio y aplicable a la experimentación poética de la segunda mitad del siglo. Este trabajo lo desarrolló también con el título "Devenir y síntoma de la poesía concreta", en *Revista Iberoamericana*, 98-99 (Pittsburg, 1977), pp. 117-147.

(24) Luis Angelo Pinto, Decio Pignatari, "Nuevo lenguaje, nueva poesía", en *Revista de cultura Brasileña*, 10 (1964), p. 261. A. Zárate, *Antes de la vanguardia*, op. cit. p. 116. Véase también, Pierre Garnier, *Spatialisme et Poésie concrète* (París: Gallimard, 1968).

(25) Mary Ellen Solt, "Typography and the Visual Concrete Poem", en *Visible Language*, 6 (1972), pp. 109-112; Aaron Marcus, "An Introduction to the Visual Syntax of Concrete Poetry", en *Visible Language*, 8 (1974), pp. 333-360; Milhai Nadin, "Sur le sens de la poésie concrète", en *Poétique*, (abril, 1980), pp. 250-264; José de Souza, *Concretismo* (Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1978); Augusto de Campos, Decio Pignatari, Haroldo de Campos, *Teoría da poesía concreta* (Sao Paulo: Livraria as duas cidades, 1975); Pablo del Barco, "Crisis del punto y coma (la poesía concreta)" en *Revista de Cultura Brasileña*, 50 (1979), pp. 77-90.

(26) Téngase en cuenta que muchos de los trabajos sobre la poesía experimental española se ha realizado fuera de España o de forma dispersa,

en revistas y publicaciones interdisciplinares, y por los propios autores, como también sería, en cierto modo, nuestro caso.

(27) Algunos de estos aspectos, que ya tratamos en nuestra tesis de licenciatura y luego en la edición crítica de Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, ya citada, pueden verse de forma más concreta en nuestro artículo "Carlos Edmundo de Ory: puente entre la vanguardia y el experimentalismo", en *Operador*, op. cit. pp. 98-100.

(28) Rafael de Cózar, "Algunas referencias sobre el movimiento 'postista' a través de sus manifiestos", en *Erebea*, 2 (marzo 1980), pp. 93-103.

(29) De estos pueden verse algunos ejemplos en nuestra edición de *Metanoia*, op. cit. pp. 321-328.

(30) Véase Leopoldo Azancot, *Poesía de Juan Eduardo Cirlot (1966-1972)* (Madrid: Editora Nacional, 1974) y Juan Eduardo Cirlot, *Obra poética*, edición de Clara Janés (Madrid: Cátedra, 1981)

(31) Véase Giovanni Allegra, "I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot", en *Annali dell'Instituto Universitario Orientale* (Napoles: Sezione Romanza, 1977). Véase también, "Símbolo e imagen", "Esoterismo y lenguaje", en la introducción de Clara Janés a la edición de Cirlot, *Obra poética*, op. cit. pp. 32-39.

(32) Pensamos que la situación histórica y sociopolítica de la España de la época sí es ahora una explicación para el freno de la vanguardia, por otra parte también relativo, como demuestran estos hechos.

(33) Véase, entre otros, Arturo del Villar, "La poesía experimental española", en *Arbor*, 330 (1973).

(34) Reducimos esta parte de nuestro trabajo a la síntesis de algunos de los hechos principales de este proceso, que pueden ser ampliados en la bibliografía comentada más adelante, los trabajos de A. del Villar, Boso, Bouza o José Antonio Sarmiento.

(35) Destacamos las "Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia" celebradas por el grupo N.O. en Zaragoza en mayo de 1969, así como la primera exposición del grupo en la galería "Eurocasa" de Madrid, en junio de 1970. El grupo "Parnaso 70", encabezado por José María Montells, lanzó en la Universidad Complutense la revista *Poliedros*, así como la editorial Parnaso 70, con publicaciones, entre otros, de Millán, Montells, Bouza y López Gradolí.

(36) Carlos de la Rica, Luis M. Muro, Antonio Gómez, Jesús Antonio Rojas, *20 poemas experimentales* (Madrid: El Toro de Barro, 1972).

(37) José Miguel Ullán, *Frases* (Madrid,: Taller Ediciones, 1975).

(38) José Miguel Ullán, *Alarma* (Madrid: Trece de Nieve, 1976).

(39) No nos es posible hacer referencia a la extensa nómina de autores y obras existentes que sería en todo caso parcial y subjetiva. Muchos de estos libros son ediciones de autor y otros han tenido una difusión mínima. Creemos que las antologías son por ahora las publicaciones más útiles para un conocimiento general como el que pretendemos. Las referencias bibliográficas pueden servir para un análisis más detenido si se desea.

(40) Tomás Marco, *Música española de Vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1970).

(41) Ignacio Gómez de Liaño, "Experimentación poética en España", en *Informaciones* (Madrid, 3-sep., 1970); Michele Perfetti, "La poesia d'avanguardia in Spagna", en *Corriere del Giorno* (Tarento, 18-jul., 1970).

(42) Felipe Boso, "El proceso de absolutización del lenguaje en España", en *Poesía Hispánica*, 240 (1972).

(43) Fernando Millán, "Génesis y fundamentos de la poesía fonética", en *Artesa* (1972).

(44) Felipe Boso, "La poesía experimental en España", en *Imagen*, 83 (1973).

(45) Artículos de F. Millán y José María Diez Borque y Alfonso López Gradolí, en *Urogallo*, 19 (Madrid: enero-febrero, 1973).

(46) Julio Miranda, "Poesía Concreta: Jalones de una aventura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273 (1973); Arturo de Villar, "La poesía experimental española", en *Arbor*, 830 (junio 1973).

(47) Arturo del Villar, "Acercamiento a la poesía experimental española: De las letras en libertad a la poesía otra", en *Estafeta Literaria*, 553 (1974); José María Díez Borque, "¿Cuál es la vanguardia de nuestro tiempo? Hacia la destrucción de la palabra", en *Informaciones* de Madrid (21 de marzo, 1974).

(48) Arturo del Villar, "De la palabra mágica al caligrama", en *Estafeta Literaria*, 573 (1975).

(49) Emilio Gene, "La poesía experimental española" en *Mayurqa*, 16 (jul.-dic., 1976).

(50) Felipe Boso, "La escritura en libertad tres años después", en *Operador*, 2 (1978).

(51) Antonio Chicharro Chamorro, "Notas para un análisis de la poesía concreto-visual", en *Estudios sobre literatura y arte*, dedicados al Prof.

Emilio Orozco (Granada: Universidad, 1979).

(52) Fernando Millán, “Poesía experimental en España”, en *Camp de l’arpa*, 86 (1981); Felipe Boso, “Poesía visual en España hoy”, en *Poesía*, 11 (1981).

(53) El mismo autor ha realizado una nueva antología *La otra escritura. La poesía experimental española* (Cuenca: Public. Univ., 1990) que nos parece fundamental por su amplitud y extenso prólogo, y que nos exime ahora de una actualización de esta breve panorámica. La bibliografía que ofrece, por otra parte, es una de las más completas sobre este tema, y a ella remitimos. Cabe citar también la interesante “Muestra” que ofrece Agustín Mª García López, de poemas experimentales españoles, con una introducción nuestra, en la revista *Canente* nº 6, Málaga 1989.

CONCLUSIONES

No resulta fácil exponer una síntesis final que valga como resumen de un trabajo de tan largo proceso y de aspectos tan diversos. Reconocemos los riesgos que se derivan de toda investigación cuyo objeto suponga abarcar límites cronológicos de tales dimensiones como los aquí planteados. Uno de los principales peligros en el estudio de los llamados por Curtius “manierismos formales”, también conocidos como “esfuerzos de ingenio”, “artificios difíciles” o “extravagancias literarias” era generalizar a partir de unas pocas formas artísticas las muy diversas actitudes que, en cada época, se han orientado hacia una concepción formalista de la creación literaria.

El propósito de nuestro libro ha sido, según ya afirmamos al principio del mismo, ofrecer una visión general sobre una laguna que consideramos importante en la bibliografía de la literatura y plantear posibles interrelaciones con otras artes, al tiempo que intentamos completar los estudios parciales que nos han precedido.

Lo que motivó nuestro punto de partida fue precisamente esa preocupación por la integración de las artes, no ya en la teoría estética, que a lo largo de la historia se ha centrado en ese tema, sino en los ejemplos que la confirman.

Hemos pretendido fijar nuestra atención en los límites de la literatura, y ello supone, sin duda, entrar en aspectos cuyas bases son poco firmes y están aún por determinar. Pero parece evidente que la ruptura de las barreras entre las artes sirve como motivo estético a un sector importante del arte contemporáneo. La relativa preeminencia del mundo de la imagen y de la percepción visual es uno de los rasgos caracterizadores del siglo XX, del mismo modo que la ruptura de los lenguajes en los diversos campos artísticos lo fue para el inicio de la vanguardia. Existen también en nuestra época determinadas formalizaciones estéticas que se definen por la integración de diversos códigos o en una zona de fusión de los lenguajes artísticos tradicionales: el cine puede ser el mejor ejemplo de ello, en lo que tiene de arte totalizador.

El proceso hacia la formalización de los lenguajes artísticos a raíz de la vanguardia, la liberación del fundamento referencial, denotativo, por ejemplo en la pintura, que condujo a esta a lo que impropiamente se ha llamado arte abstracto, parece también haberse realizado en la literatura.

La correlación entre las artes, que resulta evidente en los planteamientos pluridisciplinares de los diversos vanguardismos, puede deberse a esa línea común con los campos artísticos en ese proceso de formalización de sus lenguajes. En el punto en que estos han adquirido valor por sí mismos, cuando la pintura o la literatura han concentrado su atención en su pura materialidad, liberándose de la adecuación más o menos estricta a la realidad, la proximidad entre las artes parece quedar garantizada.

En el caso de la literatura esa concentración en la materialidad del signo implica la potenciación de la dimensión visual o acústica en que este se proyecta, es decir, la concepción de la palabra exclusivamente como sonido o forma visual.

A partir entonces de lo que se conoce como poesía experimental (que designa esas líneas específicas de la creación literaria contemporánea, en las que es patente un elevado grado de formalización), hemos centrado nuestra atención en aquellas formas que reproducen una similar actitud a lo largo de la historia. Con ello no pretendíamos considerar a la vanguardia experimental como depositaria de esa tradición histórica que le precede, si bien en algunas fórmulas ha quedado esto demostrado. Nos ha preocupado en definitiva establecer en esa tradición aquellos artificios que han desarrollado la dimensión fónica y visual del lenguaje y que llevan a la literatura, por tanto, a las fronteras de la música o de la plástica, la búsqueda también de un arte total. Hemos de notar que si la poesía experimental es el resultado de unos mismos planteamientos estéticos, paralelos a los que motivaron en cada época a los citados manierismos formales, este no es el objetivo principal de nuestro estudio. Para nosotros es suficiente la coincidencia de resultados en algunas fórmulas y, en este sentido, debe interpretarse el principal contenido de nuestra investigación: Aportar las raíces y fundamentos históricos de la experimentación

poética contemporánea.

Pero además, aunque nuestros límites se reducen al ámbito español, la extensión de nuestra labor en la exploración de las raíces más allá de esta cultura viene motivada por el carácter internacionalizante de estos experimentos literarios, tanto en la antigüedad como en la vanguardia. Ya señalamos en el análisis de esta última que, con el letrismo y el concretismo, la expresión literaria supera las barreras del idioma. Algunos ejemplos de la poesía experimental pertenecen, por la naturaleza de sus códigos (la poesía fonética, la poesía semiótica), a la comunidad internacional y no precisan traducción para su lectura. La vigencia del latín como lengua cultural que precede al nacimiento de las literaturas medievales, o las relaciones existentes entre estas literaturas en los grados culturales más elevados, dió también un carácter universal a estas formas, hasta el punto de que no resulta fácil encontrar en ellas peculiaridades nacionales. La escasa evolución de los artificios a lo largo de la historia es otro argumento más, junto a los anteriores, que no nos permiten estudiar el tema en España de forma aislada. Esta actitud, sin embargo, no nos es exclusiva ni original: la mayoría de los trabajos parciales sobre estos temas comparten también esa perspectiva amplia. Como punto de partida para posteriores realizaciones -y este libro pretende serlo- nos pareció preferible adoptar este criterio.

