

“FESTINA LENTE”.
ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE
ORO (JISO 2012)

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez
y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



Carlos MATA INDURÁIN
Adrián J. SÁEZ
Ana ZÚÑIGA LACRUZ
(eds.)

«FESTINA LENTE».
ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2012)

JISO 20
12

Pamplona,
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA,
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-385-3.

ACRÓSTICOS, LABERINTOS, LIPOGRAMAS Y OTROS
ARTIFICIOS FORMALISTAS EN LA LITERATURA
DE LOS SIGLOS DE ORO

*Juan Manuel Carmona Tierno**
Universidad de Sevilla

«Rarezas literarias», «juegos de ingenio» o «extravagancias literarias» son algunas de las maneras más frecuentes como la crítica se ha referido a las composiciones literarias en que hay un grado mayor de artificio, ya de tipo formal, como sucede con los versos acrósticos, los tautogramas o las composiciones alternas, o ya de tipo semántico, como los enigmas. El problema está en que muchas de estas denominaciones tienen un matiz peyorativo, como si esas fórmulas fueran menos dignas de estudio que las que estamos acostumbrados a analizar. Esto es lo que ha hecho que durante mucho tiempo los estudiosos las hayan dejado de lado, a pesar de que esta práctica literaria «heterodoxa» es tan antigua como la considerada «ortodoxa»¹. No obstante, afortunadamente, en los últimos años ha habido un interés creciente en esta tradición.

Sin embargo, aún quedan muchos materiales por exhumar y analizar. Por ello, queremos hacer nuestra pequeña aportación a este campo ofreciendo una breve antología comentada de este tipo de

* El autor de este trabajo es beneficiario de una beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, convocatoria de 2010.

¹ Cózar, 2005, p. 42.

composiciones en la Edad de Oro (siglo xvii y primer tercio del xviii), centrándonos en las de tipo formalista, es decir, aquellas en que el artificio opera en el significante lingüístico, dando lugar a composiciones de tipo visual o con una peculiar dimensión acústica.

Antes de comenzar, es conveniente hacer una pequeña introducción en la que resumiremos los aspectos teóricos más destacables de esta materia.

I. IDEAS PRELIMINARES

La poesía formalista se suele vincular con los movimientos literarios de renovación del siglo xx, como las vanguardias o la poesía experimental de la segunda mitad de la centuria. No obstante, estas formas literarias han existido desde la Antigüedad clásica² y son una práctica frecuente en las tradiciones semíticas, en especial el caligrama, que se relaciona con la exégesis de los textos sagrados³.

En este sentido nos gustaría señalar la función esotérica que tenían en sus orígenes, sobre todo durante la Antigüedad y la Edad Media. En especial nos interesa destacar su relación con la Cábala, método de conocimiento judío que trata de aprehender la verdad divina a partir de los textos sagrados. La Cábala se compone de una serie de operaciones que guardan una estrecha relación con algunos de los artificios que vamos a comentar: la Gematría, que juega con el valor numérico de las palabras; el Notaricón, que busca nuevos vocablos a partir de las letras iniciales de otros; y la Temura, con que se componen nuevas voces transmutando los términos de otras⁴.

Sin embargo, a medida que transcurra el tiempo estas formas irán perdiendo su relación con el mundo de la magia para adquirir otras funciones o ser un mero alarde de ingenio o habilidad poética. Por ejemplo, en los Siglos de Oro estos artificios estaban relacionados con la fiesta de Estado, con los certámenes literarios y con la propaganda política y religiosa. José Manuel Matilla estudia estos aspectos y señala la integración de estas composiciones en la arquitectura efímera que se levantaba para tales eventos y explica cómo la artificiosidad servía para realzar el contenido ideológico de los poemas⁵. Por su

² Cózar, 2005, p. 11.

³ Cózar, 1991, pp. 187-216.

⁴ Cózar, 1991, pp. 53-57.

⁵ Matilla, 1993.

parte, Fernando R. de la Flor analiza esto desde un punto de vista más teórico, comentando la fusión de artes que suponía la fiesta barroca y la peculiar recepción de la poesía en estos contextos, pues requería una lectura interactiva⁶. En las conclusiones retomaremos estas ideas.

Finalmente, para cerrar esta breve introducción, nos gustaría señalar que muchas preceptivas de la época se hacían eco de esta tradición. Rafael de Cózar analiza las ideas más interesantes de ellas en relación con el tema que nos ocupa⁷. Vamos a destacar solo dos. En primer lugar, tenemos el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (1592), que dedica algunas páginas a este tipo de prácticas; y en segundo lugar, está el que sin duda es el gran tratado de la poesía artificial: la *Metamétrica* del monje cisterciense Juan Caramuel, que integra, junto con la *Rítmica*, su obra *Primus calamus* (1663), poco conocida por la complejidad de las formas que analiza.

