

## **Deleites del Parnaso. La poesía gráfica en la edad moderna española: inventario y paradigma**

Ana Martínez Pereira  
Universidad Complutense de Madrid

A Víctor Infantes y Rafael de Cózar,  
que nos enseñaron a mirar poesía.  
*In memoriam.*

Los elementos constitutivos del poema (ritmo, métrica, cantidad, distribución versal, etc.) son manejados libremente por la voluntad creadora del poeta que manipula su colocación en función del mensaje que pretende ofrecer. A su vez esta voluntad creadora puede estar encauzada dentro de los márgenes convencionales o apartarse de ellos resueltamente; norma y convención en el desarrollo de la historia de la poesía fraguan en unos resultados que se inscriben en la retórica tradicional; cuando se resaltan aquellos aspectos menos aceptados, cuando se transgreden, el poeta se sitúa en los límites de la retórica. (Infantes 1980, 82).<sup>1</sup>

Este “entramado” o “textura” –términos de Infantes (1980, 82)– de los poemas situados voluntaria y conscientemente en los márgenes ha sido despreciado como menor, intrascendente, antipoético, como un mero juego que no debía compartir espacio con la poesía más formalista.

Aunque las primeras formulaciones teóricas sobre algunos artificios literarios aparecen tempranamente en retóricas medievales –Cózar (143-144) nos recuerda la *Artis Grammaticae* de Flavio S. Charisii, siglo IV, en la que se menciona el enigma, los versos letreados y los versos encadenados–, no dejan de considerarse vicios de estilo que deben evitarse. Su presencia ininterrumpida a lo largo de la historia nos habla, sin embargo, de su resistencia y vitalidad, abonando unos fructíferos márgenes desde los cuales tienden puentes a las formas poéticas tradicionales.

A pesar de estas conexiones y de las muestras de artificios literarios que nos ofrecen todas las épocas, también en España, hay que esperar al siglo XIX para que el tema despierte el interés de críticos y estudiosos de la cultura y la literatura.

No es extraño que los primeros trabajos utilicen marcos conceptuales tan vagos como “géneros que ofrecen mayor dificultad” (Comellas), “esfuerzos de ingenio literario” (Carbonero y Sol), “las poesías más extravagantes” (Aguilar y Tejera), “rarezas literarias” (Ory), mostrando ya en los términos de su designación la situación de extrañeza de estas formas poéticas frente a la poética normativa, y tal vez anunciando las cercanas vanguardias de comienzos del siglo XX que harán saltar por los aires las convenciones retóricas y formales.

También el encabezamiento de nuestro título, “Deleites del Parnaso”, participa de esta vaguedad casi inevitable, ya que son muy variadas las ‘formas’ que adquiere esta poética del límite, desde los poemas en eco cuya estructura gráfica y lectura tradicionales no se ven alteradas al plantear un sencillo juego fonético, a las composiciones ‘figuradas’ en las que la letra ha sido sustituida por imágenes, o los

---

<sup>1</sup> Sirva esta cita como presentación del tema que se va a desarrollar en el artículo y para recordar el origen de este interés. El mismo título de este artículo fue una propuesta de Víctor Infantes para un trabajo que realizaríamos en colaboración. No pudo ser, “temprano levantó la muerte el vuelo.” Intentaremos seguir el camino, más solos.

emblemas en los que los códigos poético y plástico están perfectamente delimitados, y es el lector quien debe hacer un esfuerzo intelectual para interpretarlos conjuntamente.

La necesidad de un estudio abarcador de estas formas poéticas que se ven y se leen se justifica por una ausencia que ya señalaba Fernando R. de la Flor en 1993 (266), cuando escribió: “Resulta, por lo demás, claro, que la selva de nombres, de técnicas –y hasta de tecnologías– para esta “poética artificiosa”, evidencia la existencia de unas formas todavía no bien estructuradas.” Y continuaba (267):

Ante la diversidad y polimorfismo de toda la “metamétrica” generada por la tradición de poesía en castellano a lo largo de dos siglos, y ante la ausencia paralela de un discurso crítico diacrónico que se haga cargo inteligente de esta prolongación monstruosa que ha experimentado la poética normativa, nos situamos, más que ante un género (que hemos visto no está teorizado), ante un campo o dominio liminar de la experiencia lingüística, donde emergen y se producen, como figuras aisladas, estas “bellas letras” (Giménez Caballero), que tienen como última razón de ser la de trascender los códigos del *leer* para aproximarse y fundirse con la lógica *sui generis* del *ver*.

Porque, si bien hemos hablado de los trabajos pioneros de Comellas, Carbonero y Sol, Aguilar y Tejera, Ory, su trabajo no agota, en absoluto, el estudio de esta poesía; es más bien un (re)descubrimiento, una llamada de atención hacia un fenómeno importante y desatendido. Tampoco sus estudios tienen el mismo valor. Destaca entre ellos *Esfuerzos del ingenio literario* de Carbonero y Sol, por su extensión y profundidad; el autor reivindica la importancia cultural de estas composiciones y reúne muy variadas formas en veinte capítulos dedicados, cada uno de ellos, a un artificio diferente.

