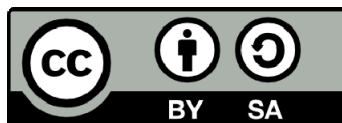




UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Paraula, Imatge, Idea, sobre poesia visual

Rosa Capell i González



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

Universitat de Barcelona
Departament d'Història de l'Art

Paraula, Imatge, Idea.
sobre POESIA VISUAL

Tesi Doctoral presentada per

Rosa Capell i González

Pla: cursos monogràfics

Per accedir al títol de: DOCTORA EN BELLES ARTS

Dirigida per **Alicia Suárez**

Juny 1993

íNDEx

Presentació.....	17
Agraïments.....	31
Abreviatures.....	32
I. DIBUIX-ESCRITURA. PINTURA-POESIA. HISTÒRIA D'UNA RELACIÓ.....	33
1. El naixement de l'escriptura. Germanor entre escriptura i dibuix	34
2. Escriitura, màgia i religió	35
3. Relacions entre poesia i pintura des de l'antiga Grècia.....	42
4. La lletra i la imatge. Cal·ligrafia i Arts del llibre.....	48
4.1. L'alfabet llatí i les seves grafies.....	49
4.2. Les arts del llibre i els poemes visuals.....	51
5. Tipologies bàsiques en els poemes visuals.....	58
5.1. Cal·ligrames.....	59
5.2. Laberints.....	61
5.3. Recursos literaris i visuals en els poemes visuals.....	65
5.3.1. Recursos poètics de codi literari.....	65
5.3.2. Recursos poètics de codi visual.....	67
6. Termes sobre la poesia visual	69
6.1. Laberints.....	72
6.2. Tecnopècnies.....	73
6.3. Cal·ligrama.....	76
Notes.....	80

II. POESIA VISUAL EUROPEA. DEL S. IV. d.C. FINS EL S. XVIII.....	85
1. Poesia Visual en grafia llatina fins el Renaixement.....	87
1.1. Publi Optacià Porfiri.....	89
1.1.1. Els Cal.ligrames de Publi Optacià Porfiri.....	91
1.1.2. Els Laberints entreteixits i el quadrat.....	101
1.2 Els laberints de lletres d'Orleansville.....	118
1.3. Els laberints de Sant Venanci Fortunat.....	122
1.4. Els laberints entreteixits de Raban Maur.....	128
1.5. El Renaixement Carolí i altres autors.....	133
2. Els poemes visuals en el Renaixement i Barroc.....	137
2.1. Els jeroglífics renaixentistes i barrocs.....	144
2.2. Exemples de poesia visual dels segles XV i XVI.....	150
2.3. Els Poemes visuals en el segle XVII.....	161
2.3.1. Exemples en la primera meitat del segle XVII.....	162
2.3.2. Alemanya i els "Pastors de Peignitz".....	172
2.3.3. Exemples en la segona meitat del s. XVII.....	177
2.3.4. Caramuel i els laberints a <i>Primus Calamus</i>	181
2.3.4.1. Els laberints entreteixits.....	186
2.3.4.2. Els laberints de paraules.....	189
2.3.4.2.1. Laberints de paraules en quadrat o en rombe....	189
2.3.4.2.2. Laberints de paraules en formes poligonals....	190
2.3.4.2.3. Laberints de cercles concèntrics.....	191
2.3.4.3. Els laberints de versos sencers.....	193
2.3.5. Pascasio de San Giovanni i la <i>Poesis Artificiosa</i>	195
2.4. Cal.ligrames i laberints en el segle XVIII.....	199
Notes.....	208

III- POESIA VISUAL ESPANYOLA FINS EL SEGLE XVIII.....	223
1. Espanya. Una producció particular.....	223
1.1. Estructures en la producció espanyola.....	224
1.1.1. Els Laberints a Espanya.....	225
1.2. Termes actuals per a la poesia visual històrica.....	230
2. Poesia Visual espanyola anterior al Renaixement.....	232
2.1. El laberint del rei Silo.....	233
2.2. Els laberints de Ripoll.....	235
2.3. Els laberints del Còdex d'Albelda.....	236
2.4. Algunes notes marginals.....	239
3. Poesia visual Renaixentista i Barroca. del segle XVI al XVIII...	240
3.1. Humanisme i Renaixement a Espanya.....	240
3.1.1. Literatura i pintura.....	241
3.1.2. Poetes pintors i pintors poetes.....	243
3.1.3. Poemes visuals i Arts del llibre a Espanya.....	246
3.1.4. Els jeroglífics en relació a la poesia visual.....	250
3.1.5. Estudis sobre poesia visual del Barroc.....	254
3.1.6. La mística del s.XVI. Sant Joan de la Creu.....	258
3.1.6.1. El Beat Nicolás Factor.....	259
3.1.7. L'Arte Poetica de Juan Diaz Rengifo i els laberints....	261
3.1.7.1. El laberint en les diferents edicions de l'Arte <i>Poética</i>	269
3.1.8. Els poemes visuals i les cerimònies de Doctorat.....	271
3.2. Exemples de Poesia Visual del segle XVII.....	275
3.2.1. 1601 Canonització de Sant Ramon de Penyafort a Barcelona	275
3.2.2. 1606 Visita del Duc de Lerma a la Universitat d'Alcalá.	276

3.2.3.	1614	Beatificació de Santa Teresa de Jesús a Barcelona.	277
3.2.4.	1619	Beatificació de Sant Tomàs de Villanueva a València	280
3.2.5.	1623	Canonització de Sant Ignasi de Loiola i Sant Francesc Xavier a Girona	282
3.2.6.	1624	Un laberint de lletres de Lisboa.....	284
3.2.7.	1625	Celebració per Sor Catharina Thomasa a Mallorca...	285
3.2.8.	1644	Exèquies a la Reina Isabel de Borbó a Madrid.....	288
3.2.9.	1662	Un poema mut de Madrid.....	288
3.2.10.	1666	Exèquies al Rei Felip IV a Madrid.....	288
3.2.11.	1663-1668	Caramuel i el Primus Calamus.....	289
3.2.12.	1669	Un Laberint numèric valencià.....	295
3.2.13.	1673	Les Festes a Sant Tomàs d'Aquino a Barcelona.....	296
3.2.14.	1685	Un sonet acròstic a Carles II.....	301
3.2.15.	1689	Les exèquies a Maria Lluïsa de Borbó a Madrid....	301
3.2.16.	1693	Celebracions per Santa Tecla a Tarragona.....	302
3.2.17.	1695	Un Laberint de Sant Tomàs d'Aquino a Saragossa...	304
3.3.	1700-	Un any clau en la poesia visual catalana.....	305
3.3.1.		Els Certamens Poètics a la Ciutat de Barcelona.....	305
3.3.2.		Les Exèquies per Carles II a la Seu de Barcelona.....	311
3.3.2.1.		Els poemes visuals de la Universitat.....	312
3.3.2.2.		Els poemes visuals dels jesuïtes.....	314
3.3.2.3.		Els poemes visuals de l'Acadèmia dels Desconfiats.	316
3.3.3.		Josep Vicens i l'ampliació de l' <i>Arte Poetica</i> de Rengifo	318
3.3.3.1.		Els nous capítols sobre Poesia Visual.....	320
3.3.3.2.		Addicions i variacions als capítols ja existents..	323
3.3.3.3.		Les edicions barcelonenses de l' <i>Arte Poetica</i>	326
3.4.		Poesia Visual en el segle XVIII.....	328

3.4.1.	1702 Recepció de Felip V a Barcelona.....	329
3.4.2	1703 El Laberint a Sor Mariana Sallent a València.....	330
3.4.3.	1705 Recepció de Carles III a Reus.....	330
3.4.4.	1709 Honres fúnebres a Juan Richardi, Barcelona.....	331
3.4.5.	1716 Jeroglífic a Leocadia Estopinya a València.....	331
3.4.6.	1722 Noces de Lluís I i Lluïsa Isabel d'Orleans. Madrid	333
3.4.7.	1724 Proclamació de Lluís I a Lleida.....	333
3.4.8.	1727 Beatificació de Sant Estanislao de Kostka i Sant Lluís Gonzaga.....	334
3.4.9.	1731 Exèquies pel R.P. Joseph Campuzano de la Vega a Alcalá	335
3.4.10.	1746 Entronització de Ferran VI	336
3.4.11.	1748 Canonització de Sant Camil de Lel.lis a Madrid....	337
3.4.12.	1759 Proclamació de Carles III a Lorca.....	337
3.4.13.	1766 Un Laberint al Beat Simon de Roxas a Barcelona....	338
3.4.14.	Una composició dedicada a Floridablanca.....	338
3.4.15.	1783 La Beatificació de Sant Llorenç de Bríndisi.....	339
3.4.16.	1789 Proclamació de Carles IV a Tarragona.....	340
3.4.17.	Altres composicions	340
	Notes.....	344
IV.	POESIA VISUAL EN ELS SEGLES XIX i XX.....	357
1.	El segle XIX. Tradició i innovació.....	357
1.1.	El Simbolisme: Mallarmé i el Coup de Dés.....	366

2.	El segle XX. La poesia visual i les primeres avantguardes	370
2.1.	El Cubisme, els Cal·ligrames i l'Ideograma.....	373
2.1.1	Els Cal·ligrames d'Apollinaire.....	376
2.1.2	Pierre Albert-Birot	381
2.1.3.	Altres poetes visuals a Hispanoamèrica.....	382
2.1.4.	Vicente Huidobro i el Creacionisme.....	383
2.2.	El Futurisme i les Paraules en llibertat futuristes.....	385
2.3.	Dadá i Poesia Visual.....	390
2.4.	El Surrealisme i el poema objecte.....	394
2.5.	Art Abstracte i Poesia Visual.....	396
2.5.1.	De Stijl: Teo Van Doesburg i els tipògrafs holandesos... 397	
2.5.2.	Del Suprematisme al Constructivisme.....	398
3.	La Poesia Visual després de la segona Guerra Mundial.....	401
3.1.	La Poesia Visual en la dècada dels quaranta.....	402
3.2.	La dècada dels cinquanta.....	404
3.3.	El naixement de la Poesia Concreta.....	405
3.3.1.	Eugen Gomringer	406
3.3.2.	El grup <i>Noigandres</i>	412
3.3.3.	Öyvind Fahlström i el <i>Manifiesto for Concrete Poetry</i> ... 418	
3.3.4.	Expansió del concretisme en els anys cinquanta.....	421
3.4.	La poesia visual entre 1960 i 1975.....	423
3.5.	Expansió internacional del concretisme.....	425
3.5.1.	Els poemes concrets.....	428
3.5.2.	Espacialisme francès i experimentació.....	436
3.5.3.	Influències de l'art cinètic i l'op-art.....	440
3.5.4.	Anàlisi de les tipologies visuals-semàntiques dels poemes concrets.....	444

3.5.5. Una visió crítica del concretisme segons Gomringer.....	446
3.6. La Poesia Experimental.....	448
3.6.1. Max Bense i la ciència del text.....	448
3.6.2. 1964. Actituds experimentals en el grup <i>Noigandres</i>	449
3.6.2.1. La poesia semiòtica.....	450
3.6.2.2. Experimentació en Augusto de Campos.....	453
3.6.2.3. Altres autors de <i>Noigandres</i>	454
3.6.3. Altres autors i sistemes en la Poesia Experimental.....	455
3.7. De la Poesia Tecnològica a la Poesia Visual.....	462
3.7.1. La Poesia Tecnològica-Visiva.....	463
3.7.2. Poesia Visiva i Poesia Visual.....	466
3.8. Poesia Simbiòtica i "Nuova Scrittura".....	471
3.9. Art Conceptual i Poesia Visual.....	475
3.10. La Poesia Visual des de 1975.....	479
3.10.1. Poesia Visual Nord-Americana i de Mèxic.....	480
3.10.2. Brasil en la dècada dels setanta.....	482
3.10.3. Les tendències visivo-visuals europees.....	484
3.11. La poesia visual en la dècada dels vuitanta.....	487
Notes.....	492
V. POESIA VISUAL ESPANYOLA. SEGLES XIX i XX.....	501
1. El segle XIX. Continuació de la tradició del segle XVIII.....	501
1.1. Humor i crítica en la poesia visual del s.XIX.....	503
1.2. Teoria sobre poesia visual: León Maria Carbonero y Sol.....	505

2.	Poesia Visual espanyola fins la guerra Civil.....	512
2.1.	Les avantguardes en la poesia visual catalana.....	515
2.1.1.	Josep Maria Junoy.....	518
2.1.2.	Influències futuristes en els poetes catalans.....	520
2.1.3.	Del futurisme al Surrealisme.....	523
2.2.	Les avantguardes i la poesia visual en castellà.....	525
2.2.1.	Ramón Gómez de la Serna.....	525
2.2.2.	L'Ultraisme.....	526
2.2.3.	Els cal·ligrames de Federico García Lorca.....	532
3.	Poesia Visual espanyola després de la Guerra Civil.....	535
3.1.	La postguerra i la recuperació de la tradició artística.....	535
3.1.1.	Els poemes visuals.....	537
3.2.	Les arts entre 1960 i 1975.....	539
3.3.	Els inicis de la Poesia Visual espanyola.....	542
3.3.1.	Terminologia de crítics i creadors de poesia visual.....	543
3.3.2.	Els grups de Madrid 1962-1972.....	549
3.3.3.	La Poesia Visual-Concreta a Catalunya.....	558
3.4.	La maduresa de la poesia visual espanyola. fins 1975.....	564
3.5.	La poesia visual entre 1975 i 1980.....	569
3.5.1.	Grups i revistes	569
3.5.2.	Síntesi de tendències en la poesia visual.....	571
3.5.2.1.	La poesia visual de Primitivo Martín Carrero.....	573
3.6.	La poesia visual entre 1980 i 1985.....	577
3.7.	Els últims anys. 1986-1993.....	580
	Notes.....	586

VI. ALGUNES REFLEXIONS FINALS SOBRE POESIA VISUAL.....	593
1. Poesia Visual i Pedagogia.....	594
2. Modernitat i tradició	596
2.1. Tradició en la Poesia Visual moderna.....	599
3. Correspondència entre les arts en la poesia visual.....	607
3.1. Els pintors i la poesia en el s.XX.....	609
3.2. Els creadors de poesia visual.....	611
3.2.1. Els mitjans de difusió de la poesia visual.....	612
4. La Poesia Visual i la publicitat.....	614
4.1. El missatge lingüístic publicitari i la poesia visual.....	616
4.1.1. Valors icònics de l'alfabet.....	616
4.1.2. El text com a element constructiu. Els cal·ligrames.....	619
4.1.3. "Xarades" i jeroglífics publicitaris.....	620
Notes.....	624

Apèndix I.

1. Els jeroglífics a Catalunya.....	627
1.1. Cultura emblemàtica i teoria del jeroglífic.....	629
1.2. Els jeroglífics en el segle XVII.....	635
1.2.1. La canonització de Sant Ramon de Penyafort.....	635
1.2.1.1. Els Jeroglífics en el Certamen dels Consellers.....	636
1.2.1.2. El Certamen literari de la Universitat de Barcelona..	638
1.2.1.3. Jeroglífics i Empreses fora dels certàmens poètics...	640
1.2.2. Un jeroglífic presentat al certamen per les festes de la	

Translació del cos de Sant Ramon de Penyafort, el 1608...	642
1.2.3. Altres jeroglífics entre 1614 i 1700.....	645
1.3. Jeroglífics en els segles XVIII i XIX.....	666
Notes.....	670
Apèndix II.	
2. L'Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino a Barcelona.....	677
2.1. Relació cronològica dels fullets de l'Acadèmia.....	695
Notes	698
Bibliografia.....	701
VII. Il.lustracions.....	729
1- Del capítol I.....	731
2- Del capítol II.....	733
3- Del capítol III.....	826
3- Del capítol IV.....	904
4- Del capítol V.....	985
6- Del capítol VI.....	1053
7- De l'apèndix I.....	1068
8- De l'apèndix II.....	1069

PRESENTACIÓ

El meu interès per la Poesia Visual va sorgir el 1984, quan es va celebrar a la Sala d'Exposicions de la Facultat de Belles Arts de Barcelona una exposició-homenatge que recollia dibuixos, pintures, gravats, il·lustracions i treballs publicitaris d'un company de promoció, Primitivo Martín Carrero, mort en accident l'any abans. Entre el conjunt, hi havia una part destacable dedicada a la Poesia Visual, constituïda per les obres que va presentar en el mateix centre el 1979, en ocasió de la "Trobada de Poesia Visual dels Països Catalans". La crítica Maria Lluïsa Borràs s'havia referit a aquests poemes visuals en un article al diari *Avui* (18-3-1979): "No oblidaré el conjunt de Primitivo Martín, que tendeix a l'obra mínima, senzilla i contundent", i Joan Brossa escrivia com a epitafi "més d'una vegada he pensat en aquelles obres tan agudes, i que eren en el seu autor un senyal inequívoc de sensibilitat" (1984).

La poesia visual té el seu origen en la Poesia Concreta, iniciada en la dècada dels anys cinquanta com un moviment relacionat amb les avantguardes artístiques, però independent pel fet d'especificar unes finalitats i funcions pròpies. L'estudi del concretisme i altres tendències posteriors: poesia experimental, poesia tecnològica, en portaren als poemes visuals de les primeres avantguardes, de les quals es reconeixen les diferents influències: cubisme, futurisme, dadà, surrealisme i abstracció.

Alguns poetes visuals contemporanis, com a moviment o a títol personal, han reconegut la influència poètica del Barroc, al mateix temps que alguns teòrics subratllen el paral·lelisme entre la poesia visual del segle XX, el Barroc, l'Edat Mitjana i l'època alexandrina. Aquesta accepció més ampla de la poesia visual, va modificar de nou els límits d'aquest estudi, que prengué com a objectiu tota la poesia visual europea en grafia llatina fins el segle XX, en una nova perspectiva per a la comprensió del tema. Partint del present, es va fer necessària una visió de conjunt del passat de la poesia visual, per valorar en la seva originalitat o novetat les aportacions de la poesia visual contemporània, i per afirmar la tradició d'aquest gènere, que és comuna a totes les èpoques, en escriptures i cultures molt diferents.

Així doncs, vaig partir de la poesia visual catalana dels anys setanta per conèixer què es podia entendre amb aquest terme en un context nacional, internacional i històric, fins arribar a una visió general del fenomen. Enmig quedava com a pont el s.XIX, un segle de transició, que participava de les característiques dels que el precedien, i era alhora gènesi de l'esperit de progrés i canvi, i dels avenços tecnològics que es succeïren en el segle següent, raó per la qual vaig considerar que era l'inici i formava part de la mateixa seqüència que el segle XX. Per això, considero important diferenciar el que seria l'estudi de la poesia visual que anomenaré "històrica", amb uns patrons o estructures, tècniques i continguts unitaris, que arriba fins els primers anys del segle XIX, i la poesia visual més pròxima, la dels segles XIX i XX.

Poesia Visual és un terme molt genèric, perquè posa en joc dues paraules que tradicionalment pertanyen a esferes prou diferenciades, la literària i la plàstica, i suggereix una associació de resultats insospitats, però prou efectiva com per comunicar un sentiment poètic. Aquest terme no sols és emprat en l'àmbit nacional i internacional per referir-se a un tipus de producció més o menys relacionada amb la Poesia Concreta, sinó també per al·ludir a tot un conjunt de diverses composicions històricament més o menys llunyanes, caracteritzades per l'ús de la paraula (frase, vers, poema) per conformar imatges, o associada amb elles. Així doncs la diversitat d'interpretacions per a aquest terme, em va portar a concretar tres accepcions que crec que són les més comunes:

1- Poesia visual entesa com a qualificatiu, per designar els poemes contemporanis que, originats en la poesia concreta, tenen una preocupació predominantment visual, diferenciada de la poesia fonètica, cinètica, objectual o d'acció. En aquest sentit, es troba sovint aquest terme en els textos relatius a la Poesia Concreta. Des de fa anys s'empra per agrupar un conjunt d'obra molt heterogènia, però cenyida al marc bidimensional de la superfície, no sols d'arrels concretistes, sinó de totes les posteriors derivacions: semiòtiques, experimentals, nova escriptura, visives, etc., és a dir, un grup divers però amb preferències visuals.

2- La Poesia Visual entesa com a terme específic, per designar una tendència posterior a la poesia concreta en la qual a més de la lletra hi apareix també la imatge. Els seus orígens es consideren generalment relacionats amb el grup de la "Poesia Tecnològica", iniciat a Itàlia en els principis dels seixanta. "Poesia Visual" i "Poesia Visiva", varen

ser els termes adoptats amb posterioritat pel mateix grup per definir la seva obra, i també per a tota producció de característiques semblants.

3- Poesia Visual com a terme general per al·ludir a tot un conjunt de producció del segle XX i anterior, amb característiques gràfiques i compositives semblants a les esmentades en els punts anteriors, el que podríem dir la "història", o el que alguns anomenen l'"arqueologia" de la Poesia Visual. En aquest cas, com en el primer, el terme poesia visual actua també com a qualificatiu.

En iniciar la recerca de documentació, vaig trobar un panorama bibliogràfic desolador, especialment entre les publicacions espanyoles, on aquest tema no havia estat pràcticament estudiat. Miguel d'Ors a *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire*, presenta bàsicament l'època del Renaixement i el Barroc, i es limita a un determinat tipus de composicions, els cal·ligrames, que exclouen pràcticament tota la producció espanyola, de la qual mostra només un exemple.

Respecte la producció històrica espanyola, els estudis són més nombrosos, però sempre parcials o fragmentaris. Nicolau d'Olwer estudià les composicions poètiques del monestir de Ripoll, entre elles alguns poemes visuals dels segles IX-X. Carlos Díaz i Díaz estudia uns altres poemes visuals contemporanis als de Ripoll, els del monestir d'Albelda, a la Rioja. José Simón Díaz, sota el que ell denomina "Poesia Mural", considera algunes composicions que són poemes visuals, de l'època del Barroc. Antoni Comas estudia la literatura catalana del Renaixement i Barroc, i comenta alguns poemes catalans del 1700. Víctor Infantes es

refereix a aquesta producció a "La poesia experimental antes de la poesia experimental", on analitza els principals recursos literaris i visuals dels poemes, i esmenta els estudis de León María Carbonero y Sol, Agustín Aguilar i Tejera, i Eduardo de Ory. El mateix autor també fa un aportació d'interès en la presentació dels laberints de Caramuel.

La poesia visual espanyola relacionada amb les primeres avantguardes ens és més coneguda, tenim estudis referents a la influència del cubisme i el futurisme en els nuclis de Madrid i Barcelona, com els de Francisco Fuentes Florido sobre l'Ultraisme, de Guillermo de Torre sobre les literatures d'avantguarda, o els de Joaquim Molas sobre les avantguardes a Catalunya abans de la Guerra Civil. També és considerable l'aportació del monogràfic nº 3 de *Poesia*.

La poesia visual espanyola en relació a les segones avantguardes ha estat fins ara només parcialment estudiada. Les referències per al seu coneixement es troben disperses en presentacions i catàlegs d'exposicions, i articles publicats en diaris i revistes, excepció feta del període 1969-1973, estudiat per J.A. Sarmiento a *La otra Escritura*, de 1990, i la tesi de Pilar Palomer sobre la poesia visual de Joan Brossa, de 1987. Cal esmentar l'antologia *La Escritura en Libertad*, de F. Millán i J. García Sánchez, de 1975, com un intent de connexió amb la producció internacional, un document testimoni de l'època, així com l'antologia de poesia alemanya publicada a Madrid per Felipe Boso el 1980.

També cal destacar en els últims anys la publicació el 1991 de *Poesia e Imagen*, Tesi Doctoral de Rafael de Cózar, que ofereix una ampla visió

del tema des d'una perspectiva bàsicament literària. També és remarcable l'aproximació a la poesia visual barroca de l'exposició *Verso e Imagen*, celebrada a Madrid el febrer i març de 1993.

La bibliografia estrangera és molt més abundant per a totes les èpoques. Des d'un punt de vista general, històric i contemporani, cal destacar els llibres de Massin *La Parole et l'image*, els diferents estudis de Peignot, però especialment *Du Calligramme*, i de Berjouhi Bowler *The Word as image*, obres que inclouen també exemples d'altres cultures, grafies i escriptures.

Centrats especialment en la poesia visual històrica, estan els estudis de Giovanni Pozzi: *La Parola dipinta i Poesia per gioco*, que ofereixen un sistema de classificació i estudi dels poemes per les seves característiques literàries i visuals. Altres estudis es localitzen en èpoques concretes, com els de Luciano Caruso sobre l'Edat Mitjana, o els d'Ana Hatherly sobre la poesia visual portuguesa de l'època del barroc. Altres vegades els estudis són monografies sobre motius concrets entre els quals s'inclouen alguns poemes visuals, com els de Kern sobre els laberints. També són destacables els estudis alemanys, des de l'època de Raban Maur fins la poesia visual contemporània.

Respecte la poesia visual relacionada amb les segones avantguardes pictòriques, són nombroses les antologies de poesia concreta internacional publicades entre 1965 i 1970, és a dir immediatament després del boom dels seixanta, i antologies de poesia concreta visual i experimental per països, publicades entre 1970 i 1975, quan el moviment entrà en

decadència, i des de feia temps competia amb altres tendències, experimentals i visuals, com es veurà més endavant.

En la bibliografia estrangera sobre la poesia visual històrica s'ha de destacar un fet: l'escassa projecció de la producció espanyola, excepció feta de l'estudi de Giuseppe Grilli *Poesia Artificiosa e Metametrica nella Letteratura Catalana*, de 1985. Tan sols una cita de Pozzi sobre l'*Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo, de 1592, i algunes referències a la influència espanyola en Juan Caramuel. Respecte el s.XX, en Peignot la reproducció d'un cal·ligrama de Ramón Gómez de la Serna dedicat a Sonia Delaunay, i un poema concret de Felipe Boso, en l'antologia de poesia concreta de Mary Ellen Solt una representativa aportació dels poetes concreto-experimentals del grup de Madrid entre 1965-1967, i sengles antologies de poesia visual catalana el 1978 i espanyola el 1982, per Julien Blaine a la revista *Dok(k)s*.

Com a resultat d'aquestes consultes bibliogràfiques, s'arriba a dues conclusions: 1) fora d'Espanya no es coneix la nostra producció històrica de poesia visual, i escassament la contemporània. 2) a Espanya hi ha encara alguns buits en el coneixement de la poesia visual pròpia, i tampoc es coneix prou bé la producció estrangera de poesia visual, ni històrica, ni moderna ni contemporània.

Pràcticament tots els treballs comentats, excepció feta de Pozzi, mostren una manca de definició terminològica i classificació estructural, de coneixement de la producció espanyola, i per tant de les connexions entre Europa i Espanya. Aquest treball intenta cobrir aquestes defici-

ències: sobre la base dels estudis nacionals i estrangers, històrics i contemporanis, faig un estudi de terminologia, els termes emprats en el seu temps pels autors, i els que empren els estudiosos del tema i els crítics. Després d'aquesta aproximació als termes, proposo, partint de tots els exemples nacionals i estrangers, l'aplicació per a aquest treball d'una classificació dels poemes respecte de les seves característiques estructurals i gràfiques, que els diferencia en dos grans grups, cal·ligrames i laberints.

He estudiat especialment la poesia visual espanyola de l'època del Renaixement i Barroc, en base a establir les connexions i paral·lelismes amb l'europea contemporània, per tal d'enriquir una visió de conjunt de la producció europea. En ella s'evidencien les connexions amb algunes tipologies de poemes visuals i els termes amb els quals es coneixen, freqüents entre els ordes religiosos i en algunes nacions com Portugal, molt pròxima cultural i políticament.

L'estudi d'aquest gènere, interdisciplinari, musical, literari i visual, s'ha fet sota la perspectiva de la pintura, com una reflexió sobre les relacions entre les formes, els temes i els símbols comuns a la poesia visual i la pintura, aplicant una metodologia d'investigació pròxima a la història de l'art. La visió del fenomen des d'aquesta òptica ha marcat l'anàlisi dels moviments i les obres, en la relació de la producció de Poesia Visual antiga i contemporània, amb la producció pictòrica o artística dels moviments i tendències de la mateixa època. També s'intenta mostrar la diferència de plantejaments gràfics i estètics que moltes vegades es produeix en obres compostes per poetes o

per pintors, per professionals de la literatura o d'altres camps, i aquells que han rebut una formació artística.

Hi ha tot un conjunt d'experiències relacionades amb la Poesia Concreta, Experimental i Visual, considerables des d'òptiques tan diferents com les musicals, literàries o de representació (performances) com són la Poesia Fònica, Fonètica, el Poema acció, etc., però donats els objectius d'aquest estudi, i la meua formació en el món de la pintura, m'he cenyit bàsicament a aquella producció on predominen les característiques visuals i més especialment les relacionades amb la imatge.

L'ordenació s'ha fet en sis capítols, dos apèndixs i el volum dedicat a les il·lustracions. En tots ells s'ha intentat respectar un ordre cronològic en els autors i les obres, però en alguns casos, problemes de sincronia o altres fets, com els caràcters distintius per nació, autor o temàtica, han condicionat agrupaments que depassen aquest arranjament.

En el primer capítol he fet una introducció sobre els elements bàsics del poema visual en relació a la cultura del seu temps, la pintura, l'escriptura i les arts gràfiques, per establir els elements materials que li són propis i diferenciar-los de pràctiques similars. Així mateix es fa una classificació de les tipologies més comunes en la composició de poemes visuals, i també un estudi dels termes més emprats pels estudiosos moderns del tema.

En el segon capítol es presenta la poesia visual europea anterior al s.XIX en dos apartats, el primer inclou els últims segles de l'Imperi

Romà i l'Edat Mitjana, i el segon l'època del Renaixement i el Barroc, fins el segle XVIII, amb la intenció de mostrar les tipologies de poemes més pròpies a la producció europea i les seves característiques.

El tercer capítol presenta la producció espanyola en la mateixa època que l'anterior, amb un estudi particular del context cultural espanyol, i particularment del català, amb un nombre considerable d'exemples i també alguns poemes visuals inèdits, com les (f.334 i f.373).

El fet de tenir un accés més fàcil als documents manuscrits i impresos catalans, m'ha permès profunditzar en l'època barroca catalana, sobretot barcelonina i especialment del segle XVII, els seus centres de formació, la seva poesia, els pintors. Aquesta investigació m'ha portat a conferir una especial importància a una entitat relacionada amb la Universitat de Barcelona, fins ara poc coneguda i no valorada en la seva importància: l'Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino del convent de Santa Caterina, composta per religiosos, professors i alumnes de la Universitat. Com a conseqüència del coneixement d'aquesta Acadèmia, la seva activitat i els seus acadèmics, ha estat necessari replantejar l'atribució de determinats poemes visuals, considerats fins ara producció jesuítica. Així mateix, en aquest àmbit tomista i universitari, la lectura de les addicions a l'*Arte Poética Española* de Josep Vicens pren una llum diferent, com a mínim més documentada, alhora que es clarifica quina és la font de les aportacions més importants de Poesia Visual per a aquesta edició.

El quart capítol presenta els segles XIX i XX europeus i occidentals. En el segle XIX és visible el trencament amb els segles anteriors, que

preludia les successives aportacions i trencaments de les avantguardes en el segle XX, que aniran acompassades amb la pintura, la literatura i la música, fins esdevenir un moviment autònom després de la Segona Guerra Mundial.

El cinquè capítol mostra la producció de la mateixa època a Espanya. Es destaquen les característiques diferencials propiciades per la tradició espanyola en el s.XIX. En el segle XX es busquen els nexes amb la poesia visual europea, de les primeres i segones avantguardes, i així la poesia visual espanyola es revaloritza al posar-la en contacte amb la seva tradició i destacar les aportacions genuïnes més valuoses.

En l'últim capítol faig una reflexió sobre els paral·lelismes entre la producció històrica, especialment la barroca, i la contemporània, entre els atributs dels literats i pintors de les respectives èpoques, i també sobre la funció pedagògica i la publicitària, sempre a la recerca de connexions que manifestin la continuïtat de la tradició compositiva d'aquest gènere, al mateix temps que es remarquen les característiques distintives de cada època.

Com a resultat de la investigació sobre el fet poètic i pictòric en la Barcelona barroca, es formen dos apèndixs, un sobre els jeroglífics, la cultura emblemàtica a Catalunya, i la participació sota aquesta modalitat en els certàmens poètics, i un altre sobre l'Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino.

Per a cadascuna de les èpoques tractades, la recerca d'informació, textual i d'exemples ha tingut les seves incidències pròpies, normalment pacients i laborioses. Respecte de la producció històrica de la Poesia Visual a Europa, són relativament nombrosos els estudis monogràfics estrangers, sobretot francesos, italians, anglesos i alemanys, que rarament es troben en les biblioteques o el mercat nacional.

Crec que una gran part de la Poesia Visual històrica del país, està encara per descobrir i per estudiar, perquè la catalogació actual de la major part dels fons bibliogràfics està feta en funció de temes, autors i èpoques, i no existeix cap apartat que faci menció especial d'aquest tipus de composicions, excepte en alguns casos quan aquestes estan impreses en làmines soltes plegades. El fet que no existeixi aquesta consideració, no sols dificulta el coneixement i l'estudi dels poemes i els llibres, sinó que els desprotegeix de col·leccionistes poc escrupulosos i redunda en una minva progressiva dels fons de reserva de les biblioteques que els posseeixen. També fa que la recerca del tipus de composicions objecte del treball es converteixi sovint en una mena de joc d'atzar, en una expurgació sistemàtica de manuscrits i llibres, sense una orientació concreta.

La producció contemporània és de difícil estudi, ja que són poques les biblioteques públiques que compten en els seus fons amb alguna obra d'interès. Les fonts principals que he emprat han estat dues. En primer lloc el conjunt de monografies, catàlegs i antologies que des de fa més de set anys he anat recollint en diferents viatges a l'estranger, material de laboriosa recerca pel fet de pertànyer a tiratges reduïts

que no s'han tornat a imprimir. En segon lloc els articles publicats a revistes nacionals i estrangeres, i alguns números monogràfics dedicats exclusivament a la poesia visual, les dues coses difícils de trobar en les nostres biblioteques, excepció feta del ja desaparegut Centre de Documentació d'Art Actual Tous-de Pedro de la Galeria Metrònom de Barcelona.

Així doncs aquest estudi intenta apropar-nos al fenomen de la Poesia Visual, i donar unes pautes de catalogació, anàlisi i terminologia, des del punt de vista de la forma plàstica i en relació amb la pintura i els símbols. Una visió de conjunt de la poesia visual espanyola i europea, històrica i contemporània, que espero sigui no només una contribució al coneixement d'aquest tema, sinó també un estímul per aquells que vulguin endinsar-se en la investigació de les moltes parcel·les que queden encara per aprofundir, tant del passat com de la producció més recent, i en especial la dels nostres artistes.

Si l'època de la poesia concreta com a agent internacional de connexió ha passat, com també ha passat el temps de la poesia visiva com a agent revolucionari, no per això podem donar la poesia visual per acabada, ans al contrari. Crec que tot i ser difícil de definir, la Poesia Visual ja té un camí fet i s'ha convertit en una entitat autònoma que aglutina, crea, exposa i es renova. La seva presentació ràpida, directa, estètica moltes vegades, comunicativa unes altres, crítica encara, no deixa de sorprendre, provocant un somriure amb la seva ironia o complaença amb el seu enginy.

Agraïments

En ultimar aquest treball i recordar els anys d'investigació, no puc deixar d'agrair l'ajut i el suport que he rebut en la seva realització a José Milicua que acceptà la direcció d'aquesta tesi i Alicia Suárez, qui com a directora definitiva m'ha ajudat a portar-la a terme, ha escoltat i sobreseguit amb enorme paciència la meua recerca i ha estat la referència més ferma per a la seva conclusió. L'ajut de Francesc Soriano García, Lino Cabezas, la família de Primitivo Martín, Eulàlia Ribot i Ascensió Sagarra. En la recerca bibliogràfica cal agrair la sol·licitud de Salvador Gallego, O.P., Félix Sanvicente, de la Universitat de Bolonya, Antoni Borràs Feliu, S.I. del Centre Borja de Sant Cugat del Vallés, Jordi Torres i demés personal de la Secció de Reserva de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona i el Servei de Prèstec Interbibliotecari de la mateixa Universitat, la Biblioteca del Monestir de Montserrat, la del Museu Arqueològic, la Secció de Reserva i Reprografia de la Biblioteca de Catalunya, les bibliotecàries i la Secció de Gravat de l'Arxiu Històric de la Ciutat, l'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona, l'Arxiu de la Corona d'Aragó, la Biblioteca de l'Institut d'Estudis Nord-Americans, i la de l'Institut Français de Toulouse a Barcelona, el Centre de Documentació d'Art Actual CDAA, de la Galeria Metrònom, la Biblioteca Pública Episcopal i la Biblioteca General d'Història de l'Art de Barcelona.

ABREVIATURES

- A.C.A. Arxiu de la Corona d'Aragó
- A.H.M.B. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
- A.C.C.B. Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona.
- B.C. Biblioteca de Catalunya
- B.U.B. Biblioteca de la Universitat de Barcelona
- B.M.M. Biblioteca del Monestir de Montserrat
- B.N. Biblioteca Nacional de Madrid
- C.B. Centre Borja de Sant Cugat del Vallés
- C.S.I.C. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- F.BON. Fullets Bonsoms de la Biblioteca de Catalunya
- I.V.A.M. Institut Valencià d'Art Modern

I. DIBUIX-ESCRITURA. PINTURA- POESIA. HISTÒRIA D'UNA RELACIÓ

Esriptura i dibuix, pintura i poesia, són els elements materials bàsics en els poemes visuals que estudiarem, elements però que són emprats en l'elaboració d'un llenguatge, senzill i complexe alhora, que ultrapassa la dimensió unitària d'aquestes disciplines. La poesia visual és un gènere amb identitat, amb una tradició que l'arrela amb la poesia, la música i la pintura, però que, no pel fet de tenir elements comuns amb aquestes arts, podem considerar com un gènere mixte. La correspondència entre les diferents arts es manifesta en la poesia visual en la predilecció pels temes, les formes, els símbols, que en cada època han determinat en ella uns caràcters propis, reflex i síntesi del seu temps.

El poema visual com a imatge representa la realitat fragmentada, té tendència a emprar signes i símbols del context cultural i artístic de l'època, reflecteix les arts de l'escriptura, la tipografia i el disseny, i evidencia els avenços de la tècnica en la creació i reproducció d'imatges, sense considerar-se una pintura, un cartell o una il·lustració (1). El poema visual en relació a la poesia, també ha manifestat els seus canvis, des de la mètrica llatina, la versificació renaixentista, el vers lliure romàntic i simbolista, fins el trencament i fragmentació del discurs lingüístic, però sempre supeditat a la forma, la creació d'una imatge, l'aspecte visual.

1. EL NAIXEMENT DE L'ESCRITURA. GERMANOR ENTRE ESCRITURA I DIBUIX

L'arrel més llunyana en el desenvolupament de l'escriptura ha estat la imatge, que ha fet sensible als ulls la idea dels objectes, particularment el dibuix, fixada sobre la pedra o sobre el fang, sobre l'escorça, el papirus o el pergamí. Les imatges més antigues que coneixem, ens remetent als temps prehistòrics, a les pintures rupestres; alguns veuen aquí el punt de gestació del que seria el naixement del signe, ja que les siluetes d'homes i dones en aquestes pintures, es convertiren amb el temps en el signe d'home i dona. Aquest pas va suposar un immens progrés, quan es va saber dibuixar i fer de la imatge l'emblema de l'objecte; posteriorment, amb la combinació d'una sèrie d'imatges es va poder oferir als ulls un relat coherent i seguit.

En l'estadi inicial de la relació imatge-signe, estan els pictogrames, símbols pictòrics que representen directament un objecte en particular, l'escriptura comença doncs en la pictografia, encara que d'una manera rudimentària. Els pictogrames varen evolucionar vers els ideogrames, que invocaven imatges i idees associades per construir una narrativa, així l'home abans d'escriure paraules, va començar per escriure idees. L'escriptura ideogràfica és la primera que coneixem i d'ella sorgeixen tots els sistemes d'escriptura emprats pels homes, en ella tot objecte o idea és representat per un signe adequat. La ideografia és limitada perquè requereix gran quantitat de signes i li és impossible resumir els infinits matisos dels pensaments i seguir les seves transformacions

perpètuas, tampoc té nocions gramaticals i el seu únic avantatge seria de poder ser llegida per persones que parlessin llenguatges diferents.

Més endavant el signe es relacionà amb el so en els fonogrames, que estaven lliures de les convencions il·lustratives dels pictogrames. Aquest punt del procés va sorgir quan es va comprendre que un signe que representava una paraula, podia utilitzar-se també per una paraula de so semblant, i que aquests signes es podien combinar per construir paraules compostes, per referència a sons sil·làbics, fins arribar a l'alfabet: un reduït nombre de signes i formes estilitzades.

L'escriptura alfabètica representa les idees per paraules formades per lletres (fenícia, hebrea, grega, romana). Pictograma i ideograma varen ser substituïts per l'alfabet i va néixer així un sistema simbòlic constitutivament buit de valor icònic: aquest és l'origen de la inevitable no-coincidència entre la comunicació escrita i la representació visiva, entre literatura i arts figuratives, entre poesia i pintura (2).