2. ANTOLOGÍA DE EJEMPLOS

Empezamos aquí la muestra y comentario de los ejemplos de composiciones artificiosas que hemos encontrado. Hemos dividido el trabajo por géneros (poesía, prosa y teatro), con lo que pretendemos demostrar la difusión de esta tradición.

2.1. Poesía

Uno de los artificios más frecuentes en la poesía aurisecular es el poema acróstico, es decir, aquel en que las primeras letras de cada verso forman una palabra o frase. Sin embargo, esta sencilla fórmula puede complicarse, dando como resultado lecturas acrósticas con las letras finales (teleóstico), mediales (mesóstico) o en sentido diagonal (diagonóstico)⁸. Si en una misma composición se combinan varias de estas formas, tenemos el acróstico múltiple o pentacróstico, como puede apreciarse en la página siguiente:

⁶ R. de la Flor, 1993.

⁷ Cózar, 1991, pp. 265-300.

⁸ Serra, 2001, pp. 176-178.

IN FRONTISPICIUM HVIVSLIBRI
 Anagrammacrostichon Fr Ioannis Francisci Cusseneri Gallo-
 burgundi Diuionensis Minimorum instituti.

Fortē s acram, Lector, pictam præ Liminē nostra
 Respiciens Tabulam, Chartæ Mysteri quæri
 Aspicias eccē supra stat, magna Lucē, micans Sol
 Numinis hæc est Trini, deco Raque vult
 Oernitur, hæcque Teuis Nubeculæ circuit; & si
 Am latens Arcam supra renitēbat in vmbra
 Sic arcæ, sic stellæ pacis planē Incluta FOEDVS
 Concinuit ista Nouum: AN nō hoc benè ludit in illu
 Veridicæ Foedus Verus Arcæ? in quâ alta supern
 Splēdebat Deitas, geminū Cherubinter, & Alarū
 Ecce hic nāq; Fides, & Spes velamine paru
 Præcingunt; tantūmq; negant Noscernere Numen
 Verca Verus, man data DEI Moyfis que teneba
 Virgā manna quoque: ast huius seruant Ar in im
 Teges, & ram PFETATIS Virga AIRENTI
 Vtque Fluit Vitæ Cœlestis amabile MANNA

Figura 1

La función del acróstico puede ser críptica (ocultar una autoría o un mensaje secreto) o enfática, cuando se vincula al elogio y a la dedicatoria⁹, como en el ejemplo anterior, dedicado a San Francisco de Paula. En tales casos, las lecturas acrósticas suelen resaltarse, de manera que se hacen más evidentes e importantes que el propio contenido del poema.

Otra fórmula vinculada con el acróstico por su forma y su función de halago son los laberintos, consistentes en un cuadrado (u otra forma geométrica) de letras en el que es posible leer un nombre o frase una gran cantidad de veces, siguiendo las más diversas direcciones de lectura y partiendo de la letra central.

⁹ Serra, 2001, pp. 191-192.



Figura 2

Este artificio es la proyección literaria de los antiguos talismanes, en que las letras de una palabra mágica se disponían repetidas geométricamente¹⁰. Bajo la forma del laberinto subyace la función mágica de la lengua, según la cual pronunciar (o escribir) la palabra es poseerla. El elogio sustituye a la magia: cuanto más se refleje el nombre o el lema de la persona, mayor será el encomio. Además, es un recurso sintético, pues con unas cuantas letras puede leerse el nombre gran cantidad de veces, cantidad que se multiplica en nuestro ejemplo al ser el lema un palíndromo, frase que puede leerse del derecho y del revés.

Cózar señala la dimensión arquitectónica de estas composiciones, que se colocaban en muchos edificios públicos con determinados fines, como, por ejemplo, para indicar qué mandatario lo había hecho construir¹¹. Debieron de usarse también en las fiestas de Estado, formando parte de la arquitectura efímera, como parece deducirse de

¹⁰ Cózar, 1991, pp. 77-82.

¹¹ Cózar, 1991, p. 82.

nuestro ejemplo, tomado de una justa literaria en honor de San Juan de Dios: no hay más que leer las instrucciones que se dan en su cabecera, según las cuales el laberinto se acompañaba de una pintura. Téngase en cuenta que las justas solían celebrarse para proveer a las fiestas de poesía¹².