Si uno de los aspectos claves de nuestro estudio ha sido esa dimensión visual de la literatura, ya mencionada, que encuentra en la modalidad poética del caligrama su mejor expresión, nos ha parecido también oportuno exponer en el desarrollo de este tema la relación existente con las formas orientadas en el sentido de la dimensión acústica de la lengua. Sin llegar a profundizar en este campo, por otro lado más habitual en las retóricas y poéticas, hemos podido comprobar que la mayoría de los artificios se valoraron de forma conjunta en cada época y que puede hablarse de una especie de poética de los manierismos formales. La relación gradual existente entre la rima y la jitanjáfora extrema o el juego fonético nos parece a la vez similar a la que existe entre la simple ornamentación caligráfica y el caligrama como puntos extremos. La gradación, por tanto, que define a los artificios en un plano de mayor o menor radicalismo exige su análisis de forma conjunta, teniendo también presente que esa citada poética, hasta cierto punto “heterodoxa”, no ha sido siempre la misma en el proceso histórico.

El desarrollo de nuestra investigación sobre el formalismo literario se ha estructurado por ello en tres partes con relativa independencia entre sí. En la primera de ellas hemos procurado establecer (como ya insinuamos en la introducción), algunos criterios generales que pudieran facilitar puntos de vista y vías para la interpretación de esas fronteras artísticas con que se relaciona la literatura desde sus orígenes. Otros muchos temas, además de los ya tratados, pudieran igualmente haber cabido en este apartado, pero optamos por detenernos sólo en aquellos que juzgamos más importantes en relación con los artificios y sin pretender con ello interpretarlos desde estas únicas perspectivas. Pensamos que algunos de estos puntos: la literatura y su función lúdica, las relaciones con la magia, la alquimia, la cábala o la astrología, además de las implicaciones con la estética manierista, pueden ilustrar o explicar incluso el fundamento y las raíces de varias de las formas literarias objeto de nuestra investigación en la segunda parte. La extensión de esta, también frente a la tercera, manifiesta claramente cuál es el aspecto que hemos considerado principal de toda nuestra investigación: la presencia de esas modalidades poéticas a lo largo de la historia, tanto en la teoría literaria como en la creación, y concebidas de manera conjunta a partir de las relaciones entre sí.

La justificación de esta amplia trayectoria desglosada en este libro viene dada por la inexistencia, que sepamos, de un estudio similar. Es cierto que algunos ya citados apuntan en este sentido, bien mediante el estudio parcial de una época o, más frecuentemente, de una modalidad determinada: El caligrama ha sido una de las más beneficiadas por la crítica y la historia literaria, tanto en España como en otros países. También hemos citado trabajos que se centran en el conjunto de estos artificios analizándolos individualmente, bien en un apartado de algunas poéticas tradicionales o, incluso, constituyendo una poética por sí misma de “géneros” difíciles. Pero hemos creído que era necesario establecer el proceso seguido por estos desde sus raíces y paralelamente a la periodización literaria, como complemento o como ilustración incluso de la misma.

La razón de esta incomprensible carencia de estudios, más aún después de haber comprobado que

estas fórmulas han existido siempre, puede explicarse por el rechazo generalizado hacia ellas por parte de los especialistas, con muy contadas excepciones, que han perpetuado, ya involuntariamente, esa situación. Con nuestro esfuerzo no hemos pretendido, sin embargo, invertir totalmente la valoración de tales artificios. No es en ellos sino en las realizaciones concretas, en los textos, donde puede plantearse un criterio de intrascendencia aplicable incluso a muchos de los que nosotros ofrecemos en el corpus textual, según los diversos puntos de vista. Pero otros muchos justifican en nuestra opinión, el estudio de tales formas con una mayor profundidad.

En todo caso, y dada nuestra formación fundamentalmente literaria, limitada en términos generales al ámbito español, deberá comprenderse nuestro mayor temor en el tratamiento de los primeros períodos estudiados. Tanto las raíces griegas, como la aportación romana, hebrea o árabe, exigirán sin duda multitud de precisiones (que han de ser muy útiles); por esto hemos procurado reducir en lo posible nuestra inteervención a la exposición de conjunto de los datos de que disponíamos, teniendo en cuenta sobre todo lo que suponían como experiencias que se repiten a lo largo de la historia. Más allá de asegurar la existencia de tales artificios y su descripción formal, nuestro trabajo no deja de ser aún en esos campos sino un proyecto. Algo similar podría decirse del proceso seguido en la lengua latina hasta el origen de las literaturas vernáculas, si bien la escasa evolución de estas modalidades literarias nos ha facilitado bastante el estudio.

A partir de los periodos que nos son más cercanos, hemos procurado establecer, de forma ya más sistemática, por un lado la teoría literaria a través de los preceptistas más destacados, y completar este análisis, por otro, con el corpus de ejemplos que confirma la vigencia en cada época de algunas de las modalidades que nos ocupan. Así, desde los siglos XV, XVI y XVII, coincidiendo ya con una mayor atención de los preceptistas y creadores hacia ellas, las estudiamos de forma más extensa y exhaustiva, con algunas orientaciones para su clasificación y análisis de las relaciones existentes entre las mismas.

En las líneas de la evolución desde los siglos XVIII y XIX, hemos reducido nuestras consideraciones que coincidían con los temas planteados en las épocas anteriores, así como el número de ejemplos, para no hacer más extensa y reiterativa nuestra exposición. A pesar de ello nos hemos visto obligados a sacrificar hasta cierto punto la fluidez, en beneficio de una información que posibilite estudios posteriores.

Con la tercera parte, como ya planteamos, hemos intentado una síntesis de los aspectos básicos de la vanguardia y el proceso de desintegración de los lenguajes artísticos desde el Simbolismo, también en la medida en que España participa en estos fenómenos de orden supranacional. Es sin duda ahora cuando las fronteras entre las artes parecen más confusas y resulta más complicado determinar la identidad de cada uno de los lenguajes estéticos, si bien esto se reduce al ámbito de la vanguardia, e influye sólo indirectamente en el conjunto de la creación literaria de nuestro siglo. Pero también en este caso nos pareció insuficiente reducirnos a la aportación de los primeros ismos artísticos y ensayamos por ello la prolongación de estos a partir de la segunda guerra mundial, época en la que aquella preocupación por desarrollar los aspectos visuales y acústicos del lenguaje se ha llevado a sus posiciones extremas. El que hayamos tratado ya algunos de estos temas en diversas publicaciones nos exime en esta parte de un desarrollo más extenso.

Tal vez la utilidad de este libro radique únicamente en la información sobre artificios y fórmulas literarias que han existido de forma continua a lo largo de la historia y de las que la historia de la literatura y la erudición apenas se habían ocupado siendo, como se deduce de nuestra exposición, una constante poética que en algunas épocas resulta de primer orden. Nuestro fin quisiera ser ofrecer a los más empeñados en una interpretación de estos fenómenos, un punto de partida de conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

La diversidad de temas que abarca esta obra nos exige reducir la bibliografía a las que tienen una

relación más o menos directa con ella, por lo que no recogemos otros muchos libros de carácter general o remitimos, en todo caso, a las relaciones que ofrecen algunos de los libros citados, y a las notas que figuran en cada capítulo.

La parcelación temática de la bibliografía hubiera exigido a la vez realizar prácticamente un apartado por cada capítulo, dificultando con ello la rápida localización de las obras. Por ello, hemos optado por una ordenación alfabética que incluye todos los libros y artículos, citados también a veces en las notas correspondientes a cada capítulo.

ABASTADO, Claude: *Mythes et rituels de l'ecriture* (Bruselas: Complexe, 1979).

ACADEMIA burlesca en bven retiro a la magestad de Philippo Quarto el Grande, manuscrito de 1637, ed. A. Morel-Fatio en *L'Espagne au XVI et au XVII siècle*, (París: 1878), ed. Antonio Pérez Gómez (Valencia: Tip. Moderna, 1952).

ACHILLEA STELLA, Luigia: *Cinque poeti dell'Antologia Palatina* (Bologna: N. Zanichelli, 1949).

ACOSTA, Pilar: *La pintura rupestre esquemática en España* (Salamanca: Gráficas Europa, 1968).

AGUILAR Y TEJERA, Agustín: *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana* (Madrid: Sanz Calleja, s.f.).

AGUSTIN, San: *La ciudad de Dios*, trad. de Antonio de Roys y Rocas (Amberes: 1679).

ALCALA Y HERRERA, Alonso de: *Varios effectos de amor* (Lisboa: Manuel de Sylva, 1641), B. Nac. R-4675, edición príncipe. Otra edición es la de (Lisboa: Francisco Villela, 1671).

ALCIATO, Andrea: *Emblemata*, /Ausburgo: Steyner, 1531/ con grabados de Jörg Breuil; (Lyon: Guillielmo Rovillo, 1549) en versión de Bernardino Daza Pinciano. Ed. de Manuel Montero y Mario Soria (Madrid: Editora Nacional, 1975), basada en la primera en castellano.

ALFONSO X: "De lo que muestran las siete letras del nombre del rrey don Fernando", en *Setenario* (Buenos Aires: Instituto de Filología, 1945).

ALFONSO X: *Lapidario*, ed. Sagrario Rodríguez (Madrid: Gredos, 1981).

ALLEGRA, Giovanni: "I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot", en *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, (Nápoles: Sezione Romanza, 1977).

ALONSO, Dámaso: "Versos plurimembres y poemas correlativos", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Madrid: Ayuntamiento, 1944-45), 13-14, pp. 90-191.

AMADAU, Robert: *Raimundo Lulio y la alquimia* (París: El Círculo del libro, 1953).

AMADOR DE LOS RIOS, José: *Estudios sobre los judíos en España* (Madrid: 1848).

AMADOR DE LOS RIOS, José: *Obras del Marqués de Santillana* (Madrid: 1852).

ANDOSILLA LARRAMENDI, Juan de: *Christo Nuestro Señor en la Cruz hallado en los versos del Príncipe de nuestros poetas* (Madrid: Luis Sánchez, 1628).

ANGEBERT, J. Michel: *Las ciudades mágicas* (Barcelona: Plaza y Janés, 1976).

ANGLADE, Joseph: *Leys d'Amors*, /Toulouse, 1918/, (New York: Johnson Reprint Corporation, 1971).

ANGOT L'EPERONNIERE, Robert: *Chef d'oeuvre poétique* (Cane: J. Brenouset y J. Boulanger, 1634).

ANGULO Y PULGAR, Martín de: *Egloga fúnebre a Don Luis de Góngora* (Sevilla: Simón Fajardo, 1638).

ANTHOLOGIA Graeca. Véase Jacob, Dübner, Waltz, Buffière.

ANTHOLOGIA Graeca Planudea, Janus Lascaris (Florencia: Lorenzo de Francesco, 1494).

ANTHOLOGICA Latina. Véase Riese.

APOLLINAIRE, Guillaume: *Los Caligramas*, int. J. Antonio Velázquez (Zaragoza: Pliegos y Cierzos del Noreste, 1983).

APOLLINAIRE, Guillaume: *Méditations esthétiques. les peintres cubistes* (París: 1913).

APOLLINAIRE, Sidonio: *Lettres*, ed. André Loyen, (París: Les Belles Lettres, 1970).

ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca Hispana Nova* (Madrid: Joaquín de Ibarra, 1783).

ARCINIEGAS, G.: "El Inca Garcilaso y León Hebreo o los Cuatro Diálogos del Amor", en *Cultura peruana*, 45 (1960), pp. 5-11.

ARCO, Ricardo del: "Baltasar Gracián y los escritores conceptistas del siglo XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, v. III, (1953), pp. 695-723.

ARGENSOLA, Leonardo y Bartolomé: *Antología*, ed. F. Gutiérrez (Barcelona: Montaner y Simón, 1946).

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: "Discurso sobre la poesía castellana", en Don Juan Manuel: *El Conde Lucanor* (Sevilla: Hernando Díaz, 1575), ff. 92-97. Edición de Eleuterio F. Tisconia (Madrid: Suárez, 1926).

