

MANIERISMOS FORMALES EN LA POESÍA LATINA HUMANISTA

J. M. Maestre Maestre
Universidad de Cádiz

Doş son las puntualizaciones previas que exige el título del presente trabajo¹: en primer lugar, aclararemos que el término *manierismos formales* lo tomamos de la traducción castellana, publicada por Fondo de Cultura Económica, de la *Europaische Literatur und Lateinisches Mittelalter* de Curtius². Ahora bien, mientras que para el citado investigador alemán el vocablo *manierismo*, sinónimo de barroco, no es sino el “denominador común de todas las tendencias literarias opuestas a la clásica, ya sean preclásicas, postclásicas o contemporáneas de algún clasicismo”³, nosotros, sin embargo, según hemos expuesto ya en otra ocasión⁴, aceptamos la postura de Hauser⁵, entendiendo que el vocablo *manierismo* viene a cubrir una etapa con características muy definidas dentro de la historia de la literatura y del arte: coincidimos, empero, con Curtius en que muchas de estas características tienen claros antecedentes clásicos y medievales, y hacemos nuestras, además, las palabras de Orozco al señalar “la dificultad que entraña separar el recurso barroco del recurso manierista, porque a veces formalmente es el mismo, y en gran parte supone como base la forma clásico-renacentista”⁶. Hemos optado, pues, deliberadamente

1 Este trabajo se presentó como comunicación al II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Antequera-Málaga, 24-26 de mayo de 1984); dado que el tercer volumen de las correspondientes actas sigue sin aparecer, nos hemos visto obligados a publicarlo en este número de *Excerpta Philologica*: advertimos que, respecto al trabajo dado a conocer en su día, hemos añadido nuevos datos, así como actualizado la bibliografía.

Por otra parte, agradecemos públicamente al Dr. D. Antonio Holgado Redondo (q.e.p.d.) las muchas y útiles sugerencias y aclaraciones que nos hizo durante la elaboración de este estudio.

2 Cf. CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, t. I-II.

3 Cf. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, t. I, p. 384.

4 Cf. MAESTRE MAESTRE, J. M., “Poesías Varias” del alcañizano Domingo Andrés, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, p. XLIII, nota 51.

5 Cf. HAUSER, A., *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 1978, vols. I-III; *Origen de la literatura y del arte modernos*, Madrid, Guadarrama, 1974, vols. I-III.

6 Cf. OROZCO, E., *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 70.

por hablar de poesía latina *humanista* y no *renacentista*, ya que ésta tiene un campo específico en el conocido triángulo *Renacimiento/Manierismo/Barroco*.

En segundo lugar, señalaremos que la denominación de poesía latina humanista, mucho más amplia, en realidad, tanto desde el punto de vista espacial como del cronológico, se concreta aquí, preferentemente⁷, en la poesía latina hispana del siglo XVI, y, sobre todo, en las obras de los círculos *zaragozano-alcañicense y valenciano*, dos de los seis grupos en los que, como es sabido, delimitó Evelia T. Sánchez el panorama de la lírica latina del Siglo de Oro español⁸.

Aclarado esto, recordemos que Curtius, para demostrar que el *manierismo* invadió gran parte de la literatura de la antigüedad tardía, especialmente, y de la Edad Media, después de estudiar algunos de los elementos retóricos de contenido en una concepción atemporal frente al *ornatus* clásico, nos hace un breve, pero enjundioso, bosquejo histórico de siete curiosas y afectadas variantes de *manierismos formales* (el juego *lipogramático*, el *pangramático*, los *technopaígnia* o *carmina figurata*, los *logodaedalia*, el *asíndeton*, los *uersus rapportati* y el *esquema de recapitulación*), concluyendo que, fuera de experimentos aislados como el de Laso de Hermíone, maestro de Píndaro, punto éste discutido después, según sabemos, por M^a Rosa Lida de Malkiel⁹, los demás fenómenos se agrupan en dos épocas, la alejandrina y la del tardío imperio, continuando durante toda la Edad Media latina: “el manierismo latino medieval”, nos dice finalmente el citado investigador alemán, “penetra después en las literaturas en lengua vulgar, y permanece en ellas a lo largo de siglos, a pesar del Renacimiento y del clasicismo; tiene su último brote en el siglo XVII.”¹⁰

A pesar del Renacimiento y del clasicismo: parece, pues, que según esto, sólo cabría esperar que el Renacimiento no hubiera hecho sino revivir los viejos cánones de la métrica latina clásica, idea ésta que, al igual que en Sabbadini¹¹ e IJsewijn¹², encontramos en Herrero Llorente al señalar que “en los comienzos del Renacimiento aparecen todavía versos rimados en que sólo importa el número de sílabas como en la Edad Media, pero muy pronto se desechó este sistema como bárbaro, y volvieron a reproducirse los dísticos elegíacos, hexámetros, estrofas sáficas, alcaicas y, en general, todos los metros de la poesía clásica, según el género de composición elegido por los poetas”¹³. E incluso ha habido quien ha matizado aún más, como ha hecho recientemente Alvar Ezquerro: “sólo el hexámetro dactílico y el dístico elegíaco gozaron de un cultivo intenso casi, casi, exclusivo; los

7 Anticipamos, no obstante, que también hemos recogido ejemplos no hispanos, para que el lector comprenda así que se encuentra ante un fenómeno literario mucho más general.

8 Cf. SANCHEZ, E.T., “La lírica latina en el Siglo de Oro español (1500-1700)”, *Est. Cl.* III (1955), pp. 192-210, y III (1956), pp. 287-303. El foco humanístico de Alcañiz tiene, con todo, entidad propia respecto al de Zaragoza, como hemos demostrado en nuestro trabajo *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz- Instituto de Estudios Turolenses- Excelentísimo Ayuntamiento de Alcañiz, 1990.