En muchas ocasiones el artificio se complica, pues en una misma composición operan varios de manera simultánea. He aquí un ejemplo:

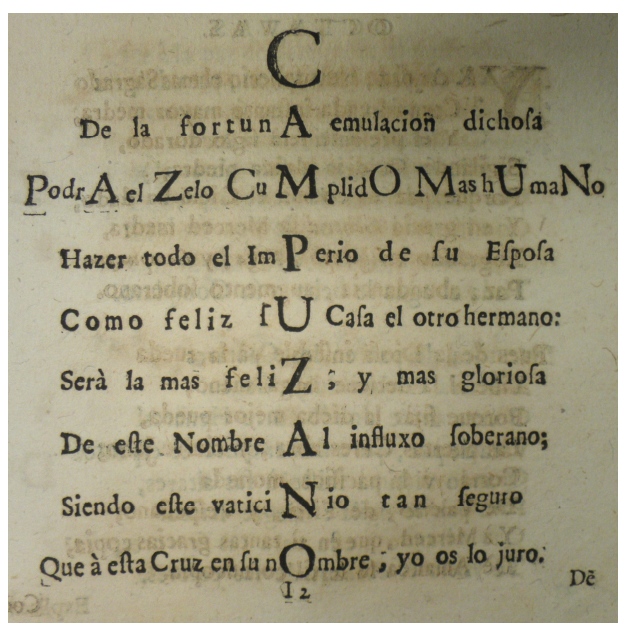


Figura 3

Tenemos, en primer lugar, una lectura mesóstica, que se vale de letras mediales de los versos. Nótese cómo no son las primeras letras de palabras centrales, sino cualquiera que se encuentre en esa posición. En segundo lugar, hay una composición alterna o alternativa (solo un verso, el segundo, es este caso), que es aquella en que se lee un nuevo mensaje entresacando algunos elementos (frases, palabras, sílabas o letras, como en este caso) del texto inicial¹³. Y por último,

¹² Matilla, 1993, p. 301.

¹³ Cózar, 1991, p. 324.

el mesóstico y el alterno están destacados con mayúsculas (de nuevo el énfasis y el encomio) formando una cruz, cosa que podemos considerar un sencillo caligrama.

Por su parte, este otro poema combina la composición concordante con el acroteleóstico (acróstico y teleóstico a la vez):

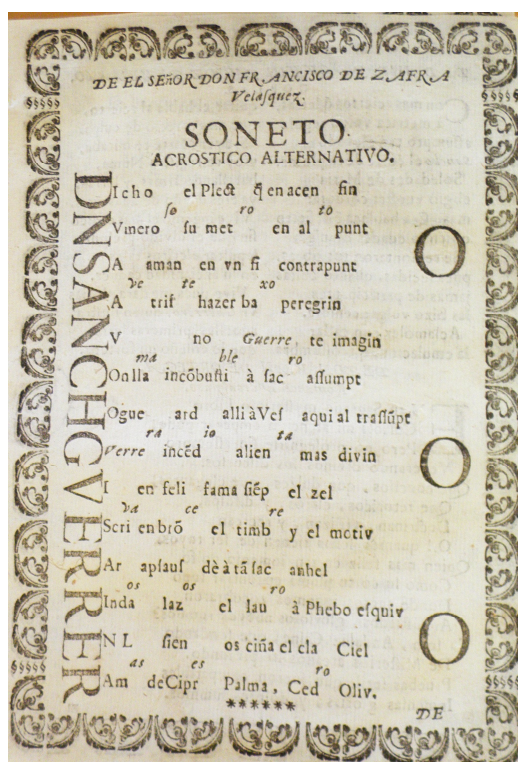


Figura 4

La composición concordante es aquella en que algunos elementos (sílabas o palabras) son comunes para dos o más versos¹⁴, como puede apreciarse en este ejemplo, en el que los versos de dos en dos comparten tres sílabas. A su vez, se lee en acróstico la expresión «DNSANCHGVERRER», que se completa con las tres oes derechas, pues todos los versos acaban con esa vocal, con lo que tenemos:

¹⁴ Cózar, 1991, p. 326.

«DONSANCHOGVERRERO», compilador del volumen. De algún modo, hay una especie de lectura concordante acroteleóstica, pues, aunque las oes finales no expresen nada por sí solas, completan el acróstico.

Se habrá notado cómo el poeta no llama «concordante» a su composición, sino «alternativo», término que hemos usado para el artificio anterior. En el campo de la poesía artificiosa hay mucha libertad terminológica, de modo que algunas fórmulas reciben varios nombres o un mismo término se aplica a varios tipos de formalismos. Nosotros seguimos la terminología que Màrius Serra y Rafael de Cózar proponen en sus trabajos.

