

VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL

LA TEXTURA DEL POEMA: DISPOSICIÓN GRÁFICA Y VOLUNTAD CREADORA

El diccionario define «textura» como «disposición y orden de los hilos de una tela»; dicho término también puede ser aplicado figuradamente a la estructura de la obra literaria. Restringiendo este sentido yo lo aplicaré al entramado del poema, es decir, a la disposición y orden de sus elementos constitutivos. Estos elementos (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. Es este «esfuerzo del ingenio literario», como lo denominara Carbonero y Sol¹, este impulso que mueve al poeta a seleccionar conscientemente en el origen de su creación artística las formas menos convencionales, el que constituye el objeto de esta ponencia. El poeta encuentra en la visualización del mensaje, en su textura gráfica, posibilidades ilimitadas para su voluntad creadora. Sin embargo no trataremos aquí de estas posibilidades límite resueltamente ajenas a la normativa poética elaborada por la tradición, sino de aquellas disposiciones que, de uno u otro modo, resaltan visualmente los elementos gráficos convencionales del poema. En última instancia y dado que esta disposición se difunde esencialmente por medio de la imprenta, hay que tener en cuenta el papel del impresor que, unas veces de acuerdo con el poeta, otras a impulsos de su sentido gráfico y ante las posibilidades del medio, manipula el espacio del poema participando, en suma, en la labor creadora, entrando en su juego².

Otro aspecto importante es el de la cronología de estas manifestaciones. Se ha fijado en 1900 el punto de partida de una nueva conciencia creadora y esto, que

¹ La obra de este polígrafo (Teofildo Pallanzio entre los Arcades) se titula *Esfuerzos del ingenio literario*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, y ofrece sugerentes caminos para el estudio, aunque esté plagada de confusiones.

² No hay un estudio que aborde esta relación que en muchas ocasiones condiciona estructuralmente la obra literaria. *Vid.*, no obstante, Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, Paris Gallimard, 1957, y sobre todo Jacques Damase, *La révolution typographique depuis Stéphane Mallarmé*, Ginebra, J. Damase, 1966.

admite todo tipo de precisiones teóricas, responde a una realidad. Es cierto que esta nueva actitud es heredera y consecuencia en algunos rasgos de una tradición secular, pero también es cierta la originalidad de sus presupuestos básicos. Así el concepto de «vanguardia», discutible por razones de metodología literaria y sustancialmente susceptible en función del punto de vista argumentado —sea éste formal, temático, histórico, etc.— remite a unos nuevos criterios operativos en el tratamiento poético. Veamos brevemente tres de ellos en relación con la producción poética posterior a 1900.

En primer lugar, la conciencia de un medio que llega a adquirir valor en sí mismo. Esta independencia en el tratamiento del entramado poético frente a los soportes de la poética convencional es una premisa de creación en estos autores. La relevancia del signo gráfico en sí, de la letra y la palabra, posibilita un nuevo paradigma de valores independientes del lenguaje poético tradicional. En segundo lugar, la nueva sintaxis poética elaborada a partir de una conciencia lingüística no normativa que convierte en objeto poético las últimas consecuencias de la escritura automática, la estética repetitiva sin concordancias o la libre disposición de las jerarquías tradicionales de la lengua. En último lugar mencionaremos la conformación de unos géneos de difícil —cuando no imposible— adscripción a las clasificaciones al uso y, por tanto, la ausencia de una retórica. Todas estas cuestiones se encuentran reflejadas en una constelación poética de obras y de autores que han enriquecido el panorama literario mundial desde los presupuestos innovadores de los movimientos vanguardistas finiseculares. Así —sólo por mencionar algunos ejemplos de ruptura textual reflejada en una disposición gráfica no convencional³— el concretismo de los brasileños Azeredo, Campos y Pignatari, el letrismo de Goldstein, el espacialismo de Garnier, la poesía evolutiva de Bertini, el arte total de Ulrichs, la poesía sonora de Cobbing, Sarenco y De Vree, el cinetismo de Damen, la poesía fonética de Ruhm, el arte conceptual de Kosuth, el poema acción de Golkowska, Hodell y Roussel, la poesía cibernética de Fernbah-Flarsheim, los libros «depravados» —según terminología de Lascaut— o «biblioclastas» —según la de Lyotard⁴—, consideración extrema del libro como materia poética, de los que constituyen un sugerente ejemplo las obras de Dietmann, Vostell, Yamamoto, Gerz, Rot, Queneau o Klossowski. No podemos olvidar en España los presupuestos particulares de la poesía semántica de Boso, el mundo creativo de Brossa, Iglesias del Marquet o Viladot, las teorías sobre escritura y creación de Castillejo, el universo evolutivo y espacial de Pino o la dimensión sonora de las obras de Hidalgo. Esta poesía tiene sus propios teóricos: Max Bense, Dencker, Gomringer, Goldstein, Millán, Kostelanez, Mon, etc., que tratan de desvelar la riqueza de sus posibilidades y aciertos aunque éstos a veces disten del concepto tradicional de literatura. Así, pues, estas características y ejemplos citados revelan un alejamiento deliberado de los moldes, una libertad e independencia sustentadas por la voluntad común de acelerar el proceso de diferenciación con la poesía normativa; sin embargo, la frontera entre ambas es borrosa, tanto en su dimensión sincrónica como diacrónica. Ambos son fenómenos paralelos con múltiples interrelaciones; las épocas y las modas se encargarán de relegar o bien de resaltar en un