Pero los estudios más sistemáticos sobre esta poesía gráfica en España se publicarán a partir de los años 70-80 del siglo XX, de la mano de Zárata, Infantes<sup>2</sup> (1979, 1980, 1981a, 1981b, 1983), Hatherly<sup>3</sup>; Grilli, Rodríguez de la Flor<sup>4</sup> (1988, 1989, 1990), Cózar, Díez-Borque, o en las tesis doctorales de Gómez Sacristán y Capell i González; sin mencionar las numerosas publicaciones sobre artificios o géneros determinados –emblemas, caligramas, enigmas, divisas, laberintos–; los dedicados a iconología, simbología e iconografía medieval y barroca; o los que se ocupan del poliédrico mundo de las Fiestas, Certámenes, Honras fúnebres, que son el soporte ideológico (y tipográfico) fundamental –no exclusivo– de esta “literatura de la celebración” (Díez-Borque).

Desde entonces, muchos han sido los descubrimientos de casos particulares pero la necesidad de crear un marco teórico que explique y distinga estos fenómenos poéticos sigue siendo evidente, así como “abordar la interpretación de sus motivos” (Infantes 1981a, 101). Es decir, se impone un estudio global en el que se analicen todos los factores que influyen (y confluyen) en estas creaciones: culturales, sociológicos, poéticos e incluso técnicos, pues no podemos olvidar la importancia de la imprenta en este fenómeno.

Esta es una de las tareas que nos hemos propuesto llevar a cabo en esta investigación que ahora comenzamos, complementaria a la localización y análisis de un corpus con el que realizar un repertorio de poesía gráfica lo más exhaustivo posible.

<sup>2</sup> Solo mencionamos los trabajos más relevantes sobre la materia publicados por Infantes en los años 70 y 80; los posteriores (y algunos de los ya citados) se pueden consultar en la recopilación que editó años más tarde (Infantes 2015).

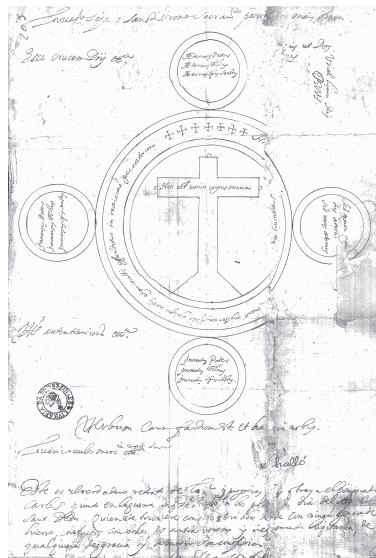
<sup>3</sup> Autora esencial para conocer el fenómeno de la poesía gráfica moderna en Portugal.

<sup>4</sup> Aunque quizá no específicamente sobre poesía gráfica, sí ha tratado de temas afines, como las artes de la memoria, emblemas, y sobre todo, la cultura visual del Barroco.

### Proyecto “La poesía gráfica en la Edad Moderna española”: cuestiones previas

Antes de abordar la revisión y análisis de la bibliografía, tanto para el conocimiento de las fuentes críticas como para aumentar nuestra lista de referencias de fuentes primarias, y una vez establecida la materia de estudio (trataremos de ello a continuación), es necesario decidir algunas cuestiones previas:

- a) el marco temporal lo hemos establecido entre finales del siglo XV y finales del siglo XVIII, un tiempo marcado por el dominio de la imprenta manual, que tanto influyó no solo en la difusión de esta poesía, sino en su propia concepción formal (Infantes 1980, 85-86);
- b) una segunda decisión previa se refiere al ámbito geográfico y lingüístico, que hemos acotado a la península Ibérica y a sus lenguas romances: castellano, catalán, portugués (y gallego), a las que sumamos el latín. La inclusión del latín nos parece inevitable, ya que su uso se manifiesta en los mismos espacios en los que se da mayoritariamente esta poesía visual, e incluso dentro de una misma composición se mezclan versos en latín y castellano;
- c) el repertorio incluirá composiciones impresas y manuscritas. El hallazgo de poesía gráfica manuscrita puede tener bastante de azaroso, como la composición que mostramos a continuación y que encontramos en las hojas finales de un volumen ms. de la Universidad de Coimbra.<sup>5</sup> De hecho, tampoco la búsqueda de material impreso será fácil, ya que no es habitual encontrar en los registros bibliográficos descripciones precisas del tipo de composiciones poéticas que incluye una determinada obra;<sup>6</sup>



**Figura 1.** Luís Nunes Tinoco], *A Pheniz de Portugal*, ms. 1687. Coimbra, B. Geral da Universidade.

d) tal vez podamos añadir a las muestras impresas y manuscritas ejemplos de “poesía gráfica sin poesía gráfica” (recordamos, por supuesto, esa “emblemática sin emblemas” de Infantes 1996): en ocasiones la dificultad técnica de reproducir uno de estos poemas, o la carestía de esa recreación en la imprenta,

<sup>5</sup> [Luís Nunes Tinoco], *A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus Nomes Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima & Sra Nossa*, ms. 1687. Coimbra, B. Geral da Universidade: ms. 346.