9 Cf. LIDA DE MALKIEL, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 333, nota 37.

10 Cf. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, t. I, pp. 408-409.

11 Cf. SABBADINI, R., *Il metodo degli umanisti*, Firenze, 1927, p. 67.

12 Cf. IJSEWIJN, J., *Companion to Neo-Latin Studies*, North-Holland, 1977, p. 255.

13 Cf. HERRERO LLORENTE, V.-J., *La lengua latina en su aspecto prosódico*, Madrid, Gredos, 1971.

demás metros, las demás combinaciones estróficas son, con excepciones, practicadas en una escala mínima, más por virtuosismo de las clases de retórica y gramática latina que por verdadera inclinación de los poetas hacia ellas.”¹⁴

Ahora bien, aunque nosotros estamos de acuerdo globalmente con tales postulados, creemos necesario precisar que, aun cuando el Renacimiento no sea *grosso modo* sino una *vuelta a los orígenes* (tal es su concepto, como es sabido, de *originalidad*), el escritor humanista, cual todo escritor, no puede escapar, por lo general, a la influencia de su época, apreciándose claramente que en el período específico de la historia de la literatura y del arte que Hauser llama *Manierista*, esto es, el comprendido entre 1520, año de la muerte de Rafael, y finales del siglo XVI, aproximadamente, -lo que es ampliable, como ahora sí que defendería Curtius sin reservas, a la primera mitad, más o menos, de la centuria siguiente, dada la gran interrelación, ya apuntada, entre *Manierismo* y *Barroco*-, el poeta neolatino se siente atraído a encauzar su Musa en los ya citados y otros amanerados juegos de artificio formales: y lo que pudiera ser una conclusión particular, dado que nosotros, según hemos dicho, sólo hemos escudriñado las obras de unos autores muy determinados, tiene una afirmación más general por la información y datos que amablemente nos ha facilitado nuestro amigo Rafael de Cozar Sievert, quien ha realizado una magnífica tesis doctoral de lo que podemos llamar, entre otras cosas, raíces del actual movimiento vanguardista de poesía *audio-visual* o *concretismo*.¹⁵

No hemos de caer, por otra parte, en la tentación de pensar que los poetas neolatinos escribieron siempre composiciones como las que ahora veremos, “más por virtuosismo de las clases de retórica y gramática latina que por verdadera inclinación hacia ellas”, por trasladar aquí las palabras de Alvar Ezquerro, sino que el verdadero causante fue en muchos casos una tendencia, tan antigua como paradójicamente nueva, que cada día ganaba más terreno en todas las artes conforme avanzaba el siglo XVI, es decir, el nuevo gusto de la sociedad por los *manierismos* frente al clasicismo hasta entonces imperante: recordemos así, a modo de botones de muestra del intenso cultivo de los mismos en las literaturas vernáculas, los caligramas en francés de Mellin de Saint-Gelais o de Jacques de Cellier, el breve diálogo en castellano entre el Autor y el Eco que, siguiendo, como nos aclara Gallego Barnes¹⁶, la técnica plautina de lo que nosotros llamaríamos *echoici dialogi*,

14 Cf. ALVAR EZQUERRA, A., *Acercamiento a la poesía de Alvar Gómez de Castro (Ensayo de una biografía y edición de su poesía latina)*, Madrid, Universidad Complutense, 1980, vol. II, p. 405.

15 Cf. COZAR SIEVERT, R., *Fundamentos históricos de la experimentación poética española*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Sevilla el 9 de noviembre de 1984 bajo la dirección de F. López Estrada y publicada con el título de *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991; *Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, Cuadernos del Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología, n° 1.

16 Cf. GALLEGO BARNES, A., *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1982, pp. 156 y 158. Aclaramos que hemos incluido la *Fabella Aenaria* en este listado por cuanto que pensamos que Palmireno no sólo recurre a los *echoici dialogi* por los referidos antecedentes del teatro clásico o por la pervivencia de los manierismos formales en las clases de retórica o de gramática latina (de tanta relación ambas disciplinas, no lo olvidemos, con las piezas teatrales del Renacimiento), sino porque el recurso empleado entraba dentro ya de los nuevos gustos de la época y de ahí que se pudiera utilizar en el propio frontispicio de una obra que, como la mayoría de las piezas teatrales escolares del Siglo de Oro, rebasaba con todo el público meramente académico.

pone Palmireno en 1574 al frente de su *Fabella Aenaria*, las cinco novelas, cada una de ellas sin una de las vocales, de Alonso Alcalá y Herrero, o, simplemente, los llamados *versos de cabo roto* de Alfonso Alvarez de Soria o los puestos por Cervantes en las *Décimas de Urganda* al frente de *El Quijote*. En definitiva, sólo cabría calificar de *ejercicios didácticos, stricto sensu*, a los poemas de los años iniciales de la primera mitad del siglo XVI o, lo que es lo mismo, a las composiciones escritas al principio de la primera de las dos épocas en las que Alcina¹⁷ divide la poesía latina de la España quiniéntista: y de tales poemas debemos hacer también la consideración de que, pese a haber sido compuestos en fechas lejanas al período propiamente manierista, no son, sin embargo, sino un buen ejemplo de que la ruptura con el Medievo no es tan clara como pudiera pensarse¹⁸, al tiempo que curiosos antecedentes también de los manierismos formales que encontraremos en el propio período manierista. Tal es el caso, por ejemplo¹⁹, de Sobrarias, hacia 1508, en su *Libellus carminum*, XXI²⁰:

AD DOMINICVM OLITVM DE IOVERIO ALGAGNICENSI

Octo elementa mihi totidem nunc nomina signant
Inclusa hoc dulci nomine "IOVERIVS":
Ingenium, ornatus, uirtus, elegantia, rectum,
Impiger, urbanus sinceritasque pia.

composición ésta de corte parecido a los acrotelésticos y *Namenforschungen* que luego veremos, y en la que, como podemos observar, las letras iniciales de las ocho cualidades expresadas en los dos últimos versos, suman el apellido *Iouerius*, esto es, el de Luis Jover,

17 Cf. ALCINA ROVIRA, J., "Tendences et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance", en REDONDO, A., *L'Humanisme dans les lettres espagnoles* (XIXe Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, 5-17 Juillet 1976), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979. El primer período señalado por Alcina arranca en 1491 y llega hasta 1544: comprende, por tanto, las dos primeras generaciones (esto es, la de Nebrija y de Alvar Gómez de Ciudad Real) en que dividimos nosotros (cf. *El humanismo alcañizano...*, pp. XCV-XCVI) la poesía hispano-latina del Renacimiento.