³ Por lo útil de su recopilación remitimos a Javier Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Madrid, Alianza Tres, 1975, con abundante bibliografía en págs. 319-325.

⁴ Cfr. Gilbert Lascaut, "Livres dépravés", en *L'art vivant*, París, núm. 47, 1974, páginas 6-8, y Jean-François Lyotard, "Biblioclastes", en *idem*, núm. 47, 1974, págs. 9-12. Una reciente exposición en la librería madrileña Ambito agrupaba una muestra significativa de esta consideración literaria. (Vid. su catálogo: *Libros y no libros de allá experimentales y marginales*, Madrid, Ambito y Atelier Bonanova, 1979).

primer plano determinados aspectos. De este modo la poesía que tradicionalmente asume los presupuestos de una métrica, una cantidad o una agrupación versal determinada ha evolucionado lentamente dentro de los límites impuestos por sus propios cánones, pero ha servido de punto de referencia a aquellas otras que si bien hasta 1900 discurrían dentro de unos cauces relativamente convencionales, a partir de esta fecha los desborda en busca de una nueva identidad. Desdichadamente esta parcela de nuestra literatura ha sido secularmente ignorada —y las escasísimas excepciones confirman la regla— por críticos y eruditos que en su seriedad y rigor apenas han visto en ella algo más que el miembro descarriado y estrafalario de la familia literaria⁵. Se podrían esgrimir, en algunos casos, razones de calidad, pero no es suficiente si tenemos en cuenta que constituyen parte de nuestro patrimonio cultural y que en ciertos momentos de nuestra historia literaria alcanzan gran difusión alentados por un público que quizá desconoce e incluso rechaza otras muestras más selectas. El carácter lúdico que animó a los autores de acrósticos, laberintos, pentacrósticos figurados, el mismo que anima en su experimentación a los poetas modernos no creo que justifique su exclusión sistemática de los manuales y estudios.

No es mi propósito presentar aquí un resto arqueológico perdido en obras escasamente conocidas, ni creo que tales alardes literarios deban competir con aquella poética confirmada por la tradición, sino ofrecer una breve muestra de aquellos géneros todavía identificables dentro de las categorías retóricas. Quedan también fuera de nuestra consideración, aunque su cita es obligada en este panorama, fórmulas como los enigmas frecuentes en todas las literaturas que encuentran en las colecciones impresas un extraordinario medio de difusión o las charadas también difundidas en antologías y colecciones de pasatiempos, divertimento de los salones decimonónicos, el centón literario, alambicado y rendido homenaje a aquella famosísima colección de novelistas, lipogramáticas que circulaba entre el público del XVII. Asimismo, las composiciones polilingües, los disparates —como aquellos recogidos por B. Perinián en su antología, los *rebus* y *calambures*, las composiciones resonantes, los brevilongos y demás alardes que jalonan esa otra historia literaria. Pero en estas muestras apenas existe una experimentación dentro del entramado gráfico del poema, su juego reside en la doble clave semántica, en el hiperdesarrollo de la imagen y la alusión o en el juego fonético⁶. Otras manifestaciones que estudiamos a continuación suman a la complejidad y virtuosismo formal el de su disposición gráfica. Con un fin metodológico las reunimos en cuatro grupos para, de este modo, intentar explicar la textura poética de sus enunciados. Si aducimos ejemplos debemos señalar que éstos constituyen apenas un islote en un inmenso archipiélago, por más que algunos los crean escollos solitarios.