<sup>6</sup> Nos sería de gran utilidad contar con repertorios bibliográficos poéticos que siguieran el modelo descriptivo analítico propuesto por Collantes Sánchez (2016), en el que se especifica la forma estrófica de cada composición –sin olvidar los paratextos– y se describe brevemente la presencia de alguna peculiaridad formal, como puede ser la existencia de un acróstico.

da como resultado una descripción minuciosa del mismo pero “vacía” de su representación. En los grandes libros de *Fiestas* financiados por el poder es común la descripción detallada de todos los ornatos poéticos y visuales del templo o la calle, pero será necesario leer con atención para extraer de las numerosas descripciones de emblemas y jeroglíficos, aquellos ejemplos de poesía gráfica que nos interesen. Aunque no conservemos su imagen, siguen siendo un ejemplo de su existencia y exposición pública, y en ese sentido la información cultural que nos ofrecen es igual de válida que la de las reproducciones que sí podemos mirar.<sup>7</sup>

Una vez establecidos los marcos temporal, geográfico y lingüístico, hay que enfrentarse a la bibliografía. El conocimiento de la bibliografía crítica y el vaciado exhaustivo de la misma es esencial para la recuperación de las fuentes, pero también para establecer una primera tipología de formas poéticas que vayan guiando/acotando nuestra búsqueda y de la que poder extraer las características que consideraremos esenciales y necesarias para incluirlas en el corpus. Veamos con algún detalle estas dos cuestiones: la definición de una tipología en la que tengan cabida las formas poéticas que nos interesan, y la recuperación del corpus.

### **Tipología**

La tipología propuesta por Víctor Infantes en su trabajo “La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora” (1980, 84-89) nos ha servido de base, con algunas precisiones y cambios. En este trabajo señalaba Infantes cuatro categorías en las que incluir y explicar la variedad de artificios visuales presentes en la poesía gráfica; mantenemos el mismo número de apartados pero prescindimos de la última categoría propuesta por el maestro, que sustituimos por otra:

A. Un primer grupo lo integrarían poemas que se presentan con una disposición aparentemente convencional pero que esconden una lectura que se superpone a la meramente lineal, haciendo un uso peculiar del espacio del poema. En este grupo se pueden considerar los acrósticos y los retrógrados. En el primer caso con mucha mayor claridad, ya que sobre la lectura lineal de los versos se añade una segunda lectura vertical u oblicua que obliga a “mirar” el poema, no solo a leerlo, aunque no siempre se resalta gráficamente esta segunda lectura que el lector debe descubrir. También los versos retrógrados nos ofrecen una segunda lectura, dirigiendo la mirada del lector en un sentido opuesto al habitual: si el retrógrado es un palíndromo, el mensaje será idéntico, pero no por eso se anula la doble lectura. Los acrósticos y retrógrados pueden presentarse en cascada, en forma radial, circular... no siempre se respeta la horizontalidad tradicional.

---

<sup>7</sup> Aún no hemos valorado con detalle esta posibilidad. Pensamos en obras como *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y León*, de Fernando de la Torre Farfán (Sevilla, 1671), con detalladas descripciones de jeroglíficos y emblemas, de los que solo se representan una parte. Ver un ejemplo en Infantes (1981b, 4).



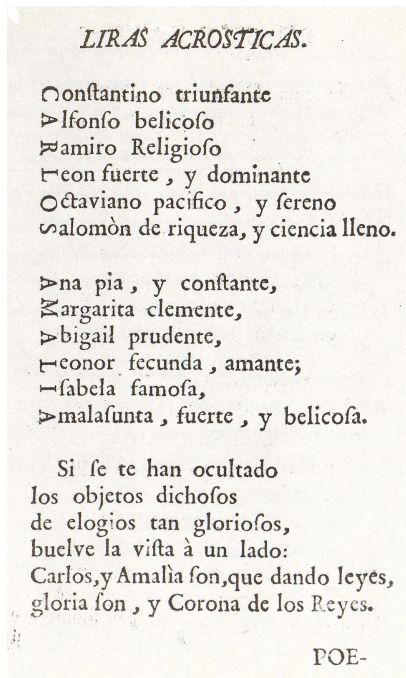


Figura 2. Acróstico simple. En *Zaragoza festiva*. Zaragoza, 1760.

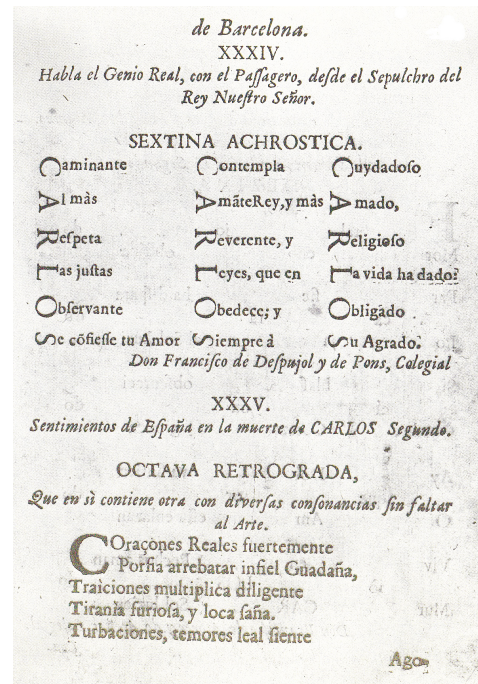


Figura 3. Acróstico triple y retrógrado. En *Lágrimas amantes*. Barcelona, 1701.