18 Que el Renacimiento no supuso una ruptura total con la tradición tardía y medieval se deja ver bien a las claras en el hecho de que, para el caso de España, nuestros primeros humanistas - y, entre ellos, nombres tan famosos como el de Elio Antonio de Nebrija o el de Juan Sobrarias- prestaron especial atención a los autores tardíos cristianos (cf. GARCIA DE LA CONCHA, V., "La impostación religiosa de la reforma humanística en España: Nebrija y los poetas cristianos", *Actas de la III Academia Literaria Renacentista. Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, 1983, pp. 123-143).

19 Otro curioso ejemplo manierista, datable hacia 1496, es el que encontramos en el *Carmen de Christi passione* de Lucio Marineo Sículo: el poema consta de trescientos treinta y tres versos heroicos, número que a todas luces ha de relacionarse con los treinta y tres años que vivió Cristo (cf. MAESTRE MAESTRE, J. M., "La Passio Domini hexametris uersibus composita editada y anotada por Nebrija", *Actas del Coloquio humanista Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento* (Salamanca, 2-6 de noviembre de 1992), nota 7, en prensa).

20 Cf. MAESTRE MAESTRE, J. M., *El humanismo alcañizano...*, p. 440. Manierista es también el deseo de Sobrarias de hacer coincidir el v. 492 de su *Panegírico a Sobrarias* con el Descubrimiento de América (cf. MAESTRE MAESTRE, J. M., "Sobrarias y el Descubrimiento: notas a los vv. 451-494 del *Panegyricum carmen de gestis heroicis diui Ferdinandi*", en GIL, J.-MAESTRE, J. M., *Humanismo latino y Descubrimiento*, Sevilla, 1992, p. 169, nota 66, donde, por cierto, citamos el curioso trabajo de FOWLER, D. P., "An Acrostic in Vergil (*Aeneid* 7,601-4)?" *The Classical Quarterly* XXXIII (1983), p. 298, que es una prueba más de que los manierismos formales hunden sus raíces en la literatura clásica).

amigo, al igual que los también alcañizanos y profesores de humanidades Domingo Olite y el propio autor del epigrama, de Lucio Marineo Sículo²¹.

Es, pues, a partir de la muerte de *El Divino*, cuando, según decíamos, comienzan a multiplicarse los citados artificios literarios: hemos de advertir ahora, sin embargo, que nosotros sólo abordaremos en este trabajo, por razones de espacio, los recursos formales *audio-visuales*, dejando a un lado los estrictamente *auditivos*, mucho más frecuentes, por otra parte, tales como las antítesis, paralelismos, juegos de palabras, aliteraciones, rimas internas, finales..., de los que son un buen botón de muestra, sin duda, los vv. 21-30 del *Reliquium Catonis Madrutianum*, poema atribuido a Alvar Gómez de Castro (n.º CCXXXV), y cuyas estrofas, cuatro dímetros yámbicos seguidos de un ferecracio, nos recuerdan, como nos dice Alvar Ezquerra²², a los cantos goliardescos, con frecuentes concesiones a la rima. He aquí el aludido pasaje, en el que dialogan *Phyloenus* y sus *sodales*:

Phy. Sit ille nobis strenuus
 Sit imperator unicus,
 Qui pocula exsiccauerit
 Qui nostra prouocauerit
 In certamina plures.
 So. Sit ille uictor hostium
 Sit omnium Rex gentium
 Qui nos in hoc exercitu
 Et aemulari et uincere
 Speret posse bibendo.

Estudiaremos, pues, distintos recursos formales *audio-visuales*: mas, antes de entrar en materia, debemos puntualizar, por último, que, aunque en la actualidad, como nos dice Chaparro Gómez²³, es admitida la distinción entre los *Bildgedichte* (*poemas de imagen*) y los *Figurengedichte* (*poemas de figuras*), nosotros preferimos hablar, no obstante, de *poesía visual*, coincidente con el *caligrama*, o aquélla en la que la visión del texto escrito resulta del todo imprescindible, y de *poesía audio-visual* o aquélla en la que tener la composición ante los ojos es un complemento importante, pero no indispensable, para su apreciación e interpretación, y que será a la que dediquemos mayor atención en este trabajo.

Dentro ya del campo de la *poesía visual*, dejemos que Miguel D'Ors²⁴ nos recuerde algunas de las composiciones más llamativas: A. Liede nos dice que *Eobanus Hessus* (o Eoban Koch, 1488-1540), cofundador y director del *Aegidiengymnasium* de Nürnberg, tradujo al latín, manteniendo con fidelidad su forma original, *technopaǵnia* griegos; en

21 Sobre Juan Sobrarias, Luis Jover y Domingo Olite, cf. nuestro libro *El humanismo alcañizano...*, pp. 3-19, 407-408 y 408-409, respectivamente.

22 Cf. ALVAR EZQUERRA, A., *op. cit.*, vol. II, pp. 406-408 y 629-633 (poema completo).

23 Cf. CHAPARRO GÓMEZ, C., "Acercamiento a los *Carmina figurata*: P. Optaciano Porfirio (C. XXVI)", Cáceres, *Anuario de Estudios Filológicos* IV (1981), p. 56.

24 D'ORS, M., *El caligrama, de Simmiás a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*, Pamplona, 1977, pp. 23-41.