ARNOLD, W.R.: "The composition of Nahum 1-2:3", en *Z.A.W*. (1901) XXI, pp. 225-265.

ATIENZA, Juan G.: "La Kabala", en *Mundo desconocido* 31 (1979), pp. 33-48.

AZANCOT, Leopoldo: *Poesía de Juan Eduardo Cirlot (1966-1972)* (Madrid: Editora Nacional, 1974).

AZOATEGUI, Ignacio: *Nuevo código de jitanjaforizar* (Buenos Aires: Número, 1930).

BAEHRENS, E.: *Poetae Latini Minores* (Leipzig: Teubner, 1910).

BAPTISTA, Fray Juan: *Hieroglificos de conversión, donde por estampas y figuras se enseña a los naturales el aborrecimiento del pecado* (México: Diego López Daualos, 1602).

BARCO, Pablo del: "Crisis del punto y coma (la poesía concreta)", en *Revista de Cultura Brasileña*, 50 (1979), pp. 77-90.

BARDAVIO, José María: *La versatilidad del signo* (Madrid: Alberto Corazón, 1975).

BARDON, H.: *Le vocabulaire de la critique littéraire chez Sénèque le Rhéteur* (París: Les Belles Lettres, 1940).

BARNATAN, Marcos Ricardo: *La Kábala, una mística del lenguaje* (Barcelona: Barral, 1974).

BARRA, Eduardo de la: *Elementos de métrica castellana* (Santiago de Chile: Imp. Cervantes, 1887).

BARRIOS, Miguel de: *Coro de las Musas* (Bruselas: Baltazar Vivien, 1672).

BARSAMIAN BOWLER, B.: *The world as image* (Londres: Studio Vista, 1970).

BARTHES, Roland: *Crítica y verdad* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1972).

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973).

BARTHES, Roland: *Introduction à l'analyse structurale des récits* (Seuil: Comunications, 1966).

BARY, David: *Larrea: Poesía y transfiguración* (Barcelona: Planeta, 1976).

BATLLORI, Miguel: *Introducción a Ramón Llul* (Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1960).

BAZIN, G.: *Destin du Baroque* (París: Hachette, 1970).

BEAULIEU, Eustorg: *Les divers Rapportz* /1537/. Véase Hélène Harvitt, *Eustorg de Beaulieu* (New York: AMS Press, 1966).

BENOT, Eduardo: *Prosodia castellana y versificación* (Madrid: Juan Muñoz Sánchez, 1892).

BENSE, Max: *Estética de la información* (Madrid: Alberto Corazón, 1972).

BERGER, Adolphe: *Histoire de l'éloquence latine depuis l'origine de Roma jusqu'à Ciceron* /1869/, (Marís: Hachette, 1872).

BEYNON, Frederick: *Revelaciones de los libros sagrados* (Barcelona: Producción editorial, 1978).

BLUME: *Hymnodia Gothica* (Leipzig: 1897).

BOCCI, Achille: *Symbolicarum questionum* /1555/ (Bolonia: Soc. Typogr. Bononiensis, 1574).

BODINI, Vittorio: *Los poetas surrealistas españoles* /1963/, (Barcelona: Tusquet, 1971).

BOLL, Franz: *Aus der Offenbarung Johannes* (Leipzig: 1914).

BONET, José Manuel: "El Caligrama y sus alrededores" en *Poesía*, 3 (1978), pp. 7-26.

BONETA, Ioseph: *Vida ejemplar del Venerable Padre Fr. Raymundo Lvmbier (...)*, (Zaragoza: Domingo Gascón, 1687).

BOOK of Cerne, ed. A.B. Cuypers (Cambridge: 1902).

BORJA, Juan de: *Empresas Morales* /1581/ (Bruselas: 1680).

BOSO, Felipe: "Avant-propos. Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España", en *Akzente* (Colonia: 1972).

BOSO, Felipe: "La escritura en libertad tres años después", en *Operador*, 2 (1978).

BOSO, Felipe: "La poesía experimental en España", en *Imagen*, 83, (Caracas: 1973).

BOSO, Felipe: "Poesía visual en España hoy", en *Poesía*, 11 (1981).

BOSO, Felipe: "El proceso de absolutización del lenguaje en España", en *Poesía Hispánica*, 240 (1972).

BOUSOÑO, Carlos: *El irracionalismo poético* (Madrid: Gredos: 1977).

BOUSOÑO, Carlos: *Superrealismo poético y simbolización* (Madrid: Gredos, 1979).

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética* /1952/, (Madrid: Gredos, 1977).

BOUSQUET, J.: *La peinture maniériste* (Neuchatel: 1964).

BOUZA, Antonio Leandro: *Odología poética* (antología), en *Artesa* 25 (1975).

BOUZA, Antonio Leandro: "Vanguardias, resurgimientos y poesía significante en España", en *Cahiers de Poétique et de Poésie ibérique et latino américaine*, 5 (1978).

BOZAL, Valeriano: *La construcción de la vanguardia* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1978).

BREASTED, J.H.: *The dawn of conscience* (New York: Scribner's Sons, 1947).

BRIGANTI, G.: *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi* (Roma: 1945).

BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España* (Madrid: Cátedra, 1979).

BRUNET, Pierre Gustave: *Curiosités bibliographiques et artistiques* (Ginebra: 1867), Bibl. Nac. 1-34071.

BRUNET, Pierre Gustave: *Fantaisies bibliographiques* /París: 1864/, (Ginebra: Slatkine, 1970), Bibl. Nac. 1-2842.

BRUNET, Pierre Gustave: *Les fous littéraires* /Bruselas: 1880/, (Ginebra: Slatkine, 1970).

BRUNET, Pierre Gustave: *Histoire Maccaronique de Merlin Coccaie* (París: Garnier Frères, 1876).

BRUYNE, Edgar de: *Estudios de Estética Medieval* (Madrid: Gredos, 1958).

BUCETA, Erasmo: "De algunas composiciones hispanolatinas en el siglo XVII", en *Revista de Filología Española*, v. XIX (1932), pp. 388-414.

BUCETA, Erasmo: "Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores", en *Bulletin Hispanique*, XXXV (1933), pp. 299-300.

BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John: *Los vanguardistas españoles. 1925-1935* (Madrid: Alianza Editorial, 1973).

BUFIERE, Félix: *Anthologie grecque. Première partie: Antologie Palatine* (París: Les Belles Lettres, 1979), v. 12.

CABROL, F.: "Amulettes", en *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne* (París: Letouzeg et Ané, 1924), v. I, 2ª parte.

CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Dictionnaire d'Archeólogie Chrétienne et de liturgie* (París: Leouzeg et Ané, 1924).

CALBOLI, G.: "La tendenza grammaticale dell'auctor ad Herennium", en *Studi grammaticali* (Bologna, 1962), pp. 139-242.

CAMON AZNAR, José: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras* (Madrid: Espasa Calpe, 1972).

CAMPILLO, Narciso: *Retórica y Poética, literatura preceptiva* /1872/, puesta al día, anotac. y adiciones por Alfredo Huerta (México: Ed. Botas, 1958).

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Decio, CAMPOS, Haroldo de: *Teoría de la Poesía Concreta* (Sao Paulo: Livraria as duas cidades, 1975).

CANCIONERO de Baena, El, ed. de Eugenio de Ochoa y P.J. Pidal (Madrid: La Publicidad, 1851).

CANCIONERO Castellano del siglo XV, ed. R. Foulché-Delbosc, Bailly-Baillière, 1912-1915).

CANCIONERO de Garci Sánchez de Badajoz, ed. Julia Castillo, (Madrid: Editora Nacional, 1980).

CANCIONERO General de Hernando del Castillo (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882).

CANCIONES amorosas de Ripoll, ed. Pablo del Barco (Madrid: Gisa, 1976).

CANSINOS-ASSENS, Rafael: *El Movimiento V.P.*, ed. J. Manuel Bonet (Madrid: Hiperión, 1978).

"CANTICOS en latín que es romance pidiendo a Nuestra Señora favor", en *Varias poesías curiosas de los mejores autores de España*, Ms. Bibl. Nac. nº 17666, pp. 375-377.

CANTOS fúnebres de los cisnes del Manzanares en la temprana muerte de su Mayor Reina Doña María Luisa de Borbón (Madrid: 1685), Bibl. Nac. R-2634.

CANTU, César: *Historia Universal* /Madrid: Mellado, 1847-50/, (Barcelona: Seix, 1901-1905), 10 vols.

CAPELIA, Martiano: *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. Franciscus Eysse Hardt (Leipzig: Teubner, 1866).

CAPELLE, Pierre: *Contes, anecdotes, chansons et poésies diverses* (París: Perronneau, 1818).

CAPRA D'ANGELO, P.: *La poesía di Meleagro* (Cegliani: Annali della Facolta di Lettere, 1942).

CARACCIOLO TREJO, E.: *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia* (Madrid: Gredos, 1974).

CARAMUEL, Juan: *Laberintos*, ed. Víctor Infantes (Madrid: Visor, 1981).

CARAMUEL, Juan: *Primus Calamus ob oculos exhibens Rhitmicam quae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos*, (Campaniae: Ex Officina Episcopalis, 1668), 2ª edición y *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricam quae variis currentium, recurrentium adscendentium... multiformes labyrintos exornat* (Romae: Favius Falconius, 1663).

CARBONERO Y SOL, León María: *Esfuerzos del ingenio literario* (Madrid: Succ. de Rivadeneira, 1890).

CARMINA medii aevi maximan partemm inedita, ed. Hermanus Hagenus, /Berna: Georgium Frobenium, 1877/, (Turín: Bottega d'Erasmo, 1961).

CARVALLO, Luis Alfonso de: *El Cisne de Apolo* (Medina del Campo: Juan Godínez, 1602) y ed. Alberto Porqueras Mayo (Madrid: C.S.I.C., 1958).

CASCALES, Francisco: *Tablas poéticas*, /Murcia: Luis Beros, 1617/, ed. Benito Brancaforte, (Madrid: Espasa Calpe, 1975).

CAUSIN, P.: *Symbolica Egiptiorum sapientia* (1647).

CLAVICULAS de Salomón, ed. Jorge Guerra Escofet, (Madrid: Humanitas, 1981).

CEJADOR, Julio: *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid: Revista de Archivos, Bibl. y Museos, 1916).

CINCO novelas de apacible entretenimiento (Madrid: Francisco Sánchez, 1840).

CIRLOT, Juan Eduardo: *El espíritu abstracto. (De la prehistoria a la Edad Media)*, (Barcelona: Labor, 1970).

CIRLOT, Juan Eduardo: *Obra Poética*, ed. Clara Janés (Madrid: Cátedra, 1981).

COCCAII, Merlin: Véase Folengo.

COLECCION de Poetas Españoles (Zaragoza: 1634), Bibl. Nac. R-6177, recoge algunos ejemplos de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola.

COLLARD, A.: Nueva Poesía. *Conceptismo y culteranismo en la crítica española* (Madrid: Castalia, 1967).

COLONNA, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia: Aldo Manuncio, 1499).

COMELLAS, Bartolomé: *Estudios de humanidades o ensayo de versificación en los géneros que ofrecen mayor dificultad* (Palma de Mallorca: Felipe Guasp y Vicens, 1872), 39 págs., Bibl. Nac. V-Ca 2720-23.

CORBALAN, Pablo: *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones de Centro, 1974).

CORNU, Geneviève: "Ecriture, peinture: Des Calligrammes aux pictogrammes", en *Semiótica*, 44 (1983), pp. 123-135.

CORPUS Poetarum Latinorum, ed. Gulielmus Sidney Walker (Londres: George Bell, 1894).

CORREAS, Gonzalo: *Arte de la lengua española castellana* /Salamanca: 1626/, ed. Emilio Alarcos García (Madrid: Rev. Fil. Española, 1954).

CORVALAN, Octavio: *Modernismo y vanguardia* (New York: Las Américas, 1967).

COUAT, A.: *La poésie Alexandrine sur les trois prémiers Ptolomées* (París: Hachette, 1882).

COUSIN, J.: *Etudes sur la poésie latine* (París: Boivin, 1945).