B. Un segundo tipo, relacionado con el anterior, nos muestra una distribución gráfica que visualmente puede resultar compleja, que claramente rompe la linealidad del verso, pero cuya lectura sí es lineal. En estos poemas se manifiesta una voluntad de resaltar un artificio lingüístico generalmente sencillo. Son las composiciones concordantes, en las que una misma sílaba o palabra completa la lectura de varios versos. Los hay de varios tipos: con la sílaba o palabra repetida colocada al inicio de cada verso, en medio, al final o en varios lugares simultáneamente. En estas composiciones no siempre aparece destacado el artificio, y en esos casos tendríamos algunas dudas para considerarlos “poesía gráfica”, pues es un recurso rítmico y fonético que adquiere la categoría de “gráfico” en función de su representación.

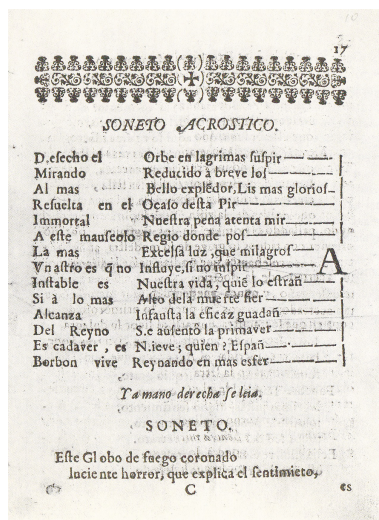


Figura 4. Acróstico y concordante. En *Respuesta a un amigo*. Córdoba, 1714.

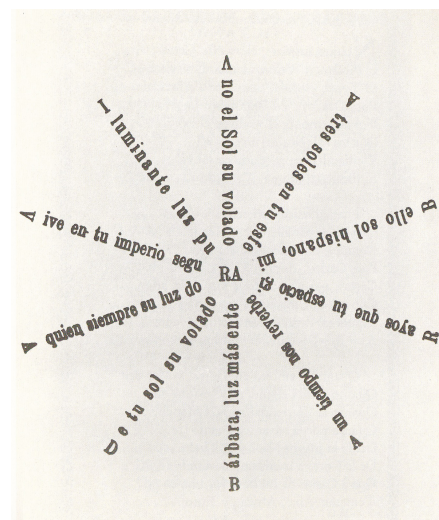


Figura 5. Concordante esférico. En *Descripción de la proclama*. Madrid, 1748.

C. En el tercer grupo se incluiría la poesía claramente visual, en la que la lectura poética está potenciada o modificada por una distribución figurada. Son numerosos los tipos que se incluyen en este grupo, que es el que más nos interesa, aunque todos responden a diferentes formas de laberintos y caligramas. En los primeros la lectura se produce en varios sentidos, con unas posibilidades gráficas infinitas. Hay incluso laberintos figurados, en los que el juego laberíntico da lugar a una forma reconocible que en sí misma también exige una lectura. Los juegos gráfico-poéticos en los que para construir el poema hay que seguir un camino marcado por los movimientos de algunas piezas del ajedrez, también se incluirían en este grupo.

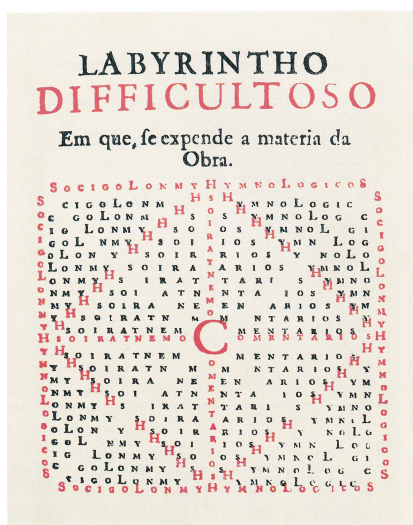


Figura 6. Laberinto. En *Hymnodia Sacra*. Lisboa, 1738.

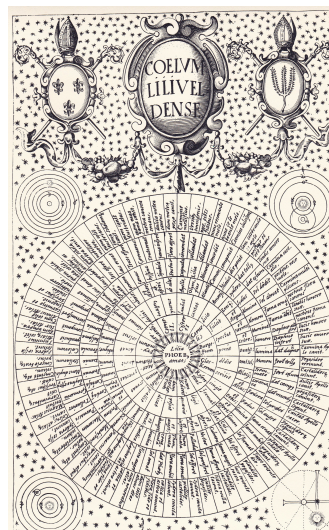


Figura 7. Laberinto. En Caramuel, *Metamétrica*. Roma, 1663.

D. Un cuarto tipo estaría formado por aquellos poemas que superponen al código literario otros lenguajes –musical, matemático y gráfico–, sustituyendo fragmentos del poema por elementos pertenecientes a estos códigos artísticos diferentes. Es el caso de la poesía matemática, poemas musicales, poemas mudos, etc.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> En el artículo de Infantes (1980, 88-89), este cuarto grupo acogía creaciones en las que los códigos poéticos y plásticos se superponen sin interferir espacialmente entre ellos, por lo que se sitúan fuera del concepto de poesía gráfica que nos interesa. Es el caso de la emblemática, género en el que la lectura debe ser conjunta pero cada código mantiene su espacio con independencia, o los jeroglíficos (Infantes 1983; Pedraza).