En el primer apartado incluimos acrósticos y retrógrados. Ambos se presentan en una disposición convencional y nada hay en su configuración original que

⁵ Desde la aportación de Carbonero sólo dos rarísimas antologías han prestado atención al tema: la de Agustín Aguilar, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid, V. H., Sanz Calleja, s. a. (pero hacia 1923), y la de Eduardo de Ory, *Rarezas literarias*, Cádiz, M. Cerón, s. a. (pero hacia 1937). Desde hace unos años, en cambio, y centrándose en la literatura de nuestro barroco, varios críticos van poco a poco exhumando textos y enjuiciando sus características literarias.

⁶ Las numerosas clasificaciones de la obra de Carbonero han sido revisadas por Víctor Infante, "La poesía experimental antes de la poesía experimental", en *Encuentros con la poesía experimental* [Cantabria], s. l. (pero Torrelavega), Euskal Bidea, 1981, págs. 99-131. El tema, en cambio, es de gran tradición en Europa (Ludovico Lalanne, Isaac Disraeli, Etienne Peignot, etc.), incluso con estudios particulares de cada tipo: los de Octave Delapierre para la literatura macarrónica y el centón, etc. *Vid.* como resumen útil el de Gustav Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburgo, Rowhlt, 1959.

permita adivinar la relevancia de algunas tramas de su textura. Digo esto porque gráficamente los acrósticos no se resaltan hasta finales del siglo XVI y principios del XVII⁷, momento en que adquieren pertinencia representativa a través del medio impreso. Podemos adivinar dos causas de este voluntario mimetismo: por una parte, el deseo del autor de encubrir una autoría parcial; por otra, la difusión restringida dentro de un círculo de iniciados. En el primer caso se encontraría Fernando de Rojas y sus imitadores, los refundidores tardíos de los cantares de gesta franceses —como ha observado Chaytor en su magnífico trabajo⁸— y también el autor de la versión libre del *Pamphilo* y adviértase que es solamente con el transcurso de los años cuando se revela esta incógnita y se resalta tipográficamente. En el segundo caso los ejemplos son más numerosos; desde Alfonso X a Luis de Escobar, hay un elenco de obras que tampoco se sirvieron en su momento del medio gráfico que resuelve la clave propuesta por su voluntad creadora. El siglo XIX al desenredar la enmarañada madeja de autorías, mensajes y códigos resaltarán gráficamente lo que los autores encubrían a sus contemporáneos. ¿Existen todavía escondidas entre el aparente convencionalismo de estrofas tradicionales claves ocultas que, como en el caso de Sancho Muñón⁹ o Antonio de Vera¹⁰, oculten a los ojos del lector actual apócrifos de ignoradas autorías? El motivo de incluir en este apartado las composiciones retrógradas parte del hecho de que éstas, aunque no atentan aparentemente contra la disposición tradicional, suponen una valoración peculiar del espacio del poema. Las claves de su lectura sólo pueden ser descubiertas, generalmente, por una aclaración previa, ya que su profunda ironía retórica se confunde con la textura convencional del poema, incluso en los casos en que su sentido salta entre las pausas versales y acomoda una disposición semántica figurativa dejada a la intuición del lector. Los ejemplos son incontables en todas las épocas —he exhumado en otras ocasiones una representativa muestra¹¹—. Hay casos como el anónimo *Retrógrado esférico* (Poesía «Muda Mixta», según nos define Díaz Rengifo en su divulgada *Arte Poética*¹²) donde el poeta se aparta de los cauces normativos y prefigura una disposición resueltamente visual, poema incluido en el *Túmulo que en las Honras de Doña Mariana de Austria hizo la ciudad de Barcelona*, condicionado quizá por el medio de difusión lectora. Ahora bien, la importante competencia de *Honras, Cantos fúnebres, Fiestas, Certámenes*,

⁷ Hay ejemplos medievales que contradicen mis palabras, como el incluido por Francisco Rico en *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación March, 1976, pág. 35, pero es indudable que sólo la imprenta renacentista desvelará autorías y lecciones.