2. ESCRITURA, MAGIA I RELIGIÓ.

Tot i que moltes de les grafies més desenvolupades han perdut el valor icònic ancestral fins arribar als alfabetes, es segueix establint un paral·lelisme entre la paraula parlada i escrita i el mateix objecte. Aquest principi d'identitat entre la paraula o la forma que evoca

l'objecte i la seva figuració parlada o gravada, és un dels recursos habituals del que entenem per màgia.

Molt possiblement devien tenir una funció màgica les pintures de les coves prehistòriques, o els signes gravats en els ossos i cuirasses de tortugues trobats en les més antigues tombes xineses amb finalitats endevinatòries. L'escriptura jeroglífica egípcia era també una escriptura sagrada, i eren el mateix pintors que escribes, la professió més ben pagada de l'Egipte antic.

Entre els primers texts amb forma gràfica i propietats màgiques, tenim uns bols d'origen caldeu amb inscripcions a l'interior que es situaven en els quatre cantons de les habitacions per protegir dels dimonis i mals esperits (f.1). El text, en forma d'espiral, començava a llegir-se de fora endins i es suposava que el dimoni en arribar al centre quedaria empresonat per no poder tornar a llegir a l'inrevés (3).

També tenien finalitats màgiques els papirus grecs dels segles IV i V d.C., emprats com a amulets, amb paraules o texts repetitius que possiblement reproduïen pràctiques màgiques molt anteriors. Les disposicions solen ser geomètriques o dibuixen figures molt senzilles: En la (f.3) l'amulet s'ha de situar en els llavis d'un cadàver i el seu propòsit és forçar l'esperit del mort per aconseguir la possessió d'una dona desitjada. En la (f.4) es representa un déu decapitat, al qual li surt la sang del coll, i en el seu cos es repeteixen vocals místiques, les set lletres vocals, relacionades amb els set planetes i les set notes de l'escala musical (4). El papirus més antic es considera del s. I a.C., i

conté dues fórmules, contra les cremades i contra el mal de cap, les dues en versos hexàmetres, atribuïdes a les magues Sira i Filina (5).

Les fórmules màgiques al llarg del temps han passat per diferents fases, primer eren cantades, després recitades, i al final varen ser escrites sobre un objecte material, que era portat en alguns casos com a amulet. La paraula té també un ús curatiu; de la paraula emprada no sols per a tranquil·litzar el malalt, sinó com a discurs per sintonitzar amb la seva ànima produint una catarsi, se'n parla a l'*Odissea*, l'*Eneida*, i fins i tot a *La Celestina* (6).

Encara no fa molts anys, entre els metges berebers, s'escrivia en un bol el remei per a les malalties i, ple d'aigua, es feia prendre als malalts, amb el convenciment que el remei escrit, en ser ingerit pel malalt, el faria sanar. Els tibetans no estripaven mai cap paper que fos escrit, ja que es creia que allò que era escrit es destruïa fent malbé el paper. Entre els cristians hi havia el costum de donar aire a un malalt amb fulls de la Bíblia, o fer empassar una bola de paper on era escrita una oració (7).

El pas de la màgia a la religió queda testimoniats en la cultura grega en el tercer segle a.C., en el context de la cultura alexandrina, amb cal·ligrames de formes molt senzilles, dedicats als déus cosmogònics i de l'Olimpus. Els poetes més coneguts: Símmies de Rodes amb tres poemes, en forma d'ou, d'ales o de doble atxa, Teòcrit de Siracusa amb la Siringa o flauta de Pan i Dosíades de Creta amb l'altar de Jàson.

El poema de Símmies de Rodas, contemporani de Ptolomeu (325-320 a.C.), en forma d'ou, té per protagonista un ou de rossignol dòric dedicat al lector. L'ordre de lectura ve determinat per una clau o sistema especial: s'inicia alternativament en cada extrem (f.5), i la seva interpretació simbòlica està relacionada amb determinats cultes màgics, ritus d'iniciació pagans. El text té referències mitològiques i també la construcció i mètrica del poema (8).

L'atxa (f.7), que ha de llegir-se amb el mateix sistema que l'ou, està dedicada per Epeu, l'inventor del cavall de Troia, a la deessa Minerva, commemorant la destrucció fins les cendres de la ciutat sagrada dels Dardànides. A diferència dels altres cal·ligrames grecs coneguts, la disposició dels versos, almenys en les versions tipogràfiques més difoses, segueix la forma curvilínea de l'objecte. Les ales (f.6), compostes per versos coriàmbs, personifiquen el déu Amor i les seves ales ràpides, un deu que domina per la persuasió més que per la força (9).

El text de la siringa de Teòcrit de Siracusa (308-240 a.Jc.) sembla de difícil interpretació (f.8), encara que és clar el tema mític protagonista, que al·ludeix al déu pastorívol Pan. Dos són els punts bàsics a nivell narratiu: l'evocació mitològica i els amors del faune. Pan encén l'amor en la donzella Eco, en el poema una Musa, a la qual transforma en canya (10).

L'altar més antic (f.10), el de Dosíades de Creta (300 a.C.), va ser dedicat al rei Tolcos de Tessàlia, qui va organitzar l'expedició dels Argonautes. El tema és l'aventura de Jàson, i el mateix altar, pren el

jo poètic i explica que va ser dedicat per Jàson a Pal.las Atenea després de l'aventura del velló d'or, ja lliure de la venjativa Medea (11).

Un poema en grec de Besantinus dedicat a l'emperador Adrià (117-138 d.C.), imita també la forma d'altar, que aquí com veurem més endavant, és més que un altar una ara, i els seus continguts estan en relació amb la mística neoplatònica (f.9). La composició està escrita en grec i conforma amb les primeres lletres de cada línia un vers acróstic. El nombre de lletres per línia no és el mateix, la taula és composta per nou línies, el tronc per onze i el basament per sis. Es tracta d'un altar espiritual o poètic, en la seva narrativa s'identifiquen l'ara i Jàson, i està dedicat a les Muses i possiblement a Apol.lo i Diana: "Car ce sont les neuf filles de la terre avec le fils du ciel qui m'ont élevé, et le roi des dieux a déclaré leur oeuvre immortelles", i a Minerva (12). L'altar de Dosiades i l'ara de Besantinus tenen en comú les referències mitològiques al Velló d'Or, i estan dedicats a Minerva, sota la fórmula grega de Pal.las Atenea en el primer, però en el poema de Besantinus apareix aquesta referència exclusiva a les Muses, la poesia i la immortalitat.

En els primers anys de l'era cristiana, altres composicions de significat avui dia encara fosc, tenien possiblement finalitats màgiques o esotèriques, com la inscripció de forma quadrada on es llegeix Sator Arepo Tenet Opera Rotas (f.2), de la qual s'han trobat exemples a la Gàl.lia, Síria, Roma i Pompeia, en alfabet llatí i hebreu, la més antiga del segle I d.C. Es considera una composició anagramàtica i misteriosa,

i se li atribueixen interpretacions diverses: cristiana per a Caramuel en el segle XVII, que es basa en el llatí i l'hebreu, i també en altres estudis contemporanis, que suggereixen una disposició en creu on es lleixen les dues primeres paraules del Pare Nostre (13). Des del punt de vista esotèric es considera un quadrat pentàdic de poder malèfic (14), i tampoc falten interpretacions còsmiques i fantasioses basades en l'Antic Testament. Cabrol en el *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne*, rebutja aquestes interpretacions i la considera fora de l'àmbit cristià (15).

Sigui quin sigui el seu significat, és una de les més antigues composicions en forma quadrada on la combinació de les lletres ofereix diferents lectures. Com veiem, si es compara el quadrat màgic SATOR, amb els papirus grecs, tots dos tipus es basen en la repetició d'una fórmula, o bé d'unes lletres determinades amb valors concrets simbòlics.

Durant l'Edat Mitjana va ser molt emprada la fórmula *Abracadabra* (f.11), disposada en forma triangular, amb una innegable semblança amb les fórmules màgiques dels papirus grecs. Segons Matila C. Ghyka apareix ja en el segle III a.C. en un text del metge Quintus S. Sammonicus (16). Només portar al voltant del coll un amulet amb aquesta inscripció, protegia de les malalties i baixava la febre. La paraula vindria de l'hebreu "abreq ad hábra" que vol dir: envia el teu raig fins la mort" i es solia escriure dins un triangle invertit, que dirigia al terra les energies que el talismà volia captar des de dalt. També s'ha relacionat aquesta paraula amb el nom Abraxas dels gnòstics, que és en realitat un dels noms del deu solar Mitra (17).

Aquest sentit màgic i religiós de l'escriptura ha donat lloc a moltes composicions on la paraula o el discurs escrit dibuixen formes reconeixibles i identificables com a símbols, en cultures molt diverses, fins i tot les tradicionalment considerades iconoclastes, com l'àrab i la jueva (18).

El cristianisme relegà els poemes visuals que recordaven la religió pagana, i cristianitzà els símbols i els continguts, però tot i així alguns dels poemes visuals que prenen motius de la iconografia cristiana s'han considerat textualment com talismans o símbols protectors, a mig camí entre la fe i la superstició, com el poema visual de Sant Venanci Fortunat "la falta d'Adam" (f.32), que devia protegir una casa, pintat en un vestíbul (19), o la que en forma de creu (f. 33 i f. 340), va ser considerada una protecció contra les temptacions del dimoni (20).

Els símbols relacionats amb la religió varen protagonitzar una gran part dels poemes visuals fins el segle XIX, però en els poemes visuals del segle XX predomina el que és quotidià, els objectes d'ús comú, els nous objectes fruit dels avenços i el maquinisme, allò més proper a l'home i a la societat de masses i de consum, que ha reemplaçat els símbols religiosos, com també ho ha fet en les altres arts.

3. RELACIONS ENTRE POESIA I PINTURA DES DE L'ANTIGA GRÈCIA

A l'hora d'establir una valoració de les relacions que la poesia i la pintura han mantingut des de l'època paleocristiana fins l'actualitat, cal reconèixer primer l'herència que el món cristià ha rebut de la filosofia grega, influència també palpable en les formes dels poemes visuals. Cal doncs establir en grans línies quines idees varen marcar la valoració de poesia i pintura en la cultura grega primer, per a després entendre l'evolució d'aquesta relació en la nostra cultura, i els canvis que es varen produir durant el segle XIX, i que obriren pas a la concepció contemporània de Poesia i Pintura.

Per als grecs antics la música i la poesia estaven molt relacionades. No existia cap llibre de poesia, i aquesta més que parlada era cantada, així, no establien cap relació entre poesia i art visual, sinó entre música i poesia. La poesia estava en un nivell infinitament superior a les arts visuals, pintura, escultura i arquitectura, que eren considerades com a arts mecàniques, i no s'establia massa diferència entre la feina d'un pintor i la d'un manobre.

Aquesta situació pren una altra òptica amb Plató, que diferencia dos tipus de poesia: la que neix d'un èxtasi semidiví i aquella que és mimètica o descriptiva, feta amb destresa literària. La primera és la més valorada per estar relacionada amb les divinitats, mentre que la segona, per la seva qualitat imitativa, l'emparenta amb les arts

visuals, que en aquell temps, com a art seguien tenint molt poca consideració. Poesia i religió estaven també relacionades: en l'Oracle de Delfos, els crits que emetien les Píties com a missatge dels déus, eren transcrits pels poetes en versos hexàmetres, veiem doncs la poesia com a partícep d'un ritus d'endevinació.

La teoria de l'art d'Aristòtil, més racionalista, rebutja la poesia vaticinadora i valora la poesia imitativa. Essent la mimesi comú a la poesia i a l'art, estableix una classe única, la de les arts imitatives, amb dues branques: l'art visual, que comprenia l'arquitectura, l'escultura i la pintura, i l'art acústic, amb la poesia, la música i la dansa. L'art visual no fou elevat al nivell de la poesia, sinó que la poesia fou degradada al nivell de les arts visuals. Per primera vegada apareixen les arts visuals deslligades del oficis manuals.

El desenvolupament de l'Hel.lenisme (segles III, II i I a.C.) suposa una nova aproximació de la Poesia a l'Art, però per mitjà de l'endevinament: una part de les arts visuals varen ser incorporades a la valoració divina amb aquest fi. Cal·lístrat, gramàtic d'Alexandria del segle II a.C., escriu referint-se a Escopes i Praxíteles que els déus inspiren no sols els poetes, sinó també les mans dels artistes visuals.

La mentalitat del període hel.lenístic experimentà una sèrie de canvis, que donaren lloc a una nova teoria de l'art, amb altres conceptes que l'aproximaven més a la poesia, on més que la idea d'imitació es tenia en compte el concepte d'imaginació. Segons Quintilià, (s.I d.C) encara que la pintura sigui muda, pot afectar els sentiments més personals fins el

punt que algunes vegades superi la poesia. No era la mimesi sinó la fantasia la que podia expressar el nou punt de vista. Filóstrat, pintor i escriptor de finals dels segles II i III, va escriure en la *Vida d'Apol·loni de Tíana* "la imaginació d'un artista és més sàvia que la imitació", i en la introducció de *Eikones* diu "La saviesa del poeta és també un element decisiu per valorar l'art de pintar, doncs aquest últim també conté saviesa." És important constatar la figura de Filóstrat, ja que la pràctica de totes dues arts no tornarem a trobar-la com a cosa natural fins l'època del Barroc.

Amb el progressiu desmembrament de l'Imperi i la propagació del cristianisme, es produeix un pas enrera en l'aproximació entre pintura i poesia, i es tornen a acceptar les anteriors concepcions d'art. El cristianisme, sobretot durant els primers segles d'espiritualitat cristiana, no podia sentir cap afinitat amb la bellesa sensible. Però les idees estètiques gregues més tardanes no varen desaparèixer del tot i es conservaren juntament amb el neoplatonisme en els escrits del Pseudo-Areopagita, que exerciren una considerable influència en les idees medievals. Es podria dir que predomina en aquests segles una valoració platònica de les arts. Fins el segle X d.C. com a mínim, la paraula divina, revelada, seria l'equivalent del verb poètic dels poetes inspirats de l'època grega, mentre que la representació figurada, pintura i escultura és relegada a un segon lloc, per por de caure en el món d'idolatria pagana.

És en aquest context ideològic sobre el valor de les imatges que es desenvolupen les lluites iconoclastes, fins que l'any 787 en el Concili

de Nicea, es compara la lectura i la pintura, i s'especifica que les representacions a les esglésies són la lectura dels analfabets, i que per tant la pintura ha de ser afavorida perquè és la lletra dels que no saben llegir. Tot i així, els estudis monàstics des de l'època de Carlemany reparteixen els coneixements en les set arts liberals, Trivium i Quatrivium, i dins d'aquestes, l'estudi de la Poesia no es fa dins la Retòrica, sinó dins la Música, amb la qual té en comú la metrificació. Les possibilitats que va obrir per a la representació el Concili de Nicea, varen ser la via per a que la imatge en els espais religiosos, primer en pintura i després en escultura, es lliurés poc a poc de clíxés estereotipats, fins arribar a reconquerir el mateix domini de l'espai al qual es va arribar en l'època clàssica romana.

Caldrà esperar al Renaixement per veure de nou junts poesia i pintura. Aquesta relació es fa encara més estreta durant el Manierisme i el Barroc, quan la poesia oferia temes a la pintura i la pintura il·lustrava la poesia, quan es troba un nombre més gran d'escriptors que practiquen la pintura i de pintors que escriuen llibres. Molts escriptors es dedicaven a la literatura emblemàtica, i quan pintaven o dibuixaven, sovint componien jeroglífics i altres pintures simbòliques. Entre la producció escrita dels pintors, normalment poesia i tractats teòrics de pintura, també trobem alguns jeroglífics.

Aquesta mútua dependència de les dues arts acceptada per artistes i teòrics, serà durament atacada per Lessing el 1766, en el *Laocoonte*. Aquest afirma que les arts són de caràcter divers: la pintura és un art espacial i la poesia temporal, la pintura no podia representar com feia

la poesia, el curs dels aconteixements, sinó sols escenes aïllades, així els intents d'aproximar les dues arts eren erronis, com també ho era presentar la pintura com a model de la poesia i la poesia com a model de la pintura. Aquestes idees varen trobar ressò entre els teòrics, mentre que els artistes no varen deixar de pintar durant els segles XVIII i bona part del XIX, tot allò que es podia considerar tema apropiat per a la descripció poètica i els poetes seguien lluitant per descriure allò que es podia haver pintat ràpidament (21).

Aquest panorama canvià clarament a finals del segle XIX i sobretot a principis del XX. Cal tenir en compte els avenços tècnics que varen fer possible la creació de noves imatges, primer la fotografia i el cinema, així com la nova dimensió del so en poder-se sentir a distància, amb el telèfon i la ràdio, i després amb la possibilitat de reproducció plasmada en el fonògraf, fins arribar a la mixtura de so i imatge amb el cinema sonor. El naixement de les noves tècniques forçà primer a la pintura a cercar una nova dimensió, la funció purament imitativa que presidia bona part de la producció va ser absorbida per la fotografia, i a mida que aquesta es torna un art creatiu, pren també part de la funció simbòlica pròpia de la feina de l'artista. El predomini de la imatge en la cultura del XIX va ser progressiu, les fotografies gràcies als nous mitjans tècnics de reproducció s'inclogueren en els rotatius i diaris, mentre que la pintura i la poesia cercaren noves fonts d'inspiració en les cultures orientals: xinesa, japonesa, egípcia, àrab, i en els pobles primitius (22).

Algunes de les limitacions que Lessing observà en les arts visuals, com la de no poder representar el curs dels esdeveniments, la impossibilitat de crear una narrativa en el temps, vénen negades justament pel cinema amb la successió d'imatges i moviments i els salts cronològics. El cinema adapta la narrativa literària i teatral sobre la base d'una comunicació visual, mentre que la poesia es planteja ocupar les dimensions espacials i tornar-se estàtica en les noves fórmules experimentals, o es converteix purament en so.

La característica principal del segle XX, en aquest aspecte de relació entre poesia i pintura, ve marcada per la interdisciplinarietat i el trencament dels límits dut a terme per les avantguardes, que han afavorit el desenvolupament de la poesia visual al compàs dels seus principis teòrics, així mateix per l'assimilació dels avenços tecnològics i científics i l'estreta connexió amb les posicions més destacades de l'art i la filosofia.

4. LA LLETRA I LA IMATGE. CAL·LIGRAFIA I ARTS DEL LLIBRE

Un dels límits d'aquest treball és estudiar només aquells poemes visuals que estan compostos en grafia llatina. Al llarg del treball constatarem que els poemes visuals han seguit les incidències de les tècniques d'estampació de lletres i imatges i els estils en l'escriptura i en la pintura: han estat fets sobre pergamí, sobre papirus, pintats en les parets, reproduïts en mosaics, transcrits sobre paper en tosca o refinada cal·ligrafia, impresos en fulls i llibres, gravats en tècniques xilogràfiques, calcogràfiques o litogràfiques, pintats sobre tela o sobre paper, reproduïts per les tècniques modernes d'impressió, han incorporat la fotografia, les tècniques narratives pròpies als llenguatges visuals del cinema i el còmic o les tècniques pictòriques contemporànies: collages i decollages.

Podríem considerar en aquesta perspectiva, basada en les tècniques, els instruments i els suports, tres etapes: una primera anterior a l'aparició de la impremta, en què els poemes són normalment manuscrits i pintats en colors, una segona que s'inicia amb el descobriment de la tipografia i la impressió, en què els poemes estan impresos en una o en dues tintes, o reproduïts per tècniques xilogràfiques o calcogràfiques, que reflecteixen en molts casos les innovacions cal·ligràfiques. La tercera etapa s'inicia en el segle XIX, amb la segona època de mecanització industrial, el descobriment de la fotografia i l'aplicació de la litografia a la reproducció d'imatges. Ja en el segle XX l'offset

i en els últims anys la fotomecànica, que ofereixen als tipògrafs i grafistes uns recursos il·limitats en la compaginació d'imatges, tipus alfabètics i vinyetes, fins arribar als temps més recents, amb les fotocòpies, i el làser.

4.1. L'ALFABET LLATÍ I LES SEVES GRAFIES

El llatí, com totes les escriptures alfabètiques, trenca tota relació entre el valor semàntic de la paraula i la imatge que hi pot correspondre, és una transcripció fonètica de la parla, no guarda relació amb el que es representa, com en alguns casos fa l'ideograma xinès, ni pot permetre's l'ostentació estilística d'altres grafies fonètiques com l'àrab. De formes molt concises i estructurals, des dels seus inicis s'ha buscat la manera d'embellir i enriquir aquest alfabet, amb cal·ligrafies i alfabetes d'estils austers o preciosistes i imaginatius, o bé dibuixant imatges que siguin una transcripció visual de les paraules. Dins aquest camp s'inscriu la Poesia Visual. En aquest sentit és hereva de la grafia grega, amb idèntiques característiques.

L'escriptura del temps del romans tenia dues formes, una de majúscules per a les inscripcions i una altra minúscula per als texts i ús quotidià. La primera s'ha conservat quasi intacta i s'emprà sobretot a partir del naixement de la impremta, per escriure els títols dels llibres. La segona, la forma cursiva, va prendre diferents formes al llarg de l'Edat Mitjana segons les influències autòctones i bàrbares, com és el cas de

l'escriptura visigòtica. El Renaixement Carolingi aporta un nou tipus de lletra que es farà la bàsica en els escriptorium, la lletra carolina, de traç clarament geomètric i arrodonit, que incorpora la novetat de la separació entre les paraules, que fins aquell moment s'escrivien juntes. Aquesta lletra es transformà amb el temps en la gòtica alemanya, amb tendències al traç poligonal i allargat en forma vertical.

Amb el naixement de la impremta la feina dels amanuenses va rebre un fort cop i s'inicia un període de decadència, mentre que la impremta, en el desig d'igualar l'escriptura dels manuscrits, imità a la perfecció la lletra manuscrita fins el punt que es fa difícil, per qui no sigui entès, diferenciar en alguns casos una obra impresa d'un manuscrit d'aquesta època. Amb el temps, la necessitat de crear un nou tipus de cal·ligrafia fàcil d'aprendre i lleugera en el seu traç per a l'ús majoritari, i a la vegada prou clara, donà lloc al naixement de la lletra denominada bastarda, tipus de cursiva en el qual s'uneixen les lletres de la mateixa paraula i amb una certa inclinació cap a la dreta.

El concepte de la forma gràfica de la lletra, de l'escriptura com a art, va sorgir a finals del segle XVI i es desenvolupà sobretot en el segle XVII. En el moment en què la impremta es va fer càrrec de reproduir els textos normals, la categoria i utilitat dels escriptors va decaure ràpidament. Però els mestres cal·lígrafs no es resignaren a la còpia de documents comercials o l'ensenyament de l'escriptura, sinó que miraren d'atreure promotors individuals i desenvoluparen una forta competència. Alguns, com el venecià Ludovico degli'Arrighi, es varen dedicar a publicar llibres impresos amb mostres d'escriptura: *Opera* el 1522 per

l'ús de les cancelleries, imprès xilogràficament, i el 1523 un manual d'escriptura amb diferents models de lletres. Aquests llibres es posaren de moda, i varis cal·lígrafs en varen publicar d'aquest tipus a Alemanya, França, Espanya i Anglaterra, i difundiren l'escriptura humanista per tota Europa, aplicant a partir de 1560 les tècniques calcogràfiques.

Els cal·lígrafs s'aplicaren a treballar formes cada vegada més elaborades i atractives, per donar-se publicitat, i incorporaren un gran nombre de floritures que es feren habituals en les escriptures decoratives. Sorgiren a tota Europa grans figures de la cal·ligrafia, i aquesta fins i tot arribà a suscitar controvèrsies sobre la funció estètica i filosòfica entre els seus practicants, sobretot en l'època del Barroc. Ja en l'època de la Il·lustració, l'escriptura va adquirir un caire més pràctic i pluralista, i abandonà parcialment el preciosisme i complicació que havia assolit durant el s. XVIII. És l'època en que apareixen nombrosos tractats sobre l'art d'escriure, al mateix temps que sorgeixen altres escriptures nacionals, com és el cas de la cal·ligrafia anglesa o el resorgiment de l'escriptura gòtica a Alemanya (23).

4.2. LES ARTS DEL LLIBRE I ELS POEMES VISUALS

En la producció europea, la major part dels exemples de poesia visual a partir del Renaixement estan impresos o gravats en dos suports o mitjans principals de difusió: el llibre i la làmina o full solt. En el primer

cas inclosos en tractats d'Art poètica, en llibres de poemes, en reculls de treballs escolars, de celebracions profanes, religioses o acadèmiques, o bé com a exercici de virtuosisme en llibres de cal·ligrafia; tots aquests exemples estan impresos tipogràficament, calcogràficament, xilogràficament o en tècniques mixtes. En el cas dels fulls solts, només varia la diferència de mida, més gran, que es registra en alguns d'ells, però les tècniques emprades són les mateixes, entre elles preferentment la xilografia i la calcografia per a l'estampació d'imatges i de lletres ornamentals.

Cal tenir en compte que si bé les composicions que ens han arribat les trobem en llibres o en fulls solts, no totes varen ser creades amb la intenció de formar part d'un llibre, sinó de constituir-se en reclam, en decoració, en part d'un conjunt al·legòric dins una celebració profana o religiosa, així doncs els originals no tenien la mateixa mida, sinó més gran, possiblement tampoc els mateixos tipus de lletres, i devien incloure altres elements plàstics com el color, present en molts pocs casos, i com a molt amb una o dues tintes diferents al color negre.

El tipus de lletra emprat en les primeres impressions de llibres, imitava la lletra cal·ligràfica, i pel fet de ser la impremta un invent germànic, els primers llibres s'imprimiren en lletra gòtica. Però al traslladar-se els impressors alemanys a Itàlia, imprimiren els llibres en lletra *romana*, inspirada en la lletra *carolina*, que els humanistes havien adoptat com a lletra de cultura. També va ser molt emprada la lletra itàlica, una cursiva creada per Griffo en el taller d'Aldo Manucio, inspirada en la *cancelleresca* italiana. La lletra gòtica,

també coneguda com *textura* o *fraktur*, la *romana* i la *itàlica*, són les tres lletres en què trobarem escrites la major part de les composicions.

També la impremta buscà la definició de nous tipus, que fessin la lletra més clara i més petita per gastar menys paper, i en aquest camp sorgeixen els primers dissenyadors de lletres per a impremta, que prengueren com model la lletra *carolina*, algunes de les quals es segueixen emprant encara avui amb molt poques modificacions.

La tipografia renaixentista va culminar en l'època neoclàssica amb creadors d'alfabets que donaren nom als seus dissenys: Didot, Ibarra, Baskerville i Bodoni (24), i donà pas a l'estil romàntic, nou i dinàmic, més sentimental i idealista. El romanticisme va introduir en l'art gràfic, a principis del segle XIX elements decoratius atrevits en la seva concepció i carregats amb orles, flors, vinyetes, sovint combinades amb trets cal·ligràfics propis de la litografia, barrejant estils molt diversos, al temps que apareixien en les lletres estils de nova fesomia, com l'*egipci*, del qual derivà el *pal sec*.

En la segona meitat del segle XIX es produeix la primera revolució tipogràfica amb l'evolució dels mètodes de treball, la introducció de les primeres màquines d'imprimir i de compondre. Estilísticament varen aparèixer els tipus més decoratius, els *liberty* o d'inspiració modernista. En els primers anys del segle XX s'implanta l'offset, un clixè fotogràfic del text o la il·lustració, que prové de la litografia industrial i la metal·lografia.

Les formes híbrides i recarregades dels tipus i orles d'estil floral, varen provocar la reacció del futurisme, del cubisme, dadà i altres corrents artístics, que començaren a influir en la tipografia a partir de 1910, i que tendien a la simplificació de les formes i la recerca dels elements estrictament necessaris o funcionals, tot i que sovint les seves disposicions fossin arbitràries o figuratives. Es tractava de trencar amb el passat, amb l'estructura arquitectònica dels tipus i les pàgines de la tipografia clàssica, pura i senyorial, adoptant disposicions lliures, asimètriques i originals, en la recerca de noves formes.

El futurisme com veurem, va propugnar una revolució tipogràfica que atorgava valors expressius als tipus de lletra i els colors (25). L'estil cubista va influir fortament en la tipografia per l'afinitat entre les formes geomètriques amb l'estructura del llibre i l'imprès, la facilitat de combinació entre masses de text, il·lustracions i espais blancs, i la composició en bloc. També les tendències geomètriques del neoplasticisme, afavoriren l'interès dels tipògrafs en l'aplicació dels seus principis en la composició (26).

La Bauhaus també prestà una gran importància a la tipografia i el disseny gràfic, i integrà artistes relacionats amb el constructivisme. Moholy-Nagy, començà el 1922 a investigar amb la fotografia, en la línia dels "Rayogrames" de Man Ray i el 1923 Gropius va contractar-lo per substituir Johannes Itten. Les seves experimentacions contribuïren a l'associació entre els seus alumnes de fotografia i tipografia. L'austriac Herbert Bayer, va trencar totalment amb la tradició quan el 1923 l'Estat de Turingia va encarregar-li de fer notes de banc en

múltiples d'un milió de marcs, emprant en el disseny un tipus de lletra de pal sec. Com a professor a Dessau, els seus esforços per fer servir alfabet senzills, portaren a l'eliminació de les lletres majúscules en les publicacions de la Bauhaus a partir de 1925 i la creació d'un alfabet de pal sec a base d'arcs molt seleccionats i línies rectes, però només amb les parts que es consideren estructuralment essencials.

Jan Tschichold va ser un altre dels mestres tipògrafs alemanys que varen crear escola. Destacat defensor de la tipografia moderna, argumentà els principis de la tipografia asimètrica, i dissenyà un alfabet senzill de lletres de pal sec que incloïa una versió fonètica. El règim nazi el va fer emigrar d'Alemanya i es refugià a Basilea, on va publicar el llibre *Typographische Gestaltung* (27).

Les lletres de pal sec, les "helvètiques", favorites dels tipògrafs de la Bauhaus i l'equivalent en la lletra del neoplasticisme pictòric, varen implantar-se seguint les directrius de les escoles suïsses i germàniques de disseny tipogràfic, amb la justificació de ser la lletra de l'era tecnològica. Però, segons Giralt Miracle, "La contracultura, la crisi de les valors d'Occident, la davallada dels principis racionalistes i pragmatistes, és a dir, tot allò que falsament s'havia associat després de la segona Guerra Mundial amb la idea de progrés i d'avenç, s'ha enderrocat amb una sola bufada". Com a reacció han sorgit dues posicions de treball, una primera que reactualitza els alfabetes vells i les antigues escriptures, i una segona que dins els alfabetes de "fantasia" aporta la creació de caràcters que van més enllà dels límits rigorosos i ben codificats de cada lletra (28).

En els últims anys, en els U.S.A. i també en alguns països europeus, s'ha desenvolupat un corrent d'estudi i revalorització de la cal·ligrafia, interessat pels estils antics, des de les uncials romanes, fins les formes més decoratives i estilitzades dels nous alfabetes, algunes vegades influenciades pels corrents pictòrics gestuals i cal·ligràfics. Aquestes tendències, en la cal·ligrafia, en la tipografia, en el disseny d'alfabetes, juntament amb l'aparició d'innovacions tecnològiques en la reproducció d'imatges i textos, les veurem aplicades al llarg de la història de la civilització occidental, des dels primers manuscrits romans fins la poesia visual contemporània.

Pel que fa a la imatge, recordem que l'estampació per tècniques xilogràfiques s'inicià a Europa sobre el 1400, i va ser possiblement la tècnica més antiga, però donat que les primeres estampes no porten data ni autor, només es poden començar a datar amb certesa les estampacions realitzades en llibres. La més antiga, és la impressió de *Edelstein*, de Ulrich Boner, de 1461. Es suposa que les xilografies varen ser anteriors als gravats al burí sobre planxa metàl·lica, i que les dues modalitats varen ser anteriors a l'aiguafort, que va aparèixer a Alemanya abans de finalitzar el segle XV. En general es pensa que els materials i coneixements necessaris per a la xilografia es trobaven en els tallers de pintors i tallistes, els gravats al burí varen iniciar-se en els tallers dels orfebres i l'aiguafort en els tallers dels armers (29).

Sembla ser que en els països europeus, la xilografia, el gravat al burí i fins i tot l'aiguafort estaven ja extesos des de mitjans del segle XV, normalment associats amb la tipografia. Tot i que la calcografia resultés més cara, i que el nombre d'estampacions possible fos més reduït que amb la xilografia, proporcionava una major quantitat de detalls, i amb els avenços tècnics que varen idear els gravadors del segle XVI i principis del XVII, augmentà sensiblement el nombre de bones estampacions fetes amb les planxes. En els primers anys del segle XVII, s'eliminà la xilografia il·lustrativa de gairebé tots els llibres seriosos i elegants, tot i que aquesta tècnica va servir encara per estampar fulls solts.

Les diferents tècniques calcogràfiques varen ser emprades com el mitjà principal de reproducció d'imatges fins l'aplicació de la litografia i de la fotografia en el segle XIX, que propiciaren juntament amb els avenços tipogràfics esmentats la revolució en les arts del llibre i en la reproducció d'imatges i tipus de lletra, elements imprescindibles en bona part de la poesia visual del segle XX.

5. TIPOLOGIES BASIQUES EN ELS POEMES VISUALS.

Entre les tipologies dels poemes visuals, podriem diferenciar en primer lloc aquelles en les quals interfereix la imatge i el text, i en segon les que dibuixen imatges o formes però que empren com a element constructiu bàsic la lletra, ja sigui aquesta manuscrita, cal·ligràfica o tipogràfica.

Els poemes visuals en els quals la imatge, dibuix o pintura, interfereix amb la lletra, són especialment freqüents durant l'època del Renaixement i el Barroc en el gènere conegut com "jeroglífics", mentre que en el segle XX, amb la incorporació de la fotografia, donen lloc a diferents gèneres de poesia visual, basats especialment en el collage i el fotomuntatge. Genèricament són poemes-imatge, perquè el missatge lingüístic pren un lloc secundari o fins i tot arriba a desaparèixer. La imatge pot assumir un valor de signe, en la substitució de la paraula, pot il·lustrar el text del poema o reforçar-lo, pot actuar en contraposició al missatge lingüístic, o pot adoptar valors simbòlics. La semiòtica de la imatge aplicada a l'anàlisi dels poemes visuals d'imatges, ens oferiria un repertori de possibilitats i matisos, que escapen als límits, més globals, d'aquest treball.

Entre els poemes visuals construïts per la lletra, la paraula, el vers, he considerat dos tipus bàsics de composició: Cal·ligrames i Laberints, que responen amb fidelitat a la major part de poemes visuals fins ben entrat el segle XIX, i que han perviscut fins els nostres dies.

5.1. CAL·LIGRAMES.

Són poemes visuals de marcada tendència figurativa, en els quals s'estableix una correspondència directa entre els elements bàsics del llenguatge: la lletra, la línia de paraules o vers i el text, amb els elements gràfico-espacials del dibuix: el punt, la línia i el pla. La disposició gràfica del text poètic configura els objectes: ares, ales, calzes, arbres, i també figures geomètriques: quadrats, triangles, trapezis. El tipus de composició d'aquest primer grup és el més conegut i estudiat, pel fet de presentar formes o figures fàcilment reconeixibles i identificables, i estar més proper a les arts plàstiques. Per la presència gràfica podriem diferenciar dues tendències molt acusades, tot i que en alguns poemes es combinen. La primera és la que disposa el text en línies paral·leles de diferents llargades, que determinen una superfície amb la forma de l'objecte, i és freqüent que s'intenti fer coincidir la llargada dels versos amb els límits de la figura o dibuix (f.13, f.177). En la segona tendència la línia del poema o el text es converteix en un fil que silueteja o perfila els objectes (f.70, f.200, f.259). Predominen en aquestes composicions les línies corbes, i es poden diferenciar alguns tipus base: els que dibuixen complicades floritures, llaços i línies laberíntiques, els que representen objectes o figures reconeixibles: una flor, una corona, i els que tenen una disposició de simetria central a la manera de raigs o cercles concèntrics.

Però el fet de que un cal·ligrama respongui a una o altra tendència està en funció en molts casos de les característiques de l'objecte a repre-

sentar, tot i que trobem poemes visuals que dibuixen el mateix objecte unes vegades com a superfície (f.155) i altres com a línia (f.205). També és troben poemes visuals que empren les dues formes constructives (f.166 i f.263). De fet el terme cal.ligrama el va aplicar Apollinaire per referir-se als seus poemes visuals, que responen simultàniament a les dues característiques (f.425, f. 427). Alguns dels estudiosos de poesia visual històrica denominen els de la primera tendència tecnopècnies i els de la segona cal.ligrames. Com veurem el terme tecnopècnia té accepcions històriques molt més antigues, però diferents segons els autors antics i contemporanis, i és restrictiu per als poemes visuals de tendències lineals, raó aquesta que, juntament amb el desig de simplificar al màxim la terminologia, m'ha portat a decidir-me pel terme de cal.ligrama.

Entre la nombrosa producció de poemes visuals que es consideren cal.ligrames, cal reconèixer alguns caràcters diferencials que fan que la composició sigui més o menys pura: deu existir identitat entre el tema literari i la figura gràfica. Per a això, no és imprescindible que el nom de la figura aparegui en el text, sinó que tot el text pot ser una metàfora o una al·lusió a les propietats o el simbolisme de la cosa representada. També és important que el text hagi estat fet per adaptar-se a la forma de la figura, que es tingui en compte la quantitat de paraules, síl·labes o lletres, i no a la inversa, tallant les paraules per adaptar-les a la forma o figura.

5.2. LABERINTS

Són composicions basades en la combinatòria, la repetició, la permutació i el joc, la possibilitat de múltiples lectures de les mateixes paraules, versos o estrofes. Els motius icònics són inexistents o molt limitats, en molts casos purament decoratius o sustentants de la paraula i generalment geomètrics: cercles, polígons o bé retícules quadriculades entre les que s'estableixen diferents possibilitats de combinació. Hi ha una gran diversitat, però només esmento els tipus més freqüents i que he pogut consultar:

a) Laberints de lletres- semblen a primera vista cal·ligrames perquè dibuixen també figures senzilles com creus (f.33, f.730) o geomètriques com rombes (f.244, f.739), quadrats (f.28b), triangles (f.742). El seu text és breu, un vers o un rodolí, un nom o una inscripció, que es repeteixen seguint diferents patrons compositius. Per a la lectura correcta, cal trobar la lletra o lletres clau on s'inicia, que solen estar normalment en el centre de la figura o en un dels extrems. Podríem diferenciar dos tipus principals segons la simetria de la repetició i algunes variants.

El primer respondria a la simetria central (f.343, f.344), hi ha un centre, normalment el geomètric de la figura, a partir del qual es disposa el nom o frase que dibuixa primer una creu, i que després s'estén en alguns casos en altres direccions, i omple els espais entre els quatre braços amb les mateixes lletres, mai en diagonal, sinó de

forma esglaonada. La primera lletra només està escrita una vegada, i les altres es repeteixen progressivament fins arribar als extrems de la figura. En aquesta estructura les lletres repetides són fàcilment visibles perquè dibuixen formes romboidals (Ex.1). Una variant és la dels poemes que dibuixen només el que seria un dels quadrants d'aquesta estructura, i així en la composició només es veu la repetició en diagonal de les lletres (f.129, f.360), que comença a llegir-se pel vèrtex superior esquerre, com en l'exemple 2 on llegim Maria Marta.

El segon tipus, sempre de forma quadrada, respon a la simetria axial sobre la diagonal (f.359). Els centres d'inici de lectura són múltiples, tants com la lletra inicial que està sempre sobre la diagonal, i els sentits de lectura van sempre en les quatre direccions cardinals, excepte per a les dues lletres dels vèrtexs (Ex. 3)

A I R I A
 I R A R I
 R A M A R
 I R A R I
 A I R I A

Ex. 1

M A R I A M
 A R I A M A
 R I A M A R
 I A M A R T
 A M A R T A

Ex. 2

M A R I A
 A M A R I
 R A M A R
 I R A M A
 A I R A M

Ex. 3

Aquestes són les estructures més freqüents, però veurem com en el s.XX s'incorporen variacions compositives, com en la (f.941), on la lectura va dels vèrtexs a l'interior en el primer requadre, o la (f.904), que deu llegir-se alternant les lletres.

b) Laberints entreteixits. Són aquells on es superposen dues estructures compositives, amb dos ordres de lectura que es poden llegir sols o independentment. Per la complicació en la lectura s'anomenen laberints, però per la tècnica constructiva "entreteixits". Els motius icònics són limitats però hi ha moltes possibilitats de variació. En aquestes composicions sol haver-hi un text o poema base i un segon poema o inscripció que forma part del primer però que es pot llegir independentment i que constitueix el "vers entreteixit". El text o poema base sol ser un cal·ligrama quadrat, mentre que el vers entreteixit pot presentar diferents variants:

Les lletres del vers poden estar disperses en el poema base, com una constel·lació de punts-lletres, amb les lletres repartides normalment de forma regular i geomètrica (f.42). Els versos entreteixits també poden dibuixar composicions lineals, rectes, corbes o combinades (f.37), entre aquestes, quan els versos són línies rectes verticals o diagonals, es consideren acròstics, que com veurem reben diferents noms segons la disposició i l'ordre de lectura. També sobre el poema base poden estar disposades una sèrie de columnes o acròstics verticals repartides isomètricament, que repeteixen un nom que generalment es llegeix en sentit vertical i diagonal, coneguts en l'època del barroc a Espanya com "laberintos de letras i versos" (f.315). Les paraules del vers entreteixit, també poden dibuixar un cal·ligrama de superfície sobre el text, en alguns casos la seva lectura és també horitzontal, però també pot seguir altres ordres (f.46). Una altra modalitat és aquella en que en el poema base està entreteixit un nom o inscripció que segueix la disposició del laberint de lletres, en molts casos palíndrom (f.223).

c) Laberints de paraules. Es basen en la combinació d'un nombre més o menys reduït de paraules o diccions que responen a diferents esquemes compositius i repetitius. Una disposició pot ser quadrada o rectangular, amb les paraules alineades en files i columnes; en ella la resolució o comprensió del poema és diferent segons els casos, en alguns s'han de trobar frases o dites d'un cert enginy amb la combinació de les paraules de les columnes i línies (f.206, f.230, f.289), totes diferents, mentre que en altres aquestes es repeteixen (f.242); rep el nom de "poema quadrat" o "reticulat". Les paraules també poden estar disposades en figures geomètriques poligonals, que es llegeixen en diferents sentits, i conserven les propietats rítmiques (f.229, 231), o poden estar inscrites en estructures de cercles concèntrics, que amplien progressivament les possibilitats de lectura de l'interior a l'exterior (f.233, f.234).

d) Els Laberints de versos, són aquelles combinacions de paraules en grups parells que componen versos. Es disposa en cada espai d'una retícula compartimentada geomètricament un vers o algunes paraules i conforme una estructura donada s'han d'establir per la rima les possibles lectures (f.237, f.238), però també pot adoptar disposicions diferents (f.318).

e) Els Laberints d'estrofes senceres són composicions en que es combina la lectura d'estrofes poètiques senceres. En aquest cas no hi ha cap estructura determinada per a la lectura, que es pot fer en qualsevol ordre, ja que el sentit o contingut de les estrofes no s'altera per les lectures anteriors o posteriors (f.126, f.352).