COVARRUBIAS, Sebastián de: *Emblemas Morales* /Madrid, 1610/, ed. de Carmen Bravo-Villasante (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978).

COZAR, Rafael de: "Algunas notas sobre la vanguardia y el surrealismo: A modo de introducción al andaluz José María Hinojosa", en *Andalucía en la Generación del 27* (Sevilla: Publ. Universidad, 1978), pp. 73-111.

COZAR, Rafael de: "Algunas referencias sobre el movimiento 'postista' a través de sus manifiestos", En *Erebea*, 2 (1980), pp. 93-103.

COZAR, Rafael de: "Una aproximación a la vanguardia: Visualismo y papel de Andalucía", en *Letras del Sur*, 3-4 (1978), pp. 65-69.

COZAR, Rafael de: "Carlos Edmundo de Ory, puente entre la vanguardia y el experimentalismo", en *Operador*, 1 (1978), pp. 96-105.

COZAR, Rafael de: "Introducción", en Carlos Edmundo de Ory: *Metanoia* (Madrid: Cátedra, 1978), pp. 19-94.

COZAR, Rafael de: "De la vanguardia al experimentalismo en España", en *Encuentro con la Poesía Experimental* (Bilbao: Euskal Bidea, 1981), pp. 75-98.

COZAR, Rafael de: "Heterodoxos españoles. La poesía experimental" introducc. y breve antología en *Dada-Surrealismo* (Cádiz, Serv. Public. Universidad, 1986), pp. 102-110.

COZAR, Rafael de? "Poesía experimental en España. Algunas notas introductorias" en *Canente*, 6, Málaga 1989, pp. 155-172.

COZAR, Rafael de: "Tradición e innovación: Perspectivas de una polémica sobre literatura contemporánea", en *Primer Congreso de Escritores de España* (Madrid: Zero, 1979), pp. 147-155.

CRESPO, Angel y GOMEZ BEDATE, Pilar: Monográfico sobre literatura de vanguardia en la *Revista de Cultura Brasileña*, 11 (1964).

CROCE, Benedetto: *Breviario de estética* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1938).

CROISET, A.: *Histoire de la littérature Grecque* (París: Boccard, 1928).

CRUZ HERNANDEZ, Miguel: *El pensamiento de Ramón Llull* (Madrid: Castalia, 1977).

CRUZ, Juana Inés de la: *Inundación Castalida* (Madrid: Juan García Infanzón, 1689).

CUEVA, Juan de la: *Ejemplar poético*, ed. J. Caso González (Salamanca: Anaya, 1965).

CURTIUS, Ernest R.: *Literatura Europea y Edad Media Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976).

CHAPARRO GOMEZ, César: "Acercamiento a los Carmina Figurata: P. Optaciano Porfirio", en *Anuario de Estudios Filológicos* IV (1981), cap. XXVI.

CHARISIUS, Flavius S.: *Artis Grammaticae* /Keil: 1857/, C. Barwick (Leipzig: Teubner, 1964).

CHARPENTIER, Louis: *El enigma de la Catedral de Chartres* (París: Robert Laffont, 1975).

CHARPENTIER, Louis: *El misterio de Compostela* (Barcelona: Plaza y Janés, 1978).

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio: "Notas para un análisis de la poesía concreto-visual", en *Estudios sobre literatura y arte*, dedicados al Prof. Emilio Orozco (Granada: Universidad, 1979).

CHIERA, Edward: *The Wrote on clay* (Illinois: University of Chicago Press, 1938).

DAIX, Pierre: *Nouvelle Critique y arte moderno* /París: 1968/, (Barcelona: Fundamentos, 1971).

DAMASE, Jacques: *Révolution typographe depuis Stéphane Mallarmé* (Ginebra: Galerie Motte, 1966).

DECAUDIN, Michel: "Petite histoire d'une apellation: Cubisme littéraire", en *Cubisme et littérature*, monográfico de *Europa*, 638-639.

DE Inmaculata Deiparae Conceptione Hymnologia Graecorum, ed. T. Toscani y J. Cozza (Roma: Congregación de P., 1862).

DENCKER, Klaus Peter: *Text-Bilder. Visuelle Poesie international* (Colonia: Verlag M. DuMont, 1972).

DEONNA, W.: "Les poèmes figurés", en *Revue de Philologie*, 50 (1926), pp. 187-193.

DEQUERLOR, Christine: *Las aves mensajeras de los dioses* (Barcelona: Plaza y Janés, 1980).

DERRIDA, Jacques: *De la grammatología* (París: 1967).

DESCHAMPS, L.: "Essais sur les pavages des églises", en *Annales Archeologiques*, 12 (1852).

D'HOOGHVORST, Charles: "La tradición hebraica y Abraham", en *Cielo y Tierra* (1982-83), pp. 59-72.

DIAZ Y DIAZ, Manuel: "Composiciones figurativas en Albelda en el siglo X", en *Libros y Librerías*, apéndice XXII, pp. 351-370.

DIAZ Y DIAZ, Manuel: "El corpus poético de la herencia literaria de Valeriano del Bierzo", en su obra *Anécdota Visigothica I* (Salamanca: Acta Salmanticensia, Public. Universidad, 1958), XII, 2, pp. 89-116.

DIAZ Y DIAZ, Manuel: “La cultura de la España visigótica del siglo VII”, en *Caratteri del secolo VII in occidente* (Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’alto medioevo, 1958), II, pp. 813-844.

DIAZ Y DIAZ, Manuel: *Libros y librerías en la Rioja Altomedieval* (Logroño: Instº de Estudios Riojanos. Diputación Provincial, 1979).

DIAZ Y DIAZ, Manuel: “Vigilan y Sarracino: sobre composiciones figurativas en la Rioja del siglo X”, en *Lateinische Dichtungen des X und XI Jahrhunderts* (Heildelberg: Festgabe für Walter Bulst, 1979).

DIAZ PLAJA, Guillermo: *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona: Barna, 1949).

DIAZ PLAJA, Guillermo: *Vanguardismo y protesta* (Barcelona: José Batlló, 1975).

DIAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española* (Salamanca: M. Serrano de Vargas, 1592) y ed. facsímil de Antonio Martí (Madrid: Min. Ed. y Ciencia, 1977).

DIAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*, ed. José Vicens (Barcelona: María A. Martí, 1726 y 1759).

DICTIONNAIRE des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogriphes, rébus (París, 1750).

DIELS, Herman: *Elementum* (Leipzig, 1889).

DIETERICH, Albrecht: *Abraxas* (leipzig: 1891).

DIEZ BORQUE, José Mª: “La destrucción del verso: Poesía concreta y sus derivaciones”, en *Urogallo*, 19 (enero-febrero, 1973).

DIEZ BORQUE, José Mª: “¿Cuál es la vanguardia de nuestro tiempo?. Hacia la destrucción de la palabra”, en *Informaciones* de Madrid (21 de marzo de 1974).

DIEZ ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro* /1949/, (Madrid: C.S.I.C., 1970).

DIEZ MACHO, Alejandro: *Mosé Ibn Ezra como poeta y preceptista* (Barcelona: C.S.I.C., 1953).

DINAUX, M. Arthur: *Les Sociètés Badines Bachiques littéraires et chantantes* (Marís: Lib. Bachelin, 1867).

DISRAELI, Isaac: *Curiosities of Literature* /1824/ (London: Bethley, 1838).

DOMINGUEZ, Aurora: “Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII”, de próxima publicación en la revista *Archivo Hispalense*.

DOMINGUEZ BORDONA, J.: *Obras de Cristóbal de Castillejo* (Madrid: Clásicos Castellanos-Espasa Calpe, 1958).

DONNELLY, Ignatius: *Atlantis* (Londres: 1884).

DORFLES, Gillo: *Del significado a las opciones* (Barcelona: Lumen, 1975).

DORFLES, Gillo: *Ultimas tendencias del arte de hoy*, /1961/, (Barcelona: Labor, 1973).

DUBNER, F.: *Anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova epigrammatum* (París: Ambrosio F. Didot, 1872), v. 2, pp. 506-511.

DUBOIS, Claude Gilbert: “Corp de la lettre et sexe des nombres, L’imagination de la forme dans le traité de Geoffroy Tory sur la Vraye proportion des lettres”, en *Revue des Sciences Humaines*, t. LI, 179 (sep. 1980).

DUBOIS, Claude G.: *El Manierismo* (Barcelona: Península, 1980).

DUREL, J.: *Commodien. Recherches sur la doctrine, la langue et le vocabulaire du poète* (París: 1912).

ECO, Umberto: *La estructura ausente* /1968/ (Barcelona: Lumen, 1978).

ECKHEL, J.: *Choix des pierres gravées du Cabinet impériale des antiques* (Viena: 1782).

ENCINA, Juan del: *Arte de Poesía Castellana*, en *Obras Completas*, ed. de Ana Mª Rambalo (Madrid: Espasa Calpe, 1978).

ESPEJO de príncipes y de caballeros (Alcalá de Henares: 1588).

ETIEMBLE: *La escritura* /París: 1973/, (Barcelona: Labor, 1974).

FABREGAS, Jaime: *Tosco diseño del magestuoso aparato con que la fidelísima ciudad de Palma celebró la proclamación de Fernando VI* (Palma: 1747).

FABRI, P.: *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* /Rouen: 1521/, ed. A. Heron (Ginebra: Slatkine Reprints, 1969).

FALCO, Jacobo: *Iacobi Falconis Valentino epigrammata* (Valentiae: I. Gasch, 1647).

FALCO, Jacobo: *Operum poeticorum Iacobi Falconis libri quinqui* (Madrid: 1600).

FAMA y obras pósthumas del Fénix de México Sor Juana Inés de la Cruz (Barcelona: 1701).

FARAL, Edmon: *Les arts poétiques du XII et du XII siécles* (París: Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes, 1924).

FERNANDEZ DIEGUEZ, David: "Juan Caramuel, matemático español del siglo XVII", en *Matemática hispanoamericana*, 1 (1919), pp. 121-127.

FIGUERES, José Mª y SEABRA, Manuel de: *Antología da poesía visual europeia* (Lisboa: Futura, 1977).

FISCHER, L.H.: *Johan Leonhard Frischs Schulspiel* (Berlín, 1890).

FLEURET, F.: *Le Cabinet Satyrique*, /1618/ (París: Lib. de Bon vieux temps, 1924).

FLOREZ, H.: *España Sagrada* (Madrid: 1767).

FOLENGO, Teófilo (Merlin Coccaïe): *Merlini Coccaii poetae Mantuani macaronices* (Venecia: 1518), *Opus Merlini Coccaii macaronicorum* (Venecia: 1520).

FONCK SIEVEKING, Oscar: *Construyamos arcas* (Buenos Aires: Cruz del Sur, 1976).

FONTAINE, J.: *Etudes sur la poésie Latine tardive: D'Ausone à Prudence* (París: Les Belles Letres, 1980).

FOULCHE-DELBOSC, R.: "Coplas de trescientas cosas más", en *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 262-268.

FRANK, Joseph: *The widening gyre* (New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1964).

FUENTE, Vicente de la: *Historia Eclesiástica de España* (Madrid: Cía. de Impresores y Libreros, 1873-75).

GABIROL, Selomó Ibn: *Poesía Secular*, int. Dan Pagis, trad. Elena Romero (Madrid: Alfaguara, 1978).

GALINDO, Pascual: *Estudios Latinos: Quintiliano, Lucrecio, Prudencio* (Zaragoza: La Academia: 1926).

GALL, Michel: *Los secretos de las 'Mil y una noches'* (Barcelona: Plaza y janés, 1973).

GALLARDO, J.B.: *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid: Rivadeneira, 1863).

GALLARDO DE BONILLA, Leandro: *Descripción de la proclama... de las fiestas con que esta celebró la elevación a el trono de... D. Fernando VI* (Madrid: 1748).

GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España* (Madrid: Cátedra, 1979).

GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro* (Madrid: Aguilar, 1972).

GALLEGO MOREL, Antonio: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972).

GARCIA, P. Nicolás: *Desempeño más honroso... con que fue solemnnizada la canonización de San Camilo de Lelis* (Madrid: Vda. de Juan Muñoz, 1748).

GARCIA BLANCO, Antonio: *España e Italia ante el conceptismo* (Murcia: Publ. Universidad, 1968).