⁸ Cfr. H. J. Chaytor, *From Scriptto Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1966², págs. 115-137. Véase, asimismo, el excelente resumen de la cuestión de María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970², págs. 15-16.

⁹ Autor de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (tercera *Celestina*), cuya auténtica intervención en la obra ha desvelado rigurosamente Agustín Millares Carlo, "El doctor Sánchez de Muñón y la Tercera Celestina", en *Investigaciones Bibliográficas Iberoamericanas*, Méjico, Instituto de Historia, 1950, págs. 97-107, más tarde resumido en *Apuntes para un estudio biobibliográfico del humanista Francisco Cervantes de Salazar*, Méjico, Universidad Nacional Autónoma, 1958, págs. 45-51. Esta aportación refuerza la tesis de Chaytor.

¹⁰ Autor de una *Justa en alabanza de los muy gloriosos y bienaventurados sant Juan Bautista y san Juan Euangelista...*, Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1548, 4.º, 4 hs. El "nombre y renombre" del autor se declara en el "Prohemio" al estilo medieval. (Hay reproducción facsímil de José Sancho Rayón estudiada por nosotros en "Una colección de burlas bibliográficas: las Reproducciones fotolitográficas de Sancho Rayón", en *Cuadernos de Bibliofilia*, Valencia, en publicación.)

¹¹ Vid. "Algunas de las poesías más extravagantes de la lengua castellana", en *Poesía*, Madrid, núm. 5-6, 1979-1980, págs. 233-244.

¹² Cfr. *Arte Poética Española...*, 1592, aunque cito por la *editio emendatio*, Barcelona, María Ángela Martí, s. a. (pero 1759), págs. 180-181.

etcétera —insuficientemente valoradas hasta el momento en sus aspectos literarios y sociológicos¹³—, cuenta con el concurso de una imprenta habituada a este tipo de obras, y con la habilidad de oscuros tipógrafos. Dentro de este grupo también podríamos incluir aquellas obras, estrictamente convencionales que la imprenta altera en su relevancia gráfica. No son abundantes con anterioridad al siglo XIX los casos en que la manipulación tipográfica revele una característica formal no declarada abiertamente. Miguel de Barrios, en su *Coro de las Musas*, publicado en Bruselas por Baltazar Vivien en 1672, verdadero catón de los gustos y las modas poéticas finiseculares del barroco, incluye una «Poesía de las Tres Gracias» que es, entre otras cosas, un resonante triple —rarísimo caso apenas documentado hasta el momento— que refleja los tres personajes; en su segunda parte diferencia una doble lectura por medio de una cesura versal resaltada tipográficamente por una línea vertical¹⁴. Parecidas características ofrece el adorno gráfico del manuscrito número 7 de los volúmenes misceláneos de la serie el *Parnaso Español*, donde se resalta el sentido elegíaco del poema inscribiéndolo en los toscos trazos de un túmulo. ¿Se mantendría éste en una hipotética impresión?¹⁵

En el segundo incluimos un extenso número de composiciones cuya textura poética revela una disposición gráfica previa pero sólo ocasionalmente resaltada. Podríamos considerar, pues, un tipo mixto, éste es el caso de las composiciones concordantes. El recurso formal de la equivalencia del último grupo silábico —portador de la rima—, ayudado por una disposición determinada que, generalmente, remite a una solución acróstica, monogramática o laberíntica, frecuente en nuestra historia literaria. La imprenta resaltará esa voluntad y ahí están los ejemplos de *El Tudelano en la Corte*¹⁶, donde la disposición tipográfica desenmascara el artificio poético por medio de líneas y mayúsculas invertidas de mayor tamaño, y la desafortunada utilización que de este recurso hicieron poetas decimonónicos como José González Estrada —particularmente en sus *Bigotazos. Traga balas y cureñas*—, cuyo ingenio, ironía y hallazgos semánticos son extremadamente originales¹⁷.

El tercer grupo está formado por una poesía que podríamos llamar «visual» en sentido estricto: laberintos, pentacrósticos, pentacrósticos figurados y caligramas.