1572 aparecen las *Siluae quas uario carminum genere primani scholastici collegii Dolani societatis Iesu in publica totius ciuitatis gratulatione laetitiaque ex tempore obtulerunt*, curiosa obra en la que aparecen numerosos caligramas en latín, hechos en su mayoría por los alumnos de los jesuitas de Dole -aquí sí cabe hablar de *ejercicios didácticos*, aunque motivados lógicamente por el gusto de la época-, y, entre ellos, una flauta, a imitación de la de Teócrito, un rombo y un *pont-aux-ânes* (entre los estudiantes, figura que se forma con la demostración del teorema de Pitágoras) de *Claudius Gillabodus maior Arbosianus*, un círculo de *Amandus Pratanus*, un triángulo isósceles de *Antonius Rousseletus Vesulanus*, de diecisiete años, un hexágono de *Franciscus Cornutus Carolanus*, de dieciocho años, un altar de *Philippus Merceretus Dolanus* y unas gafas de *Franciscus Otheninus Iuseianus*, sin dejarnos atrás las alas del canónigo *Renobertus Cheuretonus Chantransis* y los nueve huevos, latinos y griegos, compuestos ahora también por los alumnos y muy de moda por el auge que cobró en 1561 este *carmen figuratum* clásico, después que el célebre Julio César Escalígero publicara, en prosa griega y en el segundo de sus *Poetices libri septem*, una composición en forma de huevo de ruiseñor -en la que hace referencia a Simmias- y otra a modo de huevo de cisne.

En 1573 *Richardus Willeius* publica, también en latín y en su *Poematum liber*, un altar, una espada, dos huevos, una flauta, unas alas, una pirámide invertida y un hacha: finalmente, para cerrar este breve elenco con un autor de la, en este sentido, según dijimos, prolífera mitad del siglo XVII, no olvidemos que el italiano *Fortunius Licetus*, para no citar otras obras suyas del mismo género, nos ofrece en 1630, entre otros caligramas de su *Encyclopedia ad aram Pythiam Publilii Optatiani Porphyrii*, varios poemas-altar de su propia cosecha.

En España, como no podía ser menos, también llegó la referida moda: así por ejemplo, en su *Meditatiuncula VIII* Cristóbal Cabrera nos ofrece, hacia 1548, poemas en forma de alas, de altar y de hacha de doble filo²⁵.

Pasando ahora a la *poesía audio-visual*, hablaremos, en primer lugar, del *acróstico*, para que Lida de Malkiel no nos acuse de incurrir en la misma omisión que Curtius²⁶. En algunos casos se trata también de traducciones a metro latino de composiciones griegas, como paradójicamente encontramos hacia 1545 en un detractor, según luego veremos, de los *manierismos formales*: nos referimos a la adaptación en hexámetros que nos hace Lilio Gregorio Giraldi en su *De poetarum historia dialogus II de los uersus Sybillae Erytraeae de Domino Nostro*²⁷. En la mayoría de las ocasiones, sin embargo, se trata, lógicamente, de producciones propias: buena muestra nos ofrece el alcañizano Domingo Andrés en sus *Poecilistichon siue Variorum libri V*, II, 29, un acroteléstico en el que el autor, habiendo escrito con frecuencia en el anonimato a un amigo, le revela ahora su identidad contra la voluntad de las Musas, aunque quizá éstas no se opongan sino para impedir que el huma-

25 Cf. ALCINA ROVIRA, J., "Cristóbal Cabrera en Nueva España y sus *Meditatiunculae ad principem Philippum*", *Nova Tellus* 2 (1984), pp. 152-153.

26 Cf. LIDA DE MALKIEL, M. R., *op. cit.*, pp. 333-334, nota 37.

27 Cf. GIRALDI, L.G., *Lilii Greg. Gyraldi Ferrariensis Operum quae extant omnium... Tomi Duo...*, Basileae, Per Thomam Guarinum, MDLXXX, t. II, pp. 79-81.

nista, al descubrir su nombre, incurra en el pecado medieval de la *uanitas terrestris*²⁸. He aquí el epigrama:

CVM IN AMICVM CLANCVLVM SVBINDE ET SINE NOMINE SCRIPSISSET, HIC
TANDEN SVVM NOMEN EXPRIMIT, INVITIS MVSIS

Dixi multa satis, sed me latet auctor: an ultra
Obliquus scribes pergesque recondere nomeN?
Mandari Musae uetuerunt uersibus istuD:
Is sed qui nuper tecum colluserat auctoR,
Nunc se aperit, quamuis nolint, per carmina, MusaE.
Idcirco hisce nouem in numeris elementa priorA
Compones, iunges mox posteriora, coactiS
Vt Musis legar: atque equidem legar, extremorum
Si postrema duo numerorum elementa relinuas.

Mas, señalando antes con Lida de Malkiel “la antigua tradición por la que el refundidor o falsario esconde y revela a la vez su nombre merced al acróstico”, técnica que en nuestro país se puso de moda luego que la volviera a utilizar Fernando de Rojas al pie de la carta a un amigo suyo en la edición de Sevilla, 1501, de la *Comedia de Calisto y Melibea*²⁹, hablaremos a continuación de un juego de ingenio muy similar, formalmente, al *acroteléstico*: es el que hallamos en la composición III, 7 de Jaime Falcó, una imitación de la sátira I de Horacio *ad aemulationem composita singulis uersibus per monosyllaba incipientibus et in monosyllaba desinentibus*, como reza en su título³⁰. He aquí, por razones de brevedad, sólo los doce primeros de sus ciento treinta versos:

Cur sua sors nulli, Mecoenas, grata, licet sit
Quam prius optauit prudens, uel forsitan a Dis
Cum plausu accepit, cunctis placet alterius sors
Inque uicem querimur? Quid fractus militia uir?
“O uos felices quos portat nauis, alit merx!”
Quid mercis dominis, cum multos turbo dies flat?
“Vt, Mors, longa uenis, multo praestantior est Mars”:
Res est pugna grauis, sed uinci aut uincere in hora est.
Cum iuris prudens gallum audit mane sonumque
Ad ualuas, urbem non cessat ponere post rus.
Vir contra agrestis quem paruo ex rure trahit uas
Inque urbem it fessus, sic secum clamitat: “O urbs!”

versos éstos del célebre Marcial valenciano cuyo virtuosismo de principiar y terminar con un monosílabo el verso remonta a algunas composiciones del *Technopaegnon* de Auso-

28 Cf. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, t. II, pp. 719-723.

29 Cf. LIDA DE MALKIEL, M. R., *op. cit.*, pp. 334-335, nota 37.

30 Cf. FALCO, J., *Operum poeticorum Iacobi Falconis Valentini libri quinque*, Mantuae Carpetanorum, apud Petrum Madrigalem, MDC, f. 66’.

nio, cuya poética ha sido estudiada entre otros, no hace mucho, según es sabido, por Sánchez Salor³¹. Recordemos aquí con Curtius que Ausonio da a sus artificios verbales un nombre que luego pasará al vocabulario de la retórica latina medieval: *logodaedalia*, término que Platón había aplicado alguna vez a la amanerada retórica de los sofistas³².