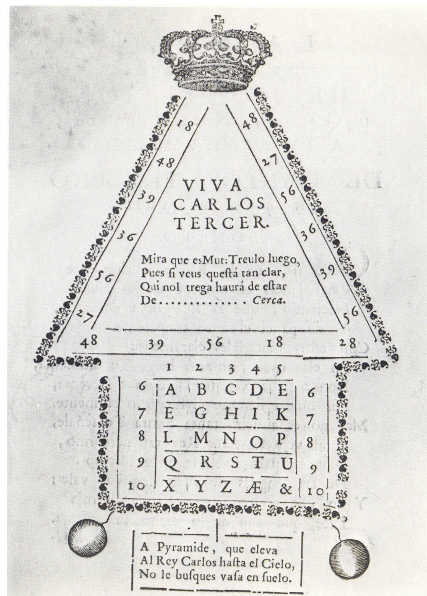


Figura 8. Pirámide numérica. En *Poesías*. Mallorca, 1759.

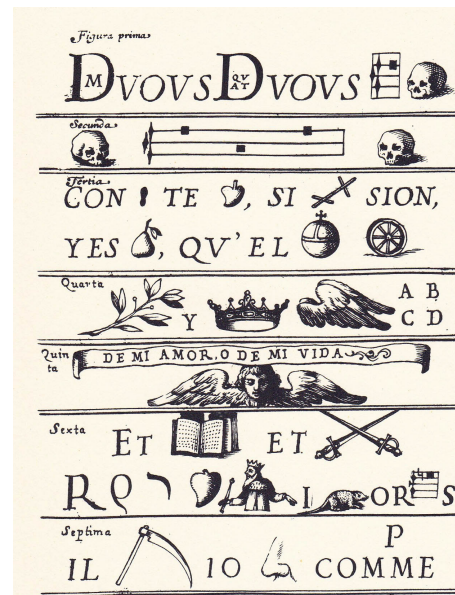


Figura 9. Poema mudo. En Caramuel, *Metamétrica*. Roma, 1663.

En esta tipología propuesta, aún sin desarrollar, se da especial importancia a la relación que se establece en el poema entre los códigos plástico y poético, y al modo de lectura. Será útil contrastar esta posible clasificación con la que utiliza Rafael de Cózar (298-300), y así comprender la dificultad de delimitar el campo de estudio y ordenarlo sin mezclar categorías.

Cózar, basándose en Paschasius,<sup>9</sup> establece tres grandes grupos de artificios formales, que a su vez se dividen en otros:

A. Poemas basados en juegos adivinatorios, cuyo modelo es el enigma. Incluye en este grupo los poemas cúbicos, cabalísticos, músicos, el logogrifo (con sus variantes: anagrama, monograma, cronológico, cronográfico) y los diversos tipos de retrógrados.

B. Poemas basados en estructuras de fundamento visual. Distingue tres subgrupos:

- Formas figuradas y geométricas: emblemas, empresas, jeroglíficos, laberintos, caligramas, poemas músicos, acrósticos, pentacrósticos, retrógrados;
- formas letristas que, sin constituir figuras, exigen una lectura visual. La letra es el elemento básico: poemas alfabéticos, lipogramas, tautogramas, acrósticos y pentacrósticos, anagramas, laberintos, etc.;
- juegos aritméticos, cabalísticos, cronológicos y cronográficos.

C. Poemas basados en funciones acústicas.

Con esta clasificación se agrupan bajo una misma categoría emblemas y laberintos, a modo de ejemplo, con lo que se está señalando la presencia de un código visual primordial en la composición, pero no se distingue su relación con el texto ni se hace evidente el modo de lectura, aspectos que consideramos esenciales para definir la poesía gráfica.

<sup>9</sup> F. Paschasius, *Poesis Artificiosa* (Würzburg, 1668).

Otros trabajos que abordan el estudio de estos artificios lo hacen a partir de la enumeración y definición de formas poéticas o de recursos retóricos (Infantes 1983; Díez-Borque). Conocer las definiciones de cada recurso es importante, son las piezas de nuestro juego, pero nos importa más establecer las reglas del juego, definir qué es lo que debemos considerar y por qué, y una vez conocidas estas respuestas analizar el cómo, dónde, para quién, cuándo, etc.<sup>10</sup>

La tendencia a incluir todo lo que contenga una imagen y un texto es enorme, pero eso nos llevaría a una confusión total de mecanismos de lectura y transmisión. Toda imagen tiene una lectura, pero no todas las imágenes tienen cabida en nuestro corpus. El objeto de estudio primordial de nuestro trabajo es la poesía: es el primer elemento indispensable. El segundo tiene que ver con la forma de *leer* el poema. Si tuviéramos que definir en dos líneas el objeto de nuestro estudio podríamos decir, simplificando, que nos interesan aquellas composiciones poéticas en las que se produce una ruptura de la linealidad en la lectura y/o se presenta una doble lectura, lineal por una parte, pero con una segunda que solo se nos revela a través de un código visual que nos obliga a *mirar* el poema. Por ello, la inclusión de elementos gráficos que se superponen a la escritura sin romper su linealidad no entran en nuestro estudio: emblemas, aleluyas, divisas, jeroglíficos, etc.

Esta definición básica nos puede resultar funcional, y se corresponde con los cuatro apartados de nuestra tipología. Sin embargo, la identificación de los ejemplos que proliferan en el Barroco no es inmediata: ante determinadas manifestaciones gráfico literarias nos surgen dudas. Véase, por ejemplo, el caso de algunos carteles tipográficos,<sup>11</sup> ¿son poesía gráfica? Consideramos que no rompen la lectura lineal de los poemas que contienen, aunque el marco de adornos tipográficos se podría interpretar como señales que guían la mirada del lector y condicionan su lectura. Se podrían definir como “caligramas tipográficos”, no poéticos. Estos carteles, como las portadas de los libros y las ilustraciones de los mismos, son un reflejo de la compleja integración de las artes en el periodo barroco:

Este fenómeno tiene proyección no solo 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. (Cózar, 255).