5.3. RECURSOS LITERARIS I VISUALS EN ELS POEMES VISUALS

Si bé partim de la classificació dels poemes visuals en el grup dels que apareix la imatge, i els que estan compostos bàsicament per la lletra, cal tenir en compte que en uns i altres hi ha una sèrie de recursos poètics i visuals que donen algunes vegades la clau de lectura, o una informació complementària. Aquests són artificis presents en poemes de mètrica tradicional, com els acròstics; algunes vegades elements com els números o el dibuix han estat utilitzats com a signes, per al·ludir o substituir una lletra, una síl·laba o una paraula, especialment en jocs de paraules o endevinalles. En el cas dels poemes visuals són elements que complementen, defineixen o guien un poema visual, sempre col·laborant en la doble vessant, literària i visual

5.3.1. RECURSOS POÈTICS DE CODI LITERARI

Tot i la marcada tendència a considerar preferentment els aspectes gràfics i visuals de les composicions, es fa imprescindible en alguns casos al·ludir als artificis poètics quan són presents, que l'enriqueixen o faciliten una clau de lectura especial:

Acròstics: Quan en una composició poètica, amb les primeres lletres dels versos, les últimes o les del mig, es compon un nom o frase que al temps que forma part del poema, afegeix una lectura diferent o complementària. Reben diferents noms segons la seva situació: mesòstics, quan ocupen les

lletres centrals, teleòstics si són les últimes lletres de cada vers, catadiagnòstics, en diagonal d'esquerra a dreta i de dalt a baix, i anadiagnòstic en sentit diagonal a la inversa (f.20). En alguns laberints, s'identifica "vers entreteixit" i vers acròstic.

Palíndrom: Quan un nom o frase es poden llegir amb el mateix significat començant la lectura per un costat o per l'altre. Algunes vegades es consideren palíndroms composicions com la ja vista de "Sator" (f.2), només que en aquest cas canvia la paraula en cada direcció.

Retrògrad: Categoria semblant al palíndrom, però que afecta a les combinacions de les paraules llegides en diferent sentit, d'esquerra a dreta o de dreta a esquerra, sense afectar el sentit general.

Anagramàtic: Quan es compon en un text o poema, un nom o frase a base de les inicials del nom d'una persona.

Eco: Quan es repeteixen la darrera o darreres síl.labes d'un vers. Algunes vegades presenten una situació de diàleg, en el qual la paraula repetida constitueix la resposta a la pregunta formulada immediatament abans (f.240). També pot ser que el conjunt de versos comencin i acabin amb la mateixa paraula o grup de paraules, cas que s'anomena algunes vegades "serpentí", o també "epanalèptic".

Concordants: Joc de lectura emprat de molt antic. Consisteix en crear composicions on part de les paraules de dues línies consecutives, puguin llegir-se associades en una tercera línia situada en el mig de les pri-

meres, de manera que el recorregut de lectura comenci en la primera línia, baixi, torni a pujar, i així seguidament, de la mateixa manera que la segona línia torna a referir-se a la línia del mig per completar-se. Per ell mateix no estableix cap forma gràfica d'interés, però és un recurs que s'empra associat a altres modalitats (f.336).

5.3.2. RECURSOS POÈTICS DE CODI VISUAL

Els poemes visuals apareixen sovint combinats amb elements no-lingüístics, provinents d'altres codis comunicatius, com són els aritmètics, els plàstics i els musicals principalment, o bé d'altres alfabets. En aquests casos, xifres, dibuixos i notes musicals substitueixen una part del discurs que ha de ser desxifrada o completada, bé pel valor del número atorgat a l'alfabet, per la síl.laba o paraula que facilita el dibuix, o per la síl.laba o altre codi xifrat de les notes del pentagrama. Varen ser emprats especialment a partir del Renaixement i el Barroc.

Quan en lloc de situar una síl.laba o una paraula dins un text o una frase, es dibuixa una forma o objecte, el nom de la qual sigui l'equivalent del fonema o paraula que interessa, s'estableix un principi d'identitat entre la cosa representada i la paraula que la designa. La paraula és la cosa i el dibuix també ho és. Aquest recurs pot aparèixer en una composició poètica, o bé constituir-se en un joc o endevinalla, cas en el que rep els noms de "rébus", "calambour", o "logogrif" (f.214, f.331, f.980), també "poema mut" o xarada a Espanya ("charada"), recurs confós algunes vegades amb els jeroglífics.

En el cas de la substitució de les lletres per xifres o "cronològicum", podem diferenciar dos tipus. El primer es basa en la identitat dels valors alfabètics i numèrics de l'alfabet i les xifres romanes: en el text, frase o vers escrit en lletra minúscula o d'un tipus diferent, es destaquen algunes lletres capitals romanes o majúscules que tenen un valor numèric, i ofereixen una segona lectura amb la clau numèrica d'una data o una xifra, normalment en relació amb els continguts del text (f.201, f.375). En el segon sol aparèixer un dibuix amb traçat lineal en el que són disposades algunes xifres amb números àrabs, que precisen d'una equiparació amb l'alfabet llatí, en base a l'ordre numèric de cada lletra de l'alfabet, i així es desxifren normalment noms propis o sentències curtes (f.203, f.349, f.360).

Un cas especial en el que és emprat el dibuix, però no per substituir una síl·laba o una paraula, sinó com una imatge amb sentit simbòlic, és el que s'anomena jeroglífic. En ells, conjunció de poesia i imatge, algunes vegades els poemes són cal·ligrames o laberints, o bé s'empren alguns dels recursos cronològics, musicals o de dibuix al·ludits. Donada la complexitat del jeroglífic, i el fet d'ésser aquest un invent renai-xentista, veurem el seu estudi i exemples en l'apartat corresponent (f.304 a f.309) (30).

En línies generals, els elements que trobarem en els poemes visuals han estat aquí enumerats i bàsicament definits. Tot i així, al llarg del treball, em referiré sempre als "poemes visuals", i quan l'exemple sigui prou clar, per cal·ligrama o laberint, tenint en compte els nous termes que apareixeran associats amb les avantguardes del s. XX.

6. TERMES SOBRE LA POESIA VISUAL

Els poemes visuals han rebut diferents noms segons els temps i els tractadistes, noms que normalment no han passat més enllà de la seva època. Una part considerable d'aquests termes estan inclosos en tractats poètics de l'època del Barroc, i seran estudiats juntament amb els tractats i els exemples que proposen. Així mateix els estudis del segle XX sobre poesia visual històrica i contemporània, no sempre fan servir una terminologia comuna, i empren sovint els mateixos termes amb accepcions diferents. Amb la intenció de clarificar aquest panorama terminològic, passo a presentar els termes més emprats per a aquests poemes visuals, algunes vegades aplicables a poemes visuals contemporanis, tot i que com veurem aquests responen sovint a altres classificacions i terminologies.

De manera genèrica i en diferents idiomes, el que s'ha fet és associar una paraula provinent de la literatura, sigui aquesta poesia, vers, poema o text i una altra que manifesti les propietats figuratives o icòniques, així néixen un conjunt de termes o qualificatius mixtes: *Poesia figurada*, *Pattern Poems*, *Versos figurats*, *Poèmes figurés*, *Shaped poetry*, per a la poesia visual històrica, mentre que poesia visual, *Visual poem* o *Visual Poetry* són emprats indiferentment per a la producció històrica o la contemporània.

Carmina Figurata és un terme amb el que s'al·ludeix no a un tipus d'estructura, sinó globalment a la producció de poemes visuals durant l'Alta Edat Mitjana. Luciano Caruso l'empra per referir-se a la poesia

l·latina medieval del temps de la decadència fins el segle X, en que comencen a aparèixer les llengües nacionals, sense diferenciar estructures compositives, ja que considera *Carmina figurata* tant els poemes de Publi Optacià Porfiri (f.12 a f.27) com els d'Eugeni Vulgari (f.56 i f.57) de característiques constructives diferents (31).

Amb el terme *Pattern Poems* Dick Higgins es refereix als poemes visuals en el llibre *George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition*, on analitza la producció anglesa en el segle XVII en relació als models de l'època alexandrina i altres composicions europees del mateix temps (32). *Pattern* és segons Ernst Robert Curtius, un concepte generalitzat en la crítica anglesa, és el dibuix o patró que es segueix al teixir un tapís. El terme té el seu origen en una carta de Gerard Manley Hopkins (1879) "Así como la tonada o línea melódica es lo que más me llama la atención en la música, y el dibujo en la pintura, así el dibujo, el patrón (pattern) o lo que yo suelo llamar *inscape* es aquello a que aspiro ante todo en poesía" (33). També s'empra en l'àrea anglosaxona el terme *shaped poetry* (34), *shape* seria la forma o figura, accepcions que podriem traduir per poesia de figures, poemes de dibuixos o poemes dibuixats.

Massin ens facilita altres termes antics: "Avant Apollinaire, les calligrammes s'appelaient "vers figurés", ou parfois "vers rhopaliques" (du grec rhopalon, massue). Ils étaient ainsi nommés à cause de leur disposition et de leur ordre croissant et décroissant, l'ensemble évoquant l'image d'une massue. pour la même raison, ils prenaient à l'occasion la dénomination de "vers pyramidaux" (35).

Giovanni Pozzi a *Poesia per Gioco* diferencia entre les composicions fetes a base d'escriptura, i aquelles on el dibuix és protagonista. En les primeres estableix un grup de poemes visuals en els que les propietats de la llengua no estan representades en l'escriptura i un segon on predominen les propietats icòniques de l'escriptura que no en representen cap de la llengua. En aquest segon grup fa cinc grans apartats: els tecnopècnies, els cal.ligrames, els acròstics, els versos entreteixits, i el que ell denomina "hipercodificació de l'alfabet". En aquest últim apartat diferencia tres grups: els poemes numèrics, els cronològics i els poemes quadrats o cúbics. En les composicions on predomina el dibuix, remarca les categories del Jeroglífic i el *Rébus* (36). El que Pozzi denomina cal.ligrames respon al que en aquest treball entenem com cal.ligrames lineals, mentre que els tecnopècnies correspondrien als cal.ligrames que ocupen amb el text una superfície. Els entreteixits correspondrien als laberints entreteixits i els poemes quadrats o cúbics, als laberints de lletres o també als de paraules.

Pozzi, a *La Parola dipinta*, incorpora termes com *versi Cancellati* o *Versi Intesutti*, per referir-se als laberints entreteixits. Amb el qualificatiu d'entreteixits fa al·lusió a la gran similitud amb els creuaments de l'ordit del teixit, i la disposició dels brodats damunt la tela. En aquests termes, emprats també per Luciano Caruso, cal diferenciar entre "composició entreteixida" i "versos entreteixits", que designen el primer al conjunt i el segon a la figura o dibuix que es destaca del fons. Per a Pozzi els "Versi Cancellati" són "Combinazione di acrostici, mesostici, telestici, in modo da ottenere un disegno dentro il corpo di un testo portante; sono detti anche intessuti" (37).

6.1. LABERINTS

és aquest un dels termes més corrents en l'època del Barroc, i que possiblement tingui orígens més antics. En general tots els autors denominen laberints aquells cal·ligrames lineals que dibuixen recorreguts laberíntics, llaços o bé espirals, meandres i línies en ziga-zaga. Comparteixo amb Kern la valoració i aplicació d'aquest terme, que aplica tant als laberints cal·ligramàtics, com als més conceptuals i combinatoris (38). Podem constatar la presència d'aquest terme aplicat a determinats poemes visuals des del s.XVI, encara que possiblement el seu origen sigui molt més antic:

En l'*Arte Poetica Española* de Juan Díaz Rengifo, publicada el 1592 a Salamanca, els poemes visuals es consideren tots Laberints, i l'autor afirma basar el seu coneixement sobre laberints en la *Summa artis rethimici* d'Antonio da Tempo, compilada entre el 1329 i el 1332 (39).

En el segle XVI, un poema d'elogi als laberints entreteixits de Raban Maur (f.36 a f.47), de Joannis Gallinarii de Heidelberg, els considera laberíntics: "Indole Daedalea Rabanus flamina duxit/ Et Labyrintho fila regenda modo./ Sis quamvis Theseus Ariadnes numine fretus, / Daedalus ingenio, versibus ipse Maro./ Arte tamen nulla potes hunc aequare poetam,/ Tanto igitur vati gloria major erit." (40).

El terme Laberint, com serà aplicat en el nostre treball, amb el mateix concepte, va ser emprat de manera gairebé exclusiva en l'àrea espanyola

i lusitana. En el tractat poètic *Primus Calamus* (1663-1668), de l'espanyol Juan Caramuel (41), publicat a Itàlia, és aquest el terme bàsic, seguint la tradició espanyola, exemplificat amb nombroses il·lustracions. Ana Hatherly, quan estudia la poesia visual portuguesa barroca a "Labirintos Portugueses dos séculos XVI e XVIII", empra també aquest terme, que encapçala gairebé tots els exemples (42).

6.2. TECHNOPAGNIES

Alguns autors contemporanis fan referència amb aquest terme als cal·ligrames de l'època alexandrina (s. IV i III a.C), o als fets posteriorment en l'època de la Roma Imperial; alguns el fan extensiu a la producció del Renaixement i del Barroc de les mateixes característiques i també a d'altres totalment diferents. Per a Zárata, "technopaegnia" és una selecció de poemes de figures que formen part de l'*Antologia grega*, compilada en el segle I a.C. pel poeta siri Meleager de Gadara, i mil anys després recollida i divulgada per Constantí Cefalas, i editada novament per Màxim Planudes el 1301 (43). També B. Bowler empra el terme en el mateix sentit (44). En l'etimologia grega d'aquesta paraula, el terme està compost per dues paraules que es traduirien la primera per art, ciència, indústria, habilitat, intel·ligència, i la segona per joguina. Així doncs es posen en relació conceptes relacionats amb la construcció i ús de la intel·ligència i el sentit lúdic.

El terme va ser emprat, segons E.R. Curtius, per l'autor de la tardana romanitat Ausoni (310-395), que denomina un dels apartats de la seva obra, especialment pròdig en artificis verbals, *logodaedalia* (paraules enginyoses, fetes amb habilitat): "en ella se reünen poemas en que el poeta ha hecho alarde de diversas maneras ingeniosas de meter palabras monosílabas en los versos".

Però amb el terme *tecnopècnia* es referix Curtius a altres tipus d'estructura i altres èpoques: "El virtuosismo manierista celebra sus mayores triunfos cuando combina los juegos gramaticales con los métricos. Muy antiguos son los llamados poemas de figuras (tecnopècnia), cuya forma manuscrita o impresa imita la figura de algún objeto: un ala, un huevo, un hacha, un altar, un caramillo.". Entre els autors d'aquest tipus d'obra cita els bucòlics grecs, alguns poemes de l'*Antologia grega*, Publi Optacià Porfiri, Alcuí i Raban Maur. Segons Curtius l'hel·lenisme del segle XVI tornà a posar-los de moda, esmenta a Mellin de Saint-Gelais i el seu poema en forma d'ales, i l'existència de "poemes de figures" d'altres formes en la literatura persa (45).

El 1656 el poeta alemany Filip Zesen, autor de nombrosos cal·ligrames, projectava escriure un llibre titulat *Technopagnium poeticum*, però que sembla ser no va arribar a publicar-se (46).

Per a Mario Praz la composició de poemes visuals no és un fenomen aïllat, sinó en relació amb la tendència a la visualitat de la literatura de determinades èpoques, que defineix com emblemàtica, així a *Imágenes del Barroco* subratlla aquesta relació en l'època alexandrina

amb la fórmula *Ut pictura poesis*, l'Edat Mitjana i el Barroc. Hi ha un conjunt de manifestacions del barroc, epigrames, conceptes, emblemes i empreses, que estan imbuits del mateix esperit visual, que denomina com a tecnopècnia: "Emblema y epigrama representan, pues, dos modos diferentes de concebir la misma *technopaegnion*". De l'època del barroc cita com tecnopècnia un exemple de poesia combinatòria:

"Pero la *technopaegnion* más prodigiosa fue la elaborada por Erycius Puteanus sobre un verso del poeta jesuita Bernard van Bauhuysen (Bernardus Nauhusius): *Tot tibi sunt dotes, Virgo, quot sidera caelo*. Puteanus demostró que las palabras de este verso podían ser combinadas de 1.022 maneras diferentes, tantas como el número de estrellas entonces conocidas, de modo que se podía decir con razón que el cielo era un verdadero emblema de las virtudes de la Virgen (...) Este verso fue llamado "Proteo estrellado" y "maravilla homérica". (47)

Però a *Mnemosine* relaciona el terme amb els cal·ligrames des de l'època alexandrina fins el segle XX: "Las *technopaignia* de los alejandrinos- y de los poetas del siglo XVIII que volvieron a ponerlas de moda- intentaban ingenuamente sugerir objetos (un hacha, un altar, un par de alas) mediante una configuración de versos de diferente longitud" (48), "El período barroco se deleitó en las *technopaignia*, como la "Easter-wings" de George Herbert" (49), i del segle XX: "Las *technopaignia* de Cummings son de hecho poesía y pintura al mismo tiempo; constituyen una nueva aplicación del principio alejandrino *ut pictura poesis*" (50).

Pozzi en el glossari de *La Parola Dipinta* diu del terme *technopaegnon*: "Poesia composta de versos de longitud diversa, superposats de manera de aconseguir el contorn d'una figura tallada sobre un fons de suport. Talora les línies també es corben a traçar el perfil de la figura voluta, com en les sèries de Simmia; però la condició que ho vol descompondre en versos de mesura desigual i superposats l'un sobre l'altre és sempre respectada, contràriament al modern *calligramma*" (51). A *Poesia per joc*, l'autor defineix així el tecnopènia: "en referència a l'alineament i a l'isometria de les unitats lingüístiques supra-segmentals, quan es passen aquestes convencions no representants de la llengua, neix de la transcripció el *technopaegnon*", i considera que el terme ha estat assumit en època moderna per designar els *carms figurats* dels alexandrins (52).

6.3. CAL·LIGRAMA

Amb el terme cal·ligrama, en grec "bella escriptura", Guillaume Apollinaire designà el 1917 els seus poemes visuals de tendències lineals i de superfície. Aquest terme és emprat en l'actualitat per alguns autors per referir-se a la poesia visual de qualsevol època amb característiques gràfiques d'un o altre tipus: Massin, J. Peignot, G. Pozzi, A.M. Zárate i M. d'Ors principalment, i l'apliquen total o parcialment a poemes visuals dels que altres autors consideren tecnopènies, que en aquest treball diferenciem en cal·ligrames i laberints, i també a altres poemes visuals no sols occidentals, sinó també d'Orient.

Cal·ligrama és doncs un terme modern emprat per designar una producció "històrica", sense descartar que Apollinaire conegués poemes visuals del barroc, medievals o orientals, potser algunes edicions de patristica de poetes llatins on estaven reproduïts els laberints de Venanci Fortunat, com l'edició de 1887 de Charles Nisard sobre Ausoni, Sidoni Apollinar (un autor com ell mateix franco-romà), i Venanci Fortunat (53).

Massin a *La lettre et l'image*, considera en Apollinaire la possible influència de les *Constel·lacions* d'Aratus, poemes revelats per William Young Otteley el 1836 (f.49 i f.50) (54), i denomina cal·ligrames una producció diferent a la del poeta. Reconeix Apollinaire com a creador del terme i de poemes amb caràcters molt particulars, considera l'essència de les seves composicions inigualable, i els seus imitadors com a detractors, però també enten el cal·ligrama com un terme d'aplicació molt més amplia: "Le calligramme c'est si l'on veut, l'écriture, le dessin de la pensée; c'est le chemin le plus court emprunté par l'expression pour matérialiser celle-ci et imposer au regard une vision globale de l'écrit" (55). Però Massin quan fa una visió dels antecedents històrics els denomina també amb altres termes: "vers figurés", "poème figuré", "Carmina Figurata", "Cancellati Flexus", "labyrinthe", etc. També Luciano Caruso, per referir-se als poemes visuals de Símmies de Rodes, Teòcrit i Dosiades, empra el terme de cal·ligrama: "Calligrammi alessandrini" (56).

Jerôme Peignot a *Du Calligramme*, presenta el terme cal·ligrama en relació a Apollinaire per passar després a fer una anàlisi de les composicions anteriors i de característiques similars, que comenta també

amb altres noms. Així la producció dels alexandrins la denomina "vers figurés" a la pàg. 9, i en canvi en la pàg. 10 cal.ligrames: "Au XVIIe siècle, le savant italien Fortunio Liceti travailla à déchiffrer les calligrammes grecs..". El mateix fa amb els poemes de Venanci Fortunat, que considera "poeme figuré" a la pàg. 12 i cal.ligrames a la pàg. 11: "Avant d'en venir a Fortunat et à Raban Maur dont les oeuvres vont marquer le sommet de l'art des calligrammes, au VIIIe siècle". Els poemes de Raban Maur són en la pàg. 14 "Carmina figurata" i cal.ligrames: "Raban Maur (...) est sans conteste le plus grand des auteurs de calligrammes. Avec sa fameuse "Encyclopédie allégorique, Raban Maur va théoriser les principes de la dialectique calligrammatique esquissée par Porphyrius." En la pàg. 21 els poemes de Panard (s.XVIII) en forma de rombe són cal.ligrames, però també versos "rhopaliques" o "pyramidaux". Peignot reprodueix un comentari de Michel Foucault on aquest analitza el cal.ligrama:

"Le calligramme, lui, se sert de cette propriété des lettres de valoir à la fois comme des éléments linéaires qu'on peut disposer dans l'espace et comme des signes qu'on doit dérouler selon la chaîne unique de la substance sonore. Ainsi le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique: montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire". (57)

Segons Miguel d'Ors a *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire*, els alemanys diferencien en els poemes visuals dos grans grups, els *Bildgedichte* o poemes d'imatge i els *Figurengedichte* o poemes de figures. En el primer s'inclouen els jeroglífics, emblemes, empreses, laberints i certes formes d'acròstics, emprades per Publi Optacià Porfiri i els seus imitadors del Renaixement Carolingi, mentre que el segon terme coincideix amb el que d'Ors enten com cal.ligrama. L'ús que en fa M. d'Ors s'identifica amb el d'aquest treball, tot i que ell empra paral·lelament els termes Tecnopècnia i Carmina Figurata (58).

Giovanni Pozzi, en el glossari de *La parola dipinta* diu respecte del terme: "Calligramma: termine coniato da Apollinaire per designare composizioni figurali, simili ai technopaegnia della tradizione classica e rinascimentale, ma meno legate a norme metriche fisse e più libere nella disposizione del tratteggio" (59). A *Poesia per gioco*, atribueix al cal.ligrama un origen associat no amb els tecnopècnies alexandrins, sinó amb els laberints entreteixits:

"La forma più antica del calligramma ha un'origine diversa; deriva dai versi intessuti (versus intexti), i quali erano costituiti da acrostici che attraversavano il testo portante in modo da riprodurre la figura desiderata. Si tratta in realtà di versi intessuti senza il supporto del carme portante: versi collegati posanti sul cuoto della pagina invece che su un testo sottostante" (60).

Notes al Capítol I

- 1 MASSIN a *La lettre et l'image*, Paris, 1981, mostra l'aplicació de la lletra en la il·lustració, la poesia visual, la publicitat i l'art.
- 2 Vegeu: Ignace J. GELB, *Historia de la Escritura*, Madrid, 1985; ETIEMBLE, *L'écriture*, Paris, 1973; David A. DIRINGER, *A history of the alphabet*, London, 1983, de Marcel COHEN, *L'écriture*, Paris, 1953, i d'Armand COLIN, *L'écriture et la psychologie des peuples*, Paris, 1963.
- 3 Berjouhi BOWLER, *The Word as image*, London, 1970, pàg. 7.
- 4 Ibidem. Per a aquest autor, els papirus són del segle V a.C.
- 5 José Luis CALVO MARTÍNEZ; Maria Dolores SANCHEZ ROMERO, *Textos de magia en papirus griegos*, Madrid, 1987, pàg. 16.
- 6 Pedro LAÍN ENTRALGO, *La curación por la palabra*, Madrid, 1958.
- 7 GELB, *Historia*, pàg. 296-301.
- 8 Jérôme PEIGNOT, *Du Calligramme*, Paris, 1978, pàg. 6.
- 9 Ibidem. pàg. 7.
- 10 Ibidem. pàg. 11, i Armando ZARATE, *Antes de la Vanguardia*, Buenos Aires, 1976, pàg. 34-35.
- 11 PEIGNOT, op.cit. pàg. 10, i ZARATE, op.cit., pàg.40-42.
- 12 El consideren de Besantinus BOWLER, op.cit. pàg.129, i ZARATE, op.cit., qui l'anomena "Julius Vesantinus", pàg. 40-41, mentre que PEIGNOT, op.cit. pàg.10 i MASSIN, op.cit. pàg.160, l'atribueixen a Dosiades.
- 13 Ioannis CARAMUELIS, *Primus Calamus ob Oculos*, Vol. I, Roma 1663, pàg. 328, punt CCXIV. "Unde sententia integra erit haec: "Deus absconditus, salus et medicina potentissima, sustinet et conservat auxilio et operatione sua caelos". Cui respondebit istud Disticum: Rex noster, Medicina salus, abscondita Causa Rerum, Caelorum sustinet ipse polos". Dick HIGGINS, a *George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition*, New York, 1977, fig. 19, li dóna una interpretació cristiana relacionada amb les dues primeres paraules del Pare Nostre, i recomana com la millor discussió sobre aquest tema la recollida per BENGT AF KLINTBERG a *Svenska Trollformler*, (Stocolm: Wahltröm & Widstrand, 1965), pàg. 55-56.
- 14 Matila C.GHYKA, *El número de Oro*, Barcelona, 1978, Vol. II, pàg. 81.
- 15 Fernand CABROL, *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie*, Paris, 1928, Vol XV, 1ª part. pàg. 913-916.
- 16 GHYKA, op.cit. Vol. I, pàg. 199.

- 17 Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1991.
- 18 Sobre poemes visuals en altres cultures, vegeu BOWLER, op.cit., Mohamed AZIZA, *La Calligraphie arabe*, Tunis, 1973, i PEIGNOT, op.cit.
- 19 Vegeu d'aquest mateix treball, el Cap. II, apartat 2.3.
- 20 Ibid., i també el Cap. III, apartat 3.2.13.
- 21 Wladyslaw TATARKIEWICZ analitza la relació entre art i poesia en la cultura occidental a *Historia de seis ideas*, Cap. III. Madrid, 1978.
- 22 Sobre pintura xinesa i escriptura veg.: Nicole VANDIER-NICOLAS, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, Fribourg, 1983; Estela OCAMPO, *El Infinito en una hoja de papel*, Barcelona, 1989.
- 23 Vegeu Jérôme PEIGNOT, *Calligraphie "du trait de plume aux contre-écritures"*, Paris, 1983 i Judy MARTIN, *Caligrafia*, Madrid, 1985.
- 24 Veg. d'Anne de MARGERIE, *J.B. Bodoni. typographe italien 1740-1813*, Paris, 1985; James HUTCHINSON, *Letters*, London, 1983; Euniciano MARTIN, *La Composicion en las Artes Gráficas*, Barcelona, 1974.
- 25 Gérard-Georges LEMAIRE, *Les Mots en Liberté Futurites*, Paris, 1986.
- 26 André BELLEGUIE, *Le Mouvement de l'Espace Typographique années 1920-1930*, Paris, 1984.
- 27 Herbert SPENCER, *Pioneers of modern typography*, London, 1990.
- 28 Daniel GIRALT MIRACLE, "De la lletra al tipus i del tipus a la lletra" a: *La festa de la lletra*, (catàleg d'exposició) Barcelona setembre-octubre, 1979.
- 29 W.M. IVINS jr., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, 1975.
- 30 Veg. Pierre GUIRAUD, *Le jeu des mots*, Paris, 1976, i Màrius SERRA, *Manual d'Enigmística*, Barcelona, 1991.
- 31 Luciano CARUSO, "La Poesia Figurata nell'Alto Medioevo", *Atti dell'Accademie di Scienze morali e politiche della Soceità Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli*, Vol.LXXXII, Napoli, 1971, pàg. 313.
- 32 Dick HIGGINS, *George Herbert's Pattern: In their Tradition*, New York, 1977. També empra aquest terme Kenneth B. NEWELL a *Pattern poetry: a historical critique from the Alexandrian Greeks to Dylan Thomas* Boston: Marlborouhg House, 1976.
- 33 Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y edad media latina*, Madrid, 1976, pàg. 559.
- 34 Així titulen Andrew HOYEM i Glenn TODD el recull *Shapped poetry: a suite of 30 typographic prints chronicling this literary form from 300 BC to the present*, San Francisco: Arion Press, 1981.

- 35 MASSIN, *La lettre*, pàg. 158, i POZZI, *Poesia per Gioco*, Bologna, 1984, pàg. 129-130.
- 36 POZZI, *Poesia per gioco*,
- 37 Giovanni POZZI, *La parola dipinta*, Milano, 1981, pàg. 349-350.
- 38 Hermann KERN, *Labirinti: forme e interpretazione*, Milano, 1981.
- 39 Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte Poética Española*, Salamanca, 1592. Vegeu més informació en el capítol III, ap. 3.1.7.
- 40 J.P.MIGNE, *Patrologiae seriae Latinae*, Paris, 1864, Vol.107, pàg.133-136.
- 41 Vegeu Cap. II, ap. 2.3.4., i Cap. III. ap. 3.2.9.
- 42 Ana HATHERLY, "Labirintos Portugueses dos séculos XVII e XVIII" a: *Colóquio / Artes*, Lisboa, nº 45, giugno, 1980, pàg. 20-29.
- 43 ZARATE, *Antes de*, pàg. 32.
- 44 BOWLER, *The Word*,
- 45 CURTIUS, op.cit. pàg. 400, cita per a l'estudi dels poemes de l'*Antologia grega* d'Adolf EBERT, *Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande*, Leipzig, 1880-1889, II, pàg. 32 i 142.
- 46 Vegeu Cap. II, ap. 2.3.2.
- 47 Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco*, Madrid, 1989, pàg. 22-23.
- 48 Mario PRAZ, *Mnemosine*, Madrid, 1981, pàg. 10.
- 49 Ibidem. pàg. 152.
- 50 Ibidem. pàg. 207.
- 51 POZZI, *La parola*, pàg. 351.
- 52 POZZI, *Poesia*, pàg. 46-47.
- 53 Charles NISARD, *Ausone, Sidoine Apollinaire, Fortunat*, Paris, 1887.
- 54 MASSIN, *La Parole*, pàg. 170.
- 55 Ibidem. pàg. 157-158.
- 56 CARUSO, "La Poesia Figurata..",
- 57 PEIGNOT, *Du Calligramme*, pàg. 22.
- 58 Miguel d'ORS, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, 1976.

59 POZZI, *La parola*, pàg. 349.

60 POZZI, *Poesia*, pàg. 58.

II. POESIA VISUAL EUROPEA. DEL S. IV d.C. FINS EL S. XVIII.

L'objectiu d'aquest capítol és presentar la producció europea de poesia visual en grafia llatina des dels primers exemples coneguts, els de Publi Optacià Porfiri en el s.IV, fins el segle XVIII. Són gairebé quinze segles que mostren un conjunt de característiques unitari, en especial pel que fa a la tipologia dels poemes, que són bàsicament cal.ligrames i laberints.

Tot i aquesta unitat, l'humanisme renaixentista i la invenció de la impremta marcaren en els poemes visuals una nova orientació en les fonts d'inspiració, aparició de nous símbols, innovacions tipogràfiques i cal.ligràfiques en la confecció i reproducció de poemes que els diferencien de la producció anterior. Per aquesta raó he dividit el capítol en dos apartats, un primer fins l'Edat Mitjana, i un segon que compren els poemes visuals des del Renaixement fins el segle XVIII.

Els poemes visuals són sovint laudatoris, mentre que altres commemoren un esdeveniment, sempre amb la intenció de mostrar domini poètic, enginy en la composició i bellesa en el resultat gràfic. Quant als temes, són en el cas laudatori una magnificació de les virtuts del destinatari del poema: reis i reines, emperadors, nobles, papes, eclesiàstics, sants o santes a qui es dediquen, però la temàtica religiosa és la més freqüent, paral·lelament a la mitològica.

Les cerimònies religioses són també una ocasió propícia, en aquest cas podriem diferenciar les que tenen relació amb canonitzacions, beatificacions, translacions de relíquies o cossos de sants, etc., o aquelles en que s'atorguen els sacraments: bateigs, casaments, i celebracions funerals, amb les seves honres o pompes fúnebres, de reis i reines, nobles, burgesos o eclesiàstics. També és freqüent trobar aquestes composicions en relacions de rebudes o acomiadaments de nobles, militars i eclesiàstics, bé sigui a una ciutat, una universitat o un col·legi. Algunes vegades es componen per commemorar un aconteixement extraordinari d'origen natural, com el pas d'un cometa o un estel.

En l'àmbit escolar i universitari també són freqüents, en el primer cas com a exercici de llüiment que es presentava normalment en les festes del patró del col·legi, per agrair l'ajut d'algun noble o eclesiàstic o en el marc de competicions poètiques. Un nombre considerable dels poemes visuals estan relacionats amb les cerimònies de doctorat, poemes laudatoris compostos i dedicats per un amic o pròxim de l'estudiant que preten accedir al grau de doctor, o com llüiment del pretendent a doctor, impreses juntament amb les conclusions.

1. POESIA VISUAL EN GRAFIA LLATINA FINS EL RENAIXEMENT

Els primers poemes visuals que coneixem en grafia llatina són del segle IV d.JC., en què coexisteixen motius pagans i cristians: entre els pagans els ja clàssics ara, siringa i laberint i entre els cristians especialment el crismó o monograma de Jesucrist. Aquest període ve exemplificat magníficament pels poemes visuals de Publi Optacià Porfiri, i per alguna altra obra aïllada, com els mosaics d'Orleansville. En aquesta primera època, les estructures més freqüents són els laberints de lletres, els laberints entreteixits i alguns cal.ligrames.

L'Alta Edat Mitjana és una època de lluites iconoclastes i minimalització figurativa, de què és significativa l'obra de Sant Venanci Fortunat en el segle VI, basada en el motiu de la creu, en laberints entreteixits i de lletres. El renaixement carolingi reflecteix l'acceptació de la figuració en l'església com element didàctic, el tema de la creu dona peu a l'aparició del crucifix, cosa que s'evidencia en el poemes visuals de Raban Maur (s.IX), qui incorpora variacions geomètriques, i noves representacions que remarquen sempre el signe de la creu; però les seves innovacions no sols es manifesten en els aspectes iconogràfics, sinó també en diferents variants a nivell compositiu. Altres laberints entreteixits trenquen amb la unitat numèrica, factor afavorit gràficament per la reforma carolíngia de la grafia. A partir del segle X trobem algunes composicions cal.ligramàtiques, com les d'Eugeni Vulgari i altres autors, però en un nombre bastant limitat.

En aquesta època la major part de poemes visuals rebien el nom llatí de "Carmen", cal·ligrames i laberints, que es pot entendre com cant, música, poema, composició en vers, fórmula màgica o resposta a un oracle o predicció. Aquesta paraula també designa la carda o pinta amb què es prepara la llana per al filat, quan filar i teixir és una de les feines de les Muses, així es compara el fil amb la línia dels versos entreteixits i la roba amb el text.

La varietat de motius iconogràfics en aquests segles és molt limitada, cosa que ve també determinada pel tipus d'estructura emprat, però no obstant aquesta limitació, veiem com les figures simbòliques paganes i cristianes estan en estreta relació amb els símbols de l'època, especialment els religiosos, així com el seu contingut literari, i que en molts casos, el valor simbòlic de la imatge i el text correspon també amb el simbolisme inherent a determinats números, presents en el nombre de lletres o versos de les composicions, en una identitat total entre les arts plàstiques, la literatura i la mètrica.

Totes aquestes composicions varen ser compostes i reproduïdes durant segles cal·ligràficament, però les il·lustracions que es presenten són, en la major part dels casos, tipogràfiques, extretes d'antologies llatines, algunes de l'època del Barroc i altres posteriors, així els tipus de lletra en què varen ser escrites, difícilment arriba a les nostres mans en la seva versió original, manuscrita, sinó en la d'impremta, especialment en les més antigues.

1.1. PUBLI OPTACIA PORFIRI

és aquest el primer autor del qual coneixem poemes visuals escrits en llatí, cal·ligrames i laberints entreteixits, que formen juntament amb altres poemes el *Panegíric a Constantí*, ofert a l'emperador el 325 d.C. per commemorar els vint anys en el poder. P. Optacià Porfiri havia mantingut amb Constantí una relació epistolar entre els anys 310 i 311, però per raons desconegudes va ser exiliat de Roma, i aprofità la celebració de la Vicennalia (els vint anys en el poder) per presentar els poemes i demanar que li fos perdonada la pena, cosa que va aconseguir, ja que va arribar a ser prefecte de Roma entre els anys 329 i 333.

El *Panegíric* constava en principi de vint poemes, però després de la celebració de la Vicennalia li varen ser afegides noves composicions (1). Tres d'elles són cal·ligrames i la major part dels altres laberints entreteixits, entre ells onze de forma quadrada i la resta en disposicions irregulars. Els versos entreteixits dibuixen estructures rectilínies i geomètriques: lletres, línies en ziga-zaga, polígons, o figures com un vaixell, una fulla de palma o el monograma de Jesucrist. El fet que la grafia llatina no separés les paraules, en tot cas assenyalés amb un punt el final i l'inici entre elles, feia que alguns laberints adoptessin una disposició semblant al mosaic. Les composicions eren escrites sobre pergami pintat de color púrpura, les lletres del text en color plata i els versos entreteixits en color or, mentre que les edicions més senzilles utilitzaven el pergami sense pintar, les lletres del text en

color negre i les dels versos entreteixits en color mini (2), o bé amb una línia es siluetejava la figura (f.27a) (3) .

En les edicions tipogràfiques, la primera de Petrus Pithoei és de 1590 (4), el contrast produït pel color en els versos entreteixits i la resta del poema ha estat aconseguit de diferents maneres. En l'edició de Velseri, la primera de 1595, reeditada el 1682, i de la qual seguim la numeració, els versos entreteixits han estat impresos en color vermell, es respecta la forma quadrada dels originals, no es separen les paraules i el tipus de majúscula és quadrat, amb molt poc espai entre les línies (f.18b) (5). En la de Migne (s.XIX), basada en la de Velseri, les lletres són allargades, raó per la qual els poemes es transformen en rectangles, i les dels entreteixits són més grans (f.23 a f.26) (6). Edicions del segle XX, com la d'Elsa Kluge, han aplicat tipus de lletres més modernes amb efectes estètics destacables (f.27b) (7).

Publi Optacià Porfiri és representatiu d'una època de transició, en la qual es conjuga una mentalitat pagana imbuïda de neoplatonisme entre les classes il·lustrades, i el fort desenvolupament del cristianisme sota la protecció de Constantí. Paganisme i cristianisme comparteixen els símbols i continguts d'aquest recull de composicions, perquè si bé Constantí va convocar i participar al Concili de Nicea, també és cert que no va abandonar el títol de Màxim Pontífex, sacerdot cap del paganisme. Aquesta va ser una concessió que no incloïa el paganisme en la seva totalitat, sinó sols l'aristocràcia de Roma, que estava interessada en mantenir els seus privilegis.

Segons Alföldi, P. Optacià Porfiri busca amb els seus versos entreteixits no un efecte poètic, sinó una sorpresa artificiosa en els seus lectors, on el signe desbordat delecti els romans, aquells a qui ofereix les benediccions de pau l'Emperador (8). Aquestes composicions passaren a la posteritat no sols per la seva vàlua poètica, sinó per l'enginy de les construccions. D'ell en parlen Sant Jeroni, Fabi Fulgenci, Beda el Venerable, Alcuí, Alvar de Còrdova i Raban Maur.