GARCIA BERRIO, Antonio: "Historia de un abuso interpretativo: ut pictura poesis", en *Homenaje a Emilio Alarcos Llorach* (Oviedo: 1977), I, pp. 291-307.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor: "Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica", en *Homenaje a Samuel Gili Gaya* (Barcelona: Bibliograf, 1979), pp. 99-111.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor y otros: *El Surrealismo* (Madrid: Taurus, 1982).

GARCIA GOMEZ, Emilio: *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra* (Granada, 1975).

GARNIER, Pierre: *Spatialisme et Poésie concrète* (París: Gallimard, 1968).

GARRONI, Emilio: *Proyecto de Semiótica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1973).

GAUTHIER, Marcel: "De quelques jeux d'esprit", en *Revue Hispanique*, XXXIII (1915), pp. 385-445.

GAYA NUÑO, Juan A.: *Un conflicto: Literatura y Arte* (Madrid: Taurus, 1960).

GEBER: *Somme de perfection* (París: Bibl. des auteurs chimiques, 1628).

GELB: *A Study of writing* (Chicago: University Press, 1952).

GENE, Emilio: "La poesía experimental española", en *Mayurqa,* 16, (jul.-dic. 1976).

GENTIL, Pierre Le: *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age* (Renne: Phihon editeur, 1949).

GIL, J.: *Corpus Scriptorum Muzarabicorum* (Madrid: 1973).

GIRON SEVERINI, Ricardo: *Ejercicios de análisis y composición castellana* (Cádiz: José Benítez, 1894).

GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio: "Experimentación poética en España", en *Informaciones* (Madrid, 3 de septiembre de 1970).

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*, ed. Rafael Cardona (Madrid: Cátedra, 1979).

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos* (Madrid: Guadarrama, 1975).

GOMEZ ZALON, Juan: *Relación de las festivas demostraciones... con que la ciudad de Zaragoza celebró la exaltación al throno de... D. Fernando el VI en 1746* (Zaragoza: Imprenta del Rey, 1747).

GOMRINGER, Eugen: *Material T* (Darmastad: 1958).

GOMRINGER, Eugen y DOHL, Reinhard: *Poesía Experimental. Estudios y teoría* (Madrid: Burotel, 1968).

GONZALEZ CUENCA, Joaquín: *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas* (Salamanca: C.S.I.C., 1983).

GONZALEZ MUELA, Joaquín y ROZAS, Juan Manuel: *La generación poética del 27* (Madrid: Alcalá, 1974).

GORIELY, B.: *Le avanguardie letterarie in Europa* (Milán: Feltrinelli, 1967).

GOURMONT, Remí de: *Le latin mystique (les poètes de l'Antiphonaire et la symbolique au Moyen Age* (París: George Crés, 1913).

GOYET, F.: "La preuve par l'anagramme. L'anagramme comme lieu propre au genre demostratif", en *Poétique*, 46 (1981), pp. 229-246.

GRAF: "Akrostichis", en *Paulys Realencyclopädie der classischen al tertumswissenschaft* (Stuttgart: J.B. Metzlersche, 1893), v. 1, pp. 1200-1207.

GRAU, Jorge: "La gráfica espacial", en *Mensaje y Medios*, 4, (1978), pp. 58-65).

GRAY, Bennison: *El estilo* /1969/, (Madrid: Castalia, 1974).

GRIMAL, Pierre: *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine* (París: Univ. de France, 1963).

GROOS, Karl: *Der Aesthetische Genuss* (Giessen: 1902).

GUEGAN, Bertrand: "Les vers figurés dans L'Antiqueté et au Moyen Age", en Rev. *Arts et métiers graphiques*, 29 (15, mayo 1932), pp. 7-14; y "Vers figurés et calligrammes", 32 (15, nov. 1932), pp. 27-35.

GUIRAO, Pedro: *La protohistoria* (Barcelona: Topela, 1978).

GUYAU: *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (París: 1904).

HALM, Karl F.: *Rhetores Latini Minores* /1863/, (Frankfurt: Minerva, 1964).

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid: Guadarrama, 1978).

HEBREO, León: *Philographia o Dialoghi d'amore* /Roma: 1535/, trad. Garcilaso de la Vega (Madrid: Pedro Madrigal: 1590).

HELM, N.W.: "The carmen figuratum as shown in the works of Publilius Optatianus Porphirius", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (Boston: Ginn and Company, 1902), pp. XLIII-XLIV.

HENNING, Richard: *Wo Lagdas paradies*, /Berlin: 1950/, *Grandes enigmas del universo* (Barcelona: Plaza y Janés, 1976).

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid: Publ. de la Rev. de Fil. Espa., 1920), 2ª edic. (Madrid: Junta Ampliación de Estudios, 1933).

HERRICK, M.T.: *The fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555* (Londres: Urbana, 1946).

HIEROPLYPHICA Horapolli, ed. Jean Mercier (París: Iacobum Keruer, 1551).

HIEROGLYPHICA horapollinis a Davide Haeschelio ilustrata (París: 1595).

HIGOUMET, Charles: *L'ecriture* (París: Presses Univ. de France, 1976).

HISTORIA Septem Infantium de Lara, /Antuerpiae: 1612/, Bibl. Nac. R. 31838 (Madrid: Tall. Gráf. Otice, 1950).

HOCKE, Gustav R.: *Manierismus in der litteratur* (Hamburg: Rowoholt, 1959).

HARAPOLO, véase Hieroglyphica.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de: *Emblemas Morales* (Segovia, 1591).

HUDAYL, Ibn: *Gala de caballeros, Blasón de paladines*, ed. María Jesús Viguera (Madrid: Editora Nacional, 1977).

HUIDOBRO, Vicente: *Altazor* /Madrid: 1931/, *Altazor*, *Temblor del cielo*, ed. de René de Costa (Madrid: Cátedra, 1981).

HUISMAN, Denis: *La Estética* /París: 1954/, (Buenos Aires: Eudeba, 1973).

HUTIN, Serge: *Historia de la Alquimia* (Guayaquil: Cromograf, 1976).

IGLESIAS JARNEIRO, J.: *La Arcana de los números* (Buenos Aires: Kier, 1978).

ILIE, Paul: *Los surrealistas españoles* /1968/, (Madrid: Taurus, 1972).

INFANTES, Víctor: "La poesía experimental antes de la poesía experimental", en *Encuentros con la poesía experimental* (Pamplona: Euskal Bidea, 1981).

IRENEO: *Libri quinque adversus haereses*, ed. W. Wigan Harvey (Cambridge: 1857).

IRIARTE, Tomás de: *Colección de obras en verso y prosa* (Madrid: Imprenta Real, 1805).

ISOU, Isidore: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (París: Gallimard, 1947).

JACOB, Federico: *Anthologia Graeca sive poetarum graecorum* (Leipzig: 1794-1814).

JAUREGUI, Juan de: *Discurso poético* /Madrid: 1624/, ed. de Melchor Romanos (Madrid: Editora Nacional, 1978).

JOVELLANOS, Garpar Melchor: *Lecciones de Retórica y Poética*, en *Obras* (Madrid: Mellado, 1845), v. II, pp. 332-461.

JUSTA de la Canonización de San Isidro (Madrid: 1622).

JUSTA de la Beatificación de San Isidro (Madrid: 1620).

JUSTA Poética celebrada por la Universidad de Alcalá de Henares (Alcalá: María Fernández, 1658), p. 219.

JUSTA Poética de Francisco I (Porres: 1658).

JUSTINO, clarísimo abreviador de la Historia General (...) de Troyo Pompeyo, El, trad. Jorge Bustamante (Alcalá: Juan de Brocar, 1540).

KAHLER, Erich: *La desintegración de la forma en las artes* /1968/, (México: Siglo XXI, 1972).

KEIGHTLEY, R.: "Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés", en *Arbor* XLVI (1960), pp. 57-66.

KEIL: *Grammatici Latini* (Leipzig: Teubner, 1857-1880).

KHATIBI, Abdelkebir: *L'Art calligraphique arabe* (París: Ed. du Chêne, 1976).

KHATIBI, Abdelkebir: *La blesure du nom propre* (París: Denöel, 1974).

KHATIBI, Abdelkebir y SIJELMARSI, Mohammad: *The splendour of Islamic Caligraphi* (Londres: Thames and Hudson, 1976).

KIRCHER, Athanasio: *Arithmologia sive de abditis numerorum mysteriis* (Roma: 1665).

KIRCHER, Athanasio: *Oedipus Aegiptiacus* (Roma: 1652).

KOHUT, Karl: *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI* (Madrid: C.S.I.C., 1973).

KONING, Frederick: *Historia del ocultismo* (Barcelona: Plaza y Janés, 1979).

LALANNE, Ludovico: *Curiosités Bibliographiques* (París: Adolphe Delahais, 1857).

LALANNE, Ludovido: *Curiosités Littéraires* (París: Adolphe Delahais, 1857), Bibl. Nac. 1-19118.

LANG, Henry R.: "Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena", en *Estudios eruditos in memoriam de Alfonso Bonilla y San Martín* (Madrid: Vda. e hijos de Jaime Rates, 1927), pp. 485-523.

LARREA, Juan: *Versión Celeste*, /1965/ (Barcelona: Barral, 1970).

LEDDA, G.: *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)* (Pisa: 1970).

LEDESMA, Alonso de: *Conceptos espirituales y morales* (Madrid: 1605), edición de Francisco Almagro (Madrid: Ed. Nacional, 1978).

LEDESMA, Alonso de: *Ivegos de Nochebuena con cien enigmas hechas para honesta recreación* (Madrid: Alonso Martínez, 1611), Bibl. Nac. R-31282.

LEBEL, Jean Jacques: *El Happening* /1966/, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1967).

LECLERCQ, H.: "Labyrinthe", en *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne* (París: Letouzeg et Ané, 1928), v. VII, pp. 974-982.

LEGRAND, P.E.: *Bucoliques Grecs* (París: Col. des Universités de France, 1953).

LEMAITRE, Maurice: *Le Lettrisme devant Dada et les nécrophages de Dada* (París: Centre de Créativité, 1967).

LEONARD, Irving A.: "Some curiosities of spanish colonial poetry", en *Hispania*, vol. XV, 1 (1932), pp. 39-54.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa: *La tradición clásica en España* (Barcelona: Ariel, 1975).

LITVAK, Lilí: *Musa Libertaria* (Barcelona: Antoni Bosch, 1981).

LOBO, J. Gerardo: *Obras poéticas* (Madrid: Miguel Escribano, 1769).

LOPEZ BUENO, Begoña: *Gutierrez de Cetina. Sonetos y madrigales completos* (Madrid: Cátedra, 1981).

LOPEZ ESTRADA, Francisco: "Fiestas y Literatura en los siglos de Oro: La Edad Media como asunto 'festivo' (El caso del Quijote)", en *Bulletin Hispanique*, v. LXXXIV, 3-4 (1982), pp. 291-327.

LOPEZ ESTRADA, Francisco: *Las poéticas Castellanas de la Edad media* (Madrid: Taurus, 1984).

LOPEZ GRADOLI, Alfonso: "Notas sobre algunos escritores experimentales españoles", en *Urogallo*, 19 (ene.-feb., 1973).

LOPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophia antigua poetica* (Madrid: Thomas Iuncti, 1596) y ed. Alfredo Carballo Picazo (Madrid: C.S.I.C., 1953).

LOPEZ DE UBEDA, Juan: *Cancionero y Vergel de Flores Divinas* (Alcalá de Henares: 1588).

LOTMAN, Jurij: *Semiótica de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1979).

LUQUE FAJARDO, Antonio: *Relación de las fiestas que la cofradía de San Pedro Advincula (...) a la Purísima Concepción* (Sevilla: Rodríguez Gamarro, 1616).

LUZAN, Ignacio de: *La Poética o Reglas de la Poesía General y de sus principales especies* (Zaragoza: Francisco Revilla, 1737), *La Poética... corregida y aumentada por su mismo autor* (Madrid: Sancha, 1789).

MAESTRE MAESTRE, José Mª: "Manierismos formales en la poesía latina humanista", en *Actas del II Congreso Andaluz de estudios clásicos*, Antequera, Málaga, 1984.