He aquí otro ejemplo:

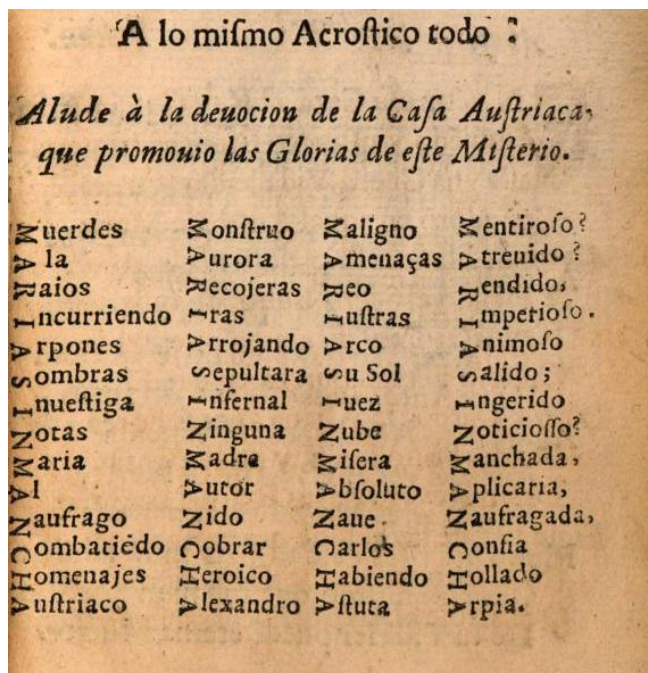


Figura 5

En este caso tenemos un soneto con acrósticos múltiples, pues la primera letra de cada palabra forma, con la de los vocablos de los versos siguientes, la frase «MARIASINMANCHA». Eso hace que todas las palabras de un mismo verso empiecen con la misma letra,

fórmula que recibe el nombre de tautograma¹⁵. Nótese cómo esto hace que la sintaxis quede un poco forzada, llegando a ser difícil la comprensión de algunos fragmentos.

Y el último ejemplo:

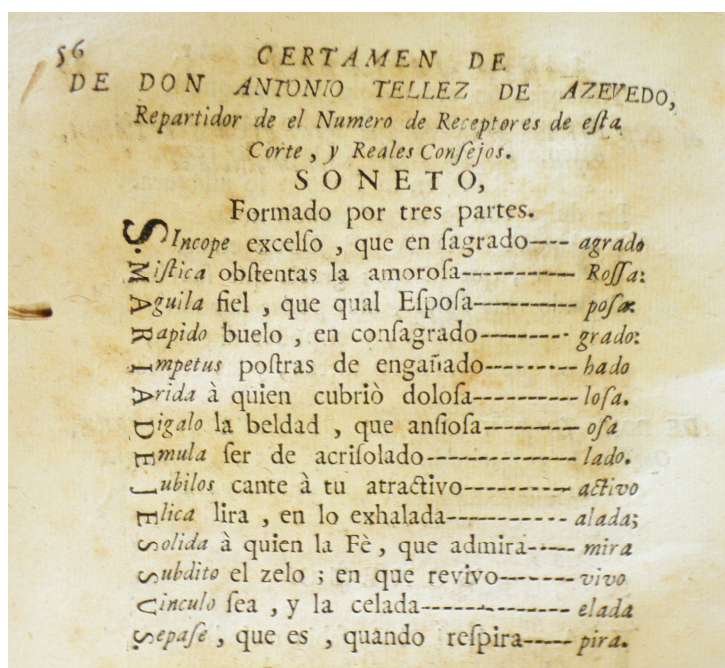


Figura 6

En este poema tenemos, en primer lugar, un acróstico, dedicado a Santa María de Jesús; en segundo lugar, todas las palabras iniciales de cada verso son esdrújulas, artificio del que no nos consta que tenga un nombre en concreto; y en tercer lugar, es una composición en eco, es decir, «una reduplicación sistemática de una o más sílabas seguidas al final de cada verso, en dos palabras iguales o diferentes», según Màrius Serra¹⁶. Estas son las tres partes a que alude el título del poema.

¹⁵ Serra, 2001, pp. 340-343.

¹⁶ Serra, 2001, p. 348.

2.2. Prosa

Uno de los artificios más comunes en prosa en el Siglo de Oro es el lipograma, que es una composición escrita sin emplear palabras con una letra determinada¹⁷. La dificultad de esta fórmula reside en que se trate de un texto lo más extenso posible y en que la letra prohibida sea frecuente en la lengua en que se escribe, de ahí que normalmente sea una de las vocales.