L'elecció dels signes o símbols i la temàtica dels poemes ve marcada per l'esdeveniment que es commemora i el lloc: la Vicennalia i la ciutat de Roma, els seus orígens i institucions, i també pels fets del passat més recent en la història de l'Imperi sota Constantí: la victòria sobre els sàrmates el 322, la desfeta definitiva de Licini el 324, i la celebració del Concili de Nicea amb la presència de Constantí el 325. Els fills de Constantí: Crisp, Constantí i Constanci, són evocats sota la fórmula general de Cèsars. Són freqüents les referències literàries a Virgili, que al·ludeixen a una segona Edat d'Or en relació al regnat de Constantí, l'oracle de Delfos i la mitologia pagana. El crismó com a signe del cristianisme està representat en algunes composicions, encara que d'una manera més aviat "heràldica", com el símbol que propicià la victòria sobre els enemics de Constantí (9).

1.1.1. ELS CAL·LIGRAMES DE PUBLI OPTACIÀ PORFIRI

Dels tres cal·ligrames del *Panegíric a Constantí*, en forma d'orgue hidràulic, d'ara i de siringa, només l'orgue, que figurava en el primer

recull, aporta una forma totalment original, mentre que els altres dos segueixen la tradició alexandrina i varen ser afegits posteriorment. El que té forma d'orgue (f.12a i f.12b), és un elogi de la ciutat de Roma al seu emperador, compost per dos poemes, un per al teclat i un altre per als tubs, separats per un vers hexàmetre, i es considera una de les composicions més reeixides de l'autor. L'orgue era un instrument que per la seva potent sonoritat es feia servir sempre en festes i solemnitats públiques, com els combats en el circ entre gladiadors i el martiri dels cristians. És aquest un dels poemes on la disposició tipogràfica ha variat més l'essència del dibuix original, si comparem una versió manuscrita (f.12a) i una altra d'impresa (f.12b). En la primera veiem com els versos del teclat estaven disposats en diagonal respecte dels tubs, a més de la característica definició lineal de la silueta, disposició que dona una sensació d'espai, de perspectiva, que anul·len totalment totes les disposicions tipogràfiques posteriors.

El poema que representa el teclat, té vint-i-sis línies de vint-i-vuit lletres cada una en versos iàmbics, és una lloança a la família de Constantí i esmenta les cerimònies que es celebren a les places i teatres per rebre l'August, al temps que el poeta es lamenta de no poder ser present per la seva injusta sort. El poema que dibuixa els tubs té un total de vint-i-vuit línies, en versos hexàmetres, comença el primer vers amb vint-i-cinc lletres i afegeix una lletra més a cada línia fins arribar a cinquanta lletres. El tema és la pròpia consideració de la forma dels tubs i la seva longitud, i la música (10).

L'Ara és una composició de vint-i-quatre línies, totes elles amb un nombre parell de lletres i que podríem considerar dividida en tres parts: un basament amb sis línies, un tronc amb dotze i una taula amb sis, cada part amb unes característiques numèriques pròpies i també de continguts. Les adaptacions tipogràfiques del cal·ligrama han donat siluetes força diferenciades (f.13a, f.13b i f.13c). L'altar reuneix en ell la simbologia de centre del món, és el lloc on es condensa amb més gran intensitat el sagrat, reproduïx en miniatura el conjunt del temple i de l'univers i és també símbol de la presència invisible dels déus. Entre els antics l'altar era un edicle reservat al culte dels déus superiors, mentre que per ara s'entenia un objecte de menys volum que servia per a les suplicacions i libacions, però no per als sacrificis. Així de manera general es podria dir que l'altar estava reservat als déus i l'ara als difunts (11). La seva traducció seria aquesta:

- 1 Veus com jo, aquesta ara dedicada a Piti
- 2 estic enginyosament polida com música per l'art del Vat
- 3 així com la formosa i molt sagrada descendència del graciós Febus
- 4 lligada a aquests temples on fan ofrenes els cors de vats
- 5 i tantes Camenes adornades amb guirnaldes de flors
- 6 que en l'Helicon dels poemes de glòria han de ser situades.
- 7 L'artífex amb habilitat no em va polir aspra
- 8 no estic arrencada de la roca d'una muntanya blanca
- 9 de Luna, ni dels brillants cims de Paros
- 10 tampoc estic trencada ni forçada pel dur cisell
- 11 S'estreten els primers angles que sobresurten
- 12 i al punt s'eixamplen els segons

13 i amb precaució s'ajusten els uns als altres
14 pas a pas per les corbades línies
15 després estic traçada en el següent tram per la regla
16 de manera que la vora del quadrat sigui el rígid límit
17 o bé la línia es dilata al contrari des d'allà vers la base
18 extenent-se ordenadament portada per l'art.
19 A mi em componen les mides segons els compasos de les Camenes
20 Almenys mai no ha estat canviat el nombre de peus
21 Que aquest ensenyament serveixi mentre hi hagi una regla en els
preceptes
22 Les lletres de l'alfabet dels poemes creixen i decreixen
23 Concedeix ! Oh Febus! que el suplicant que ofereix aquestes
imatges de mides
24 estigui content en els temples i participi en la dansa sagrada.

(12)

De les sis línies de la taula, les dues primeres són més curtes que les del tronc: vint-i-sis lletres, nombre que després s'amplia fins a trenta-vuit i disminueix gradualment en les altres tres línies, amb trenta-quatre, trenta-dues i trenta lletres respectivament. El text és una invocació a Apol.lo sota la fórmula de Pític i de Febus, una referència al santuari de Delfos, l'oracle més prestigiós de l'antiguitat. Les muses, considerades filles d'Apol.lo, són les Camenes en el poema per adaptació romana, deesses de la poesia i la música, i l'Helicon simbolitza el lloc d'on es ve o es va a buscar inspiració poètica.

El text del tronc descriu la seva forma i la disposició dels materials poètics, i deixa ben clar que no es tracta d'un altar de marbre, tot i comparar el poeta amb l'artífex. La forma és un rectangle de dotze línies, amb vint-i-vuit lletres cada una, possible al·lusió a la lluna i el seu cicle, un dels símbols de la germana d'Apol·lo, Diana, qui podria ser així encara que no anomenada, si suggerida, si prenem en doble sentit la cita de Luna, el nom antic de la ciutat de Carrara, famosa com l'illa de Paros pels seus marbres blancs. Existia a Roma, a l'Aventí un temple dedicat a la deessa Lluna, que més endavant va ser assimilada a Diana. Constantí, que es va considerar en bona part del seu regnat com una personificació d'Apol·lo, tenia un culte personal a la lluna, com testimonia el seu nebot l'emperador Julià, culte que no era estrany en el cercle pagà que l'envoltava (13).

Després es perfilen les grades del basament, que, com en la part superior, consta de tres línies que es van ampliant, amb trenta, trenta-dues i trenta-quatre lletres respectivament, i per acabar en tres línies de la mateixa llargada: trenta-sis lletres. Es fa una crida a la constància dels preceptes i les regles, cosa que es pot entendre en un sentit poètic, al·ludint a les normes de metrificació i ritme poètics, o bé reflectint l'essència del Pitagorisme, que relaciona en un sol sistema dues idees: la del valor màgic de la música i el valor màgic del nombre.

Apol·lo i les Muses són lloc comú no sols per als poetes, sinó també per als filòsofs. Pitàgores, que era considerat pels seus contemporanis com una encarnació d'Apol·lo, testimoniava un especial culte a les Muses, perquè simbolitzen la música universal i la seva virtut purificadora, i

fan sentir un eco de l'harmonia de les esferes. Plató els hi tenia dedicat un altar a l'Acadèmia, per ser les deesses de la Música, però per a ell, la vertadera música és la filosofia. En una inscripció trobada a Roma d'un metge anomenat Asklépiades, i que es considera d'inspiració neoplatònica, aquest manifesta la seva fe en la immortalitat de l'ànima i parla d'un altar aixecat en el cel i dedicat als fills de Leto, és a dir Apol.lo i Diana, i les Muses (14).

Sembla ser que l'anunci d'un altar dedicat a Apol.lo i les Muses va emparellat a la promesa de recompenses i felicitat divina. En aquest poema i en la inscripció del metge Asklépiades no es tracta d'un altar material, sinó espiritual, dedicat a Apol.lo, Diana i les Muses, amb invocacions per participar en els ritus sagrats i en l'eternitat, una manifestació de la creença en la immortalitat de l'ànima. Després de la Vicennalia, Constantí va emportar-se de Delfos i de l'Helicon una gran quantitat d'escultures a Constantinoble, però només va conservar a prop seu les de les Muses, que eren guardades al panteó familiar .

La fe en la immortalitat de l'ànima es suposa originària de Pitàgores, però hi ha testimonis de l'èxit d'aquestes concepcions entre els neoplatònics Porfiri i Jàmblic, com del seu gust pels oracles. Jàmblic, filòsof neoplatònic deixeble de Porfiri i contemporani de P. Optacià Porfiri, considera a *De Mysteriis* que les manifestacions de l'ànima han de tenir una unitat de forma, número i continguts, estableix correspondències entre la matemàtica, la geometria, l'aritmètica i la música, i considera l'ànima com continguda en les matemàtiques (15), cosa que quedaria plenament reflectida en la unitat mètrica del poema.

En el cal·ligrama que dibuixa la siringa o flauta de Pan (f.14), no apareix la paraula Siringa, sinó "cicutis", que denomina també un tipus de flauta pastoril feta amb les tiges d'aquesta planta. El poema diu així:

"Suspesa de la frondosa cúspide d'una alta alzina, jo testimonio que els Faunes han acudit sovint a aquest lloc com si fos el seu temple. Construïda amb diferents mides, i en nombre igual al de les cicutes dels Pans, diverteixo amb el meu so dolcíssim, modulats, els boscos de silvàs, les Nàiades, Driades i els cors secrets i els misteris de Bacus, i els udolants sàtirs a través de la meva música mesurada. A mi Pan em va ensenyar els modulats cants, que varen unir variades associacions, Attis el primer, el teu amant i màxima preocupació, Cibeles, m'ha fet vibrar amb el seu alè, encenent els teus amors Idaeus. Per les meves mercés les glorioses Muses varen inspirar cants, a mí em va gestar el jutge en l'alt Ida. Jo, associat amb la felicitat enllaço el desig proper, en el moment en què surt el brillant astre d'orient i canta convidat". (16)

La composició és feta en versos hexàmetres, el nombre de lletres dels quals va decreixent gradualment per evocar els tubs de la flauta. El nombre total és de quinze línies, la primera de quaranta-dues lletres, la segona i tercera de quaranta, i les dotze que segueixen redueixen a cada vers una lletra fins arribar a vint-i-vuit en l'últim vers.

La flauta de Pan és un símbol relacionat amb les escenes pastorils i els cultes agrícoles. Pan protegeix els ramats dels llops, i a través de les històries mitològiques s'associa la seva figura amb la de Bacus o Dionisi que va fer-li de protector i amb els sàtirs i Silès i tot el ritual dionisiac. Les driades eren nimfes protectores dels boscos i aigües, les nàiades, filles de Zeus, eren divinitats femenines protectores de fonts i rius. Dionisi és també un déu de la vegetació, els atributs del qual són el pi i l'heura, i se'l representava amb seguici de sàtirs, silès, Pan, Priap, driades i nàiades. El déu era consultat com oracle, patrocinava l'agricultura i a més de ser el déu de les orgies i bacanals també estava relacionat amb els mites de la mort i la resurrecció, a Delfos compartia propietats profètiques amb Apol.lo.

Cibeles, deessa oracular a Penisont, és una altra deïtat de la natura, coneguda també pel nom de Gran Mare, origen de tot, tant dels déus com de la natura. La llegenda li atribueix un gran amor pel pastor Atis, a qui va enfollir per haver faltat a la seva promesa de puresa. Atis en automutilar-se sota un pi, es va produir la mort, i es transformà en el mateix arbre, que va passar a ser el seu símbol, i la deessa el va ressucitar per portar-se'l en el seu carro tirat de lleons. Els romans varen acceptar oficialment aquest culte orgiàstic el 204 a.C., en traslladar a Roma la pedra sagrada del Penisont, per interpretació d'un oracle dels Llibres Sibil.lins que prometien així la victòria. A l'època imperial es va precisar la doctrina religiosa, a les grans ciutats es varen designar sacerdots oficials i a Roma l'Emperador encapçalava la jerarquia, assistit pels quindecenvirs.

L'alzina, el "Querqus" del primer vers és l'arbre sagrat de Júpiter i simbolitza la virtut de la fortalesa. Al santuari de Zeus a Dodona, s'interpretaven els auguris pel soroll de les fulles d'alzina amb el vent. Ida és el nom d'una muntanya a Frígia on hi havia un temple dedicat a Cibeles, també és el nom d'un cim de la Mísia, on segons la llegenda va succeir el rapte de Ganimedes i el judici de Paris. També és el nom d'un cim de Creta, en el qual es donava culte a Júpiter.

El poema fa referència, pel tema i per la forma, al culte de Pan associat al de Dionisi i el de Cibeles-Atis, cultes que a nivell simbòlic i de ritus tenen elements en comú: La flauta de Pan, instrument pastoril, apareix associada a Atis, Pan, sàtirs i faunes, i el pi és símbol comú a Atis i Dionisi, així com els cultes de tots tres, Dionisi, Pan i Cibeles tenen en comú ser orgiàstics, a la vegada que oraculars. La confluència d'aquests déus sigui potser un reflex del sincretisme neoplatònic en l'aspecte religiós. Els neoplatònics varen fer un esforç per unificar les diverses religions paganes, entre els segles II i IV d.C.. Segons el filòsof Porfiri, existia entre els diferents déus una identitat profunda i tots estaven units per Helius. Així Apol.lo era el Sol a la casa dels déus al Cel, i feia un de sol amb Bacus sobre la terra i amb Plutó en el món infernal. Aquestes teories servien en el s.IV per explicar els versos de Virgili, i tot el partit pagà del senat de Roma i les seves famílies participaven d'aquest sistema teològic, en el qual s'identificaven Atis i Bacus, al mateix temps que Adonis, Pan, Osiris i Mitra, com aspectes diversos del déu solar.

El culte de Dionisi-Bacus, o Liber Pater com en deien els romans, va associar-se entre els segles III i IV amb el d'Atis-Cibeles. El de Cibeles estava establert per un col·legi sacerdotal, mentre que el de Dionisi era popular. El culte a Cibeles, que durant l'imperi va gaudir d'extraordinari favor entre el poble, va decaure ràpidament en el segle IV d.C. tot i els esforços dels neoplatònics per renovar la doctrina (17), mentre que Pan, de simple déu dels pastors, passà a convertir-se en el déu de la natura, el Gran Pan o Gran Tot de la doctrina neoplatònica.

El neoplatonisme va lluitar contra el cristianisme, i atribuï cada vegada més importància als procediments pràctics per promoure l'èxtasi. Espiritualment està relacionat amb corrents antiintel·lectualistes i místiques, ja que la culminació del coneixement consisteix en una unió intuïtiva i mística amb el Un, així, de la identificació del Sol amb Bacus a la terra, resultà un culte que va ser dels últims a desaparèixer sota la competència del cristianisme.

La flauta en el poema, es presenta ella mateixa, en primera persona, fent referència sempre als déus que amb ella prenen contacte, com una personificació de la música i les seves propietats. El fet que siguin quinze el nombre de versos, fa pensar en la jerarquia del culte a Cibeles en l'època imperial a Roma: l'Emperador és el màxim sacerdot, en aquest cas Constantí, assistit pels quindecenvirs, és a dir, en nombre de quinze, els sacerdots encarregats de la custòdia i interpretació dels llibres sibil·lins que consultaven per ordre del Senat.

1.1.2. ELS LABERINTS ENTRETEIXITS I EL QUADRAT

El perquè del predomini de la forma del quadrat per a la major part dels laberints entreteixits és quelcom difícil de respondre amb certesa. Entre els grecs les formes primordials eren l'esfera i el cercle, les teories platòniques relacionen el quaternari amb la materialització de la idea, mentre que el ternari és la idea mateixa. Segons Plutarc, els pitagòrics afirmaven que el quadrat reunia els poders de Rea, Afrodita, Demèter, Hèstia i Hera, i simbolitzava la síntesi dels elements.

El quadrat és la forma emblemàtica de la fundació de Roma. Segons la llegenda, Ròmul seguint el ritu etrusc, va dibuixar en el Palatí els límits de la ciutat i després enganxà una vaca i un bou blanc a una arada i va assenyalar amb un solc el lloc dels fonaments de les muralles. La forma d'aquests fonaments no devia ser quadrada, sinó trapezoidal i envoltada d'un curs d'aigua, d'aquí ve el nom de Roma Quadrata, i les restes que avui es poden contemplar dels més primitius dels murs de les muralles, els mostren construïts amb la tècnica del Opus Quadratum. També rebia el nom de Roma Quadrata una ara d'aquesta forma que estava situada just en el lloc on Ròmul havia començat el solc sagrat, en un palau al davant del temple d'Apol·lo; sota hi havia una fossa circular on es guardaven les ofrenes: llavors i terra fèrtil, per fer propici el lloc als déus. Un altre monument relacionat amb els temps més antics de Roma és el que s'anomena Lapis Niger, llosa quadrada de marbre negre que assenyala la tomba de Ròmul (18).

El quadrat, juntament amb el rectangle i el trapezi, eren les formes base dels campaments romans. També el quadrat és important en la tradició cristiana, on per la igualtat dels seus costats simbolitza el cosmos, les seves quatre pilastres angulars els quatre elements. El número quatre simbolitza l'acció de teixir, també relacionada amb el cristianisme, com també hem vist era una feina de les Muses, que teixien amb fils d'or el seus cants o poemes. En les cultures orientals el quadrat és la forma bàsica dels Mandales i també de les cartes astrals, que tingueren a Europa aquesta forma fins el s.XIX. La forma del quadrat està no sols estretament relacionada amb la llegenda i la història de la fundació de Roma, sinó també amb Orient i el cristianisme, que ofereixen diferents possibilitats per comprendre i valorar el predomini d'aquest polígon en els laberints entreteixits de Publi Optacià Porfiri.

Per designar aquests poemes, seguiré la numeració de Velseri i Migne. En el poema VI, (f.15) el quadrat queda dividit pels dos eixos de simetria axial en quatre quadrats, dins els quals estan centrades quatre columnes o segments en sentit vertical. Els versos acròstics són dos, el primer es repeteix sis vegades, una en cada costat del quadrat i després en els dos eixos, mentre que el segon es divideix en quatre fragments de vuit lletres inclosos enmig dels quadrats en sentit vertical. Els dos versos acròstics es traduirien per "Oh Sant César, tingues pietat, serè, del teu poeta", "Així puguis tú donar l'Edat d'Or a tot el món". El primer comença i acaba amb la mateixa lletra, la S, de manera que els quatre vèrtexs, els punts mitjos dels costats i el centre del quadrat la repeteixen nou vegades, en el primer vers acròstic sis, i tres en el segon, que sumarien també un total de nou vegades.

Tot el poema és un elogi a Constantí, amb al·lusions a les Muses com a inspiradores, especialment Cal·líope, la dels Cants Heroics, la més veterana d'entre elles. També al·ludeix al destí del poeta, filat fatalment per les Parques, i demana que es consideri la falsa acusació que sobre ell pesa, implorant la clemència de l'August. En el poema no falta una reflexió sobre la pròpia forma tancada del conjunt i de la disposició i repartició dels versos acròstics, però no hi ha cap referència textual a una possible interpretació simbòlica de la forma gràfica. El més important d'aquesta estructura compositiva serà potser la repetida aplicació de què gaudirà al llarg de l'Edat Mitjana i fins al Renaixement sense incorporar pràcticament cap canvi.

En el poema V (f.18a), es dibuixen una creu grega composta per quatre hexàgons i una altra dibuixada pels eixos de simetria del quadrat. Segons el text, la composició vol dibuixar el retrat de l'Emperador, fet que Pozzi i altres autors posen en qüestió (19). Com veurem, una lectura més encuriosida del poema pot donar resultats sorprenents. El text acròstic que conforma les creus i hexàgons diu així:

"Se la Musa con questa poesia potesse rappresentare il volto dell'Augusto, restando fissa la norma del metro e del verso, la pagina, disegnata secondo le regole delle Muse con una varia tessitura di elementi, oserebbe vincere le cere di Apelle. Grandi cose saranno chieste, se la lieta Camena del poeta aiutasse gli orditi documentando col verso l'aurea età." (20)

Jo crec que les Muses han preparat un recorregut perquè coneguem el missatge en clau (f.18b): Si tracem les diagonals del quadrat, una altra creu, veiem com el punt on es tallen, el centre del quadrat, està ocupat per la lletra S, la lletra que està enmig del nom de IESUS. Sobre els dos extrems de la diagonal que va del vèrtex inferior esquerre al superior dret, pot llegir-se el nom de Crist en la fórmula grega XRISTUS, les tres primeres lletres són a l'extrem inferior esquerre de la diagonal, la S és justament al mig, i les tres últimes ho són a l'extrem superior dret. En l'altra diagonal, la que va de l'angle superior esquerre a l'inferior dret, podem llegir, encara que difícilment "In alfa et omega" en l'extrem superior, a mig camí de l'hexàgon, sobre un quadrat que apareix remarcat en els manuscrits més antics, podem llegir la paraula "Sancta". Si passem a l'altra meitat de la diagonal, es remarca un altre quadrat on llegim la paraula "CRUX", i si anem cap a baix en el mateix quadrat veurem de seguida la paraula "AGNUS" i de nou en l'extrem la paraula sencera "XRISTUS". Això tampoc vol dir que sigui aquesta l'única lectura oculta que pugui amagar aquesta composició, tot i així, llegir sobre la creu-diagonal el missatge "In Alfa et Omega, Sancta Crux Agnus Kristus", o "In Sancta Crux Agnus Kristus" seria doncs la resposta a la denominació d'aquest poema com a retrat ocult de Constantí.

Si considerem aquesta hipòtesi, comptariem ja amb dos elements de la simbologia cristiana prou clars i de difícil confusió: la Santa Creu i l'anyell de Crist: la creu és un element cristià que en l'Imperi d'Occident és acceptat de manera general més tard que en l'Orient. Cal no oblidar que la crucifixió era un suplici reservat només per als

criminals estrangers, ja que els ciutadans tenien opció a morir per la cicuta. El símbol doncs del càstig reservat als condemnats a mort per la justícia, era així de bon punt difícil d'assimilar. A més, el fet de ser l'església cristiana perseguida en algunes èpoques, li privava d'ostentar signes tan delatadors com la pròpia creu en la qual morí Jesucrist.

La creu serà durant molts anys substituïda a nivell simbòlic pel crismó o monograma Constantí, fins esdevenir protagonista i passar el monograma a segon lloc. Pel que fa a l'aparició del símbol de l'anyell com representatiu o lligat amb la figura de Crist, ve propiciat pel mateix fet de la semi-clandestinitat temporal de l'Església, que afavoreix un llenguatge figuratiu i simbòlic, en el qual determinades figures es converteixen en signe de reconeixement entre els cristians, com és el cas del peix o de l'anyell (21). Els cicles narratius paleocristians, tan aviat poden interpretar-se en un sentit pagà com cristià, ja que totes les escenes de la iconografia cristiana, troben el seu precedent en escenes mitològiques o pastorals (22). La identificació d'Orfeus-David- ve testimoniada per la troballa d'un manuscrit a Qoumrân, prop del Mar Mort, un poema possiblement essení, en què el rey David fa al·lusions al mite del músic-poeta grec. Aquest David-Orfeus, hauria així prefigurat el nou David, el Crist-Orfeus (23), que representat com a Bon Pastor és freqüent en les pintures murals de les catacumbes.

La decoració geomètrica no sols és present com a decoració singular dels murs de les catacumbes o en altres pintures, sinó també en la reticulació dels mosaics de paviment, algunes vegades amb dibuixos o formes

al·lusives a la simbologia cristiana. Hi ha mostres procedents de l'àrea romana, que presenten tant en pintures murals com en mosaics, exemples datats de la primera meitat del segle IV, per tant contemporanis de P. Optacià Porfiri, amb una decoració a base de creus, quadrats, hexàgons i altres figures geomètriques. És aquest el cas de les pintures que cobreixen el sostre de la Cripta de Lucini, al cementiri de Calixt, a Roma, datades de mitjans del segle IV (24), i dels mosaics de paviment de Sant Proto en l'àrea d'Aquileia, en els quals es veuen representades a l'interior figures de peixos i creus (25).

Pel que fa a la referència del quart vers acròstic a Apel·les (s. III a.C.), els texts antics li atribueixen una Afrodita, un retrat d'Alexandre i una al·legoria de la Calúmnia. Considero d'interés remarcar que potser es faci un paral·lelisme entre el retrat que va fer Apel·les a l'emperador Alexandre, i el que fa P. Optacià Porfiri del seu emperador. Apel·les, que va escriure un tractat sobre art, va gaudir d'una gran fama en el món clàssic, August va portar a Roma algunes de les seves pintures, que estaven exposades al públic en el Forum romà. En la mateixa línia amb la paraula "ceras" es refereix segurament a la tècnica emprada per aquest, una variant de l'encàustica, que es recobria amb una patina també a base de cera per fer les pintures més brillants i resistents (26).

La cera, element comú a pintors i escriptors, que empraven també com a suport per escriure, pot al·ludir a les abelles que la fabriquen, amb les retícules hexagonals de les seves cel·les, hexàgons dibuixats també en la composició. Segons Pausànies, quan Píndar era encara un nen, va

quedar-se adormit a Téspies a la vora d'un camí, i unes abelles, missatgeres de les Muses, es varen posar als seus llavis per fer les seves bresques (27). Per a Plató les ànimes dels homes sobris es reencarnen en forma d'abella. Entre els romans eren símbol de bons auguris enviades amb missatges dels déus, símbol solar de saviesa i ordre. Segons Virgili, les abelles posseeixen una parcel·la de la divina intel·ligència, signe que es va conservar viu entre els cristians de l'Edat Mitjana. També a nivell simbòlic representa a les sacerdotesses del Temple, a la Pitonisa, i sembla ser que en els primers temps del cristianisme existia una identificació entre les abelles i el mateix Jesucrist (28).

Com veiem totes aquestes interpretacions no fan sinó consolidar la interpretació a nivell simbòlic, síntesi de simbolisme neoplatònic, literari i religiós, pagà i cristià. Com a motius iconogràfics, sota una retícula d'aparences purament geomètriques, es dibuixa la creu del sacrifici, així com a nivell textual, una segona trama de versos entreteixits, ens ofereix el missatge "In Sancta Crux Agnus Kristus", quelcom més que un retrat ocult de Constantí.

La composició XV (f.16) presenta en versos acròstics les lletres AUG. XX i CAES. X. Commemora la vicennalia de Constantí com August i la decennalia dels seus fills com Cèsars (29). Crisp es va distingir en els fets militars, en la lluita contra les incursions dels francs, fet al qual s'al·ludeix en les línies inferiors, on es desitja a Constantí una futura tricennalia.

En la composició XXII (f.17) es dibuixa una retícula composta per un hexàgon en el centre, quatre quadrats que coincideixen en els vèrtexs i quatre paral·lelograms. Segons el text aquesta disposició pot respondre a una alineació de batalla, així ho considera Polara:

"Il confronto fra la figura di questo carme e lo schieramento militare si riferisce probabilmente alla disposizione dei soldati in quincunce, ricordato molto da vicino per mezzo di quattro quadrati agli angoli e un esagono al centro. La "via delle Muse" è "quintuplica" perché le parole che compongono ognuno dei due *versus intexti* sono cinque; i "soldati" invece sono sette perché ognuna di queste parole è formata di sette lettere." (30)

En el quadrat del text de la composició XXIII (f.19), és inscrit un altre quadrat i un octògon, que forma quatre hexàgons i deixa vuit triangles en parells a les puntes. És difícil establir per a aquesta disposició geomètrica una referència figurativa, en tot cas i sobre la traducció del primer acròstic "Tu sei il culmine d'Ausonia", es podria interpretar el quadrat central com el cim simbòlic amb què al·ludeix metafòricament a Constantí.

En les composicions IX, XVI i XVII, els versos entreteixits dibuixen el monograma de Jesucrist, i són presents els noms de Crist i Constantí. En dues (f.20) i (f.21), la lletra χ és l'equivalent de les diagonals del quadrat, i la ρ , és l'eix vertical. La composició XVII (f.22) dibuixa també la lletra ji com en els anteriors, però a més inclou al voltant del monograma les lletres del nom de IESUS, que es llegeixen de manera circular.

L'aparició del signe victoriós, vindria marcada segons els apòlogistes cristians per una visió que va tenir Constantí poc abans de la batalla contra el seu enemic Maxenci, a prop de Roma el 312, però sembla ser que la primera visió del signe va tenir-la en un santuari dedicat a Apol·lo, suposadament el de Grasz, en la qual el déu se li va aparèixer portant a cada mà una corona de llorer, símbol de la victòria, a l'interior de les quals hi havia uns signes desconeguts, que ell va interpretar en la primera corona com una T, i en la segona com una creu o aspa. Va deduir que la T volia dir tres, i la creu o aspa com a signe numèric, deu, i va creure doncs que anunciava una tricennalia o trenta anys de regnat (31). Posteriorment els biògrafs cristians, sobretot Eusebi de Cesària i part dels escrits que són inclosos a la Llegendà Àuria, cristianitzen aquesta aparició i la situen en la batalla contra Maxenci, on va aparèixer en el cel el signe del monograma de Jesucrist, i on una veu, o un àngel, segons la versió (32), li diuen que amb aquest signe guanyarà la batalla. Constantí, segons aquestes fonts, va fer que en els seus estendards es dibuixés aquest signe i efectivament es va fer amb la victòria. A partir d'aquell moment va ser mostrat generalment com a meravellós signe de

batalla, gràcies a les constants victòries militars de Constantí. Tot i així existeixen dubtes sobre si aquest signe era el mateix que el del crismó (33).

En principi les més antigues representacions del crismó pertanyen a inscripcions oficials, epigràfiques o numismàtiques. El 315 és l'any que marca l'inici de la seva aparició en les encunyacions constantines (34), i es repeteix en encunyacions de Siscia, Ticinium, Thessalonica i Aquileia, tot i que el cap de la lletra ρ no és perfectament reconeixible. Per últim, el crismó apareix oficialment amb tota claredat a les monedes encunyades a Constantinoble després del 327 (35), símbol paral·lel a la victòria i a Constantí de manera oficial. De manera extraoficial, és emprat com a signe i com a símbol, però també relacionat amb la victòria en alguns epitafis, però en dates posteriors amb seguretat al 323 (36). Es considera doncs que el monograma en temps de Constantí va ser emprat per commemorar les victòries Imperials, gravat en l'estendard Imperial, i no com a símbol de l'Església triomfant, simbolisme que va assumir posteriorment.

Poden haver-hi dos fets més que motivin la presència en els poemes visuals del crismó (l'última de les composicions va ser afegida més tard) en aquest recull laudatori de poemes. El primer és la celebració del Concili de Nicea entre el vint de maig i el vint-i-cinc de juliol del 325, convocat pel mateix Constantí per restablir la pau de l'església cristiana, amenaçada en aquells moments per la força de l'arrianisme. El segon és l'anomenament per Constantí d'Acilius Severus, educador de Crisp i en estreta relació amb Lactanci, com a prefecte de Roma, el

seu primer prefecte cristià, càrrec que va exercir entre el quatre de gener del 325 i el dotze de novembre del 326 (37). Justament són aquestes dates de prefectura les que inclouen la convocatòria del Concili de Nicea i la celebració a Roma de la Vicennalia. Sembla doncs oportú per part de P. Optacià Porfiri, en la coincidència d'aquestes dues circumstàncies relacionades amb el cristianisme, emprar aquest símbol, per afalagar l'Emperador i el prefecte, peces clau en la seva reinserció a la vida civil.

Els versos entreteixits d'un altre laberint dibuixen de forma esquemàtica una fulla de palma (f.23), a la qual s'al·ludeix en el text del poema. Tota la composició XX glorifica l'estirp de Constantí, el seu fill Crisp i els avantpassats, es refereix a Constantí com a Sant Pare Rector del Cel i August, i fa al·lusió a la vicennalia a la penúltima línia. El dibuix de la palma en el poema és un al·lusió a les victòries guerreres de la família de Constantí, reforçant el contingut del text. La palma i la corona de llorer són els símbols que acompanyen sempre la Victòria, figura alada en nombroses pintures greco-romanes i en sèries numismàtiques. La victòria és emprada també amb els mateixos atributs pagans pels primers cristians, i simbolitza el triomf del cristianisme, no el martiri; així la trobem representada en mosaics i pintures murals, i també simplificada a les catacumbes, en inscripcions al·lusives a la victòria i al triomf del cristianisme durant els segles III i IV.

La figura de la palma i la palmera, tenien en la simbologia pagana una estreta relació amb Apol·lo, per haver nascut el déu sota un d'aquests

arbres. La palma era considerada no sols com a signe de la victòria, sinó també com a símbol d'ascensió, regeneració i immortalitat, lligada doncs amb el culte als morts i la vida del més enllà. Com a exemples podem citar el cas del ram d'or d'Enees i l'ús de la palma en els Misteris d'Eleusis. També es representava algunes vegades la palmera darrera de certes divinitats, especialment la Lluna i Venus. Els egipcis de l'època faraònica ventaven els morts amb fulles de palma, perquè així s'allunyaven els mals esperits que turmentaven els morts. També pot identificar-se la palma com a símbol de la virtut, o de perseverància en ella. En resum, virtut i victòria, la victòria de la pau, semblen ser les interpretacions més adients.

En el poema XXI (f.24), les dues diagonals del quadrat divideixen l'espai en quatre triangles, que generen dos angles interns de costats paral·lels al gran i situats de manera equidistant, i creen en conjunt una sensació d'angles concèntrics i expansius, com si representessin la vibració de la llum. El nombre de versos entreteixits és de sis, i el seu text és una al·lusió al resplendor dels estels i els astres, amb referències a la glòria dels fundadors de Roma, Ròmul i Rem i a Constantí com a una nova llum que llueix en el món pacificat. Eusebi de Cesària, principal font de la biografia de Constantí, el compara sovint amb un estel, que llença la seva llum i fereix amb el seu calor (38).

El poema XIX es pot interpretar com quatre aspes, o quatre vegades el número deu en xifres romanes, (una desig de quaternalia?) (f.25), o

també es poden considerar els versos entreteixits com una creu i un rombe inscrits en el quadrat gran. La primera i última lletra de tots els versos, la A, la trobem en els quatre extrems del quadrat, enmig dels costats i en el centre de la composició, un nombre total de nou vegades. En el text es pot destacar l'èmfasi en la llum, possiblement en un sentit simbòlic, i el paral·lelisme amb els astres i el triomf que estableix per a Constantí i les seves victòries, i com en la composició anterior, aquestes disposicions cruciformes podrien simbolitzar els estels i els astres, al·ludits amb freqüència al llarg del text.

L'únic laberint entreteixit de forma quadrada que trenca la relació numèrica entre el nombre de línies i de columnes, el poema XVIII (f.26), (en lloc de 35 x 35 en té 37 x 37), no és, segons Polara, de P. Optacià Porfiri, sinó que va ser afegit amb posterioritat: "Il carme non è di Optaziano, ma di un suo imitatore medievale di nome Sidonio, il quale lo dedica ad un suo potente protettore" (39). Els versos entreteixits dibuixen una trama de línies entrecreudades en diagonal, a la manera d'una malla, i són també els que descriuen la forma gràfica del poema.

El poema IV (f.27a i f.27b) no respecta completament la forma quadrada, el total de línies horitzontals és de trenta-vuit, i el nombre de lletres per línia oscil·la entre trenta-vuit i quaranta-cinc, cosa que provoca un costat dret d'acabaments irregulars. Els versos entreteixits dibuixen la forma d'un vaixell, el màstil del qual és constituït per la χ i la ρ del Crismó o monograma de Constantí. A l'esquerra del monograma es situa

la lletra V i a la dreta les lletres O i T, abreujament de la fórmula VOTIS, emprada com a reconeixement de bons auguris i desigs per als Augusts i Emperadors. Els versos acròstics estan en grec i en llatí, els grecs dibuixen el màstil o monograma i els llatins van de proa a popa, és a dir, d'esquerra a dreta, cap els remes.

El vaixell és una figura amb múltiples interpretacions simbòliques. Horaci compara l'Estat amb una nau que es mou enmig de la tempesta, mentre que per Ovidi és el símbol de l'esperança, ja que es pot moure si bufa el vent (40). El text té al·lusions mitològiques, es citen Cal·líope, les Muses, l'Helicon, Apol·lo amb la lira i el llorer i Mart. Però les referències al signe, es suposa el crismó, també són freqüents, ja en la primera línia parla del signe que va aparèixer en el cel: "Els senyals del cel seran desvetllats pel mini a qui llegeixi".

En el poema es considera el monograma com un producte poètic de la inspiració de les Muses i divisa pública de l'Emperador, signe de la Victòria. En aquest cas el monograma com a màstil del vaixell, es presta a comparacions amb la interpretació de la creu també com a màstil i en relació a la navegació, que es converteix en símbol de força, seguretat i victòria (41). El vaixell com a element iconogràfic dins el món greco-romà, és representat sovint per fer al·lusió a mites clàssics de la religió i la literatura: la barca de Caront, que transporta les ànimes, Ulisses lligat al màstil del seu vaixell per resistir el cant de les sirenes, Dionisi i l'episodi dels pirates del mar Tirreny o el triomf de Dionisi.

Altres vegades té un valor més documental o relacionat amb fets de guerra: relleus i mosaics informen dels diferents tipus de vaixells emprats en temps dels romans, normalment les galeres eren les naus de guerra, amb dues o tres fileres de remes, i opcionalment amb màstil, mentre que els vaixells comercials eren de vela. Els vaixells són freqüents en les emissions numismàtiques, en les quals els grecs solien representar la part de la proa, mentre que els romans els representaven sencers i amb remes (42). En l'època constantina són diverses les encunyacions de monedes que reproduïen la forma d'un vaixell, una de Britània commemora l'arribada de Constantí, una altra dibuixa un vaixell sencer amb la figura d'Isis a l'extrem esquerre, però potser la més propera a aquesta composició sigui l'encunyada a Constantinoble l'any 327, que representa també un vaixell sencer amb remes, amb la figura de la Victòria al damunt (43).

En el poema es dona més importància a la part de la popa, on es veu el timó. El dibuix vol representar la nau sencera, però donat el traç esquemàtic i limitat d'aquest tipus d'obra, és ben segur que ha reduït els traços al mínim imprescindible per a la seva definició. Segons P. Optacià Porfiri en els seus versos: "La Musa mi concede di intrecciare la nave da me immaginata" (44), així doncs no hi ha cap intenció de dibuixar un tipus concret de nau, sinó que és una al·lusió a les victòries navals de Constantí. L'associació victòria-vaixell era freqüent, i molts vaixells portaven a la proa una figura de la Victòria, amb una palma a una mà i a l'altra una corona de llorer (45).

L'ús de les forces navals va ser de vital importància en les batalles i campanyes de Constantí, un panegíric de l'any 297 elogia la seva destresa per compondre una flota marítima i defugir els enemics en desembarcar les seves tropes a Anglaterra. En la lluita contra els bàrbars en el front del Danubi i contra Maxenci, la flota fluvial va tenir un paper important, i també en gran part de les batalles que va mantenir contra Licini durant la segona guerra civil. Les cròniques que ens han arribat de la batalla naval entre Licini i Constantí a l'estret dels Dardanel, declaren la gran superioritat naval de l'armada de Licini, equipat amb més de 200 trirrems, enfront dels vuitanta vaixells petits de Constantí, però la dificultat per maniobrar dels grans vaixells, juntament amb la tempestat que es produí, donaren la victòria a Constantí. Els petits vaixells varen constituir una innovació, per la seva reduïda dimensió i perquè comptaven només amb una filera de remes, un model molt semblant a un tipus de nau grega, molt en ús 300 anys abans de J.C. (46).

Pel que fa al VOTIS, o VOT, és una fórmula freqüent en el món romà de l'Imperi, sobretot a partir de la segona centúria, per demanar un favor, acompanyat d'una promesa per pagar un deute específic. Aquesta fórmula va ser emprada amb més freqüència a partir de la tercera centúria de l'Imperi, quan es converteix en una manera de manifestar el desig de continuïtat en el poder, per períodes de cinc, deu, quinze anys, encara que els més freqüents eren de deu anys. Normalment en les monedes apareixia la paraula Soluta, o la seva abreviació i el nombre d'anys que es complien en el poder, i amb la paraula Suscepta s'al·ludia al següent aniversari de celebració i termini per acomplir la promesa (47).

L'arc de Constantí, edificat a Roma per commemorar la primera decennàlia, porta a la façana Sud, inscrit sobre els dos medallons que figuren a cada costat de l'arc, la fórmula VOTIS X, mentre a la façana Nord, la que es repeteix sobre els medallons dels dos costats és SIC. La fórmula, tan freqüent en les sèries numismàtiques, troba aquí la mateixa funció, manifestar l'adhesió del poble al sobirà, commemorant la celebració dels cinc, deu o vint anys de regnat. La trobem sovint en les sèries dedicades a Constantí, dins una corona de llorer, inscrita en una ara, dins un escut portat per victòries, commemorant no sols els seus aniversaris com a August sinó també els dels seus fills com a Cèsars.