MAKOWIECKA, Gabriela: *Luzán y su Poética* (Barcelona: Planeta, 1973).

MALLARME, Stéphane: *Crise de Vers* (París: 1951).

MALLARME, Stéphane: *Oeuvres Complètes* (París: Gallimard, 19).

MARCHAN, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto* (Madrid: Alberto Corazón, 1974).

MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1970).

MARCO DORTA, Enrique: *Arte en América y Filipinas* (Madrid: Plus Ultra, 1973), y *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus Ultra, 1973).

MARCUS, Aaron: "An introduction to the Visual syntax of Concrete Poetry", en *Visible Language*, 8 (1974), pp. 333-360.

MARCUS, Ralph: "Alphabetic Acrostic in the Hellenistic and Roman periods", en *Journal of Near Eastern Studies*, VI, 2 (1947), pp. 109-115.

MARI, Giovanni: *I trattati medievali di ritmica latina*, /Milán, 1899/, (Bologna: Forni, 1971).

MARIANA, Juan de: *Historia de España* (Madrid: Leonardo Núñez, 1817-1822).

MARQUEZ DE MEDINA, Marcos: *El arte explicado y gramático perfecto* (Madrid: Vda. de Ibarra, 1787), 7ª impresión.

MARTIN, Jean: *Histoire du texte des Phénomènes d'Aratos* (París: L.C. Klincksieck, 1956).

MARTINEZ MOYA, Juan: *Fantasía de un susto* (Madrid: 1738).

MASDEU, Juan Francisco de: *Arte Poética Fácil* (Valencia: Burguete, 1801).

MASSIN, P.: *La lettre et l'image* (París: Gallimard, 1973).

MATAMORO, Blas: "Guillaume Apollinaire (1880-1980). Recapitulación de las vanguardias", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (1981), pp. 111-119.

MATTER, J.: *Histoire critique du gnosticisme* (París: 1843).

MAYANS Y SISCAR, Gregorio: *Organum rhetoricum et oratorium* (Valencia: Francisco Burguete, 1774).

MAYANS Y SISCAR, Gregorio: *Orígenes de la lengua española* /1737/, (Madrid: V. Suárez, 1873).

MAYANS Y SISCAR, Gregorio: *Terenciano o Arte Métrica* (Valencia: 1770).

McLUHAN, Marshal y CARPENTER, Edmund: *El aula sin muros*, /1960/, (Barcelona: Laia, 1974).

MENDEZ BEJARANO, Mario: *La ciencia del verso. Teoría General de la versificación* (Madrid: Lib. Gen. de V. Suárez, 1907).

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Estudios de crítica histórica y literaria* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1944).

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de los Heterodoxos Españoles* (Madrid: C.S.I.C., 1946).

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid: C.S.I.C., 1974), 4ª edic.

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Orígenes de la novela* (Madrid: 1905).

MERCIER, Alain: *Les sources ésotériques et occultes de la poésie sumboliste (1870-1914)* (París: A. Niezet, 1969).

METZGER, Mendel: *La Haggada enluminée* (Leiden: E.J. Brill, 1973).

METZGER, Thérèse: *La Massora ornamentale et le décor calligraphique dans les man. hébreux espagnoles au Moyen Age* (París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1974).

MEUMANN, E.: *Introducción a la estética actual* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946).

MEUNIER, Mario: *La leyenda dorada de los dioses y de los héroes* (Madrid, Aguilar, s.f.).

MEYER, W.: *Publilii Syri Mimi Sententiae* (Leipzig: 1880).

MICHELI, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Córdoba, Argentina: Editorial Universitaria, 1968).

MIGNE, P.: *Patrologia Latina*, ed. L. Muller (Leipzig: 1877).

MILA Y FONTANALS, Manuel: *Principios de Literatura General y Compendio del arte poética*, en *Obras Completas*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, vol. I (Barcelona: Alvaro Verdaguer, 1888).

MILLAN, Fernando y GARCIA SANCHEZ, Jesús: *La escritura en libertad* (Madrid: Alianza Universidad, 1975).

MILLAN, Fernando: "Génesis y fundamento de la poesía fonética", en *Artesa* (sept. 1972).

MILLAN, Fernando: “Poesía experimental en España”, en *Camp de l’Arpa,* 86 (1981).

MILLAN, Fernando: “La poesía experimental y su método”, en *Urogallo*, 19 (ene.-feb., 1973).

MILLAS VALLICROSA, J.M.: *Literatura hebraicoespañola* (Barcelona: Labor, 1968).

MILLAS VALLICROSA, J.M.: *La poesía sagrada hebraico-española* (Madrid: C.S.I.C., 1940).

MIRANDA, Julio: “Poesía concreta: Jalones de una aventura”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 273 (1973).

MOREAU, Marcel: *Les civilisations des étoiles*, /París: 1973/, (Barcelona: Plaza y Janés, 1978).

MOREL-FATIO, A.: *L’Espagne au XVI et au XVII siècles* (París: 1878).

MORRIS, G. Brian: *Surrealisme and Spain 1920-1936* (Cambridge: University Press, 1972).

MUNCH, P.A.: “Die alphabetische Akrostichis in der Jüdischen Psalmendichtung”, en *Zeitschrift Der Deutschen Morgenlädischen Gesellschaft* (Leipzig: 1936), XV, 90, pp. 703-710.

MUNTZ, E.: *Etudes iconographiques et archéologiques sur le Moyen Age* (París: 1887).

NADIN, Milhai: “Sur le sens de la Poésie Concrète”, en *Poétique*, (abril, 1980), pp. 250-264.

NARKISS, Bezalel: *Hebrew Illuminated manuscripts* (Jerusalem: Keter Publ. House, 1969).

NARRACION de las solemnes y grandes fiestas (...) por la Beat. (...) Dr. Tomás de Villanueva (Valencia: Felipe Mey, 1620).

NASH, J.M.: *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo* /1974/, (Barcelona: Labor, 1975).

NAVARRETE Y RIBERA, Francisco: *La casa del juego* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1644).

NAVARRETE Y RIBERA, Francisco: *Los dos hermanos incógnitos* (Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1665).

NAVARRETE Y RIBERA, Francisco: *Los tres hermanos*, se incluye en *Novelistas posteriores a Cervantes*, B.A.E., vol. XXXIII (Madrid: Rivadeneira, 1950), pp. 369-383.

NAVARRETE Y RIBERA, Francisco: *Flor de Sainetes* (Madrid: Catalina de Barrio Angulo, 1640).

NAVARRETE Y RIBERA, Francisco: *Nuevo modo de escribir en estilo de cuentos* (Madrid: Juan Sánchez, s.f.).

NEBRIJA, Antonio de: *Gramática Castellana* /1492/, ed. Pascual Galindo y Luis Ortiz (Madrid: Junta del Centenario, 1946).

NEWMAN, Louis Israel: Jewis Influence on Christian Reform movements (New York: Columbia University Press, 1925).

NICOLAU, M.: *Les deux sources de la versification latine accentuelle* (Bruxelles, 1934).

NISARD, D.: *Etudes sur les poétes latins de la décadence*, /1834/, (París: Hachette, 1888).

NODIER, Charles: *Histoire du roi de Bohème* (París: Delangle, 1830).

NOVELAS antiguas de peregrinos ingenios españoles (Madrid: Imp. El Cascabel, 1866).

NUMEMAKER: “Noticias sobre la alquimia en el *Lapidario* de Alfonso X”, en *Revista de Filología Española*, XVI, pp. 161-168.

OCHOA, Eugenio de: *Tesoro de novelistas españoles*, v. III (París: Bauday, 1847).

OROZCO, Emilio: “Estructura manierista y estructura barroca en la poesía”, en *Historia y estructura de la obra literaria* (Madrid: C.S.IC., 1971), pp. 97-115.

OROZCO, Emilio: *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1975).

OROZCO, Emilio: *Mística, plástica y Barroco* (Madrid: Cupsa, 1977).

D’ORS, Miguel: *Vida y poesía de Alonso de Ledesma* (Pamplona: Eunsa, 1974).

D’ORS, Miguel: *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)* (Pamplona: Eunsa, 1977).

ORTEGA GALINDO, L.: *Juana Inés de la Cruz* (Madrid: Editora Nacional, 1978).

ORY, Carlos Edmundo de: *Metanoia*, ed. crítica de Rafael de Cózar (Madrid: Cátedra, 1978).

ORY, Eduardo de: *Rarezas literarias* (Cádiz: M. Cerón, s.a., 1930-1940).

PALAU, A.: *Manual del librero hispanoamericano* (Barcelona: Palau, 1957).

PANNARD, F.: *Oeuvres Choisies* (París: Armad Gouffé, 1803).

PANOFSKY, Erwin: *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance* (New York, 1939).

PASCHASIUS, F.: *Pöesis Artificiosa* (Herbipoli -Würzburg-: J. Petri Zubrodt, 1674).

PASTORINO, Agostino: *Opere di Decimo Magno Ausonio* (Turín: Unione Tip., 1971).

PAZ, Octavio y MARICHAL, Juan: *Las cosas en su sitio: Sobre la literatura española del siglo XX* (México: Finisterre, 1971).

PAZ, Octavo: “La modernidad y sus desenlaces”, en *El signo y el garabato* /1973/, (México: Joaquín Mortiz, 1975).

PAZ, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Barcelona: Seix-Barral, 1982).

PEDRAZA, Pilar: “La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los enigmas de la Universidad de Salamanca”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394 (1983), pp. 5-42.

PEIGNOT, E. Gabriel: *Répertoire de Bibliographies spéciales, curieuses et instructives* (París: Mme. Renouard, 1810).

PEIGNOT, Jerôme: *Du Calligramme* (París: Ed. du Chêne, 1976).

PEIGNOT, Jerôme: *De l’ecriture à la typographie* (París: Gallimard, 1967).

PEREVERZEV, L.B.: “La redundancia en el arte fiturativo”, en *Los sistemas de signos (Teoría y práctica del estructuralismo* (Madrid: Alberto Corazón, 1972).

PEREZ DE HERRERA, Cristóbal: *Proverbios Morales* (Madrid: 1618).

PERFETTI, Michele: “La poesia d’avanguardia in Spagna”, en *Corriere del Giorno* (Tarento: 18-jul.,

1970).

PFANDL, Ludwig: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* (Barcelona: J. Gili, 1933).

PICARA Justina, La /Medina del Campo: Cristóbal Lasso Vaca, 1605/, ed. de Antonio Rey Hazas (Madrid: Editora Nacional, 1977).

PIERRE, J.: *Le Futurisme et le Dadaisme* (Lausanne-París: Rencontres, 1967).

PINTO, Luis Angelo y PIGNATARI, Decio: "Nuevo lenguaje, nueva poesía", en *Revista de Cultura Brasileña,* 10 (1964).

POETAS líricos del XVI-XVII de la B.A.E. nº XXXII (Madrid:Rivadeneira, 1854), pp. 408-410.

PONTAS DU MERIL, Edélestand: *Poésies populaires antérieures au siècle* /Paris: 1847/, (Bologna: Forni Editores, 1969).

PONTAS DU MERIL, Edélestand: *Poésies populaires latines du Moyen Age* (París: F. Didot Frères, 1847).

PRAZ, Mario: "Emblemi e Insegne", en *Enciclopedia Universale dell'Arte* (Roma-Venecia: Fund. G. Cini, 1958), v. 13, p. 75.

PRAZ, Mario: *Mnemosyne (the parallel between literature and the visual arts* /1970/, (Princeton: University Press, 1974).

PRAZ, Mario: *Studi sul concettismo* (Florencia: Sansoni, 1946).

PRAZ, Mario: *Studies in seventeenth-century Imagery* (Londres: 1964).

PUTEANUS, Ericiio: *Pietatis Thaumata in protheum partenicum uius libri versun* (Amberes: 1617).

PUTTENHAM, George: *Arte of English Poesie* /1598/, (London: J. Murray, 1869).

RABY, F.J.E.: *A History of Christian Latin Poetry* (Oxford: Clarendon Press, 1927).

RABY, F.J.E.: *A History of secular latin poetry in the middle ages* (Oxford: Clarendon Press, 1934).