Rafael de Cózar cita algunos ejemplos en la literatura áurea: los de Alonso de Alcalá y Herrera, cuya obra lipogramática es *Varios efetos de amor en cinco novelas ejemplares [...] sin una de las cinco vocales* (1641); la *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646), que contiene un romance escrito sin *o*; o *La quinta de Laura* de Alonso de Castillo Solórzano, en que puede leerse una novela sin *y*¹⁸.

El ejemplo que vamos a comentar es la novelita *Los tres hermanos* de Francisco de Navarrete y Ribera, escrita sin la letra *a*. Se publicó en un volumen de 1640 titulado *Flor de sainetes*. No nos ha sido posible hacernos con un ejemplar de esta edición, por lo que nos valdremos de la versión publicada en la Biblioteca de Autores Españoles, de la que tomamos el siguiente fragmento:

Escrito, cerró el pliego, siendo su deseo prevenido; correo fué el sol en su curso con piés de plomo, sintió mucho lo prolijo de su luz; oscureció y fué presuroso, y vió en el puesto de su prevencion que Monzon estuvo en los puntos del reloj de oro; hizole solemne recibimiento, cortes como humilde, y dijo: Señor don Pedro, yo estoy en el puesto donde espero orden de vuestros preceptos. Don Pedro le dió el billete con otros dobloncillos, y dijo: Yo espero por medio vuestro el remedio y gusto mio. Despiñóse, y Monzon hizo como bueno y solcito confidente, diciendo: Este es un hombre muy nobilísimo, muy poderoso, de lindo entendimiento, modesto, y en resolucion del mejor crédito de los hombres; su intento es en buen fin, pues solo pretende desposorio. Esto se escuchó con gusto, que es el tiempo en que se corre el riesgo, que quien escuchó siempre estuvo en vehemente peligro. Cobró Monzon un billete, que don Pedro recibió, perdido el seso de gusto, y leyólo y vió su estilo. que es este:

Figura 7

¹⁷ Serra, 2001, pp. 305-306.

¹⁸ Cózar, 1991, pp. 333-335.

Nos interesaría destacar que la frase puede llegar a ser bastante forzada debido a las limitaciones léxicas (sustantivos, verbos...) y morfosintácticas (preposiciones, conjunciones...) que el lipograma implica. No hay más que leer el principio: «Escrito, cerró el pliego, siendo su deseo prevenido; correo fue el sol en su curso con pies de plomo, sintió mucho lo prolijo de su luz». En este sentido, sería interesante analizar de qué recursos se vale el autor para solucionar esos problemas. Por ejemplo, en nuestro caso, al ser la *a* la vocal elidida, los sustantivos femeninos que la tengan por terminación estarán descartados. Así pues, para referirse a la dama protagonista del relato, Navarrete recurre a giros metafóricos en masculino:

quitó y hurtó el vicio de su juventud. Y en medio de este sosiego, bien seguro de su perdición, un domingo del fogoso julio, en el festín del río deleitoso, vió en un coche un hermoso prodigio, un espíritu del sol en vestido de mujer, el pelo en rizos de oro, sus ojos dos luceros, verde el color, tesoro prometido, si bien difícil por lo severo y poco divertido.

Puso los ojos el cuerdo mozo en el bellísimo y hermoso rostro, en cuyos divinos reflejos se entregó vencido

y sin el uso de su condiccion; fué cortés del sombrero; y en lo reciproco vió su cortejo bien recibido; llegóse, y vió un gentilhombre, si no es que fuese hombre gentil, que muchos lo son en el conocimiento de lo que deben donde tienen honores, y todo el beneficio de su comun ministerio, pues por pequeño interés venden lo que no tiene conocido precio, que es el crédito y opinion de sus dueños fugidos en veces, y en veces solícitos corredores de su conocido interés, con que son inquietud y perdición de los hijos de sus señores. Díjole: Señor mio, por conocerle le pido quién es este portento hermoso. Respondió el buen escudero, de nombre Monzon: Este querubin divino lo engendró don Rodrigo Ponce de León, de noble y generosa estirpe, rico y muy poderoso, pues tiene en censos y tributos tres mil escudos por tercio de bueno y seguro cobro; es viudo de diez meses; tiene otro hijo, que por inquieto no vive en Toledo, y en su olvido es el disgusto de don Rodrigo mi señor, que siempre lo tiene por muerto ó perdido, por su mucho brio y poco temor.