L'associació de vaixell i victòria, era doncs freqüent, tant a nivell pagà com cristià, però no l'associació del vaixell i el monograma (48), a més de les lletres VOT. Es pot interpretar en aquesta composició el crismó com el símbol de Constantí victoriós a les seves empreses, les marítimes sobretot, ajudat pel símbol màgic, i reforçat per la fórmula de bon auguri i continuïtat de VOTIS (49).

1.2. ELS LABERINTS DE LLETRES D'ORLEANSVILLE

Dues inscripcions datades del s. IV, són els primers exemples de composició de laberint de lletres. Formaven part del paviment del mosaic de la basílica cristiana de Sant Reparatus, a Castellum Tingitanum, en el Nord d'Àfrica, consagrada el 324, contemporània al regnat de Constantí i l'emancipació del cristianisme, en el lloc conegut avui com Al-Asnam, a Algèria i com Orleansville en el temps del protectorat francès, quan va ser descoberta.

Una estava inscrita en un laberint també quadrat, i el seu text és: "Sancta Ecclesia" (f.28b); la paraula "Sancta" es pot llegir en línia recta des del centre quatre vegades, i la paraula "Ecclesia" vuit. El conjunt de laberint i inscripció ocupa un total de 250 cms. de costat (f.28a). Cabrol situa la construcció d'aquest laberint en el context de l'heretgia donatista que va tenir gran influència en el Nord d'Àfrica, i considera doncs que simbolitza els penosos camins que el fidel troba per arribar a la felicitat que assegura la Santa Església (50).

La segona inscripció és del mateix tipus que l'anterior (f.29), però sense laberint que l'envolti. El text diu "Marinus sacerdos", que segons Duval, podia haver estat el fundador de l'església (51). Els colors del mosaic són quatre: blanc, negre, vermell i blau, i participa de la mateixa tècnica que revesteix la resta del paviment de la basílica (52).

El conjunt de mosaics que recobreixen el paviment de la basílica d'Al-Asman és un conjunt molt homogeni, la figuració és pràcticament inexistent, es representen alguns coloms i vinyes en un fragment, així com un altar, possible al·lusió al banquet Eucarístic. Els motius decoratius i geomètrics són sanefes entrelaçades, greques i creus gammades, en els quals la figura del laberint està associada amb tot el conjunt ornamental del programa decoratiu, i és al mateix temps la primera constància de l'ús en un context cristià d'un símbol pagà per excel·lència (53).

Com a laberints més antics es citen els laberints babilònics i el conjunt de construccions funeràries del temple d'Al-Fayum, prop del Caire, però el laberint més anomenat era el de Creta, amb el qual tenen relació dos populars mites de l'antiguitat, el de Dèdal i Ícar i el de Teseu i el Minotaure, on Teseu, ajudat per la filla del rei Minos, Ariadna, dona mort al Minotaure, acabant així amb la tirania de Minos sobre Atenes. D'aquests dos mites, és sempre el de Teseu i el Minotaure el que apareix associat amb la representació del laberint. Les emissions numismàtiques de l'illa de Creta, concretament de Cnossos i Festos, presenten els prototipus de laberint que es repetiran amb més freqüència, bé com un conjunt de línies en forma d'esvàstica, o en disposició quadrada o circular amb itineraris circulars i rectilinis, algunes vegades amb el cap o el cos sencer del minotaure.

Entre els mosaics romans en forma de laberint, molt abundants per tota la geografia de l'Imperi, he destacat aquells que per les seves característiques constructives tenen més semblança amb l'esmentat laberint de

Castellum Tingitanum: forma quadrada, estructura cruciforme i un quadrat en el mig on, com veurem, les representacions són diverses.

En el laberint del Palau Imperial d'òstia (150 d.Jc.), es dibuixen dues muralles que l'envolten, i en el centre el far del port. La primera muralla forma part dels conjunt de meandres, amb merlets, torres en els vèrtexs i enmig dels costats. Entre aquesta primera muralla i la segona s'esten un espai disposat en quadrícules en blanc i negre. Similar al laberint d'òstia, hi ha un altre a Coimbra, Portugal. En el laberint de Salzburg (275-300 d.C.), es representa en el quadrat central la lluita entre Teseu i el Minotaure, i juntament amb les línies del laberint, es dibuixa el fil d'Ariadna, i al voltant una muralla amb els merlets i diferents portes, així com tres imatges al·lusives al cicle d'Ariadna i Teseu. Un altre laberint està situat en les termes de l'Est d'Hipona, avui Algèria, en l'entorn geogràfic proper a Al-Asman; de grans mides: 5 x 6 metres, representa en el centre el cap i part del tors del Minotaure, i assenyala també com en el cas del laberint de Salzburg, el fil d'Ariadna; la datació del mosaic s'estableix en el s.III.

En el primer cas, el far d'òstia és la llum que ajuda a trobar el centre del laberint; el laberint de Salzburg està en el context narratiu del cicle d'Ariadna i Teseu, mentre que el d'Hipona i tots els semblants, que representen només el tors del minotaure, s'interpreten com un home-dimoni, l'ànima captiva del pecat.

Ara bé, l'estructura quadrada cruciforme no és l'única possible per als laberints, aquests poden ser de diferents tipus: el serpenti lineal, fet

amb una línia ondulada que dibuixa meandres, el d'anells concèntrics, amb un eix o línia que va de fora fins el centre, el que té forma d'espiral i el laberint on es formen sèries de nusos i llaços que compliquen l'itinerari del principi al final. Aquestes varietats estan també reflectides en els laberints romans, majorment mosaics, com el de Nimes, amb estructura de greca i envoltat per una superfície de quadrats, el pou del Palau dels emperadors a Roma, sobre el Palatí en forma octogonal, el laberint d'Aix-en-Provence amb estructura de nusos i llaços i els circulars d'Avenches i Blois (54).

Es fa palesa la freqüència del motiu laberíntic en l'època de l'Imperi Romà, i la seva àrea d'influència, especialment en el veí laberint d'Hipona, bé com a ornamentació o representant la llegenda del Minotaure, entre els segles I a.C. i III d.C. Com interpretació cristiana, es pot considerar que amb la inscripció "Sancta Ecclesia" s'ha substituït la representació del Minotaure, o de Teseu donant-li mort per la representació gràfica de la paraula amb sentit sagrat, que dóna un nou sentit cristià al laberint.

1.3. ELS LABERINTS DE SANT VENANCI FORTUNAT

Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, bisbe de Poitiers i poeta llatí, va néixer el 530 a Duplavilis, actualment Valdobbiadene, prop de Treviso, i morí a Poitiers el 600. Abans de rebre educació a Ravenna, residí un temps a Aquileia i marxà després en pelegrinatge al sepulcre de Sant Martí de Tours en agraïment per haver-li curat la ceguesa, fixant la seva residència a Poitiers; fou capellà de Santa Radegunda, reina de França que fa fundar a Poitiers un orde religiós femení, posteriorment bisbe, i avui es venera com a sant. Va compondre *Vides de Sants*, un llarg poema sobre Sant Martí de Tours, els himnes de la creu, *Vexilla Regis* i *Pange Lingua*, escrits a petició de Radegunda per a la recepció solemne de les relíquies de la vera creu, enviades per l'emperador de Bizanci Justí II (568-569), i una vida de la Santa (55).

Segons la llegenda, la fusta de la creu va ser trobada primer per Set, el fill d'Adam, en el Paradís, per Salomó en el Mont Líban, per la reina de Sabà al temple que Salomó va construir i pels jueus en l'aigua d'una piscina (56). Així l'arbre que va ser plantat per Set sobre la tomba d'Adam, es reparteix en partícules que s'escampen després de la mort de Crist per tot l'univers, on Ell multiplica els miracles. La recepció de la relíquia de la Creu i la importància religiosa d'aquest símbol en el seu temps, va concretar doncs el contingut i la forma d'aquestes composicions.

La influència de P. Optacià Porfiri és visible en els poemes visuals de Venanci Fortunat, però aquest introdueix el motiu de la creu en les formes representades i en el text dels laberints, un total de quatre, tres de forma externa quadrada i tècnica entreteixida, i el quart un laberint de lletres en forma de creu. De les tres primeres, una reproduïx en els versos entreteixits la forma d'una creu, i les altres dues esquematitzacions del Crismó. Es conserven múltiples impressions tipogràfiques de les obres de Venanci Fortunat (57).

En la composició titulada *Item de Signaculo Sancta Crucis* (f.30), el quadrat és de 35 x 35 lletres. Dos versos acròstics limiten la primera i l'última columna. En l'interior els versos entreteixits dibuixen una creu del tipus "patada", composta per quatre versos acròstics. El text parla en principi del Paradís i de la creació d'Àdam i Eva, així com de la serp i la poma; en la segona es referix a la fusta de l'arbre on Crist va ser clavat i als claus.

La titulada *De Sancta Cruce* (f.31) té idèntic nombre de lletres, línies i columnes, escrites en majúscula les del costat esquerre. Dos versos acròstics limiten també la primera i l'última columna; interiorment es marquen els dos eixos que dibuixen la creu, i un rombe que uneix els punts mitjos de cada costat. En el text poètic, que sembla una composició inacabada on sols són escrites les primeres sis línies, podem apreciar el sistema de treball: primer componia els versos que fan el quadrat i les formes internes, i després omplia amb el text l'espai del mig. Els versos acròstics parlen de la fusta de la creu que presideix el temple, i la compara amb el perfum dels rosers al maig.

El que tracta sobre *La Falta d'Adam* porta per títol a manera d'arc que el corona: "Augustidunensis Opus Tibi Solvo Syagri" (f.32). Quatre versos, dos d'ells en forma acróstica, els laterals, limiten el quadrat, mentre que la creu o eixos del quadrat i les diagonals o reminiscència del crismó venen dibuixats per uns altres quatre versos, tres acróstics i el quart la línia del mig de la composició. El tema de l'obra és la falta d'Adam, la caiguda de l'home i al final la redempció. El nombre de lletres és de trenta-tres per tots els costats. Aquest poema el va dedicar a Syagrius, bisbe d'Autun, perquè el pintés sobre el mur del vestibul de la seva casa, i li servís de protecció. Es conserva la carta que va adreçar-li explicant el simbolisme de les trenta-tres lletres, que fan referència a l'edat de Crist, i la lletra del centre, la M, que està enmig de les lletres de l'abecedari, i on considera el poema com la tela on l'aranya creua els versos amb fils de colors, color que hagués volgut l'autor que fos escarlata, però que haurà de ser vermelló, el color que hi ha en el país. És interessant la funció mural a què l'autor destina el poema, decoració i pública exposició. Aquesta carta ens ofereix la clau per comprendre el context i finalitat amb què aquesta obra era concebuda, la importància que concedeix Venanci Fortunat al nombre i el seu valor simbòlic, el número trenta-tres, l'edat de Jesucrist quan va morir, o el número trenta-cinc en els laberints anteriors, com en bona part dels laberints de Publi Optacià Porfiri, coses que ens fan veure la creença en els aspectes simbòlics del número, i la continuació de la tradició pitagòrica (58).

En el laberint de lletres (f.33) el text que es repeteix des de la lletra clau, no és el mateix en les quatre direccions dels braços de la

creu, sinó que repeteix un vers diferent en cada direcció: "CruX mihi certa salus / CruX est quam semper adoro / CruX domini mecum / CruX mihi refugium". Aquesta creu, que per ara en tots els llibres de patrologia i altres edicions he vist sempre atribuïda a Venanci Fortunat, presenta a Espanya una varietat d'atribució: en un imprès del segle XVII publicat a Saragossa (59), figura la mateixa creu atribuïda a Sant Tomàs d'Aquino, i L.M. Carbonero i Sol en el s.XIX ens dóna sobre la mateixa creu una informació ambigua: cita Fortunat i la seva creu, i indica dues de les frases que la formen, però reproduïx la creu sencera, i l'atribueix a Sant Tomàs (60). Pozzi, no incideix en el problema de manera directa, però considera aquesta composició "atribuïda" a Venanci Fortunat (61).

Es conserva una altra carta dedicada també al bisbe d'Autun, on s'especifica l'intercanvi d'una "poesia acróstica figurada" en dos colors, per pintar al vestíbul de l'església de Saint-Etienne, a canvi de l'alliberament d'un esclau; una altra de les seves composicions mètriques podia haver estat la inscripció d'una església de París, la de la Santa Creu (62). El costum de pintar o gravar a les pedres o marbres dels temples inscripcions poètiques religioses era comú en aquell temps, però aquest ja era present cent anys enrera, quan Sidoni Apol.linar (439-486) rep l'encàrrec de fer un poema per als murs laterals o el nàrtex (63). Els colors emprats eren normalment el vermell, el verd i un color fosc. El total dels acróstics més la primera i última línia de la composició eren pintats en color mini o vermell, i la resta de paraules en color fosc, mentre que altres vegades es pintava la creu de color verd i la resta de lletres en color vermell (64).

En l'època de Fortunat, la representació del crucifix no ha arribat encara a incorporar la figura del Crist en relleu, i aquesta és substituïda per l'anyell com a símbol del sacrifici, com es pot veure en les dues composicions on figura el signe de la creu, on els versos entreteixits situen en el creuament la paraula anyell, "AGNI". El simbolisme anyell-creu-sacrifici és emprat de manera semblant a com ho va fer P. Optacià Porfiri en el *Retrat Ocult*, i si ens hi fixem la composició *De Sancta Cruce* dibuixa també la creu feta a base del quatre hexàgons que van del centre de la composició als vèrtexs del quadrat.

El crismó es repetí al llarg del segle IV i V en l'occident cristià, però incorporà diverses modificacions. Una varietat és la creu mística, formada pel monograma i alguns símbols, com el colom que representa l'ànima redimida per Crist o la serp que representa a Satanàs i és trepitjada pel crismó; també solen estar representades les lletres alfa i omega, principi i fi. La creu roada és un pas intermig entre la creu i el crismó molt freqüent en el segle V: els dos braços de la lletra Ji, es converteixen en la creu, i la lletra Ro queda inclosa en un d'ells, guardant com record el cap semi-circular de la lletra. En Occident en el segle IV, es construïen creus amb pedres precioses i es representaven en els mosaics, tot i que amb algunes limitacions (65). Era freqüent que les creus fossin adornades amb joies: el robí i el granat representaven la sang de Crist, el beril·le i el jade i altres pedres verdes significaven regeneració i les perles blanques la puresa.

En el cicle iconogràfic de les esglésies de Ravenna, dels segles V i VI, que representa la vida de Jesucrist, no trobem cap escena de la

crucifixió, si en canvi el crismó, creus gregues i llatines. En el segle V comença a aparèixer la figura del Crist sobre el crucifix, però només es representa el cap, i en el centre de la creu es pinta l'anyell del sacrifici. L'any 567 es celebrà a Tours un Concili que establí l'ús de la creu en els santuaris, els elements de l'Eucaristia devien guardar-se sota la figura de la creu sobre l'altar (66), la data d'aquest Concili és propera a l'arribada de Venanci Fortunat a Tours, i la recepció de les relíquies de la vera creu a Poitiers. La creu com a signe i com a símbol era un tema preferent en l'ordre religiós i artístic en els temps que Venanci Fortunat va compondre els seus poemes.

Del context figuratiu de l'època de Venanci Fortunat a Poitiers, es conserven alguns testimonis relacionats iconogràficament amb la seva producció poètica. La recepció de les relíquies motivà la construcció d'un temple dedicat a la Santa Creu, aquest, de dimensions reduïdes però considerables per al seu temps, estava possiblement guarnit amb luxe, amb mosaics d'estil bizantí. D'ell es conserva una inscripció "O CRUX AVE", i una consola quadrada amb una creu grega esculpida inscrita dins una corona, de la qual surten uns rínxols que s'acomoden per dins als angles de la creu i per fora als angles del quadrat (67). Una altra peça d'interés és el pupitre de Santa Radegunda, (segle VI), de planta rectangular, té el seient dividit en compartiments i treballat amb relleus, que representen en el centre l'anyell i un tronc d'arbre, a esquerra i dreta dues creus llatines, damunt un crismó dins una corona amb un ocell a cada costat, sota l'anyell una creu dins una corona i també els dos ocells, i a les quatre cantonades els evangelistes (68).

1.4. ELS LABERINTS ENTRETEIXITS DE RABAN MAUR

Raban Maur, nat a Magúncia el 780, i mort a Winkel, Renània, el 856, va ser educat a l'abadia benedictina de Fulda i completà la seva formació teològica a Tours, sota la direcció d'Alcuí. Sacerdot el 814, mestre d'escola de Fulda i després abat, va dimitir del seu càrrec, però el Papa Lleó IV li va fer acceptar l'arquebisbat de Magúncia el 847. A la seva activitat intel·lectual -és considerat el fundador de la Teologia del seu país-, hi afegí la política: fou conseller de Lluís el Piadós, i posteriorment de Lotari i de Lluís el Germànic. Sota la seva direcció la irradiació de Fulda fou veritablement universal i es convertí en base d'operacions dels missioners de Germania. Raban Maur va deixar una obra considerable: comentaris a la *Bíblia*, l'obra enciclopèdica *De Universo* (69), tractats, etc., i el famós himne *Veni Creator*.

Com a precedents immediats de Raban Maur en la composició de laberints cal esmentar Alcuí i Teodulf. Carlemany, afavorí el ressorgiment de les lletres amb Alcuí, la creació d'una escriptura que fos digna de transcriure la paraula de Déu. Ja Isidor de Sevilla, l'obra del qual havia reunit Alcuí, havia exaltat el valor analogista de l'escriptura i la professió dels cal·lígrafs, i per a Alcuí, mestre de Raban Maur, escriure era copiar la paraula de Déu. Tant Alcuí com el visigot espanyol Teodulf, també cridat per Carlemany i que va arribar a ser bisbe d'Orleans, varen compondre en el segle VIII poemes que es poden llegir en diferents sentits, cada vegada amb un significat nou, com veiem en els laberints entreteixits (f.34) d'Alcuí i (f.35) de Teodulf.

Els laberints entreteixits de Raban Maur conformen el llibre *De Laudibus Sanctae Crucis*, i la seva composició es situa el 810. Consta de trenta poemes, dos d'introducció: el primer un prefaci (f.36), i el segon que representa a Lluís el Piadós (f.37), a qui dedica tot el llibre, mentre que la resta de poemes dibuixen sempre la creu o disposicions cruciformes. La forma externa és sempre un quadrat o un rectangle: vint-i-cinc dels poemes tenen igual nombre de lletres pels quatre costats, és a dir que formen un quadrat perfecte de 35 x 35, 36 x 36, 37 x 37, 39 x 39 o 41 x 41 línies i columnes, i els altres cinc presenten diferents relacions (70). Per simbolitzar la creu, Raban Maur representa el crismó fet a base de lletres independents en la composició XXII (f.43); la composició VIII, té la mateixa estructura que el *Retrat Ocult* de P. Optacià Porfiri, però la disposició dels acròstics és diferent. La creu llatina com a motiu central apareix en les composicions II, XXVI (f.41) i XXVII, i acompanyada de la figura de Raban Maur en l'última, la XXVIII. En altres composicions és la lletra la que prefigura l'estructura crucífera, bé perquè escriu paraules santes o pel seu valor numèric, és aquest el cas de les composicions III, XII, XIV, XIX, XX i XXV. Altres composicions dibuixen l'esquema de la creu per mòduls geomètrics: cercles, quadrats, hexàgons, octògons o altres figures, els evangelistes (f.40), flors, querubins i serafins, etc., i aporten nous motius iconogràfics en la composició de poemes visuals. Totes les composicions tenen en la forma i en el nombre un valor simbòlic, que Raban Maur explica per a cada poema (71). Raban Maur segueix la tradició exclusivament lineal en la major part dels versos entreteixits, però dibuixa noves figures, moltes amb línies corbes i superfícies agrupades.

Respecte dels seus antecessors, Publi Optacià Porfiri i Venanci Fortunat, incorpora variants en la disposició dels versos entretexits: per una part Raban Maur atomitza la paraula (72), la dispersa i trenca en lletres que es reparteixen independents per la composició quadrada en disposicions geomètriques, lletres que cal anar buscant i relligant, ja no hi ha versos, sinó lletres entretexides. Com a exemple de dispersió es pot considerar la composició-prefaci (f.36), on la frase "Magnentius Hrabanus Maurus Hoc Opus Fecit" està repartida regularment pel quadrat; el mateix recurs emprà en les composicions X, XVIII (f.45) i XXI (f.42).

També agrupa els versos entretexits en superfícies, dibuixa formes que omple amb els versos, és a dir, introdueix el concepte de superfície teixida dins el text de la composició general. Aquesta disposició es dona en les composicions: -IX- on forma una creu a base de quatre hexàgons, -XI- amb cinc quadrats, -XIII- (f.46) amb quatre creus de braços iguals, -XVI- on cada un dels braços està format per set flors, XVII- amb vuit octògons i -XXIV- amb quatre formes on predomina el rectangle (f.44). Totes les formes entretexides són tancades, amb tendències poligonals, i es llegeixen en sentit horitzontal o vertical.

En alguna composició els recursos són mixtes, en la XXIII per als braços de la creu fa servir la línia i per als acabaments una disposició de les lletres dispersa. Les composicions on es representa la figura humana o formes més complexes, són de més difícil lectura. Així en el Crist (f.38a i f.38b), a la vegada es segueixen recorreguts lineals o bé en superfície: un vers va des de l'extrem d'un dit de la mà esquerra fins l'extrem de l'altre mà, mentre que un de més llarg està inscrit en el

faldó a manera de superfície, i en les cames van en sentit vertical en les dues direccions. La mateixa complexitat en la lectura la trobem en el poema que dibuixa a Lluís el Piadós (f.37), querubins i serafins (f.39), els quatre evangelistes (f.40) i la XXVIII (f.47) on es representa el propi Raban Maur.

és aquesta una època commocionada per les lluites iconoclastes que es succeïen en pro i en contra de la imatge. L'excés en el culte a les relíquies així com la influència de l'Islam, dugueren a l'Església, sobretot en l'Orient, a un seguit de lluites que juntament amb motius polítics, posaren en qüestió la funció de la imatge dins el culte, en el qual la creu i l'anyell varen ser substituïts progressivament per la figura de Crist. El concili de Trullo, el 692, en el Cànon 82, especifica que Crist s'havia de representar tal com era i no sota la forma d'un anyell (73). El VII concili Ecumènic, el II de Nicea, celebrat l'any 787, en la sisena sessió, establí que la imatge de Crist havia de ser representada, ja que en la seva figura s'havia de veure que la seva natura humana estava unida a la divina (74). Respecte de la imatge en general dos punts eren clars: la imatge era el llibre per al que no sabia llegir; l'altre és el mateix que es seguí discutint des dels primers temps de l'església, quan es lluitava contra el paganisme: la imatge podia rebre culte com a objecte de veneració, però no d'adoració (75).

En l'Occident, Carlemany, va emular al basileus de Constantinoble en les seves funcions teològiques al promoure una rèplica al concili de Nicea II, el concili de Frankfurt l'any 794, on es repudià també la iconoclàs-

tia i les fórmules que per combatre-la havien propugnat els teòlegs orientals (76). Carlemany sentia una gran veneració per la creu i el crucifix, la llegenda explica que anava sempre a les batalles amb una creu-relicari que contenia un fragment de la fusta de la Vera Creu (77), i amb ella es va fer representar, seguint la tradició de Constantí, que sembla ser portava a la mà un signe crucífer en l'estàtua colossal construïda a Roma després de la batalla de Pont-Milvi. Lluís el Piadós és presentat en el poema visual com continuador del seu pare, amb un bastó de pelegrí a la mà, rematat per una creu.

Amb Carlemany pren forma un tipus concret de crucifix, on es presenta el Crist en actitud serena i triomfant, sovint amb el cap cenyit per una corona, i nu, però amb els ronyons coberts per un faldó que li arriba fins els genolls, com en el Crist del *Sacramentari de Gellone*, entre 755-787, on es representa dins una inicial, una T ornamentada, la figura del Crist amb l'aura crucífera, barba i faldó, o el de l'evangelari que Godescalc oferí a Carlemany entre els anys 780-783. Raban Maur segueix doncs una tradició representativa ja establerta, el Crist (f.38a i f.38b) no està crucificat, és a dir, la creu no està dibuixada, sinó que amb els braços oberts prefigura la crucifixió, és un Crist amb barba, amb l'aureola o nimbe crucífer, i amb el mateix faldó de les representacions esmentades (78).

Per a Luciano Caruso en aquesta època no existeix una voluntat mimètica de reproduir la realitat, a diferència dels cal·ligrames alexandrins, i considera les característiques pictòriques de l'alta Edat Mitjana, amb tendència als esquemes abstractes de tipus no-representatiu, sinó

ideogràfico-sintètic, que uneixen al signe-figura el símbol, influenciades per les cultures hebraiques i orientals. La valoració de l'obra d'art en la cultura medieval, responia a les exigències pràctiques del culte, de la vida civil i domèstica. Respecte de les característiques numèriques de les composicions, ho relaciona amb la teoria dels números present en els platònics i neopitagòrics i transmesa després per Sant Agustí (79).

1.5. EL RENAIXEAMENT CAROLÍ I ALTRES AUTORS

La reforma Carolina de l'escriptura, impulsada per Carlemany sota la direcció d'Alcuí de York, incorporà un aspecte nou, la separació de les paraules per espais. Aquest fet donà un nou element a la conjunció de lletres i paraules, el buit, que es convertí en un element elàstic i flexible per disposar le paraules amb més facilitat en aquest tipus de composició, i així ho reflecteixen algunes de les que veurem, que solen mantenir el mateix nombre de lletres per als versos que conformen el quadrat exterior o els versos entreteixits, però no per al text de l'interior.

Un laberint entreteixit on és ja present la separació entre les paraules és el de Bonifaci (s.IX), de forma quadrada, que dibuixa en l'interior un rombe inscrit, i dins el rombe la forma d'una creu amb dos versos que es creuen (f.48). Les lletres inicials i finals dels versos són dos

acròstics que es repeteixen en el rombe, amb sentits de lectura ascendents i descendents. El nombre de lletres dels versos que limiten el quadrat és de trenta-vuit, mentre que a l'interior no tots tenen el mateix nombre de lletres. La creu té inscrit el nom de IesusXristus en sentit vertical i horitzontal, nom que es creua en la lletra χ del mig. Aquesta composició la denomina Pozzi *Dudo missi*, i considera que el rombe és el símbol del Cosmos (80).

Una altra mostra de poemes visuals és l'obra d'astrologia *Els Fenòmens*, escrita pel grec Aratus en el segle I, traduïda del llatí per Ciceró i adaptada a les formes de les constel·lacions per Iulius Hyginus el segle IX (81) en un total de vint-i-cinc *imatges* (f.49) i (f.50). En elles, la representació s'aconsegueix no sols per l'adaptació del text a les formes, sinó també pel dibuix i la pintura, que completen les parts significatives de la figura.

Massin i Ors citen entre altres autors que varen fer poemes visuals, l'anglès Alcuí, Josefo Scoto en el segle VIII, Miló de Saint-Amand en el segle IX, Gosbert, Ermold el Negre, Walafrid Estrabó, Hincmar, arquebisbe de Reim, i Miló de Saint-Amand, que va enviar un llarg poema imitat de Virgili a Carles el Calb (82).

Els laberints entreteixits de Josefo Scoto (f.51 a f.55), autor de l'època de Raban Maur, són innovadors en algunes de les disposicions figuratives dels versos entreteixits, com la capella amb tres creus (f.51), o els rombes de la (f.52), sempre de traç rectilini, ortogonal o diagonal, prenent com a motiu bàsic la creu (83).

Pozzi comenta alguns cal·ligrames lineals dels segles IX i X, que considera versos entreteixits fora del poema sustentant, però mantenint en els creuaments de les línies propietats acròstiques. Entre les primeres està un vers anònim en honor de l'emperador Odó de París, mort el 898, i la seva esposa Teotrada. La figura base és el cercle per a l'emperador, símbol del Cosmos i el quadrat per a l'emperadriu (84).

Del gramàtic Eugeni Vulgari, segons Pozzi monjo de Montecassino, tenim dos cal·ligrames. El primer és lineal, de forma triangular o piramidal, amb tres línies internes que uneixen els vèrtexs amb la meitat del costat contrari, dedicat a l'emperador d'Orient Lleó VI (866-912) (f.57) (85). Els costats i les línies internes tenen trenta sis-lletres cada un d'ells. En els vèrtexs del triangle estan situades les lletres L.E.O. i enmig dels costats laterals i de la mitjana central altres lletres, de manera que es pot llegir AVE / CESAR / LEO. El segon (f.56) adopta una forma similar a la siringa de P.Optacià Porfiri, té deu versos, i l'inici i el final de cada un d'ells és un acròstic, on es pot llegir "Salve Sergi / Summe Rerum". En el centre i a la manera dels laberints entreteixits, en la quarta i cinquena línia es destaquen les síl·labes Pa / Pa, possiblement referència al Papa Sergi III.

Un laberint entreteixit del 1004 (f.58) està dedicat a Otó (980-1002) per Abbon, abat de Fleuri (945-1004) (86), i repeteix l'estructura de la (f.15) de P.Optacià Porfiri, però en aquest cas no tots els versos tenen el mateix nombre de lletres. El vers que envolta el quadrat i configura els eixos de simetria és: "Otto valens Caesar Nostro Tu Cede Coturno", i les quatre columnes internes escriuen: "Otto / Caesar / Abbo / Abbas".

Recordem que el poema de P. Optacià Porfiri era un lament per la injustícia que amb ell s'havia comés, potser en aquest cas el fet d'emprar aquesta estructura tingui alguna cosa a veure quant als continguts: Otó III va morir el 1002, expulsat per una revolta del poble de Roma.

Pozzi comenta altres cal·ligrames: un atribuït a Abelard (1079-1142), de forma circular, sobre el tema de l'Eucaristia, format per dos cercles concèntrics tallats per tretze raigs en els quals són inscrits versos que comencen i acaben amb una O (87). Del danès Giacomo di Nicolao di Dacia, estudiant a París i Cambridge, i actiu en l'últim quart del segle XIV, esmenta cinc composicions incloses a *Liber de distincione metrorum*, que adopten la forma de piràmide invertida, estel, tauler quadrat, rombre enquadrat i amb un quadrat inscrit, i l'esquema de cercles concèntrics tallats per raigs en el qual la lletra dels encreuaments és sempre la mateixa per a tots els versos, en l'inici i el final, una M, que es relaciona amb el tema tractat, el de la mort (88).

Nicolò de Rossi (mort després de 1348), té dos sonets també cal·ligràtics, un en forma d'estel i un altre en forma de càtedra. El primer, amb cercles concèntrics i raigs, disposa en els extrems oposats dels versos parells i senars la lletra A, i entremig dels versos, en els encreuaments, les lletres vocals de l'alfabet. El cal·ligrama en forma de càtedra està constituït per una E que és després la lletra final per a cada vers, versos que estan tallats per altres quatre versos, que es llegeixen en vertical com un acròstic en els primers vuit versos i en horitzontal per als tercets (89).

2. ELS POEMES VISUALS EN EL RENAIXEMENT I BARROC

Establir una relació estreta o paral·lela entre els poemes visuals de l'Alta Edat Mitjana i les arts plàstiques ens ha estat relativament fàcil, en una època en què la figuració estava basada en uns símbols molt concrets i amb programes iconogràfics limitats, bàsicament religiosos. Però el Renaixement havia tornat a posar de moda el món grecoromà i la mitologia llatina, i la pintura s'enriquí i es diversificà de tal manera que es fa difícil establir aquests nexes, que crec es donen en realitat en esferes més relacionades amb la il·lustració i la literatura emblemàtica: les figures-símbol dels emblemes, empreses i jeroglífics, o en tot cas amb gèneres pictòrics molt concrets, com les "Vanitas" (90) o els "jeroglífics".

En l'ambient humanista italià del segle XV, comencem a trobar les primeres impressions incunables dels clàssics grecs i en la segona meitat del segle ja s'havien editat gairebé una dotzena d'obres clàssiques: Homer, Teòcrit, Isòcrates, l'*Antologia Grega* i algunes gramàtiques, autors i obres que fins el moment s'havien conegut per manuscrits de diferent procedència. Segons Curtius les tendències classicistes del Cinquecento italià incidiren de manera indirecta en la literatura europea dels segles XVI i XVII, especialment a França, que va comptar amb un sistema clàssic literari, però que no imitava els models antics, sinó que configurà un contingut nacional propi en què predomina el racionalisme, així com també l'italianisme influencià bona part de la producció anglesa, i a Alemanya va prendre connotacions diferents (91).

En aquests països, llatínistes, gramàtics, literats i poetes es dedicaren a traduir i interpretar els cal·ligrames grecs i llatins, i a fer-ne amb les mateixes formes: ales, ares i atxes, alguns amb continguts profans, i altres cristianitzats. També se'n varen fer en formes noves, però relacionades amb l'antiguitat: piràmides, columnes, arcs de triomf i altres figures emblemàtiques de la mitologia, algunes vegades d'interpretació hermètica. Primer varen aparèixer en grec o llatí, que amb el temps varen ser substituïdes per les llengües nacionals.

És important destacar l'aportació creativa dels tipògrafs i els cal·lígrafs. Els llibres no sols serviren per reproduir i multiplicar el coneixement dels antics cal·ligrames dels clàssics grecs, i els dels nous autors, sinó que en alguns casos els tipògrafs experimentaren en la confecció de noves formes, per fer més atractiu el text i com a demostració de les possibilitats compositives de la impremta (92).

Els cal·lígrafs, que havien vist part de la seva feina desplaçada per la impremta, destacaren també en la creació de cal·ligrames, especialment del tipus lineal, que presenta dibuixos o figures més innovadores, perquè prescindeixen del model de cal·ligrama alexandrí, i tenen predisposició per la seva major agilitat constructiva a disposicions més lliures. En ells normalment el text sol ser un Psalm o un versicle bíblic. Un gran nombre són fets a Alemanya, coincidint amb l'època de floreïment de la cal·ligrafia alemanya, la barroca. A Nuremberg es va produir al voltant del 1600 una controvèrsia pública entre tres cèlebres cal·lígrafs, quan es va tractar de defensar els additaments abstractes com un valor de la cal·ligrafia. Segons Paul Parthes:

"Rompiendo la convención, se interpretó de manera distinta la función del "trazo principal" y de los "secundarios" (igual: luz y sombra) y se reconoció el derecho a la vida de lo supuesto erróneo y descaminado, siempre que se combinara con lo "justo", formando una configuración complementaria (...). En la controversia de Nuremberg se trató de suprimir un error capital, según el cual la caligrafía era sólo una bella escritura." (93)

El cal·lígraf més conseqüent, C.F. Brechtel, deia que no pretenia fer adeptes amb les seves demostracions presentades en calcografies, sinó defensar el dret a la llibertat personal de decisió en els seus treballs. L'art cal·ligràfic havia arribat a adquirir un cert prestigi, i fins i tot s'assignaren valors espirituals als seus traços.

Els laberints de lletres i entreteixits que seguien la tradició compositiva dels segles passats, disminuïren notablement en el segle XVI, quan els cal·ligrames es posaren novament de moda. Però en el segle XVII veurem com sorgeixen de nou aquestes estructures compositives, sobretot en els cercles monàstics, i també especialment a Espanya, a Portugal i en l'àrea alemanya trobem la tradició laberíntica més arrelada. Dos tractats poètics barrocs dedicaren una especial atenció als laberints, i reproduïren un gran nombre d'exemples de tipologies molt diverses, el de Juan Caramuel, de 1663, i el de Pascasio di San Giovanni, de 1674.

En la modalitat dels cal·ligrames s'observen dues tendències bastant diferenciades, però que coexistien de vegades en el mateix autor, una que copiava o reproduïa les figures arquetípiques dels clàssics alexandrins, i una altra que introduïa motius iconogràfics propis de l'època, actualització de l'antiguitat i innovació contemporània.

Entre els nous temes dels cal·ligrames destaquen per la freqüència amb què apareixen, els cors, els calzes, arbres, fonts, campanes, sols, estels, flors, corones, etc..En les composicions de temàtica religiosa el símbol bàsic és la creu, que a partir del segle X s'havia transformat en símbol de la Passió de Jesucrist, formant un corrent passional en el segle XI que va anar creixent en el XII i provocà una vertadera inundació en el segle XIII en promoure insistentment el culte i memòria de la Passió, en el qual destacaren Sant Bonaventura i Sant Francesc, i els seus símbols, també perceptibles en la forma dels cal·ligrames.

Els poemes visuals en forma de cor s'adapten a totes les tècniques: cal·ligrames de superfície i lineals, amb recursos entreteixits i acròstics o fins i tot amb aplicació de "rébus". El cor és un motiu freqüent en poemes visuals, emblemes i jeroglífics, segons Mario Praz: "El corazón se convierte en uno de los emblemas favoritos del siglo XVII, cuando el culto de Jesús fue resucitado por Jean Eude y Marguerite Alacoque" (94); efectivament són nombrosos els emblemes en què es representa el cor, especialment relacionat amb el culte de Jesús. També és emblemàtic de ritus religiosos i de les relíquies d'alguns sants, com en la composició d'Andrea Bayan dedicada a la translació del cor de Sant Carlo Borromeo (f.128).

El calze, vas o copa és una de les primeres figures renovades que apareixen en el Renaixement. Segons el cas, pot interpretar-se com un objecte més de la vida quotidiana relacionat amb el vi i el menjar, o en un sentit religiós, és emblemàtic de les cerimònies de casament, i símbol de la comunió amb Déu, encara que en aquest segon cas pot estar també relacionat amb el conflictiu tema de la comunió sota les dues espècies, que va ser un dels arguments de la Reforma contra l'església catòlica i que ocupà jornades senceres del concili de Trento.

La reforma protestant va ser particularment sensible al tema del sacrifici eucarístic. El reformador Huldrych Zwingli va seguir fins el 1522 la doctrina tradicional, però a partir d'aquesta data començà a atacar l'Eucaristia com a sacrifici i la pràctica de la comunió sota una sola espècie (95), i ordenà a Suïssa que els calzes fossin de fusta. Luter el 1523 va reformar el culte a Wittenberg. Segons el ritu de la Reforma, el calze passa d'un fidel a un altre en combregar. En les comunitats luteranes, és el pastor que fa l'ofici qui el presenta a cada combregant. També el calze va ser reformat a Anglaterra des de 1562, i es convertí en una copa alta provista de tapa, sense nanses, amb peu i nus.

En el concili de Trento, el tema del sacrament de l'Eucaristia va ocupar sobretot les sessions de l'any 1549 i 1562. Existia la tradició estesa entre els grecs de combregar amb les dues espècies, però el Concili havia de prendre una postura unitària sobre l'error de Luter d'administrar la comunió sota les dues espècies. La major part del Concili insistí en què Jesucrist no havia instituït la comunió sota les dues espècies (96) i així el calze esdevingué a partir de la Contrarreforma un símbol

diferencial entre les dues esglésies. Sota aquest prisma, algunes composicions que al·ludeixen al vi, i representen vasos, ampolles i calzes, es poden interpretar en alguns casos amb una certa malícia, com els cal·ligrames de Rabelais (f.75 a f.78).

En els cal·ligrames lineals trobem amb freqüència la figura arquetípica del laberint, en alguns casos de tema mitològic, però el més freqüent i especialment a Alemanya, és que els continguts siguin religiosos o místics. En trobem des de mitjans del segle XVI fins el segle XVIII i en dues modalitats bàsiques, els cal·ligrames dels cal·lígrafs amb text religiós, i els anomenats "laberints espirituals". Quan els cal·lígrafs dibuixen laberints combinen formes de creu amb espirals, llaços i meandres, com a exercici de llüiment cal·ligràfic que demostra l'aplicació de diferents tipus de lletra. El text sol ser religiós, sovint un psalm de la *Bíblia*, i els exemples estan inclosos normalment en llibres de cal·ligrafia, impresos xilogràfica o calcogràficament.

El motiu del laberint en la versió cristianitzada incorpora sempre l'estructura en creu. Va ser reproduït en diferents models al llarg de l'Edat Mitjana en els paviments d'esglésies i catedrals, com els circulars de San Vital a Ràvena, del s.VI i el de Chartres, del s.XII, el quadrifoliar de Toussaint a Chalons-sur-Marne o l'octogonal de la Catedral d'Amiens, també del segle XII, o el de la catedral de Pàdua. En el paviment de les esglésies, va adquirir un sentit simbòlic relacionat amb les creuades: resseguir agenollat en oració el recorregut del laberint era l'equivalent d'un pelegrinatge a Terra Santa (97).

En el Renaixement sorgeixen de nou tots els continguts mitològics als quals el laberint antic feia referència. El tema del laberint apareix novament en la pintura (Bruegel), en els paviments, com en el Salò d'Amor i Psique del Palau del Te de Mantua (s.XVI), la jardineria, on servia algunes vegades per escenificar les *Metamorfosis* d'Ovidi (98), i també en la dansa. La Reforma i posteriorment la Contrarreforma donen al laberint una significació mística, i aquest torna a ser una forma emblemàtica del misteri de la Creació.