También es el principio y el final del verso, aunque aquél el del hexámetro y éste el del pentámetro, lo que despierta nuestra atención en los llamados versos *epanaleptici* o *echoici*, que tanta fama dieran a Paulo Diácono: la primera parte del hexámetro se repite en la segunda del pentámetro. Tal ocurre, cual en la composición IX, 97 de Marcial a la que claramente imita, en cada uno de los seis dísticos que conforman el epigrama III, 103 de Domingo Andrés sobre el miedo de Grecia tras la batalla de Lepanto. He aquí sus dos primeros versos³³:

Graecia tota tremit, belli concussa tumultu:
Conflictu Austriadae Graecia tota tremit.

No hemos de pasar por alto, de otra parte, el *emblema*, debiéndose recordar que, tras la publicación en 1522 de la obra de Alcíato, Mario Praz ha contabilizado tres mil composiciones de la misma clase sólo en los siglos XVI y XVII³⁴: entre éstas cabe destacar los *Symbolicarum quaestionum de uniuerso genere quas serio ludebat, libri quinque* de Aquiles Bocchi, publicados en Bolonia, su patria, en 1555.

Caso más curioso es el que nos presenta *Ioannes Girardus*, natural de Lyon, quien en 1552 publica en esta ciudad su *Stichostratia. Epigrammaton centuriae quinque*, obra en la que los versos, generalmente dísticos elegíacos, de las cien composiciones de cada libro aparecen ante nuestros ojos ordenados formalmente como un *ejército*: el primer libro tiene poesías de dos versos, el segundo de cuatro, y así sucesivamente hasta los diez versos del libro quinto.

Hay ocasiones en las que el recurso formal manierista tiene un aire sarcástico: tal sucede, por ejemplo, con Domingo Andrés, quien, a la muerte de Pedro Hervás, Camaretero de La Seo zaragozana y encargado de cobrar los diezmos de la metrópoli, le escribe diez epitafios distintos (III, 69-78), algunos alabándole, los más zahiriéndole con crueldad, que adjunta a un último epigrama (III, 79) en el que invita al *optimus praesul* a escoger el diezmo que más le guste³⁵.

31 Cf. SANCHEZ SALOR, E., "Hacia una poética de Ausonio", Sevilla, *Habis VII* (1976), pp. 159-186.

32 Cf. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, t. I., p. 400.

33 Cf. MAESTRE MAESTRE, J. M., "Poesías varias"..., p. 151. Para otro poema del mismo tipo, cf. TALAVEIRA ESTESO, F., "El tema literario y la *retractatio* humanística de los modelos clásicos. Marcial 9,97 adaptado por Vilches", en MAESTRE MAESTRE, J. M.- PASCUAL BAREA, J., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, t. I.2, pp. 1071-1081.

34 Cf. PRAZ, M., *Studies in Seventeenth Century Imagery*, 1964, pp. 265-376.

35 Cf. MAESTRE MAESTRE, J. M., "Poesías varias"..., pp. 114-117.

Pero en estos casos el poeta juega con la forma sin alterar la sintaxis y la correspondiente comprensión del texto: cosa distinta encontramos en los llamados *uersus rapportati*, cuyos antecedentes hallamos ya, como nos dice Curtius³⁶, en el *adésponon* de la *Anthologia Graeca*, IX, 48 y en el llamado *epitafio de Virgilio* (*Anthologia Latina*, 800). He aquí un ejemplo, aunque más imperfecto que los citados, espigado de entre los varios de este tipo que nos ofrece la obra del jurisconsulto alcañizano que enseñó derecho en la Universidad de Cracovia³⁷:

Rexi olim, retuli, colui, rex, hostis, amicus,
Lege, manu, factis, regna, tropaea, fidem.

dístico este que, sacado de uno de los muchos epigramas de Pedro Ruiz de Moros sobre la muerte de Sigismundo I, fallecido en 1548, debemos interpretar, lógicamente, así, entendiendo que nos habla el citado monarca polaco: *Olim rexi rex lege regna, retuli hostis manu tropaea, colui amicus factis fidem*.

En otras ocasiones el vate se divierte complicando la métrica del texto: entramos así en la gran familia de los *poemas-laberinto*. Abren la puerta los llamados *uersus retrogradi o reciproci*, una de cuyas posibles modalidades es la de aquellos versos que se pueden leer también de derecha a izquierda y palabra por palabra, sin cambiar de metro y sentido. Así sucede en los hexámetros de Jaime Juan Falcó sobre el monasterio de San Lorenzo del Escorial³⁸:

Hebraeae gentis templum sit diues et ingens,
Ortum et occasus certatim extollat utrunque.
Agnos illius uinco, uinco illius aras,
Quadratisque adytis contendo opibusque sacratis.
Autor id incepit, gentem cum uicit atrocem
Repressitque animos Henrici aciesque refregit:
Autor id instabat, classem cum mersit Eoam
Supremosque homines Turcarum altosque tetrarchas.

La misma técnica se puede aplicar al dístico elegíaco, como también hace el *Marcial valenciano* en su *Carmen difficile retrogradum*³⁹:

Ite in certamen, iuuenes, certamen inite.
Cypris signa dato, iam satis ora flagrant.
Hymen Orion saltet, cantabit Iulus.
Febri Teia flagro nec flagro Teia febri.