¹³ Un puñado de estudios en los últimos años están poniendo sobre el tapete la importancia de estos microcosmos culturales del barroco español. Entre otros, destacan: los numerosos de José Simón Díaz a partir de su *Índice* (1962): *Difusión de la poesía mural en la España del Siglo de Oro*, ponencia de las III Jornadas de Bibliografía de la Fundación Universitaria Española; «La poesía mural del Siglo de Oro: su proyección en Aragón y Cataluña», en el *Homenaje a José Manuel Blecua*, y «La poesía mural del Siglo de Oro: su proyección en Universidades y Colegios», en el *Homenaje a Francisco Ynduráin*, las tres en prensa; el estudio sociológico de Antonio Bonet, «La fiesta barroca como práctica del poder», en *Diwan*, Zaragoza, núm. 5-6, 1979, págs. 53-85; el atrayente trabajo de Aurora Egido, «Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII», en *Revista de Filología Española*, Madrid, LX, 1978-1980, páginas 159-171, y la recuperación del manuscrito de las «Exequias y certamen poético por Margarita de Austria (Zaragoza, 1612)», publicado por Elena Alvar en *Archivo de Filología Aragonesa*, Zaragoza, XXVI-XXVII, 1980, págs. 225-339 [2 láms.]. Queda por reseñar el reciente Simposio de la Duke University, *Arts, Letters and Ceremonial at The Court of the Spanish Habsburgs*, celebrado en abril de 1980.

¹⁴ En págs. 646-648.

¹⁵ Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. M-7, vol. VII, fol. 208 r.º, «Epitafio a la muerte de D. Fernando».

¹⁶ *El Tudelano en la Corte*, s. l. (pero Madrid), s. i., s. a. (pero 1722), 4 hs., cito este caso entre una selva de ejemplos.

¹⁷ Estas hojas publicadas sueltas y otras muchas de parecido contenido forman sus llamadas «Poesías», volumen ficticio de difícil catalogación publicado en diferentes imprentas entre 1861 y 1890. Hay ejemplares, incompletos, en la Biblioteca Nacional de Madrid y Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. Pacientemente a lo largo de los años he logrado reunir en mi colección una muestra bastante completa.

El primero de ellos remite inequívocamente a una disposición gráfica donde el código gramatical y poético está potenciado por una actualización figurada. En una de sus más remotas descripciones retóricas —Pascasio, *Ingeniosa Poesía*— le encontramos definido como «poema cúbico, composición de letras con tal uniformidad escalonada que, empezando por la primera del verso, se lee por todas partes». Debemos precisar que su resultado generalmente no es poético, sino conceptual, elogioso, sagrado o enigmático. Se ha utilizado el laberinto como recreo matemático, como divertimento esotérico y sus connotaciones artísticas, decorativas y alegóricas son indudables, como ha señalado acertadamente Paolo Santarcangeli en un estudio ya clásico¹⁸. El estudio cuantitativo de las posibilidades enunciativas de este género tan fecundo fue llevado a cabo por Bartolomé Comellas en 1876¹⁹. El cruce de líneas de los elaborados por Chabral, o la distribución operativa de Bluteau son buena muestra de esta riqueza conceptual. Me interesa recalcar en este punto que los laberintos generalmente no son poéticos, sino un recurso que los poetas toman para componer «al modo laberíntico», dando así valor genérico a una disposición puramente especulativa. Por otra parte, creo poder arriesgar una doble clasificación. En la primera entrarían los pentacrósticos, líneas de acrósticos (generalmente en número de cinco) intercaladas, que forman la textura de un poema convencional: cuartetos, soneto, etc. Son los de González Estrada en *El Pistón* —divertida gaceta rescataada recientemente por Javier Ruiz²⁰— o los ya citados de Chabral. En la segunda —la más relevante, según mi punto de vista— estarían incluidos aquellos poemas formalmente tradicionales que se disponen «en laberinto» divorciando gráficamente su representación figurativa. Como ejemplo ofrezco dos casos de distribución diferente: un soneto del Vizconde de San Miguel y otro de Pedro Pablo Pomar, ambos en los *Cantos júnebres de los Cisnes del Manzanares*—, impresa hacia 1685²¹. En el primero la falta silábica está enmascarada dentro de una distribución laberíntica; el segundo participa del mismo juego, pero unos trazos tipográficamente resueltos en forma estrellada desvelan el laberinto que es además concordante, ya que está encabezado por una «A» mayúscula (portadora de la rima) que parece acoger al soneto situado perpendicularmente a la lectura habitual. Una variante es la constituida por el laberinto figurado que apoya su mensaje por medio de una conformación visual determinada. La diferencia fundamental con el caligrama es que éste está exento, ajeno al código laberíntico. Por tanto, la figuración en forma de cruz, o en cualquier otra imagen que no tiene por qué ser geométrica dentro de una estructura laberíntica constituirían los laberintos figurados propiamente dichos, mientras que esa figuración exenta de su código textual sería el caligrama.