L'arquitectura humanista aplica amb freqüència les formes corbes, esfèriques, el·líptiques i espirals, tendència que accentuà el Barroc en les cúpules i ornamentacions arquitectòniques (99). Goethe veia en l'espiral el símbol matemàtic de la vida i de l'evolució espiritual (100). L'espiral com a element ornamental era ja aplicada en els capitells jònics, i simbòlicament sempre ha estat relacionada amb el Laberint, però en el segle XVII va ser estudiada de manera científica i aplicada com a corba pràctica: Descartes va ser el primer a estudiar-la, l'any 1638, Torricelli va treballar en ella independentment i com a forma aplicada va formar part dels rellotges gràcies a Christian Huygens (1629-1695), qui va elaborar la teoria del pèndul compost. Però no era només Goethe qui considerava l'espiral com una forma transcendent, Jacques Bernoulli (Basilea 1654-1705), va descobrir les propietats de l'espiral logarítmica, a la qual va atribuir el símbol de la resurrecció, i va quedar impressionat per les seves propietats extraordinàries, fins el punt de demanar que s'esculpís sobre la seva tomba aquestes paraules: *Eadem mutata resurgo* (encara que canviat, va sorgir sense canvis) (101).

2.1. ELS JEROGLÍFICS RENAIXENTISTES I BARROCS

Alguns dels poemes visuals són considerats com a jeroglífics quan van acompanyats d'una il·lustració, o bé quan les figures o els objectes que representa el poema es presten a una lectura conjunta de tipus simbòlic, que podríem considerar ideogramàtica. En la comprensió renaixentista d'aquest terme cal tenir en compte primer de tot, que no estem parlant dels jeroglífics egipcis com a sistema d'escriptura ideogramàtica i fonètica, com sabem avui en dia que ho eren, ni tampoc desplaçar el nostre enteniment als jeroglífics-endevinalla que apareixen en la secció d'entreteniments dels diaris, tot i que tots dos aspectes siguin presents en algunes de les composicions, com veurem més endavant.

L'origen d'aquest tipus de composició està sembla ser en l'arribada a Florència el 1419 d'un manuscrit en grec conegut com els *Jeroglífics d'Horapolo del Nil*, comprat a l'illa d'Andros pel sacerdot florentí Cristoforo de Buondelmonti, amb cent vuitanta-nou grups de figures en què es donaven explicacions per a la interpretació simbòlica dels jeroglífics egipcis, considerats com un conjunt de figures al·legòriques (102). Va ser traduït al llatí per Giorgio Valla, però aquesta versió manuscrita es va restringir a un número reduït de còdexs; el 1505 Aldo Manuzio va imprimir-la en grec i a partir de 1515 aparegueren diferents traduccions amb les respectives il·lustracions, que varen ser la base de la seva difusió (103), especialment la traducció al llatí el 1617 de Filippo Fasamini.

En la comprensió renaixentista de l'escriptura jeroglífica egípcia es diferencien dues posicions entre els humanistes italians del Quattrocento, una primera basada en la informació dels clàssics grecs, que relaciona la correspondència entre el disseny i el vocable lingüístic, entre ells Diodoro Siculo i Biondo Flavio. També Leonardo da Vinci experimentà en aquesta línia, fent composicions que són considerades més com a "rébus" que com a jeroglífics (104). En la segona es considera l'escriptura jeroglífica com a purament ideogramàtica i simbòlica, entre ells Leon Battista Alberti, qui en parla a la seva *Architettura* (Llibre VIII, cap.4). Les dues concepcions estan implícites en els jeroglífics renaixentistes, que responen en uns casos a la primera concepció i en altres a la segona, intentant recrear un nou llenguatge en la recerca d'identitat entre el dibuix i la paraula, o bé purament simbòlic.

Així els jeroglífics del Renaixement neixen com un intent d'interpretació i creació simbòlica d'imatges, emparentat amb els emblemes i les empreses, i creen un moviment emblemàtic-jeroglífic en els últims anys del segle XV i tot el segle XVI que es perllongà fins el s.XVIII.

En *El Somni de Polifilo*, de Francesco Colonna, cristalitzà aquest interès pel món fantàstic. El llibre, escrit el 1467 i publicat en la impremta d'Aldo Manucio el 1499 amb cent setanta il·lustracions d'un artista desconegut, exercí des de la seva publicació una autèntica fascinació, perquè unia al text de temàtica arqueològico-amorosa, un conjunt d'imatges associades, que donaven una versió actualitzada dels antics jeroglífics (105).

Una altra obra que contribuï a l'associació interpretativa de text i imatge a nivell simbòlic i que reflecteix també la influència del llibre d'Horapollon, va ser el *Emblematum liber* o *Emblemes* d'Andrea Alciato, professor de lleis a Bolonya, publicat primer l'any 1522. En principi els emblemes d'Alciato varen ser escrits com a obra literària i moralitzadora, sense cap dibuix, i va ser a la segona edició d'Ausburg l'any 1531, també en llatí, que es varen afegir els dibuixos com a il·lustració (106), en els quals es reflecteix la influència d'Horapollon, un llenguatge ideogràfic amb intencions moralitzants.

Piero Valeriano publica el llibre *Hieroglifica Sive de Sacris Aegyptiorum Literis Commentarii* el 1556 a Basilea, que va ser primer imprès en llatí i amb gravats, i després traduït a l'italià, llengua en què es multiplicaren les reimpressions. Segons Pozzi, Piero Valeriano al·ludeix a les figures de Colonna sense anomenar-lo, però enten el jeroglífic més a la manera d'Horapollon (107). En el llibre predominen les estampes d'animals, juntament amb un detallat estudi de les seves virtuts. Intenta aclarir el misteri del simbolisme dels sacerdots egipcis, explica els símbols que empraven i tot el que sobre ells recullen els texts de l'antiguitat, i els considera mestres de bàrbars, grecs i romans. A més ens ofereix informació sobre la cultura grega i romana i la seva mitologia, amb noves il·lustracions com la lluna, els estels, les naus, instruments musicals, arbres i altres vegetals. També reproduïx algunes figures geomètriques en les últimes pàgines (108).

Com veiem ja en Piero Valeriano, el fet que Egipte fos també l'escenari on es desenvolupà part de l'Antic Testament fa que arribi a identificar-

se l'escriptura jeroglífica egípcia amb les Sagrades Escripures i que la lectura de les mateixes escriptures suggereixi una successió interminable d'interpretacions en la via del jeroglífic.

L'intent de desxifrar les pintures jeroglífiques egípcies promogué un nombre considerable d'estudis, entre els quals es compta la *Vetusta Tabula Aeneae* de Laurentio Pignoria, (autor també de cal·ligrames), publicada l'any 1604, en què s'estudia la *Tabula Bembina* o Isíaca (109), descoberta a Roma entre les ruïnes del Iseum als voltants de 1527. Pignoria nega en la seva obra que la filosofia neoplatònica pugui ser d'alguna utilitat per entendre els jeroglífics, així com també desautoritza a Horapol.lo i Climent d'Alexandria (110).

L'interès per les cultures orientals i antigues era ja present en la cultura occidental anterior al Renaixement, propiciada per les rutes comercials a les índies i els contactes amb les cultures àrabs, dipositàries de la ciència egípcia, com llegim en els viatges de Marco Polo. Tres-cents anys més tard, les missions dels jesuïtes a la Xina, iniciades per Sant Francesc Xavier (1506-1552), propiciaren l'estudi del xinès i altres llengües orientals per traduir el catecisme i els evangelis a les llengües vernàcules. Les missions iniciaren un corrent d'estudis orientalistes, especialment de la llengua xinesa, considerada paradigma de les llengües ideogramàtiques i més en relació amb els jeroglífics.

Un altre factor a tenir en compte en l'interès per les escriptures ideogramàtiques és la curiositat que degueren despertar els còdexs maies, d'escriptura pictogràfica, una narració totalment visual i

incomprensible, carregada de misteri. Ja Felipe de Guevara, el 1560, parla de la pintura pre-colombina i el pictograma, i de la semblança amb els egipcis i les índies occidentals (111).

El jesuïta Atanasius Kircher dedicà gran part de la seva investigació a l'egiptologia, en la línia simbòlica de Piero Valeriano i sobre la traducció d'Horapollon del jesuïta Nicolas Caussin a *De symbolica Aegyptiorum sapientia*, de 1618, fins arribar al punt de traduir l'obelisc de Psamnètic a Roma, en honor de l'emperador Ferran III. Per a Kircher Egipte era per la seva idolatria i politeisme la font de les religions grega i romana, de les creences dels hebreus tardans, dels caldeus i fins i tot dels habitants de la Índia, Xina, Japó i les Amèriques, que segons ell varen ser colonitzats per la descendència de Cam. Ja en el seu temps les interpretacions de Kircher eren criticades durament, especialment pel també jesuïta Menestrier (112).

El jeroglífic com a modalitat literària del Barroc ha estat i segueix estant moltes vegades confós amb altres categories poètico-visuals, com l'emblema, l'empresa, l'enigma o les xarades. La raó d'aquesta confusió està sobretot en la manca de fidelitat respecte dels preceptes figuratius de cadascuna d'aquestes modalitats, preceptes en què els autors difícilment arribaren a un acord. El fenomen de polisèmia, és freqüent, les mateixes imatges, varen ser emprades per a la il·lustració d'emblemes, empreses i jeroglífics (113).

En l'emblema predominen les il·lustracions i els temes d'acció, les activitats humanes i els fets, especialment moralistes. L'empresa té uns

límits de representació molt més restringits, ja que normalment sol representar només un objecte o pocs més en els quals es centra un text també de caire transcendent, hi ha una reflexió sobre l'objecte representat, les seves propietats i el simbolisme inherent. Les arrels de l'empresa són medievals però aquesta afegeix nous continguts renaixentistes de tipus també moralitzant, i es serveix d'imatges amb un nombre molt limitat de figures, una o dues.

Les dues comprensions bàsiques que es varen fer en el Renaixement del jeroglífic, seguiren en l'època del Barroc. En el primer cas la imatge és la cosa, el que he vist com "rébus", xarada o poema mut-mixt, i en el segon trobem els jeroglífics pròpiament dits, combinació d'imatge simbòlica i poema, com a gènere de la literatura emblemàtica, o fets purament a base d'imatge, el que es considera com un "jeroglífic mut", que té en la pintura un paral·lelisme amb els també anomenats jeroglífics o també algunes vegades "vanitas". El jeroglífic i la seva comprensió renaixentista, així com la influència medieval, són també objecte de comentari de Grombrich a *Imágenes Simbólicas*.

Una accepció poc freqüent però d'interès per a aquest treball, és la que combina poemes visuals, o senzillament poemes, amb dibuixos, normalment el text del poema en relació amb la forma i el dibuix amb comprensió simbòlica, acompanyat normalment d'un "lema" o mot (que també apareix en el segon cas), que sol ser una cita bíblica o dels clàssics.

2.2. EXEMPLES DE POESIA VISUAL DELS SEGLES XV I XVI

León María Carbonero y Sol comenta que Tabourot (1549-1590) va trobar en un llibre de rès una composició en francès antic (f.59), un laberint on els versos entreteixits dibuixen una creu de Sant Andreu en llatí: "Dulcis Amica Dei rosa vernans Stella decora / tu memor esto mei dum mortis venerit hora", que reparteix les lletres de manera diferent en cada línia. Carbonero considera aquest tipus de composició com exemple de "triples" o "triplicados": "A los versos que forman estos acrósticos se llaman triples o triplicados, ó sean aquellos versos que después de leídos según el orden y curso ordinario, esto es, de izquierda á derecha, se puede sacar de ellos, tomando parte de sus letras ó palabras, otros versos distintos, leyéndolos en la misma forma o transversalmente ó de arriba abajo" (114).

Del compositor francès de principis del segle XV Baume Cordier, tenim dos cal·ligrames-partitura. El primer, en forma de cor (f.60), és una cançó, i en ell coincideixen el text i la forma del pentagrama: "Bell, bonne, sage, plaisante et gente à ce jour où l'an se renouvelle. Ce dedans mon coeur qui à vous se présente..". En el segon (f.61), hi ha una partitura circular en el centre, i diferents textos en les quatre cantonades, un d'ells circular. En el text inferior dret es destaca en la cinquena línia la substitució de la paraula cor pel dibuix del mateix, a la manera dels "rébus" (115).

Girolamo Savonarola (1452-1498) a *Tractato dello Amore di Iesu Christo*, Florència 1492, va fer compondre el títol de l'obra en forma de creu (f.62), on les paraules no estan versificades i es tallen per adaptar-se a la forma (116).

Alguns tipògrafs tenien una ampla formació humanista, Aldo Manuzio (1449-1515), abans d'iniciar el negoci de la impremta a Venècia, havia estudiat a Roma, aprofundit els seus coneixements de grec a Ferrara, i havia estat preceptor dels fills d'Alberto Pio, cunyat de Pico de la Mirandola. Des que va iniciar el seu negoci fins la seva mort, havia imprès dos terços de les edicions gregues publicades fins el moment (117) i entre les obres de Teòcrit reproduí el conegut cal·ligrama en forma de siringa. El 1499 va imprimir l'obra de Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, (*El somni de Polifilo*), que inclou alguns cal·ligrames. Colonna era un monjo que va viure a les comunitats "relaxades" de Sant Joan i Sant Pau a Venècia i de Sant Nicolau a Treviso (118). L'obra va ser escrita el 1467, però l'èxit l'aconseguí després de ser impresa per Manuzio. Per a Pozzi, en l'incunable de l'*Hypnerotomachia* els artificis tipogràfics són diversos, però entre ells es poden considerar alguns que compleixen les característiques del cal·ligrama: un vas d'una font, un cistell, un brasero, tres vasos i un trípode, i considera aquestes "curioses iniciatives" de Colonna continuació de la tradició alexandrina de Símmies o Teòcrit, que Colonna podia haver conegut per manuscrits, o per la impressió de la siringa de Teòcrit feta per Aldo Manuzio tres anys abans (119). Massin reproduïx una composició en forma de vas o calze (f.63), però l'atribueix a Aldo Manuzio (120).

De 1501 trobem un laberint entreteixit de Giacomo Magdalió, manuscrit, de format rectangular vertical, de 37 columnes i 65 línies, que representa l'escena de l'Adoració dels Reis (f.64). En el centre de la part superior es dibuixa la Verge Maria amb l'infant Jesús sobre un quart de lluna, la "santa protettrice Columba", amb una estrella de vuit braços que presideix la composició, i en la part inferior els tres reis d'Orient que vénen a presentar les ofrenes. Magdalió és un dels pocs autors que destaquen en les seves figures, perfilades acuradament per la ploma, els trets facials, cosa que només hem vist anteriorment en alguns dels poemes de Raban Maur (121).

L'any 1521, Lancino Curzio a *Epigrammaton libri decem. Epigrammaton libri decem decados secundae*, recull d'epigrames en vint llibres, inclou en els dos últims un total de cinc cal.ligrames, dos d'una forma indeterminada, i els altres en forma d'ales i un ocell, on es conjuguen el cal.ligrama i l'acròstic. Antonio Telesio (1482-1542) inclou a *Poemata*, el 1524, un cal.ligrama en forma d'ales dedicat a Cupido (122).

A *Champ Fleury*, de l'editor parisenc Geoffroy Tory, erudit, excel·lent gravador, iniciador dels estudis filològics a França i introductor del gust italià en el llibre francès, publicat el 1529, trobem alguns poemes visuals. En ell, una de les obres més notables de la centúria, hi tractava del disseny de les lletres, de problemes de les llengües francesa, hebrea, grega i llatina (123), i així el text de dos cal.ligrames en forma de creu (f.65) i i de ploma (f.66) tracta d'aquests temes; una altra composició (f.67) construeix amb lletres majúscules una casa.

Mellin de Saint-Gelais (1481-1558) a *Deuvres*, de 1529, dibuixa la forma d'unes ales (f.68), escrites en francès i dedicades a *Madame*, la mare de Francesc I, pel restabliment de la seva salut. Salmonius Macrinus o Salmon Maignet, a *Epithalamiorum liber*, París, 1531, compon també unes ales en llatí (f.69), inspirades en les de Símmies (124).

Johann Neudörffer el Vell (1479-1563) presenta en el llibre de cal·ligrafia *Eine gute Ordnung und kurtze unterricht der furnemsten grunde aus denen die Jungen Zierlichs schreybens begirlich mit besonderer Kunst und behendigkeyt unterricht und geubt mögen werden*, imprès a Nuremberg el 1538 calcogràficament (f.70), un cal·ligrama on es conjuguen la forma de l'espiral i la creu. Neudörffer va ser un dels més importants mestres de cal·ligrafia alemanys, que va fer entre altres obres l'escriptura de les lletres en els quadres dels apòstols de Dürer, el 1526. El text, religiós, comença a llegir-se des del centre "Nachdem vor zeitten Gott mannchmal..." (125).

Piero Valeriano, compon un cal·ligrama en forma d'ou en honor de Daniele Barbaro, publicat per primera vegada en l'edició completa del seu *Corpus Poétic* en dos volums independents de Gabriele Giolito de Ferrarí, de 1549-1550; el poema és inclòs amb les obres juvenils, però és difícil determinar la data. Giovan Battista Pigna, compon tres cal·ligrames basats en la siringa de Teòcrit al final del llibre tercer de *Carminum Libri quatuor*, publicat el 1553 (126).

Wolfgang Fugger inclou a *Ein nützlich und wohlge gründt formular Manncherly schöner scriffen*, imprès a Nuremberg el 1553, un exemple de

cal·ligrafia (f.71), amb el qual l'autor mostra el seu art a emprar tot tipus de belles escriptures. El text és un fragment de l'Evangeli de Sant Lluc, cap. I. 68-79, el Càntic de Zacaries, i la lectura comença en la gran inicial ornada "B.Benedictus dominus deus..", i acaba en un dels traços que s'apropen de nou a la B inicial, amb el nom de l'autor i l'any en què es va escriure, el 1551. La forma del cal·ligrama sembla tan aviat una flor, com dues creus superposades (127).

Dins la tradició francesa es pot citar Jean Marot, que formava part de la cort d'Anna de Bretanya, i que va escriure en el primer decenni del segle XVI dos llibres dedicats a les dones, una apologia: *La vraydisante advocate des dames* i un poema didàctic que parla dels seus deures en societat, *Le doctrinal des princesses et nobles dames*, on algunes pàgines reproduïxen algunes formes difícils d'identificar (f.73) (128). A mitjans del segle XVI, Guillaume Guérault a *Hymnes du temps et de ses parties*, fa imprimir les poesies del llibre en sinuoses formes curvilínies (f.72) (129).

Julius Caesar Scaligero (1484-1558), filòleg i metge, en el segon llibre de *Poetices libri septem* (Geneve, 1561) inclou dues composicions en grec en forma d'ou (f.74): la primera és un ou de rossinyol en què fa menció de Símmies, i el segon un ou de cigne, però en les dues el text és escrit en prosa i les paraules es tallen per adaptar-se a la forma.

En el cinqué llibre de *Pantagruel i Gargantua*, de François Rabelais (1594-1553), editat pòstumament el 1562, hi ha dos cal·ligrames: en forma de copa (f.75) i de botella (f.77). En el manuscrit original

(f.76) les formes d'aquests dos objectes estan dibuixades per una línia, i en l'interior és escrita la composició, mentre que edicions més modernes (f.78) adapten les paraules a la forma de la botella (130).

A Alemanya Eobanus Hessus (o Eoban Koch) 1488-1540, de Nuremberg, va traduir cal·ligrames grecs al llatí que respectaven amb fidelitat la forma dels originals, (traducció que Fortunato Liceto esmenta quan es refereix a la siringa de Teòcrit). Va ser professor a la Universitat, metge i un dels millors llatinistes del seu temps (131).

Segons R. Diehl en els primers temps de la Reforma es varen compondre colofons i portades en forma de copes, embuts o balances, com un colofó en forma de calze en la *Chronik des Trithemius*, de Johann Schöffer, el 1515, una portada en forma de copa en una edició de Venècia i l'any 1508 en l'obra d'Erasme *Adagiorum chiliades tres*, però afirma que la primera composició en forma de rombe, es troba a *Die Deutsche Grammatik* de Lorenz Albert, publicada a Augsburg el 1573 (132). D'aquesta època és una composició anònima anglesa en forma de creu (f.81) (133).

El cal·ligrama d'Urban Wyss (f.79), té la mateixa estructura que el de Johann Neudörffer (f.70), i va ser imprès com a exemple de cal·ligrafia en la taula J.III del seu llibre *Ein neuw fundament buch Darinn allerley Tiitsche Geschrifftenz (...).Erstlichdurch Urbanum Weyss su Strassburg aussgangen: Yetzsonder aber durch Christoffel Schweytzer Formschneyder zu Zürych, zu nutz aller Jugend, widerumm zugericht und inn Truck gebracht*, imprès a Zurich el 1562 (134). La composició amida 20,5 x 31,8 i va ser impresa per mitjans xilogràfics. El text és una paràbola sobre

el curs de la vida, el títol diu així "Curs i natura del món descrits en rima i concebuts de la manera més breu en aquest laberint", i la lectura comença en el centre de l'espiral "Wer will erfare.." (135).

Johann Agricola (1530-1590) va compondre el 1568 un cal·ligrama en forma de laberint quadrat (f.80), estampat per Gabriel Schnellbolt per mitjans xilogràfics i tipogràfics, en color negre i vermell, en un full de 30,6 x 31,6 cms. a Wittenberg. L'autor és un teòleg evangèlic actiu a Lübben i Bautzen, preceptor d'un Lobkowitz el 1563, metge personal de la família, predicador i rector a Spremberg. El laberint, dedicat al "Senyor de Hassensteix" i a "Félix Von Lobkowitz balivo de la Baixa Lusacia", deplora la irreligiositat del món. En el centre, una xilografia de format 6,2 x 7,3 representa dues parelles després d'un menjar. La lectura comença enmig del costat inferior esquerre (136).

El cal·lígraf de Brussel·les Clement Perret, va fer una composició a base de llaços (f.82), cors o ales d'insectes, inclosa a *Exercitatio Alphabethica nova*, impresa per Cristopher Plantin el 1569. El text llatí, segons Peignot, està compost per imprecacions (137).

Simon Bouquet fa una composició dedicada a Ronsard, en forma de Mapamundi (f.83) per a l'entrada de Carles IX a París l'any 1571, ciutat on celebrà el seu matrimoni. La composició està continguda a *Bref et sommaire recueil de ce qui a été faict de l'ordre tenue à la joyeuse et triomphante entrée de...Charles IX*, publicat a París el 1572 (138).

Richard Willis a *Poematum liber*, imprès a Londres el 1573, compon i comenta alguns cal·ligrames: un altar, una espasa, una flauta, unes ales, una piràmide invertida, un atxa (f.84) i un ou (f.85), tot en llatí, i cita una piràmide del francès Carpar Collinius, anterior a la seva (139). Segons Pozzi, Willis va completar els estudis a Oxford, va viatjar després per Europa, residí a París i ensenyà grec i retòrica a Perussa als voltants de 1564 (140), i grec a Magonza, i es va inscriure a la Companyia de Jesús, a la que va renunciar al tornar a la seva pàtria per fer-se anglicà. Entre els poemes fets a Itàlia, Pozzi esmenta un en forma de pera dedicat a Bernardino Confaloniri, unes ales en honor de Napoleone Comitoli, futur bisbe de Perussa, i una piràmide invertida dedicada a Roma com a símbol de la seva ruïna. També va compondre altres poemes amb recursos artificiosos, anagrames, acròstics i versos serpentinats, i una composició de versos entreteixits amb el monograma de Jesucrist, datat a Roma (141).

A *The Arte of English Poesie*, publicat de manera anònima el 1589 (142), però atribuït a George Puttenham, aquest remunta la tradició dels cal·ligrames a Pèrsia i Tartària, i reconeix que aquesta tradició no està prou establerta en la poesia anglesa. Tot i que no hi ha dubte que l'autor estava perfectament informat dels cal·ligrames grecs, atribueix el conegut *ou* de Simmies a Anacreon. Puttenham inclou en l'art poètica un parell de composicions, el *Lozange of Fuzie* en forma trapezoidal (f.90) i triangular (f.91), que contenen un diàleg entre un imaginari Gran Sultà de Pèrsia anomenat Ribuska i la seva estimada Lady Selamour (143). També compon dos poemes en forma de pilar o d'altar allargat, un dirigit a *Her Maiestie* la reina Isabel I (f.87), a qui compara amb un

pilar coronat, i un altre a Lady Calia (f.88), que es llegeix de baix a dalt, així com dos poemes en forma d'obelisc (f.86); també inclou un gravat amb figures geomètriques (f.89) per compondre poemes (144).

Les composicions manuscrites de Jacques Cellier són extretes d'un conjunt de dos-cents disset fulls de format gran, de dibuixos a la ploma, models d'escriptura, d'arquitectura, oracions dominicals i alfabetes en diverses llengües, titulat *Recherche de plusieurs singularités par François Merlin, contrôleur général de la Maison de feu Madame Elisabeth, fille unique de feu Roy Charles dernier que Dieu absolve. Portraits et écrites par Jacques Cellier demeurant à Reims, commencé le 3e jour de mars 1583. et achevé le 10 septembre 1587, Ensuivant plusieurs portraits tracés en écriture.* Els vint-i-dos cal·ligrames són a l'acabament de l'obra, i dibuixen figures molt diferents: flors, edificis, monuments, animals, persones, fonts (f.92 i f.93) (145).

Un cal·ligrama alemany és el fet a Frankfurt el 1587 en forma de cor (f.94), en honor del casament del jurista Christophe Kellner, compost per dos textos en lletra gòtica, que s'han de llegir en sentit oposat. Alemanya és també una altra composició en forma d'estel (f.95) del 1591, en lletra cursiva itàlica, que commemora el casament del jurista Johann Adolf von Glauburg (146). L'estel és de vuit puntes rematades per la lletra A, que inicia la lectura de cada una d'elles, i especifica amb una numeració adjunta l'ordre a seguir.

La confecció de cal·ligrames fou també un exercici escolar, així a *Sylvae quas vario* (1592), dels alumnes del col·legi jesuïta de Döle,

trobem imitacions de la siringa de Teòcrit, ales, altars i ous, i un ampli repertori en formes geomètriques: triangles, hexàgons, paral·lelograms, rombes, cercles i espirals, i també alguna forma innovadora, com unes ulleres. L'altar grec (f.102) és obra d'Antoine Tabet, i el llatí (f.103) de Philippe Merceret, l'atxa grega (f.96) i la llatina (f.97) d'Antoine Besancenot, de Vesoul, les ales gregues (f.98) de Frédéric de Chaviré, les llatines (f.99) de René Chevreton, el triangle llatí (f.110) d'Antoine Rousselet, l'hexàgon llatí (f.104) de François Cornu, de Charoles, el paral·lelogram (f.105), el rectangle (f.106), el quadrat (f.107) i el rombe (f.108) en grec i en llatí, així com la demostració gràfica del teorema de Pitàgores en llatí (f.109) i la siringa llatina (f.101), de Claude Guillabod, d'Arbois, la composició amb cercles concèntrics llatins (f.111) i una piràmide grega (f.112) són obra respectivament de Claude Sachot de Dôle i Armand Desprez, així com nou composicions gregues en forma d'ou (f.100).

Entre ells són innovadors alguns cal·ligrames lineals: De Claude Rogemont, de Baume, una composició de quatre cercles concèntrics que representa un laberint (f.115), on es destaquen repartides les lletres majúscules del nom "Claudius a Vergi", que són les inicials dels catorze versos del poema. El text està ple de referències mitològiques: Astrea, filla de Zeus, que passà a formar part de la constel·lació de Verge, de Teseu i Dèdal, els atenencs, el bou i Pasífae. La lectura, de fora endins, dibuixa una espiral al·legòrica del laberint mitològic. Els dos cal·ligrames en forma d'ulleres, un en grec (f.114) i un altre en llatí (f.113), són obra respectivament de Pierre Dolet, de Baume i de François Outheni, de Jussieu. Una indicació adverteix de l'ordre de lectura

alfabètic, que s'inicia d'esquerra a dreta en les majúscules versals per Appulerit, Bassaridumme, Carmina, Divitionem, de manera que cada vers correspon a un traç del dibuix (147).

M. d'Ors remarca que la composició d'aquestes poesies com a exercici escolar era freqüent: "A. Canel señala que E. Tabourot (1549-1590) decía que siendo escolar en París había hecho "la coupe poétique, la marmite et autres" (148).

Entre la producció anglesa, destaca una composició anònima en forma d'arbre (f.119) que porta per títol *Boni Principis Encomium*, envoltada per acròstics que diuen "Elisabetham Reginam Diu nobis servet Iesus incolumen. Amen", està contingut en el llibre d'Andrew Willett *Sacrorum Emblemata Centuria Una*, Cambridge 1596 (149).

El poeta Jean Grisel (Rouen 1567-1622), a *Premières Oeuvres Poétiques*, de 1599, dedicat a Enric IV, inclou tres cal·ligrames: uns *Oeufs de Pasque* (f.116), unes *Ailles d'amour aux dames vertueuses* (f.118) i un *Hache d'arme antique* (f.117), repartits en pàgines desplegable, així com tres composicions, madrigals, "ou doubles prosopopées de la Fleur de lys", que amb ajuda de lletres capitals dibuixen l'emblema reial, amb acròstics que recorden els versos entreteixits de Raban Maur (150).

Del segle XVI és datat un dels pocs cal·ligrames manuscrits que dibuixen una figura humana sencera, en aquest cas un retrat de Martí Luter (f.120) (151).

2.3. ELS POEMES VISUALS EN EL S. XVII.

En la primera meitat del segle XVII coexisteixen tendències molt diferenciades en els poemes visuals. Encara trobem laberints entreteixits que repeteixen els mòduls de Publi Optacià Porfiri, mentre que altres adopten disposicions innovadores. En els cal·ligrames continuen les figures i continguts mitològics d'influència alexandrina i també es representen noves figures relacionades generalment amb la religió. Però aproximadament en la meitat del segle és perceptible un cansament en la repetició mimètica dels models alexandrins, degut segons Pozzi en l'àrea italiana i referint-se a Fortunato Liceti i Baldassarre Bonifacio, al fet d'escriure en llatí i en l'abús imitatiu dels alexandrins (152). A Alemanya, després de la Guerra dels Trenta anys, es produeix un renaixement poètic iniciat pels "Pastors de Peignitz" que inclou els models cal·ligramàtics humanistes com a referència, imbuïts però d'esperit cristià.

En la segona meitat del segle coexisteixen també models diversos, però és remarcable l'aparició de dos tractats poètics, en els quals es dedica a la poesia visual una atenció considerable. Els dos són escrits per religiosos: *Primus Calamus* del cistercenc-benedictí Juan Caramuel i Lobkowitz, i *Poesis artificiosa* del carmelità Pascasio di San Giovanni. Ofereixen un gran nombre d'exemples, especialment laberints, i aporten, sobretot Pascasio, termes específics per als diferents tipus de poema visual. Per a Pozzi són tractats sistemàtics de mètrica, i els relaciona amb els poemes de Publi Optacià Porfiri i Raban Maur (153).

2.3.1. EXEMPLES EN LA 1ª MEITAT DEL SEGLE XVII.

Antonio Maria Spelta és autor entre altre obres literàries, de laberints entreteixits que segueixen fidelment la tradició llatina, en la llengua i en la mètrica. El 1597 va escriure una compilació històrica dels bisbes de Pàdua: *Istoria..delle vite di tutti i vescovi..*, la mateixa obra va ser impresa de nou el 1603, amb el títol *Istoria de'fatti notabili..*, sense cap canvi, només que ampliant el capítol dedicat a la vida dels últims bisbes, on refereix esdeveniments viscuts per ell mateix, festes i pompes de celebracions, i inclou els propis homenatges i les composicions que havia fet per aquelles ocasions, tots laberints entreteixits: per la mort del bisbe Ippolito Rossi, del duc de Brunswick, l'elecció del successor de Rossi, Alessandro Sauli, i per honorar l'elecció del bisbe Guglielmo Bastoni (154).

En el mateix llibre afegeix un annex amb numeració autònoma *La Curiosa e dilettevole aggiunta (...) all'istoria sua* (155), publicat el 1602, on es vanagloria d'haver rebut diners del rei d'Espanya per gratificar-li un epitalami i un poema sacre, i conclou amb la descripció de les festes que es celebraren per commemorar la visita de Margarida d'Àustria a aquesta ciutat el 1585 i de les que reproduïx una composició seva que formava part de l'ornament (f.121), una repetició de l'estructura del poema II de P. Optacià Porfiri (f.15). Els versos acròstics repeteixen "Sancta Ioves Soboles salve Lux Aurea Terris", i les columnes de l'interior: "Margarita Austriaca Mundi. Vita Pax Gloria". No guarda exactament el mateix nombre de lletres per línia, i les paraules estan separades per punts.

Joshua Sylvester en la traducció anglesa de l'obra *Sepmaine ou création du Monde* de Guillaume du Bartas, publicat a França el 1579: *His devine weekes and works*, 1605 (156), compon dotze altars coronats (f.122), el primer com a presentació de l'obra, els deu següents dedicats a les Muses (les nou clàssiques més Mnemosine) i l'últim, dedicat a Isabel I i Jacob I, i també una piràmide (f.123). En els inicis dels segle XVII es situa la composició de George Wither, (1588-1677), un cant fúnebre ròmbic (f.124) (157).

Un cal·ligrama rectangular en forma de laberint de Mathias Quad (f.125) (Deventer 1557-Palatinat 1609?), dibuixa en el centre un globus presidit per una creu, on s'inicia la lectura, que segueix en quatre zones per meandres en L, fins acabar en l'extrem inferior dret. El text, una pregaria en rima, està imprès per Joan Bussemecher en coure, i el full amida 32,3 x 25,5. Tot i que no porta data, es suposa que va ser fet en el primer decenni del segle XVII (158).

Ana Hatherly ens mostra un laberint d'estrofes senceres datat el 1607, obra del portuguès Fernão Álvares do Oriente, inclòs a *Lusitânia Transformada*, que pot arribar a tenir 5.500 lectures diferents (f.126). Per comentar aquesta composició l'autora esmenta l'*Arte Poetica Española* de Díaz Rengifo (159).

E. Kieser va gravar en coure el 1611 un altre laberint espiritual (f.127) sobre un paper que amida 21,3 x 29,4 cms. El text és una pregaria en vers d'autor desconegut, que comença en el centre i acaba en

el costat inferior esquerre. Segons Kern, el text fa referència a la interpretació medieval del laberint com una "vall de llàgrimes" (160).

El sacerdot portuguès Andrea Bayan va compondre un cal·ligrama en forma de cor el 1614 (f.128), segons Pozzi un cal·ligrama concatenat combinat amb un acròstic, inclòs a *Ampla e diligente relacione*, de Patricio Fattori, on es descriuen les festes romanes en honor del cor de Sant Carlo Borromeo, traslladat a Roma (161).

Dues composicions originals de Praga, incloses a *Parnasi bicipitis*, de I.de Weerdt, Anvers, 1626, dibuixen la forma d'un estel, i per la tècnica compositiva estan pròximes als laberints de lletres. La primera (f.130) commemora l'aparició d'un cometa en el cel de Praga el 1618; el text de la composició és: "Magna Datur Bavaro Stellato Ex Aggere Praga", i la lectura s'inicia per les tres primeres lletres de la paraula Magna en el centre de l'estel, i a partir d'aquestes i en direcció al triangle definit pel cometa es repeteixen en sentit horitzontal cada una de les lletres, primer dues vegades, després tres, quatre, fins arribar a set. La segona (f.131) és un estel de vuit puntes en l'interior del qual es repeteix el text "Arx et Castrum Datur Pragae", que s'inicia en el centre de l'estel amb la A i conforma un centre en forma de rombe amb les lletres "Arx et", mentre que la resta del text es distribueix en les vuit puntes amb la repetició de les altres paraules (162).

L'alemany Michael Kelner va fer tres cal·ligrames, encarregats pels jesuïtes de Nàpols, per acomiadar a Pedro Tellez-Giron duc d'Osuna, virrei de 1616 a 1620: un arc de triomf (f.132), un obelisc-piràmide

(f.133) que va imprimir-se per problemes d'espai partida en dos, i un de sol (f.134), inclosos a *Epaenodia*, estampat a Nàpols el 1620 (163).

Una composició cal·ligràfica de Richard Jackman, estampada a *Manuscript Examples*, London 1620, dibuixa una forma circular remuntada en la part superior per una creu amb els extrems dels braços trifoliars, recolçat el conjunt sobre una semicircumferència (f.135). Una flor composta per cercles reproduïx els deu manaments, amb la mà de Déu enmig. L'obra està reproduïda a *Penman's paradise both pleasant and profitable* de John Seddon, de 1695 (164).

Un cal·ligrama laberíntic (f.136) de forma externa quadrada i autor anònim, està datat en la primera meitat del s. XVI. La mida del full és 33,5 x 32 cms., i el text descriu un diàleg en matèria de religió (165).

Un altre laberint anònim (f.137) va ser estampat durant la Guerra dels Trenta anys, un full solt que amida 36 x 46 cms., imprès per la part catòlica possiblement poc després de la victòria de la Muntanya Blanca, el vuit de novembre de 1620. El poeta és guiat per la Verge Veritat en el lloc en què la potent àguila (Ferran II) i el seu súbdit rebel, el lleó blanc (el príncep elector Federic V del Palatinat), varen lluitar entre ells. La forma del conjunt és rectangular i en el centre es dibuixa un escut amb l'emblema de l'àguila, que es repeteix en els dos gravats de la part dreta, mentre que el del lleó està situat en la part superior dreta. Els meandres, angulars, dibuixen recorreguts sinuosos que s'inicien en la part superior esquerra i acaben després de dibuixar tota la composició, justament enfront de l'inici (166).

Lorenzo Pignoria, de Pàdua, a *Miscella elogiorum, adclamationum, adlocutionum, epitaphiorum et inscriptionum*, de 1624, inclou les figures d'una ara, una creu, dues piràmides i un àmfora en forma d'epígraf (167).

Guido Cassoni (1561-1640), en el prefaci a *La Passione di Christo*, comunica que vol ennoblir a la llum de la veritat cristiana els poemes de Simmies i de Teòcrit. En el llibre dibuixa dotze cal·ligrames: la columna de la flagel·lació, la creu (f.138), una enclusa (f.139), la llança (f.140), una escala (f.141), una esponja en la punta d'una canya (f.142), dos flagells (f.143-144), tres claus (f.145) i dos daus (168).

El genovès Fortunato Liceti (1577-1657) no sols va reproduir, traduir i interpretar els cal·ligrames de la tradició greco-llatina, sinó que en va fer amb les mateixes formes, i també alguns en figures noves. A *Imitationes figurati...*, de 1627, inclou una ara i una siringa (169). A *Encyclopaedia ad aram pythiam...*, el 1630, reproduïx l'altar de P. Optacià Porfiri i el comenta extensament, compon vuit altars en llatí, excepte un que és traducció italiana del que el precedeix, copiant també un altar en llatí de Baldassare Bonifacio, el grec de Besantino amb traducció llatina i l'altar de Dosiades també amb dues traduccions al llatí, reproduint a més un altar i una creu de Laurentius Pignorius, incloses a *Miscella elogiorum*. A *Encyclopaedia ad aram mysticam*, el 1630, inclou una ara (f.146) i una tiara papal (f.149), dedicats al Papa Urbà VIII, i de nou l'altar grec de Besantino amb cinc traduccions (170). En forma d'ales (f.148) tenim el poema inclòs a *Allegoria peripatetica de generatione amicitia et privatione*, 1630 (171) dedicat a l'enigma d'Elia Lelia Crispis. Reproduïx dues vegades la flauta llatina

de Publi Optacià Porfiri a *Ad Syringam publilianni...*, de 1635, copia l'atxa grega de Símmies i la traducció al llatí a *Ad epei securim...* 1637, les ales a *Ad alas Amoris...*, 1640. Novament la siringa (f.147) a *Ad syringam a Theocrito Syracusio...*, el 1655, possiblement dedicada al Papa Alexandre VII (1655-1667) a qui invoca com a Pastor de Crist, i una altra atxa a *L'eroica e incomparabile amicizia* (f.151) (172). En algunes antologies figura una creu (f.150) atribuïda a Liceti, però que podria ser la de Laurentius Pignorius ja esmentada (173). De fet l'única forma nova de Fortunato Liceti és la tiara papal dedicada a Urbà VIII, en els altres cal·ligrames es dedica a repetir les formes clàssiques, cuidar les traduccions i compondre amb les mateixes formes poemes diferents.

Baltasar Bonifaci va passar gran part de la seva vida a Treviso com a ardiaca, va presidir després l'acadèmia dels nobles de Padua i morí bisbe de Capodistria; va ser llegat en el grup venecià del potentat Domenico Molin, portaveu i cap de la part més conservadora del patriciat venecià, a qui dedicà les composicions de *Musarum Liber XXV, Urania...* Venècia 1628. Del total de vint-i-quatre figures, només en repeteix dues de tradicionals, un orgue i una ara, de les altres, algunes ja havien estat emprades: el calze (f.155), un cor (f.153), la columna, però en general el repertori és original: una torre (f.152), una ploma (f.154), un capell (f.156), una sandàlia de Mercuri (f.157) o un rellotge de sorra. L'autor inclou una il·lustració que representa la roda heràldica (f.158) de la família Molin. En els espais que deixen els cercles i els radis, un total de setze, es dibuixen totes les figures que després es convertiran en cal·ligrames. Alguns dels poemes, en els quals els versos estan envoltats per la línia que dibuixa la figura, tenen recursos

acròstics. Bonifaci comenta cada una de les composicions, i en l'última part del llibre fa una breu història dels cal.ligrames i els acròstics. Alsted, a *Encyclopaedia*, del 1630, considera totes les composicions de Bonifaci com a jeroglífics del perfecte senyor, hàbil en les armes i el govern, mecenes i savi, "L'anfora poetica è geroglifico dell'eloquenza; il rastrello poetico è geroglifico della virtù che genera il tutto; la palma poetica è geroglifico della prudenza di chi comanda" (174).