Figura 8

«Hermoso prodigio», «espíritu del sol vestido de mujer», «este portento hermoso» o «este querubín divino» son algunas de las formas como Navarrete se las ingenia para aludir a la dama sin emplear la *a*.

Sería, por tanto, interesante estudiar las limitaciones que se imponen y los recursos que se emplean en los lipogramas en función de la letra prohibida. Esta tarea sobrepasa los límites de este trabajo, por lo que la lanzamos como propuesta a otros investigadores.

2.3. Teatro

Aunque resulte curioso, también en el teatro es posible encontrar composiciones artificiosas. Vamos a ofrecer un par de ejemplos de una comedia del autor al que nosotros nos dedicamos en nuestras investigaciones: Cristóbal de Morales¹⁹. La obra en cuestión es *Las academias de amor*. Al final de ella tiene lugar un certamen poético en que los contendientes luchan por el amor de Estela, duquesa de Mantua. El primero es un enfrentamiento poético entre el duque de Vicino y Lucindo, que en realidad es Aurora, una dama burlada por él en busca de su honor. El primero ha de decir «elegante / que obligaciones no tiene / a honor que se rinde fácil; / y deste concepto mismo, / docto, lo contrario saque / Lucindo el aventurero» (p. 36). Tenemos dos sonetos que expresan ideas antitéticas pero valiéndose de las mismas palabras rimantes (finalmente, será Aurora quien gane este certamen):

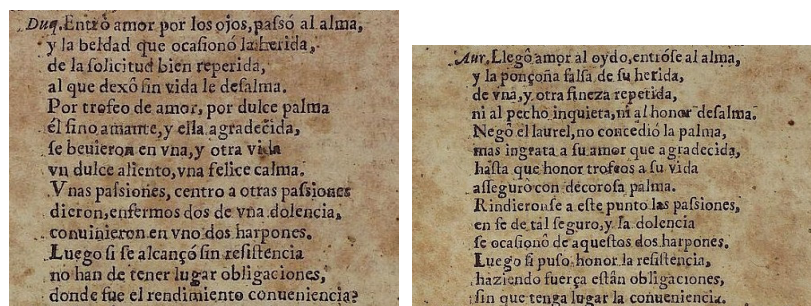


Figura 9

Era esta una práctica frecuente en la época²⁰, sobre todo entre autores diferentes: uno componía un poema y otro respondía siguiendo esta fórmula.

Otro duelo literario enfrenta a la propia duquesa y a don Carlos, su pretendiente favorito, que, a causa de unos enredos, está celoso de ella. En un soneto compartido, Estela trata de convencerlo de su amor mientras que él intenta llevarle la contraria. La dificultad está

¹⁹ Carmona Tierno, 2012.

²⁰ Cózar, 1991, p. 329.

en que se emplea el recurso del eco. Por supuesto, vencerá la duquesa, que se casará con don Carlos:

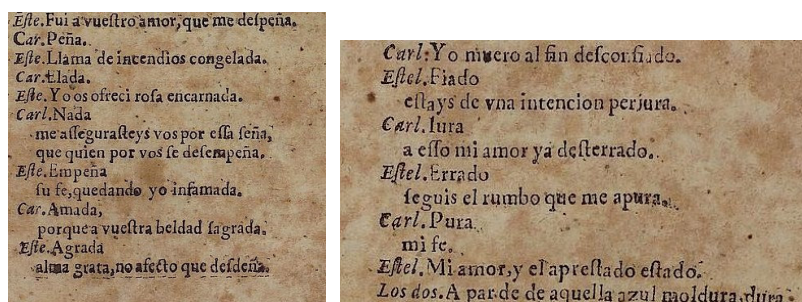


Figura 10

Estos son los únicos ejemplos inéditos que tenemos. Sin embargo, sabemos de la existencia de otros artificios en otras obras más conocidas y ya editadas. Debido a que nuestro campo de investigación es el teatro áureo, nos tomamos la licencia de citar esos casos sin exponerlos.

Tirso de Molina se vale del poema alterno en dos comedias. En *Amar por arte mayor* encontramos un par de cartas dirigidas, cada una, a diferentes destinatarios. Omitiendo algunos versos o fragmentos de ellos se obtienen las diferentes lecturas, doble en la primera y triple en la segunda. La otra comedia es *La dama del olivar*, en cuyo final aparece una oración a la Virgen por estrofas, en la que entresacando el último verso o parte de él de cada una de ellas leemos una segunda oración.

La obra de Lope de Vega también ofrece algunos ejemplos. Conocido es el *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, en que el protagonista y su esposa Casilda, recién casados, se instruyen sobre las virtudes del perfecto marido y de la perfecta esposa mediante un par de composiciones en que se juega con el alfabeto: una cualidad por cada letra. Otro caso sería *La fianza satisfecha*, donde encontramos una composición en eco.