¹⁸ Cito por la edición francesa que es la que manejo: *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, París, Gallimard, 1974 (la edición italiana es de Florencia, Vallecchi, 1967). Véase nuestra reciente edición de los de Juan Caramuel, Madrid, Visor, 1981.

¹⁹ Cfr. Bartolomé Comellas, *Estudio de Humanidades o Ensayo de versificación en los géneros que ofrecen mayor dificultad*, Palma de Mallorca, Felipe Guasp, 1872, págs. 7-8. Este breve folleto del profesor de Retórica constituye una cala en el tema, pero valga la cita por su esfuerzo.

²⁰ Cfr. Javier Ruiz, "El Pistón. Laberintos y pentacrósticos de *El Pistón*", en *Poesía*, Madrid, núm. 3, 1979, págs. 116-122, con el facsímil.

²¹ Cito por la edición en libro compuesta de cuatro partes donde se recogen los "lamentos poéticos" a la muerte de María Luisa de Borbón; los errores de paginación y composición hacen onerosa su colección bibliográfica completa (ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R/2634). Es muy significativo, y apoya en parte algunos de los presupuestos tratados aquí, el hecho de que varios de los poemas —los más figurativos— tuvieron edición suelta, exenta del libro y en mayor formato. Estos últimos, definidos por José Simón como "poesía mural", se encuentran recogidos y estudiados en su libro *Poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Ayuntamiento, 1977, págs. [43 y 44], este autor no cita la edición antológica. El dato de la doble impresión habla a las claras de los códigos analógicos de difusión en la poesía barroca.

Desde Simmias hasta el último poeta figurativo contemporáneo han tratado esta fórmula de actualizar visualmente el mensaje poético. Pero hay que diferenciar entre aquellos laberintos que configuran una imagen con la materia gráfica tradicional —letras—, como los de Octaviano Porfirio, Abbon, Fortunato, Macchiavelli, Wyss, Jackman, etc., y los de Rábano Mauro, que inscribe dentro del espacio del laberinto figuras alusivas —cristos, ángeles, animales, incluso el propio poeta—, superponiendo, no integrando, el código plástico²². La imprenta ha permitido al lector moderno saborear estos frutos de la paciencia y minuciosidad medievales, rescatando a un Vigilán²³, a un Mauro, y esperemos que a otros muchos que aún duermen el sueño de las bibliotecas. Para el caligrama, quizá la mejor estudiada de estas manifestaciones, remitimos a la espléndida antología de Peignot²⁴, lamentando la falta de documentación y apresuradas conclusiones del trabajo de D'Ors²⁵. Un caso especial no estudiado en su conjunto es el caligrama musical en el que confluyen la disposición gráfica del poema y la notación, un ejemplo lo encontramos en las *Canciones* de Cordier, compositor francés del siglo XIV²⁶.

Concebimos el cuarto grupo a modo de cajón de sastre donde descubrimos en rápida ojeada otras formas cuyo carácter visual no radica propiamente en el entramado poético, sino en la superposición de otros códigos como el plástico o el espacial, aislada o conjuntamente. Dentro de éstas un primer caso lo constituye la literatura emblemática donde en ningún caso puede hablarse de disposición gráfica del poema, puesto que la pertinencia significativa mantiene una independencia espacial de códigos, cuya relación, eso sí, conforma un género específico, pero, repito, no tiene nada que ver con el espacio del poema, como no tendría nada que ver según este punto de vista cualquier grabado o ilustración a la que un poeta hiciera referencia, ya que no existe una alteración relevante de la textura poética que discurre por cauces convencionales. Un segundo caso lo constituyen los jeroglíficos, punto en el que debemos hacer una precisión diacrónica y diferenciar los jeroglíficos de los siglos XVI y XVII concebidos a modo de cartela con un poema alusivo al pie —por tanto, relación de códigos dispuestos con independencia— del moderno concepto del término que supone la alternancia o sustitución en el espacio textual²⁷. Dentro de la primera consideración se inscribiría el incluido por Barrios, que nos ofrece un grabado con distintas figuras cuyo significante gráfico incluirá en el poema resaltado por mayúsculas. Dentro de la segunda estaría el manuscrito renacentista