La data de la composició entreteixida de Samuele Pomario (f.159), de Magdeburg, és difícil de determinar, ja que apareix reproduïda a l'*Encyclopaedia* de Alsted, publicada el 1630, que es converteix en l'única referència per a aquest autor. El títol de la composició és *Figura Meditatio Passionis Christi* i l'autor la considera senzillament *Carmine*. En aquest cas el dibuix és inscrit en un rectangle, sense guardar la proporció de lletres per línia, i es representa en l'interior un conjunt de dibuixos simbòlics sobre la Passió de Crist: la creu, la corona d'espines, un tros de llençol amb el rostre de Crist, i un calze al damunt de la creu, la columna amb el gall, etc..(175).

Els cal.ligrames que va compondre George Herbert (1593-1633) imiten els clàssics grecs i estan inclosos a *The Temple, sacred poems, and private jaculations* (176), sense cap connotació mitològica, sinó que invoquen al Senyor. Un altar que té referències a l'altar del sacrifici, encapçala la secció del llibre *The Church A broken altar* (f.160), i un altre que dibuixa unes ales, *Easter Wings* (f.161), representa l'ascensió de l'ànima a Déu. Un altre dels poemes *Ana-MARY/ARMY*, té aspectes visuals (177), i en el mateix llibre hi ha també emblemes sense il.lustració (178).

De 1631 tenim un laberint de lletres alemany de Johann Heinrich Schill, *Epitafi i elogi a Bàrbara* (f.129), que sembla ser pot llegir-se de més de quatre milers de maneres diferents. El text repeteix en la part superior esquerra definida per la diagonal: "Hieligt mit Frawen Barbara", i en la part inferior dreta "Thabea Judith Ruth Sara" (179).

Robert Angot de l'Eperonnière, magistrat, publicà el 1634 a Caen *Chef-d'oeuvre poétique-Première partie du Concert des Muses françaises*, on hi ha cinc cal.ligrames: dos ous de Pasqua (f.163), una creu (f.164), dues botelles bessones (f.165), un llaüt (f.166) i una branca de llorer (f.167), que canten la victòria en un procés judicial (180).

Francis Quarles (Romford, Essex, 1592- Londres 1644), és autor d'una sèrie de comentaris en vers sobre versicles bíblics, que va titular *Emblemes*, publicat el 1635, obra en què, segons Praz, Quarles es limita a escriure poemes en anglès per als gravats dels llibres d'emblemes jesuïtes *Pia Desideria*, del 1624, i *Typus Mundi*, del 1603. L'any 1638 va publicar *Hieroglyphiques of the Life of Man*, inspirats en el simbolisme de la vela, que per la seva consumpció progressiva representa el consumir-se de la vida humana (181). El jeroglífic XII (f.162) és un comentari al Deuteronomi o cinqué llibre del Pentateuc. La composició té dos elements bàsics, el cal.ligrama i el gravat o imatge jeroglífica. El text de les dues composicions és una reflexió sobre la fugacitat i el pas del temps, que sempre vola, en aquest sentit podria interpretar-se la seva forma com de dues ales, seguint la tradició vista fins ara. En el mig de l'estampa es situa una espelma gran en un gerro amb un arbre a cada costat: una alzina i un llorer, emblemàtics de Jupiter i Apol.lo,

una petita lira emblemàtica també d'Apol.lo i als dos costats de la flama en la part superior, un porc i un cercle amb un punt al mig. El conjunt sembla ser una invocació a les deïtats de l'Olimp, especialment Apol.lo i les Muses, així ho explica el text en anglès al peu de la imatge. La seva traducció seria aquesta:

Tal com els teus dies serà la teva fortalesa

L'inici

del temps lleuger

ha començat plenament

les calendes del nostre estadi intermig:

Les passes que hem fet ens mostren

les que encara ens queden:

les poncelles i les flors del nostre temps

s'han pansit i desaparegut,

i tota la flor de la vida

s'ha perdut:

I del que estem més orgullosos tenim menys raó per estar-ne

Ah

no hi ha descans:

El temps sempre vola.

Quina regna pot frenar les nostres tossudes hores?

Elles passen: passen i no sabem com:

El nostre ara ja no existeix abans d'anomenar-lo:

ni el passat ni el futur són nostres;
el futur encara no hi és;
el passat ja no existeix:
El que sigui: és tan sols nostre; que poc temps tenim ;

(182)

En el llibre *Sol britannicus regi consecratus*, del bretó L. De Gand de Brachei, de 1642, hi apareix un sol de dotze raigs (f.170), cada un ple d'un vers elegíac (f.170). versos que són represos al llarg del llibre en el dibuix d'altres figures (183).

Robert Herrick (1591-1674) publicà el 1648 a *Hesperides* un pilar com a final del llibre, *The pillar of Fame* (f.168), i una creu (f.169), i segons Miguel d'Ors el 1647 a *Noble Numbers*, també una creu (184) .

En el llibre *Facetiae: Musarum Deliciae; or, The Muses Recreation*, editat per John Mennes i James Smith el 1656, es reproduïx una composició en forma d'altar (f.171), anònima, titulada *On Turncoat*. Segons Higgins aquest altar mostra l'ús popular de la poesia en les inscripcions de les tombes. En el mateix llibre es reproduïx també un poema d'amor en forma d'altar *Cupid unto thy altar and thy lawes* (185).

Miguel d'Ors cita a M. Church i K.P. Dencker per confirmar la composició de poemes visuals en altres autors a Anglaterra: William Browne (1590-1645) i Thomas Traherne (1637-1647) (186).

2.3.2. ALEMANYA I ELS "PASTORS DE PEIGNITZ"

En la segona meitat del segle XVII es destaquen en la composició de cal·ligrames els poetes de l'escola de Nuremberg, que amb la seva activitat contribuïren a fer de l'Alemanya mitjana un important focus cultural. Els *Pegnitzschäfer* o Pastors de Pegnitz varen escriure amb la intenció de portar fins a l'últim extrem el principi horacià *ut pictura poesis*, a més d'estudiar el fenomen en els seus llibres teòrics. L'any 1644 Harsdörffer i Klaj escriuen el *Poema dels Pastors de la Pegnitz*, i l'any següent funden el grup, que encapçalà després Sigmund von Birken. A Harsdörffer i a Klaj els presenta Petit com els hereus de la tradició pastoral, aquest últim va ser l'introduïdor d'aquesta modalitat poètica en la seva escola. Segons Petit els poetes de Nuremberg varen desenvolupar una concepció utòpica de l'Arcadia, oposant la vida justa dels seus pastors imaginaris al caos ple de soroll i de furor del món real. Els principis de l'emblemàtica i la combinatòria de Kircher i altres autors cristians, els hi eren familiars (187).

Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658), sobrenomenat Strefon, era un patrici de Nuremberg, que va visitar, entre altres països, Itàlia. Poeta i teòric fecund, curiós en tot, també en matemàtiques, va escriure el cèlebre *Entonnoir poétique*, curs de poesia en sis lliçons, i també va compondre alguns emblemes. A *Pegnesisches*, el 1644, publicat amb Klaj, hi ha un poema seu en forma d'enclusa (188), el 1650 a *Die Nymphe*, del tractadista Johann Helwig (Montano), hi figuren un Parnàs amb dos cims i una poma o bola imperial (189), i segons Pozzi, a *Frauenzimmer Gesprächspiele*, una composició en forma de gerra (f.172) (190).

Johann Klaj (1616-1656) a *Geburtstag*, (191) publica una composició en forma de columna i a *Die Nymphe.* una flauta. A *Fortsetzung*, de 1645, de Sigmund von Birken (192) hi ha una corona de flors, possiblement l'emblema de l'Orde floral dels Pastors de la Pegnitz (f.173), que deu llegir-se en el mateix ordre que estableixen els números.

Sigmund von Birken (1626-1681) conegut també per "Betulius" o "Floridan" segons d'Ors, va publicar entre 1645 i 1679 un conjunt de reculls de poesia en els quals es troben repartits els seus cal·ligrames i els d'altres autors. Jurista i teòleg de formació, va succeir a Harsdörffer en la direcció del grup de Nuremberg. Gràcies a un poema que celebrava la pau de Westfalia, li va ser concedit l'any 1655 el títol de noble. A *Fortsetzung*, hi ha imprès un poema en forma de siringa, a *Guelfis*, (193) una copa, tres cors i un llibre obert; aquest últim segons Pozzi presenta el tema escabrós del doble amor, el qual remet a la pública notorietat de la pàgina oberta d'un llibre (194). En la primera edició de *Pagnesis*, a més de la ja esmentada enclusa de Strefon s'inclou un capell del Doctor Palamon (195), en la segona edició (196) un llibre, una corona, una balança (f.174) i un ceptre, segons Petit, de 1650 (f.175). En el llibre de *Matthia Abeles Vivat oder*, es publica un poema de Birken en forma de palmera. En l'art poètica alemanya, *Teutsche Rede-bind*, recomana als poetes cristians l'elaboració de poemes sobre la creu, la corona d'espines, la columna de la flagel·lació i altres motius de la Passió de Crist, i dóna exemple amb el seu poema en forma de creu (197).

Rudolf Karl Geller compon un cal·ligrama en forma de creu (f.176), l'últim d'una sèrie en homenatge al "Christ souffrant", títol d'un joc

de dol (tragèdia barroca) de Johann Klaj representada el mateix any 1645.

Johann Helwig (1609-1674), metge, amic del Pare Athanasius Kircher, membre del grup de Nuremberg i autor de l'esmentat tractat poètic *Die Nymphe*, de 1650, va compondre un cal·ligrama en forma de rellotge de sorra (f.177), de continguts místics, el sentit de la lectura és horitzontal, i els muntants no són un vers simple, sinó un poema de vint versos monosíl·labs (198). Altres poetes dels quals s'inclouen composicions en el tractat de Johann Helwig són: de Strefon el Parnàs amb dos cims i la bola imperial ja esmentats (199), de Helianthus un arbre i un orgue (f.178), de Periander una font (f.179) i un llaüt, d'Alcidor un rellotge de sorra, i de Lerian un monument. Altres composicions sense nom representen un cor, una piràmide, una torre i un llaüt (200).

A més de l'escola de Nuremberg, la producció de cal·ligrames alemanys compta amb un gran nombre d'autors. Justus-Georg Schottel (1612-1676), va estudiar a Leyde i Wittenberg i va ser preceptor a la cort de Brunswick. Gramàtic i teòric de poètica, és autor del *Etude complète de la langue allemande*, que P. Hankamer ha anomenat com "la *summa philologica del barroc*". A *Teutsche Vers*, de 1645, trobem una composició en forma d'ou (f.180), dues piràmides, i una creu, i també una copa de Filip Zesen (201).

Filip Zesen (1619-1689) a *Durch-aus (...) Kunst*, de 1656, inclou tres cal·ligrames: en forma de cor (f.181), de copa (f.182) i de palmera (f.183) (202), i en el mateix llibre anuncia un altre que es devia titu-

lar *Technopagnium poeticum*, en el qual figurarien aquests i uns altres cal·ligrames, però sembla ser que no va arribar a editar-lo (203).

Johan-Henrich Hadewig, teòric de l'art poètica a *Das 1st*, de 1660, inclou les formes d'un cor (f.184) i dues copes (204).

Johann Rudolf Karst (1624- ?) a *Deutscher Dicht-Kunst*, de 1667, inclou una col·lecció de poesies amb abundants i complicats cal·ligrames: copa (f.187), cor (f.188), cor i fletxes (f.189), figuera (f.190), bressol (f.192) (205). Segons R. Diehl, poemes de Karst en forma de cadafalc, arc de triomf i creu (f.191) apareixen en el *Klag-schallenden Post-und Trauer-Jagd-hörnlein*, llibre d'elogis fúnebres dedicat a Anna Sibylla Ruland, 1669 (206). Hi ha altres poemes en forma de creu en els elogis fúnebres dedicats a Conrad Stein, Johann Philipp Fleischbein i Gerhard Münch, i en aquest últim també un poema en forma de llaut (207).

Georg Neumark a *Poetische Tafeln*, de 1667, compon i reproduïx les figures d'una columna (f.193) i una font (f.194). J. Praetorius a *Satyrus Ethymologicus oder der Reformirende und Informirende Rüben-Zahl*, de 1672, en el poema *Der Friedseligen Irenen Lustgarten*, dibuixa unes ales, un altar, una candela, una columna, un trèvol (f.195), una balança (f.196), una guitarra (f.197), un gerro de flors, una corona, un arbre, un cor i un vaixell (208).

Theodor Kornfeld a *Selbst-Lehrende*, de 1686, (209) publica un cal·ligrama en forma de matoll, *busch*, dedicat a la família Von dem Busche, i uns altres en forma de casa, claustre, creu, columna, ou,

muntanya i rellotge de sorra (f.185). El rellotge és reversible i cada un dels seus muntants està constituït per un vers, però la lectura s'aconsegueix per la combinació de les línies dels dos costats oposats (210). La traducció del con superior és: "Le temps s'enfuit / Bientôt viendra / le dernier jour / Sois pieux / et viens". Del con inferior: "Le sable s'écoule et / nous fait signe: il / faut partir vers / l'autre lieu: / que Dieu nous / garde" . El montant esquerre: "Pour qu'à la dernière heure ton compte soit le bon", i el dret "Mesure toutes les heures et fais ce que tu dois" (211). Segons Pozzi, Kornfeld va dissenyar un Parnàs amb dos cims, motiu que va prendre de G. Helwig (212).

Peignot reproduceix una composició del segle XVII en forma de copa o calze (f.186), amb una creu inscrita que es llegeix independentment, obra de l'impressor David Gessner, i que té com a tema els vots de matrimoni (213).

2.3.3. EXEMPLES EN LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVII

De 1651 és un cal·ligrama de H.R. Wirtzen en forma de torre (f.198), que forma part d'un cartell imprès en ocasió d'una cerimònia nupcial, a Suïssa. El simbolisme de la figura deriva de les paraules "Gos is ein Schloss Sehr stark und gross", de clara ascendència bíblica (214).

El 1654 Johann Georg Lipp va compondre un cal·ligrama en forma de laberint (f.199) dedicat al duc Augusto de Braunschweig i Lüneburg en el seu setanta-cinc aniversari, erudit al qual es deu la fundació de la biblioteca Hergoz-August de Wolfenbüttel. Aquesta composició, que amida 54 x 40,5 cms, i està impresa en color negre i vermell, va ser estampada a la "Sternische Buchdruckerey" de Lüneburg, en la qual Lipp treballava com a tipògraf. La composició dibuixa una forma difícilment classificable, simètrica respecte d'un eix central, i el recorregut comença i acaba en la part superior esquerra (215).

Honorato Tiranti va compondre un laberint de fils i nusos, datat a Torí el 1655, per demostrar la seva habilitat amb la lletra *cancelleresca*, (f.200). El tema del text, escrit en italià, és la llegenda del Minotaure i el laberint, així, a nivell gràfic, és el fil d'Ariadna el que surt del capdell que té un dels ocells a la pota, on comença la narració, que dibuixa tot el conjunt de fil·ligranes fins arribar a l'ocell del costat dret. El nòdul central de llaços representa la forma del famós nus gordià, desfet per Alexandre de Macedònia, noms que el text esmenta en la forma del nus. L'autor considera la composició com

un jeroglífic: "non giarn geroglifico nel nodo Gordiano, con lo scioglimento del quali promeneva l'Oracolo allo scioglitori." (216).

De 1657 és una composició d'Eugenio de San Giuseppe *Castrum Doloris*, impresa el 1668, que dibuixa una piràmide o túmul funerari (f.201), dedicada a Ferran III, on trobem recursos acròstics inicials i finals, i cronològics en les bases circulars (217).

Del mateix any és el laberint de paraules en cercles concèntrics de N.Barsotti (202), fet a Viena el 1657 i inclòs a *Cynosura Mariana*, un poema permutacional circular per a Pozzi. Barsotti reconeix el seu càlcul al "Coelum Lilliveldense" de Caramuel (f.236) (218).

Una composició de P.F. Passerini, inclosa a *Schedarium liberale*, de 1659, trenca amb els laberints vistos fins ara. Dibuixa la seva forma amb un traç lineal, i situa en indrets estratègics alguns números (f.203), que en establir un paral·lelisme amb les lletres de l'alfabet llatí, ens donen la clau per a la lectura de la paraula "Laberintho", i també per arribar al centre (219).

De 1663 és el dibuix fet a ploma per Hanns Rudolph Seyrl (f.204) de mides 16,9 x 11,7 cms. en colors de tinta sèpia fosc, or, i verd sobre pergamí. En la composició podem distingir en la part inferior un paisatge marítim, semblant al del quadre de Bruegel *La caiguda d'Ícar*, en el mig, sobre el mar, s'aixeca una illa rodona, que s'aguanta sobre palafits, constituïda pels meandres circulars del laberint-cal·ligrama, en el centre del qual es troba una font. En la part superior està

dibuixada una àguila bicèfala, símbol del Sacre Imperi Romà, amb un ceptre i el globus. Tant el laberint, com l'àguila i la bola estan constituïts per textos religiosos. En el laberint i l'àguila respectivament el cap. I: versos 1-33 de l'Eclesiàstic: "si es segueix la saviesa de Déu es trobarà el camí per passar el laberint terrenal", corresponent al centre, la meta del recorregut, on es troba la font de la saviesa, a la qual al·ludeix en el vers cinqué, i els capítols 44-45, mentre que el globus escriu en forma d'espiral els deu manaments. Sota de l'àguila dos angelets sostenen una ondulant cinta en què són escrits auguris per al comte Moritz di Solms, al qual està dedicada la composició (220).

De 1678 és el cal·ligrama nupcial en forma de calze de Felix Weiss (f.205) imprès a Zuric. Segons Peignot "Est une salutation en forme de coupe écrite en l'honneur d'un couple de jeunes mariés dont le membres son invités à se débarrasser de leurs soucis et a vivre dans la paix" (221). El calze està en perspectiva, i en la copa estan disposats els auguris de pau (222).

Un laberint portuguès de paraules en disposició quadrada, obra possiblement de Luis Nunes Tinoco (f.206), va ser compost en honor de la reina Maria Sofia Isabel, segona esposa del rei Pere II (1687). L'autor especifica 14.996.480 possibilitats de lectura diferents, com en la composició de la tábula XV de Caramuel (f.228), amb la que coincideix també la disposició gràfica, les rimes i el nombre possible de combinacions. Un altre laberint dedicat a la mateixa reina, és el laberint de lletres on es repeteix "Regina Maria Sophia Vivat" (f.207). També

portuguès és el "Labirinto Cubico" dedicat a D.Fr. Joze Maria de Evora, bisbe de Porto (f.208), on s'especifica que per qualsevol lloc que es comenci a llegir per la lletra E es troba el següent rodolí "Entraí Joze Triunfante Desta Machina Athlante" (223).

Hermannus di Santa Barbera, inclou a *Hermannus a S. Barbara Carmelo-Parnassus in xenium oblatus (...)* di Ioanni Gualterio Slusio, publicat el 1687, algunes composicions en forma de sols i estels. Pozzi en reproveix tres d'elles, i es refereix a una quarta. Totes són dedicades a Ioannes Gualterius, nom que es repeteix de manera acròstica en totes les composicions. La primera dibuixa en el centre la cara d'un sol (f.209), i al voltant surten un total de vint-i-quatre raigs, compostos cada un per paraules que comencen per la mateixa primera lletra inicial fins un total de cinc paraules, que es poden llegir en sentit circular els versos acròstics i les frases de dins en fora, i el nom de Gualterius en els extrems. La segona (f.210) porta per títol "Versus Leonini Anagrammatum interpretes" i dibuixa la forma d'una flor, possiblement una margarida, de disset pètals, i en el mig és escrit "Ioannes Gualteriurs". La tercera es titula "Stella Acrostica" (f.211), i segons Pozzi consta de deu anagrames que formen el nom de Gualterium (224).

2.3.4. CARAMUEL I ELS LABERINTS A *PRIMUS CALAMUS*

Juan Caramuel i Lobkowitz va néixer a Madrid el 1606 de pare bohemí i mare de Frígia. Va estudiar primer a Alcalá i va professar després en l'Orde del Císter al monestir de l'Espina, Valladolid. Amplià estudis en els diferents centres que l'orde posseïa a Galícia, Salamanca, Alcalá i Portugal, i es doctorà en Teologia a la Universitat de Lovaina, el 1638. Va acomplir després diferents càrrecs polítics i eclesiàstics, entre ells el d'abat del monestir benedictí de Montserrat a Praga durant més de deu anys. Posteriorment va aconseguir ser traslladat a Itàlia, gràcies a l'amistat amb el papa Alexandre VII, primerament a Catània, després a Tarento i finalment a Vigevano, en el ducat de Milà, on va morir el 1682 (225).

Per a Pozzi, Caramuel emprà artificis mètrics medievals i veu en ell la influència de la pansofia, el naturalisme i el pitagorisme, la mnemotècnica, la càbala, l'hermetisme, el lul·lisme, la combinatòria, l'especulació i la metamètrica, però basades sempre en la matemàtica i la lògica. Destaca el fet que Caramuel anomeni "Idea" (Met. §§ 369-379) l'esquema prosòdic o artifici estròfic que dóna lloc a la permutació o als acròstics i que consideri secundària la realització en paraules. Valora l'aportació de Caramuel com d'arrels centreeuropees. Considera amb raó que el fet que aquesta obra sigui italiana és pura casualitat, i mostra les connexions amb el context italià d'algunes composicions (226). Però cal destacar l'arrel hispana de la seva educació i les influències poètiques rebudes en l'ambient cultural espanyol del primer quart del segle XVII. Com veurem, una part considerable dels poemes visuals que

presenta en el *Primus Calamus*, alguns seus, són escrits en castellà, així com són freqüents en el text les referències a l'*Arte Poetica Española* de Juan Díaz Rengifo (227).

El *Primus Calamus* està dividit en dos tractats: la *Metametrica*, publicada a Roma el 1663 i la *Ritmica*, publicada a Campania el 1668 (228). En la primera *Primus Calamus ob Oculos Ponens Metametricam*, dedica una especial atenció als poemes visuals, als quals anomena *Laberints*, impresos en diferents tècniques: calcogràfiques o incises en coure, xilogràfiques o sobre fusta i tipogràfiques o amb plom, com especifica en el títol complet de l'obra, dels quals ofereix dues taules d'estructures compositives.

Caramuel en la *Metametrica*, cita una locució freqüent a Espanya en aquell temps: "Y quien me mete en Laberinthos?", emprada quan algú es trobava en alguna dificultat o perill imminent. En la introducció es refereix a les Muses, Dèdal, Teseu i el context mitològic dels laberints, i explica algunes de les característiques que amb aquest vocable s'entenen. Primerament els defineix com "Locum ambagibus Moeandris..", lloc de meandres sinuosos, de voltes. També ens explica que es considera laberint tot lloc soterrani i fosc, i entre els laberints célebres de la història ens parla dels egipcis, el de Creta, Lemnos i Itàlica. Després d'aquesta dissertació, arriba a la conclusió que els retòrics han estat imitats pels retòrics i que les oracions es tornen impetuosaament complicades i passen a denominar-se Laberints, difícilment desenredables. Segons ell, a continuació són els poetes i els músics els que, aplicant la mètrica al so, formen laberints (229).

Tots els capítols i apartats porten com a primera paraula del títol el nom d'Apol·lo: "Apollo Acrostichus", "Apollo Logogriphicus" on engloba alguns poemes "cronològics". A "Apollo Arithmeticus", mostra composicions amb valors numèrics i també hermètics. *Pegma*, que en llatí significa màquina de teatre o tramoya, és també un terme que trobem en dues de les composicions, (f.218) i *Pegma Metametrico* en la (f.226), potser una al·lusió al seu ús en cerimònies festives.

Caramuel no sols reproduïx exemples en les vint-i-cinc làmines i altres composicions impreses entre el text, sinó que dibuixa també un conjunt d'estructures o "idees", a les quals responen part de les il·lustracions, algunes seves i altres recollides al llarg de la seva vida itinerant. La major part dels poemes estan numerats i ocupen tot el foli, però la numeració és irregular i no coincideix amb el text i els epígrafs. Les estructures estan contingudes en dues làmines, la Tabula sense numeració (f.212) i la Tabula XX (f.213), en la primera es dibuixen deu estructures compositives: una cilíndrica, sis polígons estrellats i tres composicions a base de cercles concèntrics. En la tabula XX hi ha vuit estructures totes de forma externa quadrada, de la "octava" a la "quinta decima" (la quatuor decima no hi és) i una en forma de cub, la "figura septima decima" o "Cubus metametricus", a més de la figura "octava decima" relacionada formalment amb les estructures de la primera làmina i uns quants exemples en francès i castellà del que Caramuel denomina "logogrifos" el que serien jeroglífics lingüístics, "rébus", xarades o poemes muts (f.214, ampliació de la f.213). Altres entren també el dibuix de manera simbòlica (f.215), o es converteixen en enigmes (f.216 i f. 217).

Alguns dels laberints adopten la disposició de tauler d'escacs o retícula quadriculada (f.219 a f.228). El tauler d'escacs en la dualitat blanc / negre, positiu / negatiu, té relació amb la dualitat temps / destí i amb les idees de combinació, demostració, atzar i possibilitat, i amb l'esforç per dominar allò que és irracional en una estructura donada (230). Algunes d'aquestes composicions presenten en la decoració de les lletres capitals o en altres detalls, elements florals que semblen relacionar la idea de laberint conceptual amb el jardí-laberint, o fins i tot podria relacionar-se aquesta alternància de quadrats blancs i negres, no ja amb els escacs, sinó amb l'ornamentació exterior als meandres dels laberints romans d'Ostia i Coimbra.

Les composicions poligonals o circulars presenten una innegable similitud amb algunes de les il·lustracions de combinatòria del *Ars Magna* de Ramon Llull (231). Respecte dels estels pentagonals i hexagonals podem tenir en compte l'opinió del contemporani de Caramuel, Atanasius Kircher, que considera el pentàgon i l'hexàgon com els símbols màgics bàsics, el primer signe d'harmonia i salut entre els grecs pitagòrics, figures compostes per l'entrellaçat de lletres A (232). Segons Matila C. Ghyka, Boeci dona com a primera figura de la seva *Geometria* la inscripció en un cercle del pentàgon i del pentagrama regulars, tal com trobem en les figures VI i VII de Caramuel, figures que els monjos benedictins de Montecasino, Irlanda i Suïssa conservaven i copiaven (233). El quadrat quan es presenta recolzat sobre un dels costats és un símbol terrenal, mentre que si està col·locat sobre un dels seus angles adquireix un sentit dinàmic diferent, que implica un

canvi del seu significat simbòlic. En el període romànic s'utilitzava aquest quadrat com símbol solar, assimilat al cercle.

Sobre aquesta simbologia que relaciona les formes circulars, els cercles concèntrics (diagrames del cel o imatges del moviment dels astres), els polígons inscrits en cercles i el quadrat col·locat sobre un angle com símbols celestes o solars, comprovem que les il·lustracions de Caramuel que segueixen aquestes disposicions, totes incloses en la primera taula d'estructures, són "laberints celestes", dedicats a Jesús, Maria, altres sants o el Papa, mentre que totes les estructures quadrades, en què el quadrat està recolzat sobre un costat, en els seus corresponents exemples, estan dedicats a persones, tot i que les que tenen la disposició interna dels versos entreteixits en rombe també estan relacionades amb la santedat.

Un nombre considerable dels poemes que reproduïx Caramuel en la *Metamètrica* són obra d'estudiants, en concret dels estudiants del monestir de Montserrat d'Emaús de Praga: les taules XV (f.228), XVII (f.235), de 1653, XVIII (f.219) i XXI (f.221). De Claudius Clemens, religiós del mateix monestir, les taules XXII (f.223) i XXIII (f.224). Dels alumnes del Col·legi de Satria, són les dues làmines que considerem laberints de cercles concèntrics (f.233 i f.234), de 1662. Entre les fetes per espanyols, podem constatar com obra de Caramuel la taula XIV (f.227), de 1629, i la s/nº (f.237), dedicada a Don Angel Manrique de Lara, amb primera data de 1624. Obra també d'espanyols són la dedicada a Sant Benet per DD. Emanuel del Yerro (f.226), i la figura XXVI (f.238), dedicada al rei Felip IV d'Espanya per Antonio del Yerro.

Un poema que Caramuel inclou en la *Metametrica* (pàg. 446), de difícil catalogació i proper als cal·ligrames, és el titulat "Fama et echo de Leopoldo Austriaco" (f.240). El text està inscrit en una forma poligonal o meandre, i es relaciona acròsticament amb la inscripció que el limita, i que al temps fa "eco" amb la part dreta tancada en el requadre.

2.3.4.1. Els laberints entreteixits

Una composició datada de 1588 (f.218), que porta per títol "Epigrama", representa l'Eucaristia amb un calze i una hòstia. El text està tancat dins un quadrat, sense guardar el mateix nombre de lletres per línia, i les formes del calze, les cintes i l'hòstia són remarcades per una línia que accentua els tipus de lletres més grans que formen els acròstics o versos entreteixits. Les inicials de l'autor, Georgius Lëmens, estan impreses en la part inferior del calze, juntament amb l'edat que tenia quan va fer-lo. Caramuel cita una altra obra del mateix autor "Georgius Lëmens, abas Ulirbacensis, ordini Benedict", en forma de creu, de la qual reproduïx el text en castellà: "En este leño, por mis culpas, ve la luz sin, resplandor, muerta la vida, y que aquel, costado, fue la herida..". (234).

Segons Caramuel, les Muses es varen afanyar per compondre el poema (f.239) dedicat al rei Ferran d'Hongria quan va ser coronat emperador, el 1637, que podríem considerar un laberint entreteixit. En sentit horitzontal està compost per vint versos en llatí, i en el centre es dibuixa una creu patriarcal dibuixada per elements florals, en l'inte-

rior de la qual i en lletres majúscules es llegeix "Ferdinandus Ernestus Rex Hungariae", l'eix acròstic de la composició.

Entre els laberints que reproduïx en les làmines numerades com "Tabula", trobem molts exemples inscrits en retícules quadriculades, on s'alternen lletres majúscules ornades que formen la inscripció o vers entreteixit, normalment en els quadrets foscos, i el text en els blancs. El vers de les inscripcions sol ser palíndrom, de manera que es multipliquen les possibilitats de lectura, i es conforma l'estructura de laberint de lletres central inscrit en un text.

El laberint de la tábula XVIII (f.219) està dedicat a D. Petrum Franciscum Passerinum, teòleg i protonotari apostòlic, i el vers entreteixit repeteix "Ama Fama". El mateix laberint està reproduït de manera més austera en un altre full amb el mateix títol i dedicació (f.220).

La taula XXI (f.221), un "laberint panegíric", està dedicada a Iosepho Costaltae. La inscripció central repeteix la paraula "Suus", que és la inicial de les diferents paraules inscrites en la retícula de les cintes entreteixides. En la segona taula XXI (f.222), dedicada per Jospheho Ciantes a l'"Angelici Doctoris" Sant Tomàs d'Aquino, es repeteix el palíndrom "Iure Mervi", i l'alternància decorativa dels quadrets en el joc positiu-negatiu, dona al conjunt una atractiva presentació en els ritmes romboidals. A sota figura el nom del gravador: D. Michael Weyms.

La taula XXII (f.223), és un laberint dedicat a Sant Basili i concretament al religiós caputxí P. Basilio d'Aerea. La inscripció central

repeteix el nom del destinatari, "Aerea", també palíndrom, i emprà diferents recursos decoratius per a les majúscules: fons negre i lletres blanques, fons blanc amb elements vegetals i lletres negres, o bé fons blanc, elements florals i lletres més o menys perfilades en negre. El caputxí Basilio de Ayre va ser un dels comissionats el 1647 per l'arquebisbe de Praga, juntament amb Don Florencio Cremona, per al nomenament de Caramuel com abat d'Emaús, presentat per l'Emperador (235).

La taula XXIII (f.224), un laberint panegíric, està dedicada al prelat D.D. Benedicto, per Claudius Clemens i els estudiants de Montserrat. La inscripció és "Sua Laus" i els recursos ornamentals són molt semblants al cas anterior, encara que amb lleugeres modificacions (236).

En la composició (f.225), la inscripció central repeteix el palíndrom "Ama Fama" vist en la tábula XVIII (f.219), amb cada una de les lletres inscrites en un dibuix: una corona, un marc, una tuba, un cor o una flor. L'equivalent del text en el poema són un conjunt de dibuixos que es repeteixen simètricament respecte dels eixos: l'au Fènix, una font, un arbre, el símbol del monestir de Montserrat a Praga, la lloba amb Ròmul i Rem, i l'àliga bicèfala.

Té també l'estructura d'aquestes composicions un laberint dedicat a Sant Benet per Emanuel del Yerro (f.226), militar de l'orde d'Alcàntara. Les lletres i el text han estat substituïts per dibuixos, signes i notes musicals: una rosa, un cor, una nota musical i un cercle o zero, per representar les paraules i síl·labes "Rosa-Cor-Vi-Nulla". Una composició que emprà recursos visuals pròxims al poema mut o "rébus".

2.3.4.2. Els laberints de paraules

Una gran part dels laberints de Caramuel responen a la classificació de laberints de paraules, laberints però de disposició i estructura molt diferent, que podríem resumir en tres tipus base. En el primer cas les paraules estan situades paral·lelament entre elles, alguna vegada inscrites en retícules quadrades; en el segon estan inscrites en polígons estrellats o en composicions fetes a base d'anells entrelaçats, i en el tercer en compartiments radials de cercles concèntrics.

2.3.4.2.1. Els Laberints de paraules en quadrat o en rombe

La taula XIV de Caramuel (f.227), que podríem considerar alhora laberint de paraules i jeroglífic, va ser realitzada a Salamanca el 1629 per Caramuel, i està dedicada a Sant Tomàs d'Aquino. En ella es dibuixen dos quadrats, un inscrit dins de l'altre. En el quadrat exterior es representa un paisatge, on es veuen en la llunyania uns petits cims i una casa de camp, mentre que en primer pla es representen una palmera a l'esquerra i un llorer a la dreta, i al peu de cada un dels arbres, dos gossos amb una teia encesa a la boca, al·lusió a Sant Domènec (237). Les paraules es situen en una quadrícula, similar al taulell d'escacs, combinades amb dibuixos que es repeteixen en sentit vertical: un altar amb un foc encès, una columna, un estel, un ull, un sol i una lluna. En el vèrtex esquerre del quadrat figura una "alfa" i en el dret una "omega", que indiquen l'inici i final dels recorreguts de lectura, 39.293.100 segons les indicacions de Caramuel.

En la tábula XV (f.228) "Labyrinthum Metricum" la disposició gràfica és semblant a l'anterior, ja que s'intercalen dibuixos repetits i locucions o paraules en una retícula quadriculada, on es pot començar la lectura pel centre o pels extrems. Els símbols estan relacionats amb l'orde dels dominicans: la teia encesa per Sant Domènec, el sol per Sant Tomàs i la creu la pròpia de l'Orde, mentre que amb l'àliga es representa la dinastia dels Austries. Tots els símbols estan dedicats a un arquebisbe i les seves virtuts: l'enginy amb l'àliga, l'erudició amb el sol, etc. El laberint pot llegir-se de 14.996.480. maneres diferents.

El laberint (f.230) està dedicat al Papa Alexander VII, amic i protector que va aconseguir el trasllat de Caramuel de Bohèmia a Itàlia. Dibuixa un rombe amb un conjunt de paraules repartides horitzontalment, i envoltat per diferents gravats, al·lusius al Papa. La composició té setanta-una possibilitats de recorregut.

2.3.4.2.2. Laberints de Paraules en formes poligonals

En la taula s/nº (f.212), les estructures II, III, IV, V, VI i VII, exemplifiquen possibilitats de laberints de paraules en forma poligonal, i també l'estructura de la "figura octava décima", de la tabula XX (f.213). La taula XI (f.232), dedicada a Sant Tomàs d'Aquino, està composta per cinc arcs circulars superposats respecte d'un centre de simetria, que dibuixen en l'interior un estel. La composició la titula "Inscriptio Pentacíclica". La rima s'estableix com en el cas anterior

segons les diferents parts dels cercles, si són espais d'intersecció, interns o externs, i també es repeteixen algunes de les locucions.

La taula XII (f.231), és de característiques semblants a l'anterior, però composta en aquest cas per cercles que s'interseccionen. Està dedicada als Apòstols, Evangelistes, Màrtirs i Confessors, els noms dels quals ocupen cadascuna de les interseccions. El títol de la composició és HIEROTHECA, i es considera un Díptic Retrògrad.

La Taula XIII (f.229), un laberint retrògrad hexagonal dedicat a St.Tomàs d'Aquino, que podríem considerar també com un jeroglífic per les il·lustracions que l'acompanyen, respon exactament a l'estructura de l'estructura II. L'esquema principal és un estel de forma hexagonal, dins el qual són escrites les paraules, en diferent rima si estan en les punxes, en els espais d'intersecció dels dos triangles equilàters que formen l'estel o bé si estan en els segments del mig. Dins l'estel està representada la imatge del Sant, que porta dibuixat en el pit un sol, ja que se'l considera el Sol de l'església, a cada costat, el sol i la lluna, i en els espais laterals dos arbres i sota dos gossos amb una teia encesa a la boca, possible al·lusió a Sant Domènec.

2.3.4.2.3. Laberints de cercles concèntrics

Les estructures VIII, IX i X de la taula s/nº (f.212), responen possiblement a la dels dístics o laberints en cercles concèntrics . Com

a exemplificació més elaborada Caramuel adjunta les taules XVI (f.236) i XVII (f.235) i dues composicions sense numeració (f.233 i f.234).

El primer dels laberints de cercles concèntrics, "MARIA STELLA Celebrata Labyrintho Continente" (f.233), és un díptic retrògrad amb milionàries possibilitats de combinació. Segons el text que encapçala la composició, la idea o estructura mètrica va inventar-la Caramuel el 1616, quan encara era un escolar de nou anys. Les locucions o veus va afegir-les el caputxí R.P. Nicolaus Lucensis l'any 1649 i la varen dedicar els alumnes de Satria a Hippolyto Marraccio l'any 1662. El poema, està compost per set anells concèntrics, el primer anell està dividit en dotze sectors circulars, els radis dels quals es perllonguen dividint tots els anells, que incorporen un nou sector a les divisions d'aquets primers radis, per a convertir-se en vint-i-quatre en el segon anell, trenta-sis en el tercer, fins arribar a vuitanta-quatre en l'últim. En el primer sector interior són escrites dues paraules en diferents direccions, mentre que en la resta només és escrita una dicció. L'ordre de lectura pot començar per la paraula del costat oposat i seguir en direcció a l'exterior, possibilitant a cada paraula dues lectures per la bifurcació dels sectors.

En l'altra composició sense numerar (f.234), "JESUS SOL Laudatus Hoc Labyrintho continente", les característiques compositives són iguals a l'anterior. Està dedicada a D.D. Patri Raymundo Capisucco, de l'orde dels Predicadors o Dominicans, i en el centre dels anells hi ha l'anagrama de Jesucrit, la creu i els tres claus.

La taula XVI (f.236) té sis anells, i està inscrita en un paisatge còsmic ple d'estels i al·lusions astrològiques. El títol COELUM LILIVELDENSE, figura en un escut central. A cada costat hi ha un escut més petit encapçalats per una tiara papal, en el de l'esquerra hi ha dibuixades tres flors de lliri, i en el de la dreta un arç. No hi ha cap informació sobre l'autoria o data de composició.

La taula XVII (f.235) és també obra dels estudiants del monestir de Montserrat l'any 1653. En aquest cas es dibuixa la forma d'una creu composta per cinc circumferències, quatre grans i una petita en el centre. Aquesta última està dividida en quatre sectors, mentre que les quatre circumferències grans estan dividides en dos anells concèntrics. En la part superior de la làmina figura també el nombre de combinacions possible.

2.3.4.3. Els laberints de versos sencers

En la taula XX (f.213) les estructures dotzena, tretzena, setzena i quinzena corresponen als laberints de versos sencers. En la retícula que presenta Caramuel, els quadrats estan dividits en triangles, i cada triangle té assignada una lletra: amb aquestes lletres es mostra el tipus de rima dels versos o paraules escrites a l'interior. Com exemplificació trobem una concordància perfecta entre l'estructura dotzena i la làmina sense numeració dedicada a Don Angel Manrique de Lara (f.237) i l'estructura quinzena i la taula XXVI, un laberint dedicat al rei Felip IV (f.238).

El laberint dedicat a Don Angel Manrique de Lara (f.237), va ser fet per Caramuel quan aquest va visitar el Col·legi Filosòfic, possiblement el de Salamanca. La data és 1624, encara que el gravat va ser fet el 1662, quan Manrique de Lara ja havia mort, el 1649, dos anys després d'haver estat nomenat bisbe de Badajoz (238). Segons Caramuel la composició es pot llegir de setze maneres diferents. El laberint, de forma quadrada, està dividit en una retícula de quadrats en nombre de 8 x 8, a la vegada que cada quadrat està dividit per una diagonal. El conjunt queda dividit en 128 triangles rectangles, dins dels quals hi ha un vers o inscripció. Si dividim el quadrat gran per una diagonal que vagi de l'angle superior dret a l'angle superior esquerre, i considerem aquesta línia com un eix de simetria, comprovem que les altres dues puntes, superposades, fan coincidir tots els versos una meitat amb l'altra.