La letra y la imagen –simbólica o figurativa– aparecen mezcladas en multitud de manifestaciones gráficas que dan lugar a unos límites formales y genéricos muy poblados, y en más de una ocasión nos veremos obligados a replantearnos los criterios.

---

<sup>10</sup> Los nombres de los diferentes recursos literarios han cambiado a lo largo de la historia, y para aclararnos algunas dudas la obra bien documentada de Serra (2000) nos resulta sumamente útil (y entretenida).

<sup>11</sup> Véase Gonzalo García, y sobre todo Infantes (2005), con numerosas reproducciones.



Figura 10. Cartel tipográfico. Sevilla, 1674.

### Fuentes: tratados teóricos.

En cuanto a las fuentes y la recuperación del corpus, primero se impone una relectura de las retóricas que pudieron influir en el desarrollo de estas formas poéticas (aunque pensamos que la influencia de estos manuales teóricos era limitada y más bien reflejan lo que ya existía). Nos interesa, sobre todo, conocer la percepción que la Poética tenía ante estas formas “extravagantes” del ingenio.

En España, antes del siglo XVI, las preceptivas que tienen en cuenta estos artificios son escasas.<sup>12</sup> No sabemos lo que diría de ellos –o no diría– don Enrique de Villena, ya que su *Arte de trovar* se ha conservado incompleto y solo conocemos la parte que dedica a las normas gramaticales (Villena). Nebrija solo habla de enigmas, por regiones y estilos, y el marqués de Santillana, más que analizar, enumera autores. Juan del Encina, en *Arte de poesía castellana*, es el más teórico de nuestros autores del siglo XV, observando con especial detenimiento el aspecto formal de la poesía. En la lírica cancioneril los artificios más utilizados son los acrósticos, con todas sus variantes; los que se basan en fórmulas fonéticas; también los retrógrados y los jeroglíficos, estos vinculados a los anagramas, cronogramas, empresas, divisas y enigmas.<sup>13</sup>

En los siglos XVI y, sobre todo, en el XVII, la heterodoxia formal que asomaba tímidamente en las obras y retóricas precedentes se convierte –o casi– en norma estética, pero sólo en cuanto a número y variedad de composiciones, no tanto en su consideración teórica. Sí es cierto que proliferan desde el siglo XVI los repertorios simbólicos que sirven de base a las representaciones de los poetas, y su abundancia editorial es señal de la gran demanda existente: Jerónimo Laureato y su *Sylva allegoriarum totius sacrae scripturae*; Picinelli, *Mundus Symbolicus*; Piero Valeriano, *Hieroglyphica*; Molanus, *De sanctis imaginibus et picturis*; Cesare Ripa, *Iconología*; entre otros. Sin embargo, las preceptivas siguen acercándose al fenómeno de manera tímida, sin abandonar el concepto de “rareza” cuando hablan de algunos de estos artificios (Martí; Rico Verdú; López Grigera). El primer tratado poético español conservado, el *Arte poética en romance castellano*, de Miguel Sánchez de Lima (Alcalá,

<sup>12</sup> La obra de Cózar nos ha sido de gran ayuda para un primer acercamiento a la visión que ofrecen de este fenómeno las preceptivas poéticas, en la Edad Media y en la Edad Moderna, aunque será necesario hacer un análisis detallado de todas ellas (Cózar, 221-230, 265-298, 343-346).

<sup>13</sup> Ver sobre poética y retórica medieval, López Estrada, Gómez Redondo.

1580), no presta ninguna atención a los artificios literarios. Sí lo hace Juan Díaz Rengifo en el *Arte poética española* (Salamanca, 1592), aunque será a partir de su edición de 1703 cuando Joseph Vicens incorpore la mayor parte de los capítulos relacionados con estas formas del ingenio y se extienda sobre algunas formas ya mencionadas por Rengifo en la primera edición de su poética.<sup>14</sup> Es, sin duda, la obra – en esta edición del siglo XVIII– que más aporta al conocimiento de los artificios poéticos.

Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética* (Madrid, 1596) plantea problemas como el concepto de oscuridad en poesía y cita el enigma, la empresa, el emblema y los jeroglíficos. Luis Alfonso de Carvallo, en *El cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602) concede gran importancia a la imaginación, y defiende la presencia de figuras en el poema, amparándose en el deleite que producen y en su mayor efectividad didáctica; habla de las divisas, centones, ensaladas, ecos, laberintos, acrósticos, enigmas, emblemas y jeroglíficos.