También Calderón de la Barca, como Tirso, recurre a la composición alterna en *El secreto a voces*, donde encontramos varios diálogos cifrados en que para obtener el mensaje verdadero es preciso tener solo en cuenta las primeras palabras de cada verso.

Se puede decir que el carácter oral del teatro condiciona el tipo de artificios empleados, propiciando aquellos de tipo acústico, como son los dos ejemplos que hemos presentado (rimas y ecos) y algunos de los citados (el alfabético de Lope), y rechazando los que son de índole visual, pues esta faceta no se podría apreciar bien en la representación. Sin embargo, no hemos de ser categóricos en este sentido, pues los poemas alternos de Tirso y Calderón tienen cierta dimensión visual, ya que el artificio se percibiría mejor viéndolo escrito. En estos casos, el autor busca un medio que sustituya ese componente visual que no puede ser apreciado, como poner en boca de un personaje la descripción del mecanismo. No obstante, no hemos logrado encontrar ningún ejemplo teatral de artificio puramente visual, como podría ser un caligrama o un acróstico, cosa que se debe a lo que acabamos de decir.

El hecho de que estas fórmulas aparezcan también en el arte dramático es una prueba más de lo populares que eran.

3. CONCLUSIONES

Las limitaciones de espacio y tiempo nos impiden mostrar más ejemplos. No obstante, se habrá apreciado su variedad y se podrá intuir la cantidad de ellos que aún queda por rescatar y estudiar. Por eso reivindicamos más estudios, amplios y rigurosos, de esta faceta de la literatura, no solo centrados en los Siglos de Oro, sino en otras épocas, como el siglo XIX, en que estos artificios eran también muy frecuentes, y no únicamente con carácter genérico, sino específicos de determinadas fórmulas o ceñidos a un determinado género, como el teatro.

Nos gustaría terminar haciendo nuestras un par de reflexiones de los autores que hemos ido citando. Màrius Serra se plantea por qué se demonizan estas formas y no otras ya institucionalizadas²¹. En efecto, ¿acaso es más complicado componer un romance acróstico que un soneto o una octava real, en que hay que tener en cuenta el número de sílabas, la distribución acentual, las rimas y aun la organización de las ideas por estrofas o versos? Es cierto que muchos artificios implican un grado más de dificultad, sobre todo cuando se aplican a otras fórmulas como, precisamente, el soneto o la octava, pero en otros esta complicación no es excesiva. Así pues, etiquetas como

²¹ Serra, 2001, p. 26.

«extravagancias» o «juegos» se basan en muchas ocasiones en prejuicios de la historia de la literatura, ya que podrían ser perfectamente aplicables a otras formas consagradas y plenamente aceptadas por la crítica.

Por su parte, Rafael de Cózar señala varias veces la relación existente entre estas fórmulas y la poesía moderna²², primero la Vanguardia y después la poesía experimental de la segunda mitad del siglo xx. Muchos de los artificios que hemos analizado se relacionan con la poesía visual contemporánea. Otros poseen una dimensión arquitectónica que los vincularía con el poema-escultura: recordemos cómo en las fiestas de Estado estos poemas se inscribían en los edificios efímeros dependiendo de su forma. Además, quizás no es exagerado relacionarlos con otras formas actuales de arte como el *happening*, pues exigen del receptor una lectura activa e interactiva: en las fiestas muchos de estos poemas, impresos en octavillas, se arrojaban desde carros al público, o aparecían escritos en las ropas y atuendos de los cortejos de los desfiles²³. Sea como fuese, si no se quiere ver la relación entre ellos y el arte moderno, al menos sí se aceptará que nacen de un mismo impulso: una especial manera de escribir y leer poesía y un deseo de superar las fronteras entre las distintas artes, más radical que el conocido lema horaciano *ut pictura, poesis*. Por eso sería necesario estudiar mejor la historia de estas fórmulas «heterodoxas», porque ello nos ayudaría a comprender mejor el arte contemporáneo, que parte de esta tradición, ya iniciada en la Antigüedad.

Por último, no queremos cerrar este trabajo sin mostrar nuestro más sincero agradecimiento al profesor Rafael de Cózar, que desde el principio se ofreció amablemente a ayudarnos con este estudio, a nuestra directora de tesis, Piedad Bolaños, y a nuestra compañera Elena Nicolás, que nos proporcionaron algunos de los ejemplos de nuestra antología.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, J. de, *Sagrada métrica lid, [...] que en festivo obsequioso culto de la brillante Aurora del mejor Sol, Santa María de Jesús, cantó el amor con el ingenio en las solemnes plausibles fiestas que el [...] convento de San Diego de Alca-*

²² Cózar, 2005, p. 15.