36 Cf. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, t. I, p. 403.

37 Cf. RUIZ DE MOROS, P., *Petri Royzii Maurei Alcagnicensis Carmina*, ed. Dr. Brolislaus Kruczkiewicz, Cracoviae, Typis Universitatis Jagellonicae, 1900, t. II, p. 7, *carm.* III, 3-4.

38 Citamos ahora por LOPEZ-CAÑETE QUILES, D., *La obra poética de Jaime Juan Falcó. Libros I y II. Introducción; edición crítica y traducción* (tesis doctoral defendida, bajo la dirección de J. Gil y la nuestra propia, en la Universidad de Sevilla, curso 1989-90), t. II, p. 9, *carm.* I, 11. En lo referente a la técnica de los manierismos formales del referido poeta valenciano, así como sobre sus antecedentes en el mundo clásico, remitimos, por otra parte, al trabajo del mismo autor "Los versos retrógrados de Falcó", *Habis* 25 (1994), pp. 389-411.

39 Cf. LOPEZ-CAÑETE QUILES, D., *op. cit.*, t. II, p. 32, *carm.* I, 33.

epigrama este en el que, además de que los vv. 1 y 4 nos ofrecen una idéntica secuencia de palabras leídos en ambas direcciones, encontramos de nuevo, al ser medido hacia detrás, verso a verso, otros dos dísticos elegíacos⁴⁰.

Una variante del anterior es el caso en el que el pentámetro y la última palabra del hexámetro se convierten, al leerlos al revés, también ahora palabra por palabra, en un nuevo hexámetro, y el resto del primitivo hexámetro en un nuevo pentámetro. Tal sucede en la siguiente composición del mismo autor⁴¹:

DE HOMERO RETROGRADVM A PENTAMETRO.

Innumerabilibus saeculis durabit Homerus,
Scripsit quod numeris insuperabilibus.

Combinación de las dos anteriores es la ocurrencia de Falcó de escribir dos dísticos en los que el pentámetro es el retrógrado del hexámetro: de esta forma el correspondiente retrógrado de cada dístico, leyendo para atrás, también palabra por palabra, desde el pentámetro, vuelve a ser el mismo dístico. Es el epigrama intitulado *Aliter retrogradum* y cuya estructura, dos quiasmos perfectos, nos recuerda muy de cerca los citados *uersus epanaleptici*⁴²:

Agros Aprilis pingit, concepit ut imbrem,
Imbrem ut concepit, pingit Aprilis agros:
Atrox Hebraeus semper contemnit Iesum,
Iesum contemnit semper Hebraeus atrox.

40 La escansión retrógrada del segundo dístico es realmente *difícil*: cual en el dístico anterior, el hexámetro y el pentámetro pueden medirse hacia detrás como tales versos, si aceptamos un alargamiento en *ictus* en la segunda sílaba de *saltet* (cf., para otro caso similar en los propios epigramas retrógrados de Falcó, LÓPEZ-CAÑETE QUILES, D., *art. cit.*, p. 403, nota 23) y un quinto pie espondaico, para el caso del hexámetro, y que la "i" de los dos *Teia* (*Teya* en las ediciones) actúa como consonante, para el caso del pentámetro; pero podemos también medir hacia detrás el dístico desde el final del pentámetro, de suerte que éste se convierte en hexámetro y el anterior hexámetro en pentámetro, si medimos como breves tanto la primera sílaba de *Hymen* como la de *Orion* y aceptamos una abreviación en tesis para la vocal final de esta última palabra y que la "i" del primer *Teia* actúa ahora como vocal (hecho este último nada extraño a la luz de la obligada doble escansión de *Iulus*).

Difícil de entender sintácticamente es, por otro lado, el v. 4, cuyo doble *Teia*, sin descartar que se trate de un nominativo o un vocativo singular, que nos dé ya el nombre, ya la patria, de una mujer, o incluso que aparezca en nominativo por enálage en lugar de un ablativo concertado con *febri*, en cuyo caso nos hablaría también una mujer, pudiera interpretarse sin más, según nos insinúa el Dr. Holgado, como un acusativo interno *metri causa*, cual ocurriría igualmente en la citada hipálage: dando, pues, por supuesto que, como en HOR. *carm.* 1,17,18 y *epod.* 14,10, *Teia* alude también aquí a *Teo*, patria de Anacreonte, el poeta lírico por antonomasia, el sentido del verso podría ser la antítesis de *tengo fiebre lírica y no tengo fiebre lírica*.

41 Cf. LOPEZ-CAÑETE QUILES, D., *op. cit.*, t. II, p. 32, *carm.* 1,45.

42 Cf. LOPEZ-CAÑETE QUILES, D., *op. cit.*, t. II, p. 33, *carm.* 1,47.

Sentimiento antijudaico, tan corriente en el siglo XVI, según es sabido⁴³, respira también, al igual que la última composición, el siguiente verdadero *anacliclo* o *labyrinthus* del citado poeta y matemático valenciano que creyó, según es sabido, haber descubierto la cuadratura del círculo. Se trata ahora del epigrama intitulado *Viginti carmina quinque carminibus contenta sursum deorsum et retrograde legendo*. He aquí sus cinco hexámetros⁴⁴:

Vtrinque Hebraeus turges agrestis utrinque.
 Hebraeus sanguis, Demetri, fossor agrestis.
 Turges, Demetri, nimium, Demetri, turges.
 Agrestis fossor, Demetri, sanguis Hebraeus.
 Vtrinque agrestis turges Hebraeus utrinque.

hexámetros éstos que, leídos, palabra por palabra, de izquierda a derecha y a la inversa, y de arriba a abajo y al contrario, dan los veinte posibles versos a los que se alude en el título: hay que observar, además, que la absoluta simetría del epigrama se debe a que, al utilizar Falcó una técnica parecida a la del anterior, los vv. 4 y 5 no son sino los correspondientes *retrógrados* de los vv. 2 y 1.