Juan Caramuel y Lobkowitz se erige como el mejor y más completo representante de los artificios literarios del siglo XVII, tanto en su faceta teórica como creativa. La complejidad de sus composiciones y de sus numerosos tratados rebasa con mucho las simples menciones de otros autores a este tipo de literatura. Sus estudios de gramática y retórica están recogidos en su obra *Primus Calamus*, dividida en dos partes: *Rítmica* (1665) y *Metamétrica* (1663). Es en esta segunda parte donde estudia los artificios que trata de sistematizar en una compleja red de combinaciones matemáticas y cabalísticas, que acogen poemas cúbicos, laberintos, caligramas, anagramas, acrósticos, centones, retrógrados, y una gran variedad de figuras retóricas más tradicionales (Infantes 1981b; Velarde).<sup>15</sup>

Otras preceptivas del siglo XVII nada dicen de estas formas: Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, 1606; Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, 1617; Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, 1624; Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, 1626. Menos aún nos servirán las poéticas del siglo XVIII para conocer el fenómeno, aunque sí para saber del rechazo absoluto de la crítica: Ignacio de Luzán, *La Poética* (1737) rechaza la complicación de estas “extravagancias formales”; Gregorio Mayans y Siscar, *Terenciano o Arte métrica* (1770), y Gaspar Melchor de Jovellanos, *Lecciones de Retórica y Poética*, no hablan del tema.<sup>16</sup>

### **Fuentes: Fiestas, Honras, Justas**

Esta lectura de los tratados poéticos de los siglos XVI, XVII y XVIII nos dará la visión que desde la norma se tenía de estos fenómenos, es una visión desde arriba, pero la realidad creadora no la vamos a encontrar en estos volúmenes. Habrá que adentrarse en el variado e indefinido mundo de las justas poéticas, fiestas, honras, relaciones, carteles, concursos, etc. Bucear en los rastros dejados por el juego, el ingenio, la fiesta, el homenaje, la exhibición pública que fueron, en realidad, el soporte ideológico de esta poesía.

El trabajo de recopilación realizado por Díez Borque (237-246) es un buen punto de partida. En él se recogen todo tipo de manifestaciones literarias visuales, por lo que será

<sup>14</sup> Pérez Pascual edita la primera edición, de 1592 (Díaz Rengifo). Una reunión de sus estudios sobre el autor puede consultarse en Pérez Pascual, aunque no dedica demasiada atención a los artificios literarios tratados en la adición de Vicens. Ver también Paraíso (2000).

<sup>15</sup> Hace unos años se tradujo la segunda parte de *Primus Calamus*, dedicado a la “Rítmica” (Paraíso 2007) publicado en latín en 1665; no tenemos aún traducción completa de la primera parte, la “Metamétrica”, dedicada a los artificios literarios en latín del barroco europeo, publicada en 1663.

<sup>16</sup> En el siglo XVIII hay más de cincuenta tratados de retórica y poética que será necesario revisar: García Tejera nos regala una lista con 65 entradas (de momento).

necesario seleccionar aquellas que se puedan considerar poesía gráfica. Además de proporcionarnos abundantes ejemplos de este tipo de composiciones, la bibliografía de fuentes primarias que aporta ya muestra con claridad la tipología de las obras en las que suele aparecer la poesía gráfica, lo cual nos informa también sobre los temas y su función lúdica y propagandística, constituyendo una modalidad “extravagante” de la abundante poesía de circunstancias del barroco hispano.<sup>17</sup>

### Conclusión

Los artificios literarios han existido siempre como una manifestación del genio creador y de la curiosidad humanas, nutriéndose de las formas clásicas y transgrediendo sus normas al mismo tiempo. A pesar del interés puntual que determinados juegos literarios han despertado en algún momento, en algunos curiosos lectores, lo cierto es que aún desconocemos el alcance cultural, social y literario que tuvieron en una de las épocas más fértiles para estas manifestaciones del ingenio.

La labor de reunión, identificación y análisis de estos testimonios debe empezar por la propia precisión del objeto de estudio, limitado en este proyecto a la poesía gráfica, definiendo sus características y desarrollando una tipología que pueda englobar todos los artificios literarios que cumplan con la definición.

La revisión de los tratados teóricos sobre Retórica y Poética de la Edad Moderna será una de las primeras tareas bibliográficas, para comenzar inmediatamente con la búsqueda e identificación de muestras de poesía gráfica en los libros de Justas poéticas, Honras, Fiestas, o en los paratextos de muchas de las impresiones de los siglos que nos interesan. El conocimiento de las fuentes críticas será de gran ayuda para comenzar esta búsqueda.

No menos importante será el diseño de una ficha de datos en la que recoger todas las informaciones relevantes sobre cada testimonio: título y autor del poema (si los hubiere), encabezamiento, forma métrica, juego poético que presenta (o juegos poéticos, ya que es frecuente la existencia de varios en un mismo poema), transcripción del poema, reproducción original del mismo, datos bibliográficos de la obra en la que se encuentra, tipología de la publicación, finalidad de la obra en su conjunto y del poema en particular, estudios existentes sobre la composición (o sobre el autor y su obra, si nos parecen importantes), y algunos *etcéteras* que estamos desarrollando. Esta base de datos abierta nos permitirá incorporar y actualizar información, y cada una de las entradas será una pieza más que nos ayudará a completar el mapa socioliterario del Barroco en España con estas expresiones poéticas de vez en cuando citadas, cuya magnitud, variedad y número todavía nos es muy desconocida.

---

<sup>17</sup> No es posible citar la ingente bibliografía sobre este tipo de obras, cada vez más estudiadas. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar el proyecto “Triunfos barrocos” del grupo de investigación IHA (Universitat Jaume I), con Víctor Mínguez al frente y cuyo equipo de investigadores ya ha publicado cuatro monumentales volúmenes (con el quinto en camino) sobre los *Triunfos barrocos* en diferentes ámbitos geográficos. Esencial es también la obra de García Bernal (2006), que nos ayuda a comprender el marco cultural en el que se producen estas celebraciones en la Edad Moderna en España.