²³ Díez Borque, 1993.

- lá celebró por espacio de nueve días [...], Alcalá, José Espartosa, 1730. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, sign. A 086A/402.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El secreto a voces*, en *Sexta parte de comedias*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 529-644.
- CARMONA TIERNO, J. M., «Cristóbal de Morales y Guerrero: su vida y su producción dramática, una tesis doctoral en curso», en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 71-79.
- Certamen poético que celebró el Colegio de la Purísima Concepción de la Universidad de Alcalá [...] a la felicísima y acertada elección de su hijo y colegial [...] fray José Campuzano de la Vega*, Alcalá, José Espartosa, 1730. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, sign. A 001/050.
- CÓZAR, R. de, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- *Vanguardia o tradición*, Sevilla, Mergablum, 2005.
- DÍEZ BORQUE, J. M.^a, «Formas y procedimientos de difusión [de poesía visual]», en *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, ed. J. M.^a Díez Borque, Madrid, Calcografía Nacional y Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993, pp. 129-138.
- GUERRERO, S., *Métrico encomio, fúnebre canto, lírico elogio, descripción numérica, gloriosas fatigas, angustiadas glorias de la Reina de los ángeles, María Santísima de los Dolores*, Málaga, Juan Vázquez Piedrola, 1718. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, sign. A 113/106(5).
- MATILLA, J. M., «Propaganda y artificio. La poesía efímera al servicio de la Monarquía», en *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, ed. J. M.^a Díez Borque, Madrid, Calcografía Nacional y Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993, pp. 289-310.
- MONTOYA, L. de, *Corónica general de la orden de los mínimos de San Francisco de Paula, su fundador*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1619.
- MORALES, C. de, *Las academias de amor. Comedia famosa*, en *Comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Escuer, [1650]. Biblioteca de la Universidad de Friburgo, sign. E 1032,g-43,10.
- NAVARRETE Y RIBERA, F. de, *Los tres hermanos. Novela escrita sin el uso de la A*, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1871 (Biblioteca de Autores Españoles), tomo II, pp. 369-373.
- R. DE LA FLOR, F., «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*, ed. J. M.^a Díez Borque, Madrid, Calcografía Nacional y Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993, pp. 265-280.

- SARABIA, A. de, *Justa literaria, certamen poético o sagrado influjo en la solemne cuanto deseada canonización [...] [de] San Juan de Dios, fundador de la religión de la Hospitalidad*, Madrid, Bernardo de Villadiego, 1692.
- SERRA, M., *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2001.
- TÉLLEZ, G. [Tirso de Molina], *Amar por arte mayor*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958, vol. III, pp. 1163-1210.
- *La dama del olivar*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 1027-1092.
- VARGAS MACHUCA, G. de, *Reflexiones poéticas, morales, políticas y devotas*, Nápoles, Camilo Cavallo, 1693.
- VEGA, L. de, *La fianza satisfecha*, ed. W. M. Whitby y R. R. Anderson, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
- *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. J. M. Marín, Madrid, Cátedra, 2004.

APÉNDICE. RELACIÓN DE FIGURAS

- Figura 1. Fr. Iohannis Franciscus Cussenerus, «[Annagramacrosthon]», en L. de Montoya, *Corónica general de la orden de los mínimos de San Francisco de Paula, su fundador*.
- Figura 2. «[Laberinto]», en A. de Sarabia, *Justa literaria, certamen poético o sagrado influjo...*, p. 279.
- Figura 3. F. de San Lorenzo, «Octavas», en *Certamen poético que celebró el Colegio de la Purísima Concepción de la Universidad de Alcalá...*, p. 67.
- Figura 4. F. de Zafra Velázquez, «Soneto acróstico alternativo», en *Métrico encomio...*
- Figura 5. G. de Vargas Machuca, *Reflexiones poéticas, morales, políticas y devotas*, p. 347.
- Figura 6. A. Téllez de Acevedo, «Soneto formado por tres partes», en J. de Aguirre, *Sagrada métrica lid...*, p. 56.
- Figuras 7 y 8. F. de Navarrete y Ribera, *Los tres hermanos. Novela escrita sin el uso de la A*, en *Biblioteca de Autores Españoles...*, p. 369.
- Figuras 9 y 10. C. de Morales y Guerrero, *Las academias de amor*, pp. 36-38.