²² Hay muchas muestras en Carbonero, *op. cit.*, págs. 211-275. El caso de Rábano Mauro, difundidísimo en manuscritos e impresos, plantea la relación con la kábala como ha visto agudamente F. Secret, *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, París, Dunod, 1963, cito por la traducción española, Madrid, Taurus, 1979, pág. 24.

²³ Descubierta por Manuel Díaz y Díaz ha sido motivo de una ponencia en este mismo Simposio.

²⁴ Cfr. Jérôme Peignot, *Du Calligrame*, París, Éditions du Chêne, 1978.

²⁵ Cfr. Miguel D'Ors, *El Caligrama de Simmias a Apollinare*, Pamplona, EUNSA, 1977, página 30: "No conozco ningún caligrama español de los Siglos de Oro...", afirmación defendida en una extensa nota a pie de página. En el mismo *Coro de las Musas*, ya citado, se encuentra uno, págs. 642-645, generosamente explicado por Barrios.

²⁶ Incluidas por J. Peignot, *Du Calligrame*, ed. cit., págs. 47-48. A partir de *El Melopeo* de Cerone de Bérgamo abundan estos casos en los llamados "laberintos musicales", ajenos al código literario, pero con resultados figurativos parecidos. Véase la excelente muestra rescatada por Luis Robledo, "Los cánones enigmáticos de Juan del Vado", en *Poesía*, Madrid, núm. 9, 1980, páginas 91-104.

²⁷ Ludwig Pfandl, en su *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucs. de Juan Gili, 1933, págs. 618-620, los divide en tres grupos, clasificación que sólo atiende a "categorías literarias". De estos aspectos generales y de su utilización en nuestra poesía he tratado en la comunicación *Calderón y la literatura jeroglífica* del Congreso sobre el escritor, Madrid, 1981. Allí se encuentra citada toda la bibliografía pertinente que ahora omitimos.

de la Biblioteca Nacional de Munich (1559)²⁸, basado en la sustitución del significante lingüístico por medio de unas imágenes figurativas; asimismo incluiríamos los basados exclusivamente en el valor fonético de las letras, de números romanos o arábigos (cronogramas), de signos de puntuación, etc., que el lector debe descodificar. Referencia obligada merecen, por último, las colecciones de divertimentos poéticos que florecieron en el siglo pasado; por su rareza destaco *Las XII Marañas* de Francisco de Frías, entre cuyas charadas, fugas losanges, triángulos y demás «composiciones enigmáticas» —como él titula— se encuentran algunos «saltos del caballo», pasatiempos gráficos cuya solución reviste carácter poético, de los cuales cito aquel cuya presentación es anagramática, como muestra de lo alambicado de su ingenio²⁹.

Hemos ofrecido una rápida visión de la historia de unos géneros poéticos que han gozado en muchas ocasiones del fervor popular y constituyen la cara oculta, el contrapunto lúdico e ingenioso de las corrientes poéticas al uso. Estas sugerencias pretenden reavivar unas facetas olvidadas en los códigos habituales de lectura, y pienso que su estudio sistemático aportaría una visión complementaria a muchos aspectos poco tratados o marginados de la historia poética peninsular.

VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL
Universidad Complutense

²⁸ Citado e incluido por Ludwig Pfandl en *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*, Barcelona, Araluce, 1929, página 243; todos nuestros esfuerzos por localizarle han fracasado. En esta línea María Cruz García de Enterría editará próximamente un pliego español harto significativo y a su amabilidad debemos su estudio aquí. En Italia, en cambio, abundan las muestras y prueba de ello es un manuscrito dirigido a un noble español que estudiamos en estos momentos.

²⁹ Cfr. Francisco de Frías, *Las XII marañas...*, Toledo, Impr. de Felipe Ramírez, 1884. Junto a esta obra —citada por su rareza, que no por su calidad— se difundieron en la época florilegios para todos los gustos.