**Obras citadas**

- Aguilar y Tejera, Agustín. *Curiosidades literarias. Las poesías más extravagantes de la lengua castellana. Acrósticas, lipogramáticas, polingües, entreveradas, figuradas, de pie forzado, etc.* Madrid: Viuda y Hermanos de Sanz Calleja, s. a., pero ¿1920?
- Capell i González, Rosa. *Paraula, Imatge, Idea. Sobre Poesía Visual*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1993.
- Carbonero y Sol y Merás, León María. *Esfuerzos del ingenio literario*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890.
- Collantes Sánchez, Carlos M. “La tipobibliografía clásica. Posibilidades y límites (a propósito de Valdenebro y la poesía bajo barroca).” *Analecta Malacitana* 41 (2016): 97-120.
- Comellas, Bartolomé. *Estudios de humanidades o Ensayo de versificación en los géneros que ofrecen mayor dificultad*. Palma de Mallorca: Felipe Guasp y Vicens, 1872.
- Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.
- Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española*. Ángel Pérez Pascual ed. Kassel: Edition Reichenberger, 2012.
- Díez Borque, José María. *Literatura de la celebración. Verso e Imagen en el Barroco*. Madrid: Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- . “Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces.” En *Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1993. 17-262.
- García Bernal, José Jaime. *El Fasto Público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- García Tejera, María del Carmen. “Tratados de Retórica y Poética del siglo XVIII.” Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Gómez Redondo, Fernando. *Artes poéticas medievales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000.
- Gómez Sacristán, Manuela María. *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Gonzalo García, Rosario Consuelo. “El ceremonial barroco y la poesía mural: más ejemplos de literatura efímera.” En María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa eds. *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Madrid: Universidad de Alcalá, 1998. Vol. I 751-762.
- Grilli, Giuseppe. “Poesía artificiosa e metamétrica nella letteratura catalana.” *Annali. Sezione Romanza* (Istituto Universitario Orientale) 27, 2 (1985): 293-355.
- Hatherly, Ana. *A experiència do prodígio. Bases teóricas e Antología de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- Infantes, Víctor. “Algunas de las poesías más extravagantes de la lengua castellana.” *Poesía* 5, 6 (1979-1980): 233-244.
- . “La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora.” *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 3 (1980): 82-90.
- . “La poesía experimental antes de la poesía experimental.” En Víctor Infantes ed. *Encuentro con la poesía experimental. Antología y ponencias de las “Jornadas de poesía visual” de Cantabria celebradas en mayo de 1979*. Torrelavega: Euskal-Bidea, 1981a. 99-132.
- . *Juan Caramuel, Laberintos*. Madrid: Visor, 1981b.



- . “Calderón y la literatura jeroglífica.” En Luciano García Lorenzo ed. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Madrid: CSIC, 1983, vol. III. 1593-1602.
- . “La presencia de una ausencia. La Emblemática sin emblemas.” En Sagrario López Poza ed. *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1996. 93-109.
- . “La santidad tipográfica en la España del Siglo de Oro. Las honras poéticas a San Juan Evangelista, Patrón de los Impresores.” *Península. Revista de Estudios Ibéricos* 2 (2005): 251-296.
- . *Lyra mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios*. Madrid: Turpin Editores, 2015.
- López Estrada, Francisco. *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1984.
- López Grigera, María Luisa. *La Retórica en el Siglo de Oro español. Teoría y práctica*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad, 1994.
- Martí, Antonio. *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1972.
- Molas, Joaquim, i Bou, Enric. *La crisi de la paraula. Antología de la Poesía Visual*. Barcelona: Edicions 62, 2003.
- Ory, Eduardo de. *Rarezas literarias. Florilegio de composiciones curiosas y extravagantes de autores antiguos y modernos*. Cádiz: M. Cerón, s. a., pero ¿1923?
- Paraíso, Isabel. “El Arte Poética Española (1592), de Juan Díaz Rengifo.” En Isabel Paraíso ed. *Retóricas y Poéticas españolas (siglos XVI-XIX)*. Valladolid: Publicaciones de la Universidad, 2000.
- . *Primer Cálamo de Juan Caramuel. Tomo II: Rítmica*. Isabel Paraíso ed. (Traducción de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo y Carmen Lozano). Valladolid: Universidad de Valladolid/Universidad de Murcia/UNED/Junta de Castilla y León, 2007.
- Pedraza, Pilar. “La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los «enigmas» de la Universidad de Salamanca.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 394 (1983): 5-42.
- Pérez Pascual, Ángel. *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2011.
- Rico Verdú, José. *La Retórica española en los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC, 1973.
- R. de la Flor, Fernando. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988.
- . *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1989.
- . “La imagen leída: retórica, arte de la memoria y sistema de representación.” *Ephialte* 2 (1990). 102-115.
- . “El régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII.” En *Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid: Comunidad de Madrid/Dirección General del Patrimonio Cultural, 1993. 265-280.
- Serra, Màrius. *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Velarde, Julián. *Juan Caramuel: vida y obra*. Oviedo: Pentalfa, 1989.
- Villena, Enrique de. *Arte de trovar*. F. J. Sánchez Cantón ed. Madrid: Visor Libros, 1993.

Zárate, Armando. *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1976.