RABY, F.J.E.: *De Oxford book of medieval latin verse* (Oxford: Clarendon Press, 1959).

RACOLTA delle migliore chiese di roma é suburbane da Gioacomo Fontana (Roma: 1855), v. III, tab. XXXIV.

RAFFA, Piero: *Vanguardismo y Realismo* /1967/ (Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968).

RAIMOND, Marcel: *De Baudelaire au Surrealisme* (París: José Costí, 1933).

REINACH, Salomón: *Ephémerides de Glozel* (París, Kra, s.f.).

RIESKE, J.: *Anthologiae Graecae a Constantino Cephala conditae libri tres* (Leipzig: 1754).

REITZENSTEIN, Richard: *Poimandres* (Leipzig: 1904).

RELACION de Certámenes y Fiestas celebradas en Zaragoza con motivo del nuevo tabernáculo de la Virgen del Pilar (Zaragoza: 1765).

RELACION de fiestas de Zaragoza en la proclamación de Carlos III (Zaragoza, 1760).

RELACION de las fiestas que (...) Madrid hizo en la Canonización de San Isidro (Madrid: 1622) fol. 144, Bibl. Nac. R-9090.

Rev. *La Cruz* (Madrid: Imprenta de Ricardo P. Infante, 1852-1886).

Rev. *Poesía* (Madrid: Editora Nacional, nov.-dic., 1978).

REVILLA, Manuel de la: *Historia de la literatura española* (Madrid: Francisco Iravedra, 1884).

REVILLA, Manuel de la y ALCANTARA, Pedro de: *Principios de Literatura General e Historia de la Literatura española* (Madrid: C.N. Sordomudos, 1872).

REVZIN, Ivanov I.: *De la lingüística estructural a la semiótica* (Madrid: Alberto Corazón, 1972).

REYES, Alfonso: *Capítulos de Literatura española* (México: Fondo de Cultura Económica, 1945).

REYES, Alfonso: *La experiencia literaria* (Buenos Aires: Losada, 1952).

RICA, Carlos de la: *20 poemas experimentales* (Madrid: El Toro de Barro, 1972).

RICHARD, J.: *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (París: Gallimard, 1941).

RICHTER, Hans: *Historia del Dadaísmo* /1965/ (Buenos Aires: Nueva Visión, 1973).

RIESE, A. y BUECHELER, F.: *Anthologia Latina* (Lipsiae: Teubner, 1894-1906).

RIQUER, Martín de: "La canço de les letres del trovatore Ghilhem de Cervera, detto Cerverí", en *Atti de VIII Congresso internazionale di Studi Romanzi* (Fiorence: Sansoni, 1956), pp. 339-346.

RIQUER, Martín de: *Los trovadores* (Barcelona: Planeta, 1975).

ROBLEDO, Juan: "Los *Cánones enigmáticos* de Juan del Vado", en *Poesía*, 9 (1980), pp. 92-104.

ROBLES, Isidro de: *Varios prodigios de amor* (Madrid: J. Fernando Buendía, 1666).

RODRIGUEZ RUBI, Tomás: "Poema en forma de cucurucho", en *El Alba* (Madrid: 1838).

ROMERA CASTILLO, José: "Poesía figurativa medieval: Vigilán, monje hispanolatino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual", en *Anuario 1980 de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Madrid: S.E.L.C.C., 1980), pp. 138-156.

ROSTAGNI, Augusto: *Storia della letteratura latina* (Torino: Uniones Tip., 1964).

ROSSI: *Inscrizione cristiane* (Roma: 1888).

ROUDAUT, J.: "Le temps et l'espace sacré dans la poésie d'Apollinaire", en *Critique*, 135-136 (1958).

ROZAS, Juan Manuel: *La Generación del 27 desde dentro* (Madrid: Alcalá, 1974).

RUBIERA, María Jesús: "Poesía epigráfica en la Alhambra y el Generalife", en *Poesía*, 12 (1981), pp. 17-76.

RUIZ DE MOROS, Pedro: *Petri Royzii Maurei Alcanicensis Carmina* (Gracoviae: Univ. Jaquellonicae, 1900).

RUIZ, Javier: "Laberintos y pentacrósticos de El Pistón", en rev. *Poesía*, 3 (Madrid: Editora Nacional, nov.-dic. 1978), pp. 116-122).

SAAVEDRA FAJARDO, Diego: *Idea de un príncipe* (Milán: 1642).

SABELLICUS, Jorg: *La magia de los números* (Bilbao: Fher, 1978).

SADOUL, Jacques: *El gran arte de la alquimia* (Barcelona: Plaza y Janés, 1973).

SAFADI, Yasin Hamid: "Arte caligráfico en el Islam, la obra de Hashem Al-Khattat", en *Cielo y Tierra*, 3 (1982-83), pp. 73-83.

SAIT GELAIS, Melin de: *Oeuvres Complètes*, ed. Prosper Vlanchemin (París: Paul Daffis, 1873), v. II, p. 130.

SALAVERRIA, José Mª: "Ramón Gómez de la Serna y el vanguardismo", en *Nuevos Retratos* (Madrid: 1930).

SALAZAR, Alonso de: *Fiestas que hizo el insigne Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca a la beatificación del glorioso patriarca San Ignacio de Loyola* (Salamanca: Vda. de Artús Taberniel, 1610).

SALSANO, Fernando: *La poesía de Teófilo Folengo* (Nápoles: Conte edit., 1953).

SALVAT-PAPASSEIT, Joan: *Antología*, ed. José Batlló (Barcelona: El Bardo, 1972).

SAN VICENTE, Angel: "Un retablo gregueresco de la escritura", en *Seminario de Arte Aragones*, 38 (Zaragoza: C.S.I.C., 1983), pp. 283-320.

SANCHA, Justo de: *Romancero y Cancionero Sagrados*, B.A.E. v. XXXV (Madrid: Rivadeneira, 1855), pp. 43-44.

SANCHEZ DE LIMA, Miguel: *El arte poética en romance castellano* /Alcalá de Henares: Juan Iñiguez, 1580/, ed. Rafael de Balbín (Madrid: C.S.I.C., 1944).

SANCHEZ PEREZ, Aquilino: *La literatura emblemática española: Siglos XVI y XVII* (Madrid: S.G.E.L., 1977).

SANCHEZ SALOR, Eustaqui: "Hacia una poética de Ausonio", en *Habis*, 7 (1976), pp. 159-186.

SANGUINETI, Eduardo: *Vanguardia, ideología y lenguaje* /1965/, (Caracas: Monte Avila, 1969).

SANTARCANGELI, Paolo: *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un simbole* (París: Gallimard, 1974).

SARMIENTO, Padre: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid: 1775).

SARMIENTO, José Antonio: "L'Avant-garde poétique en Espagne, 1963-1981", en *Do(k)s*, 50 (París: 1982).

SARMIENTO, José Antonio: *La otra escritura. La poesía experimental española*, estudio y antol. de, (Cuenca: Public. Universidad 1990).

SCALIGERO, Julio César: *Poestices libri septem* (Lugduni: Antonium Vicentium, 1561).

SCHOLBERG, Kennet R.: *La poesía religiosa de Miguel Barriosd (Madrid: Edhigar, s.f.).*

SCHOLEM, Gershom: *Les origines de la Kabbale* (París: Aubier-Montaigne, 1966).

SCHOLEM, Gerschom: *Major Trends in Jewish Mysticism* (Jerusalem: Stroock Lectures, 1941).

SEAMAN, David W.: "The development of visual poetry in France", *Visible Language*, IV, 1 (1972).

SEDE, Gerard: *Los templarios están entre nosotros* (Barcelona: Plaza y Janés, 1979).

SELIG, K.L.: "La teoría dell'emblema in Ispagna: I testi fondamentali", en *Convivium*, 4 (1955), pp. 409-421.

SHEPARD, Sanford: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1962).

SIMON DIAZ, José: *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro* (Madrid: Ayuntamiento, 1977).

SIMON DIAZ, José: "La poesía mural del Siglo de Oro: su proyección en Aragón y Cataluña", en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos, 1983), pp. 617-629; y "La poesía mural del Siglo de Oro: su proyección en Universidades y Colegios", en *Homenaje a Francisco Yndurain*.

SOLIS Y VILLALUZ, Fray Luis de: *Geroglíficos varios sacros y divinos epitetos* (Madrid: 1732).

SOLLERS, Philippe: *La escritura y la experiencia de los límites* /1968/, (Valencia: Pretextos, 1978).

SOLT, Mary Ellen: *Concrete poetry: a world view* (Indiana: University Press, 1970).

SOLT, Mary Ellen: "Typography and the Visual Concrete Poem", en *Visible Language*, 6 (1972), pp. 109-122.

SOTO, Hernando de: *Emblemas moralizados* (Madrid: 1599).

SOURIAU, E.: *La correspondencia de las artes* /París: 1947/, (Buenos Aires: El Ateneo, 1951).

SOUZA, José de: *Concretismo* (Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1978).

S.S. Patrum Toletarum opera (Madrid: 1782).

STRECKER, Karl: *Eifürhrung in das Mittellatein* (Berlin: 1939).

SYKES, Egerton: *Dictionary of Non-classical Mythology* (Londres: J.M. and Son, 1961).

TABOUROT, E.: *Les bigarrures du seigneur des Accords* /Lyon: 1599/, (Rouen: David Geoffrey, 1616).

TASSY, Garcin de: *Thétorique et Prosodie des langues de l'Orient Musulman* (París: Maissonneuve, 1873).

TAYLOR, Sherwood: *The Alchemists* (París: Bibl. des auteurs chimiques, 1672).

TEMPO, Antonio da: *Summa artis rethimici* (Venecia: Simone de Luere, 1509).

THEMERSON, S.: *Apollinairé's lyrical ideograms* (Londres: Gabarbooks Press, 1968).

THIBAULT-LAULAN, Anne Mari: *Imagen y comunicación* (Madrid: Fernando Torres, 1973).

THIPIS Odaxii Patavii carmen macaronicum de Patavinis quibusdam arte magica delusis (Arimini: 1490).

THOMAS, Henry: "An unrecorder sixteenth-century spanish writing book, and more about gothic letters", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid: C.S.I.C., 1952), v. III, pp. 413-420.

THOMAS, Lucien Paul: "Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne", en *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* (1909), XVIII, pp. 34-43.

TORRE, Guillermo de: *Apollinaire y las teorías del Cubismo* (Barcelona: Edhasa, 1967).

TORRE, Guillermo de: *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos* (Barcelona: 1962).

TORRE, Guillermo de: *Hélices* (Madrid: Mundo Latino, 1923).

TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1971).

TORRE, Guillermo de: "Ramón y Picasso: Paralelismos y divergencias", en Ramón Gómez de la Serna: *Obras Completas* (Barcelona: 1957).

TORRE FARFAN, Fernando de la: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana* (Sevilla: Vda. de Nicolás Rodríguez, 1671).

TRABANT, Jürgen: *Semiología de la obra literaria* /1970/, (Madrid: Gredos, 1975).

TZARA, Tristán: *Los siete manifiestos Dada* (Barcelona: Tusquet, 1972).

ULLAN, José Miguel: *Alarma* (Madrid: Trece de Nieve, 1976).

ULLAN, José Miguel: *Frases* (Madrid: Taller de Ediciones, 1975).

URRUTIA, Jorge: *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* (Zaragoza: Porvivir independiente, 1979).

URRUTIA, Jorge: *El grado fiero de la escritura* (Madrid: El Toro de Barro, 1977).

URRUTIA JORGE: *El Novencentismo y la renovación vanguardista* (Madrid: Cincel, 1980).

VAN DOESBURG: "Manifiesto del elementalismo", en *De Stijl* (1926) y *Art Concret*, 1 (1930).

VAN LENNEP, Jacques: *Art et alchimie* (Bruselas: Meddens, 1966), ed. española de Antonio Pérez (Madrid: Editora Nacional, 1978).

VAN TIEGHEN, Paul: *La littérature latine de la Renaissance* (París: Libr. E. Oroz, 1944).

VALERIANI, Johannis Pierii: *Hieroglyphica sive de sacris aegiptiorum aliarumque gentium litteris comentarii* (Basilea: 1567), (Lions: Claudii Morillon, 1602).