Parientes, por otro lado, de los *uersus rapportati* y de los *retrogradi* son las composiciones que Ruiz de Moros llama *carmina implicita*, consistentes en que, ordenado el confuso contenido del epigrama, encontramos de nuevo el mismo metro. Pero ¿cómo ordenar el epigrama?. Kruczkiewicz no vislumbró la solución definitiva, según podemos apreciar en las palabras que escribe tras hablar de los antes referidos *uersus rapportati* del alcañizano: “Sed haec quadam ratione singula disponendi nituntur, sunt tamen alia, quae eadem prorsus carent, nisi quod recto ordine restituto idem metrum efficitur, quod turbato explebatur ordine...”⁴⁵ En consecuencia edita las tres poesías de este tipo existentes añadiendo a pie de página su correspondiente construcción “secundum signa numerorum in corn. adscripta”, como dice en la segunda de ellas, o “secundum notas in cornicensi adscriptas”, como nos dice en la última; el ansiado desarrollo, pues, viene de unas *anotaciones marginales* del llamado Ms. Cornicensis. He aquí los tres dísticos elegíacos con su correspondiente nueva adaptación⁴⁶:

Antistes fertur pennis uult nauita Romam
 Cuiuiensis auis qua mare sulcat amat.

Fertur auis pennis, qua uult; mare nauita vocat;
 Antistes Romam Cuiuiensis amat.

43 Cf. FERNANDEZ ALVAREZ, M., *La sociedad española del Renacimiento*, Salamanca, Anaya, 1970, pp. 209-226.

44 Cf. LOPEZ-CAÑETE QUILES, D., *op. cit.*, t. II, p. 32, *carm.* I,44 (señalamos que, como hace constar el editor en el aparato crítico, nosotros hemos corregido en *Demetri* los cuatro *Demetrio* del texto que ofrecen las ediciones, dado que los mismos no encajan en la métrica y que entendemos que su erróneo morfema final es fruto quizá, simplemente, de leer como “o” el signo de la coma siguiente a los correspondientes vocativos).

45 Cf. RUIZ DE MOROS, P., *op. cit.*, t. I, p. LXVIII.

46 Cf. RUIZ DE MOROS, P., *op. cit.*, t. II, p. 174, *carm.* XVIII y p. 487, *carm.* XCVI-XCVII.

Inceptus laetus mensas nos gratia noster
Continuetur adi ne tua linquat honor.

Laetus adi mensas; nos ne tua gratia linquat;
Inceptus noster continuetur honor.

Haereticus pastor caulas trux proelia nostros
Depopulatur amat uult fera miles agros.

Pastor amat caulas, trux uult fera proelia miles,
Haereticus nostros depopulatur agros.

Pero lo que se le escapó al gran editor de Ruiz de Moros es que estos *carmina implicita* tienen una clave secreta⁴⁷ para dar con la nueva combinación, lo que no tiene nada de extraño en un momento en que tanto gustaba la alquimia, la cábala y la numerología⁴⁸. Llamemos *H* al hexámetro y *P* al pentámetro, y numeremos de izquierda a derecha cada una de las palabras de cada uno de los versos. Pues bien, resulta que, de un lado, los dos últimos dísticos se reducen a la siguiente fórmula:

$$\begin{aligned} \text{HEXAMETROS} &= H2 + P2 + H3 + H4 + P3 + P4 + H5 + P5 \\ \text{PENTAMETROS} &= H1 + H6 + P1 + P6 \end{aligned}$$

y, de otro, que la primera composición se reduce a la misma combinación, aunque colocando en el nuevo hexámetro *P*₃ delante de *H*₄⁴⁹.

47 Hecho nada singular a la luz de otros poemas latinos, de métrica aparentemente enrevesada, que encontramos en el Renacimiento. Repasemos así las composiciones poéticas del Brocense, humanista aficionado a los manierismos formales, como nos demuestran, entre otros juegos de ingenio (cf. CARRERA DE LA RED, A., *Francisco Sánchez de las Brozas. Obras. II. Poesía*, Cáceres, 1985, pp. 120-126, *carmin.* XLIV (dístico retrógrado desde el pentámetro, palabra por palabra), XLV (hexámetro y pentámetro recurrentes, letra por letra), XLIX-LIII (*aenigmata*) y LIV (*uersus rapportati*)), los ocho hexámetros con eco que rompen el clasicismo de su *Apollinis fabula* (cf. MAESTRE MAESTRE, J. M., “La mezcla de géneros en la literatura latina renacentista: a propósito de la *Apollinis fabula* del Brocense”, *Actas del Simposio Internacional IV Centenario de la Publicación de la “Minerva” del Brocense, 1587-1987 (Cáceres-Brozas, mayo de 1987)*, Cáceres, 1989, p. 157) y cuya forma hemos de encuadrar, al margen de los antecedentes clásicos (cf. *ibid.*, p. 177) y del peso de las clases universitarias de retórica y gramática latina, en el cada día más poderoso período manierista y examinarla a la luz de otros poemas más o menos contemporáneos de la misma índole, como es el caso, por ejemplo, de los quince endecasílabos falecios con eco de la composición intitulada *Echo in obitum eiusdem [= Fredenandi Pintiani]* que hallamos en una obra, elogiada por el propio gramático extremeño (al frente de la misma figura, como es sabido, un epigrama laudatorio suyo), de Diego Salvador de la Solana (cf. *Iacobi Saluatoris Murgensis, philosophi et theologi, poetica*, Salmanticae, Excudebat Ioannes a Canoua, MDLVIII, f. [LXXVII]), y recordemos que el autor de la *Minerva* escribió un *In iuuentutem carmen elegiacum* (cf. *ibid.* p. 82, *carmin.* XV), cuya “métrica es enmascarada del siguiente modo: del primer verso hay que pasar la última sílaba al segundo; lo mismo del segundo al tercero; del tercero, las dos últimas sílabas al cuarto; del cuarto, las tres últimas al quinto; y, a partir del sexto, hay que pasar la última sílaba de cada verso al siguiente” (cf. HOLGADO REDONDO, A., “Apunte para un *corpus* de la poesía del Brocense”, *Alcántara* 6 (1985), pp. 166-167).

48 Cf. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, t. II, pp. 700-718.

49 Sin descartar un posible *lapsus* bien de las anotaciones marginales del Ms. *Cornicensis*, aunque en este caso nada se nos dice al respecto, bien del propio Kruczkiewicz, o bien posteriormente de la misma imprenta, hemos de observar que en esta posición sólo encontramos en las tres poesías dos monosílabos que indistintamente pueden aparecer uno delante del otro, tanto sintáctica como métricamente, sin que, además, la estilística del orden de palabras sea un problema a tenor del *nos ne* de la segunda composición: debemos aceptar también, en definitiva, la posibilidad de que el poeta se permita en esta posición la licencia de colocar siempre dos monosílabos y éstos sin un orden determinado.

No queremos terminar este breve muestrario de artificios poéticos sin hablar de aquéllos otros en los que el vate juega a la vez con la forma y con el contenido, como los *logogryphi* de Escalígero, cuyos antecedentes encontramos en los *gryphi* clásicos, entre los que cabe destacar el conservado de Cicerón y los de Ausonio, sin olvidar el perdido *Liber ludicrorum et gryphorum* de Apuleyo. Se trata de *palabras-red*, esto es, de un *enigma versificado*⁵⁰ que nos ha de conducir a un *nombre significante* (*Namensforschung*) tan de moda en los siglos XVI y XVII, como nos hace recordar, por ejemplo, el *Mariana* de Calderón⁵¹. He aquí un ejemplo del citado *defensor*, por antonomasia, *del ciceronianismo*:⁵²

Quo scandas tu, quoque uoles, gerit unus et idem.

cuya solución, la de *uno solo y el mismo hombre te ofrece la forma de subir y volar*, hemos de verla en el apellido latinizado del mismo autor de la composición, *Scaliger*, ya que en él se podrían vislumbrar las palabras *scala*, *ala* y *gero*.

Llegamos así al final de nuestro trabajo, más no sin sintetizar antes brevemente nuestras consideraciones: hemos visto cómo a partir de 1520, aproximadamente, comienzan a multiplicarse en la poesía latina humanista estos *manierismos formales*, escritos generalmente en hexámetros y pentámetros, y con claros antecedentes clásicos y medievales, híbrido que en el caso del Siglo de Oro español es una de sus características fundamentales, según afirma Curtius⁵³. Los juegos de ingenio antes presentados y muchos más que nos es imposible recoger aquí, proliferan conforme avanza el siglo XVI y se impone el *Manierismo*; todavía en 1551, Lilio Gregorio Giraldi habla despectivamente de los mismos en su *De poetis nostrorum temporum dialogus I* con tales palabras: “Haec uero uobis ideo commemoro ut uos uideatis quam praepostere ingenio quidam utuntur, qui, cum semina inter frugíferas et cultas terras spargere possint, ea uel inter uepres ac dumos uel inter saxeta spargere malunt”.⁵⁴

La llegada del *Barroco* no supondrá una ruptura sino antes bien una continuidad que en España⁵⁵ alcanzará, a nuestro juicio, su máximo culmen, hacia 1663, en la *Metame-*

50 Sobre el cultivo de una de las variantes de este género en nuestro país, cabe recordar los *aenigmata* del Brocense que mencionamos en la nota 47.

51 Cf. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, t. II, pp. 692-699; LIDA DE MALKIEL, M. R., *op. cit.*, pp. 334-335 y nota 38.

52 Cf. LAURENS, P.-BALAVOINE, C., *Musae Reduces. Antologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, Leiden, E. J. Brill, 1975, t. II, pp. 276-277.

53 Cf. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, t. I, pp. 376-378 y 409.

54 Cf. GIRALDI, L.G., *op. cit.*, t. II, p. 397, 33-36.

55 Dentro de nuestro país y de este período (y, por regla general, dentro de autores pertenecientes a órdenes religiosas) podemos recordar, de una parte, los trabajos de CHARLO BREA, L., *Poesías latinas del doctor Núñez de Acosta*, Cádiz, 1993; DIAZ GITO, M., “El *Proteus christianus*: un poema insólito de múltiples apariencias”, *Excerpta Philologica* 3, en prensa; PASCUAL BAREA, J., “Dos composiciones artificiosas de José de la Barrera”, *Alor Novísimo* 16-18 (1988-1989), pp. 33-36. En lo que al castellano se refiere, cf., por otra parte, la interesante miscelánea de distintos autores *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, 1993.

trica del obispo D. Juan de Caramuel⁵⁶. Una clara diferencia encontramos, sin embargo, entre el período *Manierista* y *el Barroco*, que da la razón a Orozco: lo que antes era, “en una postura -diríamos con Pevsner- ultraconsciente, como una búsqueda de novedad y complicación que impulsa esencialmente la inteligencia” ahora, en efecto, “nace a impulsos de necesidades vitales y anímicas”⁵⁷, se ha hecho, por así decirlo, *más natural*. Sólo así, en definitiva, comprendemos del todo que el célebre humanista valenciano Vicente Marinier, sin pecar de fanfarrón, asombrara a los hombres de su tiempo y a los posteriores, afirmando, de un lado, “que haré un epigrama narrando lo que me propusiera con las primeras letras de cada dicción. En la cual forma de escribir que es rara y casi imposible, tengo más de ciento veinte epigramas, como los mostraré todos luego” y, de otro, “que haré versos retrógrados con mucha elegancia y propiedad a cualquiera materia”⁵⁸.

56 Cf. CARAMUEL, J. de, *Ioannis Caramulis Primus Calamus ob oculos ponens Metametricam quae variis currentium, recurrentium, adscendentium, descendentium, necnon circumvolantium versuum ductibus aut aeri incisus, aut buxo insculptos, aut plumbo infusus, multiformes labyrinthos exornat*, Romae, Fabius Falconius excudebat anno MDCLXIII (cf. et DIEZ ECHARRI, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 87-93).

57 Cf. OROZCO, E., *op. cit.*, pp. 70-71.

58 Cf. MENENDEZ PELAYO, M., *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, C.S.I.C., 1953, t. III, pp. 29-30.