VALLCORBA PLANA, Jaume: "La primera vanguardia en Cataluña", en *Poesía*, 3 (1978), pp. 100-106.

VARIOS: *Ecritures. Systèmes idéographiques et pratiques expresives* (París: Le Sycomore, 1982).

VARIOS: *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945* (Madrid: Turner, 1979).

VARIOS: *La lettre, la figure, le rébus dans la poétique de la Renaissance* de la *Revue des Sciences Humaines*, 179 (Université de Lille, jul-sept. 1980).

VARIOS: *Oleaje a Carlos Edmundo de Ory*, en *Operador*, 1 (Sevilla, 1978).

VARIOS: *Vicente Huidobro y la vanguardia*, monográfico de la *Revista Iberoamericana,* 106-107 (Pittsburg 1979).

VARIOS: *Yousgoslavie et Catalans*, monográfico de *Doc(k)s* (París: 1978).

VAZQUEZ ALONSO, M. y CASTAÑER, J.: *El libro de los signos* (Barcelona: Ediciones 29, 1979).

VELAZQUEZ, Luis José: *Orígenes de la poesía castellana* /1754/, (Málaga: Herederos de F. Martínez, 1797).

VERDONE, Mario: *Qué es verdaderamente el Futurismo* /1971/, (Madrid: Dondel, 1971).

VIDA i hechos de Estevanillo González (Amberes: Vda. de J. Corobbart, 1646). Puede verse en B.A.E. *Novelistas Posteriores a Cervantes*, vol. XXXIII (1854), pp. 285-368.

VIDELA, Gloria: *El Ultraísmo* (Madrid: Gredos, 1971).

VILANOVA, Antonio: "Fernando de Herrera", en *Historia General de las literaturas hispánicas* II, (1951), pp. 689-751.

VILANOVA, Antonio: "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* III (Barcelona: Barna, 1953), pp. 567-692).

VILLANUEVA, J.: *Viaje Literario* (Madrid: Imprenta Real, 1851).

VILLAR, Arturo del: "Acercamiento a la poesía experimental española: De las letras en libertad a la poesía otra", en *Estafeta Literaria*, 553 (1974).

VILLAR, Arturo del: "De la palabra mágica al caligrama", en *Estafeta Literaria*, 573 (1975), pp. 4-7.

VILLAR, Arturo del: "La poesía experimental española", en *Arbor*, 330 (1973).

VILLE DE MIRMONT, H. de la: *Etudes sur l'ancienne Poésie Latine* (París: Albert Fontemoing, 1903).

VILLOSLADA, G.: "Renacimiento y Humanismo", en *Historia General de las Literaturas Hispáncias* II (Barcelona: Barna, 1951), pp. 319-433.

VIÑAS DE SAN LUIS, Tomás: *Versiones latinas de poesías hispanas* (Barcelona: P. Calasancias, 1927).

VITORIA, Fray Baltasar de: *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Barcelona: Juan Piferrer, 1722).

VOSTERS, Simón A.: *Lope de Vega y la tradición occidental*, parte II: "El manierismo de Lope de Vega y la literatura francesa" (Madrid: Castalia, 1977).

WALTZ, Pierre: *Anthologie Grecque. Première Partie: Anthologie Palatine* (París: Les Belles Lettres, 1974), v. 8.

WHIGT DUFF, J.: *Minor Latin Poets* (Londres: W. Heinemann, 1934).

WILLIAMS, Emmet: *An Anthology of concrete poetry* (New York: Something Else Press, 1967).

WYNN WESTCOTT, W.: *Los números, su oculto poder y místico significado* (Barcelona: Bauzá, s.f.).

XIMENEZ PATON, Bartolomé: *Eloquencia Española en Arte* (Toledo: Thomas de Guzmán, 1604).

ZARATE, Armando: *Antes de la vanguardia* (Buenos Aires: Rodolfo Alonso editor, 1976).

ZARATE, Armando: "Devenir y síntoma de la poesía concreta", en *Revista Iberoamericana"*, 98-99 (Pittsburg: 1977), pp. 117-147.

ZARATE, A.: "Los textos visuales de la época alejandrina", en *Dispositio* III, 9 (1978), pp. 353-366.

ZOEGA, G.: *Catalogus codicum copticorum manu scriptorum, qui in museo Borgiano Velitris adservantur* (Roma: 1810).

ZUMTHOR, P.: *Langue, texte, énigme* (París: 1975).

ÍNDICE

PROLOGO. Francisco López Estrada

PRIMERA PARTE: BASES TEORICAS COMO INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS ARTIFICIOS LITERARIOS DIFICILES

0. INTRODUCCION

0.1. Justificación y propósito

0.2. Plan de la obra

0.3. Agradecimiento

1. ALGUNAS NOTAS SOBRE ESCRITURA Y SU RELACION CON EL ARTE, EL JUEGO Y LA MAGIA

1.1. Escritura y arte

1.2. Arte y juego

1.3. Función mágica de la escritura

2. LA ESTETICA MANIERISTA

2.1. El Manierismo como concepto aplicado a las formas difíciles

2.2. La perspectiva manierista

2.3. Literatura y plástica: preocupación manierista

3. ESCRITURA Y HERMETISMO

3.1. Hermes y el hermetismo

3.2. Estética y Cábala

3.3. Alquimia y estética

3.4. Un ejemplo de Durero

3.5. Arte y Cosmología

4. TALISMANES LITERARIOS

4.1. Su ámbito

4.2. El famoso cuadro mágico: “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”

SEGUNDA PARTE: HISTORIA Y DESARROLLO DE LOS ARTIFICIOS DIFICILES

1. LA ANTIGUEDAD GRIEGA

1.1. Algunas relaciones entre las formas difíciles en sus primeras raíces

1.2. El valor mágico de la palabra

1.3. Algunos autores y ejemplos griegos

1.3.1. El caligrama

1.3.2. Simias

1.3.3. Licofrón, Sotades, Aratus

1.3.4. Teócrito

1.3.5. Dosiadas

1.3.6. Otros ejemplos

2. ALGUNAS FORMAS DIFICILES EN LA CULTURA LATINA

2.1. Periodización y fuentes

2.2. La Antología

2.3. Primeros autores latinos

2.4. Bases de la decadencia

3. TEMPRANA EDAD MEDIA: DEL SIGLO IV AL SIGLO VII

3.1. El siglo IV: Porfirio y Ausonio

3.2. Preceptivas y gramáticas

3.3. Autores del siglo V y del VI: Fortunato

3.4. El siglo VII.

4. DEL RENACIMIENTO CAROLINGIO AL SIGLO X

4.1. Algunos fundamentos del artificio en el Renacimiento Carolingio

4.2. Autores destacados: Alcuino, Teodulfo

4.3. Rabano Mauro: El autor más importante de laberintos

4.4. José Scoto

4.5. El siglo X: el monge Vigilán

5. ANOTACIONES SOBRE EL MANIERISMO O VISUALISMO EN EL MUNDO ISLAMICO

5.1. Fundamentos de la escritura y caligrafía árabe

5.2. Caligrafía y caligramas: el caso español

6. LA PROYECCION VISUAL DE LA LITERATURA HEBREA

6.1. Notas introductorias

6.2. De los orígenes al siglo XI

6.3. Los siglos XII, XIII, XIV: El misticismo cabalista y la influencia en Occidente

6.4. La ilustración en los manuscritos hebreos

7. LOS MANIERISMOS FORMALES ENTRE LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

7.1. De la Edad Media al Renacimiento: el siglo XV

7.2. La teoría literaria

7.3. Leys d'Amors y otras preceptivas

7.4. Primeros preceptistas españoles

7.5. Formas de artificio en la lírica cancioneril

7.5.1. Sobre los acrósticos y sus variaciones

7.5.2. El retrógrado

7.5.3. Jeroglíficos

7.5.4. Artificios de fundamento musical

7.5.5. Juegos de combinación y disparates

8. LITERATURA MANIERISTA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

8.1. Del Renacimiento al Barroco

8.2. El cauce Barroco

8.3. La integración de las artes: León Hebreo

8.4. La admiración por la cultura egipcia entre las fuentes del simbolismo barroco: El jeroglífico

8.5. La cultura emblemática y simbólica

9. LA TEORIA

9.1. Los precursores

9.2. Sánchez de Lima

9.3. Díaz Rengifo

9.4. López Pinciano

9.5. Luis Alfonso de Carvallo

9.6. "La Pícara Justina"

9.7. Juan de la Cueva

9.8. Francisco Cascales

9.9. Juan de Jáuregui

9.10. Gonzalo Correas

9.11. Juan Caramuel

9.12. F. Paschasius

9.12.1. Algunas formas difíciles

9.12.2. Bases para una ordenación

10. LOS MANIERISMOS FORMALES MAS DESTACADOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

10.1. Introducción

10.2. El caligrama

10.3. Enigmas

10.4. Jeroglíficos

10.5. Emblemas

10.6. Acrósticos

10.7. Laberintos

10.8. Retrógrados

10.9. Logogrifo, anagrama, cronograma

10.10. Concordantes y correlativos

10.11. Artificios de repetición o eliminación

10.12. Centones y polilingües

10.13. Extravagancias en los virreinatos americanos

11. LAS FUENTES DE LA VANGUARDIA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

11.1. Los artificios en algunas preceptivas de los siglos XVII y XIX

11.1.1. Ignacio de Luzán

11.1.2. Gregorio Mayáns y Siscar, Gaspar de Jovellanos

11.1.3. El Rengifo aumentado

11.1.4. Francisco de Masdeu

11.1.5. Narciso Campillo, Manuel de la Revilla, Eduardo de la Barra

11.1.6. Manuel Milá y Fontanals

11.1.7. Mario Méndez Bejarano

11.1.8. Eduardo Benot

11.2. Principales autores en el estudio de las formas difíciles

11.2.1. Etienne Gabriel Peignot, Isaac Disraeli, César Cantú

11.2.2. Ludovique Lalanne, Pierre Gustave Brunet

11.2.3. Bartolomé Comellas

11.2.4. León María Carbonero y Sol

11.2.5. Ricardo Girón Severini

11.2.6. Agustín Aguilar y Tejera

11.2.7. Eduardo de Ory

11.2.8. Algunos estudiosos contemporáneos: Massin, Peignot

11.3. Los siglos XVIII y XIX. Antecedentes cercanos del formalismo vanguardista

11.3.1. Caligramas

11.3.2. Laberintos

11.3.3. Acrósticos y otras formas

TERCERA PARTE: FORMALISMO Y VISUALISMO EN EL SIGLO XX. LAS VANGUARDIAS

1. INTRODUCCION

2. LOS PRECEDENTES Y PRIMEROS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA

2.1. Mallarmé y la raíz simbolista de la vanguardia

2.2. El formalismo como vía hacia la integración de las artes

2.3. Tres jalones de la vanguardia: Cubismo, Futurismo, Dadaísmo

2.3.1. Cubismo

2.3.2. Futurismo

2.3.3. Dadaísmo

3. LA PRIMERA VANGUARDIA EN ESPAÑA

3.1. Planteamientos iniciales

3.2. Del Novecentismo al Ultraísmo

3.3. Huidobro y los primeros vanguardistas

3.4. Del Ultraísmo al Surrealismo

4. LA SEGUNDA VANGUARDIA: POESIA EXPERIMENTAL

4.1. Visualismo y poesía experimental: unas notas bibliográficas

4.2. Letrismo, Concretismo, Poesía Visual

4.3. El proceso hacia la poesía experimental en España

4.3.1. La posguerra

4.3.2. Inicios de la renovación vanguardista

4.3.3. Desarrollo de la vanguardia experimental desde 1970

4.3.4. Los últimos años a través de artículos sobre el tema

CONCLUSIONES

APENDICE

BIBLIOGRAFIA

Para la localización y explicación de algunos de los términos con que definimos a los artificios literarios más importantes, así como la relación entre estos pueden verse los capítulos 7.5, 8.4, 8.5. y, sobre todo, el capítulo 10, de la segunda parte de esta Tesis. En ellos hemos concentrado la explicación de las modalidades más destacadas, si bien en cada época hacemos referencias a algunas de estas.