Un altre laberint de versos sencers, la Figura XXVI, és el dedicat a Felip IV (f.238), per D. Antonio del Yerro. La composició està escrita en llatí, i la seva aparença externa és igual a l'exemple anterior, però l'ordre de lectura és totalment diferent, repetint l'estructura de la composició quinzena de la taula de Caramuel. No es tracta d'una estructura de repetició, sinó de rima per consonància.

El *Pegma metamètrico* (f.226) està dedicat a Benedictus per Don Emmanuel del Yerro, militar també de l'Orde d'Alcántara i els seus germans Sebastiano i Augustino (Caramuel dedica la *Metamètrica* a D. Sebastiano López Yerro de Castro, de l'Orde de Calatrava), que varen superar les proves per ingressar en l'Orde el 1653 (239). El Cister va intervenir en la fundació de l'Orde militar de Calatrava el 1164 i d'Alcántara, el 1213.

2.3.5. PASCASIO DE SAN GIOVANNI I LA *POESIS ARTIFICIOSA*

Una obra contemporània de la *Metametrica* és la del carmelità Pascasio de San Giovanni, *Poesis Artificiosa*, publicada a Herbipoli (Tirol) el 1674, encara que escrita el 1668 (240). Pascasio divideix el llibre en cinc parts, l'última de les quals, a la pàg. 49 titula "De diversis formulis Carminis Artificialis, sive Arbitrarii", i que compta amb un total de seixanta-set capítols en els quals l'autor presenta cal·ligrames, laberints i altres poemes amb recursos numèrics i musicals. Tots els cal·ligrames reproduïxen formes i temes d'inspiració cristiana. En cap moment emprà el terme de laberint, però sí hi ha dos termes que, com ja he comentat, encara utilitza Giovanni Pozzi en un sentit similar: "Poemes Quadrats" i "Poemes Cúbics".

Altres capítols fan referència als recursos extra-lingüístics de substitució al·ludits, com el Cap. XXIII "De Carmine Chronologico, Chronographico, seu Numerali". En el Cap. XXV "De Carmine Musico" (f.241), presenta en un foli plegat annex a la pàg. 90 una composició "Votum Musico-Hieroglyphicum", on les síl·labes són substituïdes per notes musicals. Tot i que no hi ha cap exemple en què apareixi el dibuix ni fa menció tampoc dels jeroglífics, sí dedica unes línies a parlar dels poemes que formen part dels emblemes en el Cap. XVI "De Carmine Emblematico".

En el Cap. XXIII "De Carmine Caballistico" ens parla de composicions on es dóna a cada lletra el valor d'una xifra, de l'u al deu, desenes, centenes i milers, i tradueix una frase o un text per un número clau que fa referència a una data precisa. Amb el títol de "De Carmine Aenigmatico"

el Cap. XV, presenta un model de quadrat màgic semblant al ja esmentat SATOR AREPO TENEN OPERA ROTAS, però amb les paraules ROMA, AMOR, MORA i RAMO, repeteix el mateix exemple que Caramuel. Els poemes concordants, els denomina en el Cap. XXXV "De Carmine Antithetico, sive Metathetico". Altres recursos poètics a què al·ludeix i entre els ja esmentats són els versos serpentins en el Cap. XXXIX "De Carmine Serpentino, seu Epanaleptico" i els acròstics en el Cap. ILV- "De Carmine Acrosticho, seu Cephalonomastico".

En el Cap. ILIII "De Carmine Quadrato", pàgines 106 i 107, s'explica breument, s'ofereix l'estructura i s'exemplifica el tipus de composició que correspon als laberints de paraules. Podem trobar més exemples en la presentació del llibre, on dedica dues d'aquestes composicions al seu protector "Ferdinandum, Ioannem, Antonium" (f.242).

En el Cap. ILIV "De Carmine Cubico", ofereix nombrosos exemples de laberints de lletres, en la pàg. 108 un de quadrat que repeteix "Virgo Maria" (f.243, esq.), on s'aplica la mateixa estructura en diagonal que el laberint de la pàg. 110, que repeteix "Tuere Iesu Supplicem" (f.244, esqu.). Pascasio explica que les composicions cúbiques, també poden tenir forma d'estel o de creu, com l'exemple de la pàg. 109 (f.243, dreta), on es dibuixa una creu que repeteix "Iesus amor meus", la mateixa estructura central del quadrat i el rombe de la pàg. 111, (f.244, dreta) que repeteixen "Iesus". En la pàg. 112 la composició té forma de quadrat, i es llegeix "O pia Virgo", de manera que la lletra majúscula V de Virgo, dibuixa dins el quadrat un rombe i el seu centre, el mateix artifici que en la pàgina 113 (f.245), amb una frase més

llarga "Non es, qualis era tibi", on s'imprimeix en majúscules la primera lletra de cada paraula. Un foli plegat, annex de la pàg. 112, compon un quadrat que repeteix "Te tua pracipitet ne quando lingua, caveto" (f.254); les primeres lletres de cada paraula s'han imprès en majúscules, així com s'ha fet acabar cada vèrtex amb l'última lletra de la paraula "Lingua", deixant la paraula "Caveto" en l'aire. Un exemple on la disposició de les lletres és diferent, és el de la pàg. 114, on llegim "Iesule cordis amor" (f.246).

Pascasio agrupa en el Cap. LI "De Carmine Centaurino" composicions que responen a diferents models de cal·ligrames, i esmenta com a insignes creadors Raban Maur, del qual reproduueix el laberint nº XIII, i Samuele Pomario. A les pàg. 146 i 147, dos cal·ligrames de forma oval, "Cono Eucharistico", en lletra romana i cursiva (f.248); a la pàg. 148 una piràmide dedicada a la Verge Maria: "Pyramis Cultûs Laudis, & Mariani" (f.249), en la pàg. 149 un en forma de creu: "Amor virtutum Crucis forma comptehensus" (f.250); en un full plegat annex a la pàg. 148, està impresa una piràmide (f.251), "Alia Pyramidis prioris forma correctior & et auctior". De tendències més lineals, primer en la pàg. 150, una piràmide (f.252) titulada "Altera Centaurina Pyramidis forma Laudis Maria-nae", que es comença a llegir per la base, on el vers dibuixa un rombe d'on surten els versos que convergeixen en el vèrtex. En el foli annex a la pàg. 151, el poema dibuixa una flor, (f.253) en la qual l'acròstic "Ioannes Caspario Grasmuller", es llegeix en espiral. En la pàg. 151, la lletra O inicia la frase "Orbis ut orbita volvitur incita trubinemis" i es converteix en un cercle que la inscriu (f.256). En l'exemple de la pàg. 152 (f.255), compost per cinc cercles concèntrics que dibuixen un

sol, emprà el mateix recurs. El títol del cal·ligrama en forma de sol de la pàg. 154 (f.257), "Hujus formulae Solem subjungimus in Natales cujusdam Ioannis", estableix la relació entre la data de Nadal i la de Sant Joan, que marquen respectivament els solsticis d'estiu i d'hivern; en els extrems dels raigs, es pot llegir "Ioannes Vivat".

En el Cap. LII "De Carmine Pythagorico", dibuixa un cal·ligrama lineal en forma de lletra "Y" (f.247), que es pot compondre amb versos molt senzills. El poeta llatí Ausoni (310-195 d.C.) havia escrit un poema dedicat a les lletres monisíl·labes gregues i llatines, a les quals atribuïa diferents propietats, així de la "Y" diu: "Com el doble camí de Pitàgores m'esbadio en dues branques contràries", una al·lusió als camins divergents del vici i de la virtut. El valor simbòlic de les lletres de l'alfabet en el Renaixement i el Barroc, especialment de la i grega, quedà reflectit en diferents emblemes i jeroglífics (241).

En el Cap. LXVI "De Carmine, sivè Poësis infinita & perpetua" presenta en una làmina annexa a la pàg. 195, un laberint de paraules en cercles concèntrics titulat "Coelum Carmelaeum" (f.258), envoltat d'estels, composició del mateix tipus que les vistes en Caramuel, i comenta la seva estructura i combinatòria.

Finalment, el Cap. XLVII "De Carmine Protëico", que es basa en la permutació o canvi de lloc de les diferents paraules d'una frase, "Tu mea lux vitae virgo spes maxima salve", mostra un total de 1952 combinacions. És el mateix tipus de composició al qual es referia Mario Praz a *Imágenes del Barroco* (242).

2.4. CAL·LIGRAMES I LABERINTS EN EL SEGLE XVIII.

En el segle XVIII es manifesta la continuïtat en la tradició compositiva dels segles anteriors: cal·ligrames i laberints, les tècniques de creació i reproducció i la temàtica, a la qual s'afegeix algun dibuix nou, però el nombre d'exemples és notablement inferior respecte dels dos segles precedents. La influència dels exemples presentats en els tractats de Caramuel i de Pascasio és també perceptible en algunes composicions.

Iniciarem el segle amb la referència a una obra que de fet pertany al segle XVII, ja que va ser publicada el 1700, però que a efectes de continuïtat i referència amb els tractats de Caramuel i de Pascasio, he considerat convenient citar-la després. Es tracta del recull de poemes visuals de diferents autors fet per István Lepsensyi: *Poesis Ludens seu artificia poetica*. Entre els seus poemes, un cal·ligrama en forma de corona dedicat a Sant Esteve (f.259), on si resseguim les puntes es pot llegir de manera acròstica "Coronam Accipiat", que vol dir: "accepta la corona". Aquesta composició reproduïx la Corona de Sant Esteve, rei d'Hongria, considerada com el símbol de la nació hongaresa, composta de dues parts, la superior enviada pel Papa Silvestre II l'any 1000 a Esteve, primer rei de la casa d'Arpád, i la inferior el 1073 per l'emperador bizantí Miquel VII Kudas al rei Geza I. Per als hongaresos aquesta corona no sols simbolitzava la reialesa, sinó que d'alguna manera era la pròpia reialesa: tenia els seus oficials, les seves propietats i la seva custòdia. Un altre cal·ligrama dibuixa una flor,

amb la tija i dues fulles (f.261); la lectura comença en l'inici de la tija, segueix per les fulles fins on arrenca la flor, que es pot llegir seguint les línies exteriors i els arcs interns, que escriuen acròsticament en els pètals "Ioannes Vivat", i en l'exterior del mateix, mentre que les majúscules repartides per la tija i les fulles només indiquen d'ordre de lectura. Un tercer poema visual (f.260), és una versió del poema ja vist en l'obra de Pàscasio di San Giovanni (f.253), dedicada a D. Ioannis Casparo Grasmuller (243).

Als voltants de 1705 es situa la composició d'una partitura musical titulada *Petit Laberint Harmònic*, considerada una obra de joventut de Johan Sebastian Bach (f.262), obra per a orgue però també interpretable al clavicèmbal, atribuïda també a Johan David Heinichen. Segons Kern, no és casual l'aparició en el primer compàs del "Centrum", com part del motiu per a la fuga, de la constel.lació B-A-C-H. El títol dona a entendre la desviada estructura harmònica, el creixement inharmònic que pot ser assignat a diverses tonalitats que posseeixen cada vegada un valor de posició diferent i provoquen una momentània pèrdua d'orientació en el nexa de la funció harmònica (244).

Johan Leonhard Frisch (1666-1743) dibuixa un altar-cor (f.263), la figura d'un os (f.264), animal emblemàtic de la ciutat de Berlín, una corona, algunes columnes i una campana. La seva obra està impresa en el llibre *Johann Leonhard Frischs Schulspiel*, editat per L.H. Fischer a Berlín l'any 1890 (245).

El 1708 es va reproduir a *De Niewe Nassouwse Princelyke Schenkhan*, Amsterdam una composició que representava una tetera i un got (f.265), on el text no sembla adaptar-se excessivament a les formes. D'autor anònim és la composició en forma de copa o calze (f.266) per honorar el casament del conseller municipal Nikolaus von Uffenbach el 1721 (246).

Alguns poemes visuals portuguesos formen part de les conclusions de tesis doctorals, la "Conclusio VIII." (f.267), dibuixa un sol o estel, amb la lletra M majúscula enmig, que inicia tots els versos, semblen cites dels clàssics sobre temes jurídics relacionats amb el matrimoni.

També pertanyen a les conclusions d'una tesi doctoral de dret dos laberints de lletres datats al voltant de 1726. La "Conclusio XIII", (f.270) porta per títol "Labyrinthus Tuba endicassilla Lusitana", sota de la composició es fa en tretze versos una dissertació sobre els laberints, el palau de Creta, el nus gordià, etc.

La "Conclusio XV" (f.271), "Labyrinthus Lyra vulgari decem sillabarum lectus utro disert", té dues lectures oposades pels vèrtexs, i en la part inferior, sota el títol "Drama Daedalus & Perdix" és escrit un suposat diàleg entre Dèdal i la Perdiu, una referència a les *Metamorfosis* d'Ovidi, on s'explica la història de Dèdal i el seu nebot convertit en perdiu.

En la "Conclusio XIV" (f.268), la composició imita la inscripció SATOR (f.2), però es basa en la paraula XERIS, que segons l'explicació adjunta lateralment, és un lliri del camp que simbolitza els deportats. En la

part inferior estan impresos un conjunt de dibuixos, agrupats per les comes en sis grups diferents, sota el títol de "Distichum mutum, est enim poesis pictura muta", un poema del tipus "rébus" o "logogrif" segons Caramuel.

Un laberint entreteixit és l'imprès en la "Conclusio XXVII" de la tesi de Dret Civil presentada per Emmanuel A. Gamma Lobo el 1726, "Carmen Sotadeum Lusitanum Significationibus nominis Sacratissimi Mariae" (f.269). En el text, de forma més o menys rectangular, estan entreteixits en lletres majúscules els noms de Maria, Sacra, Maris, Domina, Deus, Lumen i Amarum (247).

Gottfried Kleiner (1691-1767) és autor del llibre *Plaisir des jardins d'hiver, méditations chrétiennes*, 1732, on és imprès un cal·ligrama en forma de cedre (f.273), de continguts místics (248).

Exemple de virtuosisme cal·ligràfic és la composició datada a Nuremberg en la primera meitat del segle XVIII (f.272), on l'autor vol mostrar com la "Fraktur" o escriptura gòtica deu ser emprada en un text contornejat. El text és el Psalm 90, que parla de la vanitat de la condició humana. Segons Peignot, és obra de Baurenfeld, tret de *Vollkommene wiederberstellung anderer thei..*", publicat a Nuremberg el 1736, i per a Massin és obra de Christophe Weigel, inclòs en el seu *Art d'Escrire* publicat a Nuremberg el 1716 (249).

Una composició de 1739 obra de E. Lenaerts inclosa a *Tropaheum amoris* presenta juntes les característiques dels versos entreteixits i el

"rébus". El que serien les lletres o síl.labes dels versos entreteixits, que repetirien la síl.laba "Cor" (f.275), han estat substituïts en la figura d'un cor, i el conjunt dibuixa també la mateixa figura. Pozzi classifica la composició com cal.ligrama combinat amb "rébus", igual que la composició (f.276), però aquesta última està acompanyada d'elements pictòrics que dibuixen el cor amb una branca de llozer, símbol poètic, la flama que surt del cor i els tres claus de la creu. La composició va trobar-la en un full solt, cosa que fa difícil situar la data de realització i l'autor (250).

Un laberint espiritual del segle XVIII (f.274), descriu el pecat original en el paradís terrestre i l'esperança de poder arribar al Paradís amb l'ajut de Jesús. És obra de Jacob Koch, imprès el 1742 a Hegnau, amb caràcters mòbils i xilografia sobre paper, que amida 46,3 x 45,4 cms. El text, una poesia religiosa, comença i acaba en la meitat del costat superior esquerre .

La composició del cal.lígraf Johann Caspar Hiltensperger (1710-1754), dibuixa una espiral d'onze voltes (f.287), que es comença a llegir de fora en dins per les lletres grans i plenes de floritures fins arribar al centre. Es text és tret del primer llibre de l'*Eclesiàstic*, versicle 1-10, com s'apunta en el centre de l'espiral. La impressió és xilogràfica, i el full amida 43,7 x 38,8 (251).

De 1743 és una composició portuguesa dedicada a Teresa d'Àustria (f.278), inclosa a *Oraçam Academica Panegyrica Historicica*, signada per Frei Francisco da Cunha, que porta per títol: "Soneto acrostico

esferico, que finaliza em uma A central em louor da Soberana...".
Dibuixa catorze raigs, un per cada vers, on es destaquen unes lletres
majúscules repartides regularment, a manera d'acròstics, que es
llegeixen en espiral de fora endins "A Pulcra Heroína Senhora dona Maria
Thereza VV Abbuga de Austria". Entremig dels llaços, un gravat de
floritures decora el conjunt.

Del mateix any és el laberint de lletres en forma de creu, dedicat
possiblement a la mateixa reina, que repeteix "Sois o Valor da Hungria"
(f.277), el títol de la composició és "Laberinto intricado, que
princiando de meyo sempre se lee o seguinte nome".

També a Maria Teresa d'Àustria està dedicat el laberint de lletres de
forma quadrada que sota el títol de "Alius difficilimus III", repeteix
"Felices annos o vive Maria Theresa" (f.279), composició que adopta un
aspecte particular perquè les lletres estan girades en les quatre
direccions cardinals respecte dels costats del quadrat, i provoquen així
una sensació cinètica especial (252).

Una composició en alemany de 1750, impresa en lletra gòtica i d'autor
anònim, dibuixa una forma solar o radial amb trenta quatre raigs que
deixen un espai buit en el centre (f.280), on és escrit, segons la
traducció de Peignot: "Aussi longtemps le ciel protégera des étoiles,
aussi longtemps les hommes vivront sur la terre, aussi longtemps
puisses-tu vivre et que le ciel soit avec toi". El text dels raigs
repeteix "Dieu réjouit, vis heureux toujours avec Dieu", amb setze
lletres a cada un, que eliminen una lletra per la part superior i

l'afegeixen per la inferior. Com la frase total consta de trenta-dues lletres, queda partida en cada raig i es pot seguir la lectura només en el raig oposat, sempre de fora cap a dintre, forçant un ritme de lectura combinat. Però no és aquesta l'única lectura possible, també es pot llegir seguint els anells concèntrics a partir de la lletra inicial, tant des de fora com des de l'interior, o bé en lectures espirals o combinades amb recorreguts més complexos. Segons Peignot, són possibles cent seixanta-una lectures si es fa girar la roda sobre ella mateixa (253).

Albrecht Wagner va compondre el 1758 un altre laberint espiritual (f.281), estampat a Berna per mitjans tipogràfics sobre un format de 40,1 x 37,1 i d'imatge 35 x 36 cms. El tema és religiós com en el laberint de Jacob Koch, està escrit en alemany i en francès, i descriu la via que condueix del laberint terrenal del pecat al paradís, a la redempció per obra de la gràcia divina. A esquerra i dreta del laberint vénen les instruccions per al seu ús en les dues llengües. L'any 1769, Belion publica un laberint (f.282) a Lió, amb caràcters mòbils i cornisa tipogràfica, en format de 56,5 x 39 cms. El text deriva de la versió francesa de l'anterior laberint de Wagner (254).

En el cal·ligrama titulat *La Campana de la Llibertat* (f.283), que reproduïx fins i tot l'esquerda que la va espatllar, es pot llegir el text de la declaració d'Independència dels Estats Units d'Amèrica (255). La campana pot considerar-se un instrument militar, ja que al seu so es reunien els soldats per anar a la guerra. Fins els últims anys del segle XVII el cap superior de l'artilleria tenia el privilegi

d'apropriar-se de les campanes de les esglésies de les ciutats preses per asalt o capitulació, que després el poble havia de pagar a un alt preu per recuperar-les.

Entre la producció francesa d'aquest segle, es destaca seguint la tradició de François Rabelais, un cal·ligrama en forma d'ampolla (f.285), un en forma de copa (f.286), i un tercer compost per tres rombes (f.284) del literat i cupletista Charles François Panard, qui a més d'aquest tipus de composicions va escriure una òpera còmica: *Pygmalion*, una comèdia: *L'Impromptu des acteurs*, i els *Logogripes* (256).

Un cal·ligrama de lletra cursiva, dibuixa el perfil de la reina de França Maria Antonieta, al qual s'emmotlla la carta escrita per aquesta a la germana de Lluís XVI, Madame Elisabeth, des de la "conciergerie" el sis d'octubre de 1793 a les quatre de la matinada (el dia de la seva execució), obra de A. Pelissier (257). Tot i reproduir una carta de 1793, Pozzi dubta d'aquesta data i la considera molt posterior.

Una composició anònima i sense data, però possiblement del segle XVIII, és la titulada "Ode to an Old Violin" (f.288) publicada a Londres per William S. Walsh a *Handy-Book of Literary Curiosities*, el 1892. En el text es fa referència al poema "The ode for St. Cecilia's day" (com sabem Santa Cecília és la patrona de la música), compost pel poeta anglès John Dryden, també esmentat en el text, el 1700 (258).

Kern ens presenta un altre laberint de paraules titulat "Labyrinthus a Divo Bernardo Compositus Quo Bene Vivit Homo" (f.289). laberint que relaciona en la seva estructura amb el de Luis Nunes Tinoco (f.206). En aquest cas l'ordre de paraules o locucions en sentit horitzontal i vertical és de sis. Segons Kern és un joc de combinacions, en què es tracta de compondre amb les paraules impreses cinc frases moralitzants. La primera seria: "Noli dicere omnia quae scisquia qui dicit omnia quae scit saepe audit quod non vult" (non dire tutto ciò que sai, perché chi dice tutto ciò che sa, spesso si trova a dover sentire ciò che non vuole); en aquest cas el text és compost amb paraules que pertanyen a l'última i a la primera línia començant per l'esquerra; en correspondència, la segona màxima es compon de paraules que pertanyen a l'última i a la segona fila, etc. Aquesta taula va ser trobada al monestir catòlic de Mont Carmel el 1874, però segurament deriva de tipus molt més antics (259).

Com veiem, el segle XVIII tanca un panorama en el que són presents tant els cal·ligrames com els laberints, els primers incorporant temes i motius relativament nous respecte dels segles anteriors, i que en certa manera preludien els canvis que es produiran en el segle XIX, mentre que els laberints continuen oferint les diferents variacions sobre bases combinatòries i estructures ja establertes.

Notes al Capítol II

- 1 Ilona OPELT, *Dizionario Patristico e di Antichità cristiane*, Roma, 1984. També trobareu una documentada bibliografia dels estudis sobre Publi Optacià Porfiri.
- 2 Publio OPTAZIANO PORFIRIO, *Carmi*, Traducció i comentari de Giovanni POLARA Napoli 1976, pàg. 11.
- 3 Un és el Ms. 212, Berna, Burgerbibliothek, del que reproduïx Giovanni POZZI algunes làmines a *La Parola dipinta*, Milano, 1981, i un altre el de la impressió de 1892 *Jahrbuch der Kusthistorischen Sammlungen des Auerhochsten Kaiserhauses XIII*, citat per Berjouhi BOWLER a *The word as image*, London, 1970, il. 59.
- 4 En el s. XVI aparegué la primera edició tipogràfica de les obres de Publi OPTACIA PORFIRI, per Petrus PITHOEI (1539-1596) a *Epigrammata et poemata vetera*, Paris, 1590.
- 5 El 1682 es varen editar a Nuremberg sota el títol *Opera in unum collecta*, les obres editades per Marci VELSERI. En el final del segon volum, com a annex sense numeració, trobem el Panegíric de Constantí, basat en l'edició de Velseri: Publil OPTATIANI PORPHYRII, *Panegyricus Constantino Magno dictus*, amb un total de vint-i-sis composicions.
- 6 P. OPTATIANI PORPHYRII, *Panegyricus Constantino Augusto dictus*, a: Jacques-Paul MIGNE, *Patrologiae Seriaes Latinae*, Vol. XIX., Paris, 1864, pàg. 393-432.
- 7 Elsa KLUGE a *Optatianus, Porfyrius Publius, "Carmina Figurata"* 1926.
- 8 Andrew ALFÖLDI, *The Conversion of Constantine*, Oxford, 1969, pàg.100.
- 9 Giovanni POZZI, *La Parola dipinta*, Milano, 1981, pàg. 121 "Già nei carmi del Porfirio Ottaziano il segno della salute è asservito in modo inequivoco al potere politico, non altrimenti che il monogramma o il nome di Salvatore siano ridotti a mere insegne araldiche".
- 10 OPTAZIANO PORFIRIO, *Carmi*, pàg. 65-66.
- 11 Fernand CABROL, *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie*, Paris, 1928, Vol I., 2ª part. pàg. 3315.
- 12 Traducció de Cándida Ferrero. Llicenciada en Filologia Llatina.
- 13 André PIGANIOL, *L'Empereur Constantin*, Paris, 1932, pàg. 52-53.
- 14 Pierre BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1937, pàg. 285.
- 15 Jean TROUILLARD, "El Neoplatonismo" a: *Historia de la Filosofia-Del mundo romano al Islam medieval*, Madrid, 1972, pàg. 118.

- 16 Traducció de Cándida Ferrero. Llicenciada en Filologia Llatina.
- 17 Vegeu sobre els cultes pagans, J. Maarten VERMASEREN, *Cybele and Attis. The myth and the cult*, London, 1977, i Adrien BRUHL, *Liber Pater-Origine et Expansion du Culte Dionysiaque a Rome et dans le Monde Romain*, Paris, 1953.
- 18 Vegeu sobre història i art de la Roma antiga, Horace MARUCCHI, *Le Forum Romain et Palatin*, Paris-Rome, 1925; Giuseppe LUGLI, *Il Palatino*, Roma, 1931, i *Il Foro Romano*, Roma, 1931; Michael GRANT, *The Roman Forum*, London, 1970; B. ANDREAE, *L'art de l'Ancienne Rome*, Paris, 1977.
- 19 POZZI, *La parola*, pàg. 155: "E difficile dire se il poeta si affidi a un codice oscuro (i diametri potrebbero raffigurare la croce, contrassegno di Costantino, ma gli esagoni?) o se invece voglia offrire una traccia iconica vaga...non può esser detto è quanto pretendono invece i commentatori, cioè che il poeta non tenga fede al programma annunciato (Polara, *Carmina*, II, 34) o che il programma non esista del tutto (Gualandri, 185).
- 20 OPTAZIANO PORFIRIO, *Carmi*, pàg. 16.
- 21 George Williard BENSON, *The Cross*, New York, 1983, pàg. 105.
- 22 Antoni BORRAS FELIU, *La història de l'art religiós i la valoració de les formes del culte en relació amb els fonaments ideològics*, Montserrat, 1967, pàg. 285.
- 23 Pierre du BOURGET, *La Pintura Paleocristiana*, Barcelona, 1967, pàg. 22-23.
- 24 Ibidem. Sobre la cripta de Lucini, al cementiri de Calixt, de l'any 220, pàg. 41 i sobre la d'Eusebi en el mateix cementiri, en l'època constantina, pàg. 43.
- 25 M.MIRABELLA ROBERTI, "Memoriae Paleocristiane nell'area aquileiense" a: *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, [Berlin, 1965], Roma, 1965, pàg. 629-631.
- 26 REINACH, *La peinture ancienne*, Alençon, 1985, pàg. 357: " Plin.XXXV Il n'employait que quatre couleurs, couleurs a la cire..".
- 27 Jean RICHEPIN, *Mitologia Clásica*, Mexico, 1951, Vol. II, pàg. 63.
- 28 J.CHEVALIER; A. GHEERBRANT, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona 1986, pàg. 40-42.
- 29 Vegeu PIGANIOL, op.cit. pàg. 162. Crisp, nascut entre el 300 i el 303, i Constantí, nascut el 316, varen ser anomenats Cèsars el vuit d'octubre del 316, durant la campanya contra Licini, i Constantí el vuit de novembre del 324, mentre que es celebraven a Constantinoble els primers ritus de fundació.
- 30 OPTAZIANO PORFIRIO, *Carmi*, pàg. 90 nota 1 al Carmen VI.

- 31 PIGANIOL, op.cit., pàg. 50-51
- 32 Santiago de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1984, Vol.I. pàg. 288-290.
- 33 PIGANIOL op.cit. pàg. 44 "Le signe constantinien n'est pas la croix, mais une sorte de monogramme étoilé, composé d'une croix en x, traversée d'une hampe verticale dont le sommet était incurvé".
- 34 Patrick BRUUN, "Early christian symbolism on coins and inscriptions", *Atti Congresso Archeologia Christiana- Ravenna 1962-*, Roma, 1965. pàg. 532-533.
- 35 Patrick BRUUN, *The Roman Imperial Coinage*, London, 1984.
- 36 Pierre SALAMA, "Le Plus Ancien Chrisme Officiel de l'Afrique Romaine", *Atti del VI Congresso di Archeologia Cristiana*, Ravenna, [23-30 Settembre 1972], Roma, 1965, pàg. 537-543.
- 37 ALFÖLDI, *The conversion*, pàg. 100-101.
- 38 Ibidem. pàg. 58.
- 39 OPTAZIANO PORFIRO, *Carmi*, pàg. 93, notes al Carme XII.
- 40 Vegeu l'edició de Santiago SEBASTIAN dels *Emblemas d'ALCIATO*, Madrid, 1985, pàg. 79.
- 41 *The Encyclopedia of Religion*, dir. Mircea ELIADE, New York, London, 1987, Vol. IV., pàg. 160-161.
- 42 Lionel CASSON, *Ships and Seamanhip in the Ancient World*, New Jersey, 1971, pàg. 155.
- 43 BRUUN, *The Roman*,
- 44 OPTAZIANO PORFIRIO, *Carmi*, pàg. 61.
- 45 L.FOUCHER, *Navires et Barques*, Tunis, 1952, pàg. 13-20.
- 46 Michael REDDÉ, *Mare Nostrum*, Roma, 1986, pàg. 625-639.
- 47 BRUUN, *The Roman*, ed. London, 1967, Vol VI. pàg. 19-20.
- 48 En trobem un exemple en les pintures murals de l'església de Sant Pere de Sorpe, a Lleida, on es representen Sant Andreu i Sant Pere governant la nau de l'Església, Veg. J. SUREDA, *La Pintura Romànica en Catalunya*, Madrid, 1981, pàg. 223.
- 49 Sobre mitologia clàssica vegeu, a més de RICHEPIN, op.cit. d'Otto SEEMANN, *Mitologia Clásica Ilustrada*, Barcelona, 1964, i de Pierre GRIMAL, *Diccionario de Mitologia Griega y Romana*, Barcelona, 1989.

- 50 CABROL, *Dictionnaire*, Vol. VIII, pàg. 974-982. L'autor amplia molt més la relació entre l'estructura rectilínia i austera del laberint i la rica i diversa de la resta del paviment, considera que el laberint, situat davant de la porta, servia com a introducció al jardí celeste simbolitzat pel paviment.
- 51 Noel DUVAL, *Églises Africaines a deux absides*, Paris, 1971, pàg. 6.
- 52 Ernestus DIEHL, *Inscriptiones Latinae*, Berlin, 1925-1931, pàg. 220 n^o. 1119 i pàg. 303 n^o. 1580.
- 53 Vegeu també Noel DUVAL; P.A. FÉVRIER, "Le Décor des monuments chrétiens d'Afrique (Algérie, Tunisie)", *Actas del VIII Congreso Arqueológico Cristiano*, Barcelona, 1969.
- 54 Sobre el laberint com a forma i representat en els mosaics, vegeu Hermann KERN, *Labirinti*, Milano, 1981. També són interessants els comunicats de BECATI, KENNER, GITTON, STERN, MANO-ZISSI i MAREC sobre diferents laberints romans d'Europa i Africa, a: *La Mosaïque Gréco-Romaine. Colloques internationaux du Centre National de la Recherches Scientifique [29 Août - 3 Septembre 1963]*, Paris, 1965. De les Actes du II Colloque International sur "La Mosaïque Gréco-Romaine", Paris, 1975, són destacables els comunicats de BAIRRAO OLEIRO sobre el laberint de Conimbriga, el de PRUDHOME, i el de LASSUS sobre el laberint d'Hipona.
- 55 Saint (Venance) FORTUNAT, *Vie de Sainte Radegonde, Reine de France*, Traduction publiée avec une introduction, des appendices et des notes par René AIGRAIN, Paris, 1909.
- 56 VORAGINE, *La Leyenda*, Vol. I. pàg. 287.
- 57 Entre les edicions consultades: la de Cristophoro BROWERO. S.I. *Venantii Honorii Clementiani Fortunati-Carminum, Epistolarium, Poematis et Libris*, a: *Magna Bibliotheca Veterum Patrum*, Coloniae Agrippinae, 1618, i a *Maxima Bibliotheca Veterum Patrum*, Lugduni, 1677. L'edició de Michaelis Angeli LUCHI *Venantii Honorii Clementiani Fortunati - OPERA OMNIA*, Roma 1786-1787: esmenta entre les edicions més antigues una edició en el Vèneto el 1570; les edicions de Nicoli CANYELLES a Calari (Sardenya) els anys 1563, 1574, 1578 i 1584, i de BROWERO, a més de les esmentades, una de 1603. De Fridericus LEO, *Venantii Fortunati-Opera a Monumenta Germaniae Historica- Auctorum Antiquissimorum IV-*, Berlin 1881-1885. De M.Charles NISARD, *Ausone, Sidoine Apollinaire, Fortunat*, Paris, 1887, amb traducció al francès.
- 58 Jérôme PEIGNOT, *Du Calligramme*, Paris, 1978, pàg. 12-13.
- 59 Jaime VARON, *Milicia Angélica y Cofradria del Cingulo del Angel de las Escuelas Santo Thomas de Aquino*, Zaragoza, 1695, pàg. 322 "Proponese un devoto e ingenioso Laberinto que dispuso Sto. Thomás i el motivo que tuvo para hazerlo..".
- 60 León Maria CARBONERO Y SOL, *Esfuerzos del Ingenio Literario*, Madrid 1890, pàg. 246: "Fortunato hizo también, entre otras composiciones de este género, una elegía en figura de cruz, que empieza así: Crux mihi

certa salus, crux est quam semper adoro"; pàg. 249: "En la Revista La Cruz, ya citada, y en su tomo I del año 1874, pàg. 258, se publicó la tan poco conocida Crux angelica Sancti Thomae Aquinatis, refugium contra fulgura ac tempestates. Este trabajo según la tradición, se debe a Santo Tomás de Aquino, y el original ológrafo se guarda y venera religiosamente en Agnani, iglesia de Santiago, de religiosos dominicanos".

61 POZZI, *La Parola*, pàg. 153.

62 CABROL, *Dictionnaire*, Vol.V. pàg. 1982-83.

63 Ibidem. Sidoine Apollinaire Vol.XV. pàg. 1423-1424.

64 Part dels poemes de Venanci Fortunat que han estat utilitzats com a il·lustració en aquesta tesi, són trets de les edicions de BROWERO ja esmentades, impresos en negre i vermell, i l'edició de Fridericus LEO, op.cit., de clara tipografia.

65 Ernst KITZINGER, *Mosaicos Israelitas i Bizantinos*, México-Buenos Aires, 1965, pàg. 7: "Un decreto imperial del año 427 prohibiendo la representació de cruces en los pisos es una indicación de la sensibilidad que en ese sentido existía durante la época que nos ocupa".

66 BENSON, *The Cross*, pàg. 74.

67 François EYGUN, "Un motif décoratif de l'église mérovingienne de Sainte-Croix à Poitiers", *Mélanges offerts a René Crozet*, Poitiers, 1966, pàg. 59.

68 N. DUVAL; P.A.FEVRIER; "Monuments Chrétiens de la Gaule", *Actas del VIII Congreso de Arqueologia Cristiana*, Barcelona, 1969, pàg. 80.

69 Sembla ser que la seva aportació no va ser del tot original, veg. Emilio MITRE FERNANDEZ, "La Apuesta Religiosa y Cultural" a: *Historia* 16, nº extra. *Carlomagno*, Madrid, nº 319, Nov. 1987, pàg. 78 "Rabano Mauro, que se tenia como hombre de cultura enciclopédica, no pasó en su *De Universo* de ser un mero imitador de San Isidoro de Sevilla".

70 Les altres cinc composicions irregulars són: el poema que representa a Lluís el Piadós 37 x 51; el nº I que representa el Crist 39 x 47; nº III *Crux Salus* 37 x 36; nº XXII 40-41 x 43; nº XXVIII 35 x 43.

71 BORRAS FELIU, *La història*, pàg. 306-307.

72 Vegeu MASSIN, *La lettre et l'image*, Paris, 1981, pàg. 161-167.

73 BORRAS FELIU, op.cit. pàg. 298.

74 Isidre BURUNAT, *Història dels grans Concilis*, Barcelona, 1987, pàg. 95.

75 J.HOPPENOT, *Le Crucifix*, Paris, 1906, pàg. 65.

76 MITRE FERNANDEZ, art.cit. pàg. 70-71.

77 BENSON, op.cit. pàg. 37-38.

78 Es conserven diferents versions carolingies dels seus poemes, en color, com els Ms. de la Biblioteca Nacional de Viena. Entre les consultades: Hrabani MAURI, *Opera*, Coloniae Agrippinae, 1626, Vol.I, basada en l'edició d'Augusta Vindellicorum de 1605, en negre i vermell. L'edició d'Adolphus HENZE, *A. Magnentii Rhabani Mauri de Laudibus Sanctae Crucis*, Lipsiae 1847, està impresa en tintes color, plata, or i púrpura. Migne es basa en la *Patrologiae Latinae* Vol. CVII i CXII, pàg. 131-132, en l'edició de Colverini, Augustae Vindellicorum (Ausburg), 1605.

79 Luciano CARUSO, "La Poesia Figurata nell'Alto Medioevo" *Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli*, Vol. LXXXII, Napoli, 1971, pàg. 320-337.

80 POZZI, *La parola*, pàg. 163.

81 MASSIN, *La parole*, pàg. 170.

82 Miguel d'ORS, *El caligrama de Simmas a Apollinaire*, Pamplona, 1976, pàg. 21; MASSIN, *La parole*, pàg. 161.

83 Rafael de CÓZAR a *Poesia e Imagen*, Sevilla, 1991, reproduceix les composicions d'Alcuí, Teodulf i Josefo Scoto extretes de: *CARMINA medii aevi maximam partem inedita*, ed. Hermanus Hagenus, Berna: Georgium Frobenium, 1877, (Turín: Bottega d'Erasmo, 1961).

84 Giovanni POZZI, *Poesia per gioco*, Bologna, 1984, pàg. 59.

85 Segons Ernst Robert CURTIUS a *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1976, pàg. 224, Eugeni Vulgari va escriure als voltants del 900 un poema didàctic a Nàpols, quan gran part del Sur d'Itàlia pertanyia al Basileus de Constantinoble, i Nàpols mantenia la seva independència gràcies a l'equilibri entre el basileus i l'emperador germànic, en concret Lleó VI va intentar el 900 un apropament amb el papat d'Occident.

86 MASSIN, op.cit. pàg. 161.

87 POZZI, *Poesia*, pàg. 59.

88 Ibidem. pàg. 59-60.

89 Ibidem. pàg. 60.

90 Julián GALLEGRO, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, pàg. 188-232.

91 CURTIUS, *Literatura Europea*, pàg. 373-374 i 378.

92 Veg. James HUTCHINSON, *Letters*, New York & London, 1983, i sobre cal.ligrafia Jérôme PEIGNOT, *Calligraphie-" Du trait de plume aux contre-écritures"*, Paris, 1983.

- 93 Paul PARTHES, "Caligrafia y arte moderno" a: *Humboldt*, Hamburgo, nº 44, 1971.
- 94 Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco*, Madrid, 1989, pàg. 165.
- 95 José Antonio SAYÉS, *El Misterio Eucarístico*, Madrid, 1989, pàg. 189.
- 96 Charles-Joseph HEFELE, *Histoire des Conciles d'après les documents originaux*, Paris, 1930, Vol. I, pàg. 473, Vol. II, pàg. 669-715.
- 97 Veg. Lima de FREITAS a: *The Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea ELIADE, New, York & London, 1987, Vol. VIII, pàg. 413.
- 98 Sobre el laberint en els jardins, vegeu de Juan BASSEGODA NONELL, *Jardines clásicos y legendarios*, Barcelona, 1979, pàg. 28, 75, 103, 113 i 114, i l'apèndix a l'apartat 6 sobre l'*Hypnerotomachia Poliphili* a *Historia de los estilos en jardineria*, de Francisco PAEZ DE LA CADENA, Madrid, 1982.
- 99 Vegeu de Matila C.GHYKA, *Estética de las proporciones*, Barcelona, 1983, pàg. 269-270.
- 100 Ibidem. pàg. 56.
- 101 Dan PEDOE, *La geometria en el arte*, Barcelona, 1982, pàg. 243.
- 102 Vegeu l'edició de Samuel SHARPE dels manuscrits suposadament originals "Notes of the Hieroglyphics of Horapollo Nilous", a: *Original Papers*, London, 1845, i sobre els jeroglífics d'HORAPOLLO, l'edició de Jesús María GONZÁLEZ DE ZARATE, *Hieroglyphica*, Madrid, 1991.
- 103 POZZI, *Poesia*, pàg. 78.
- 104 Vegeu alguns d'aquests dibuixos-signes, o jeroglífic-"rébus" de Leonardo da VINCI a *Devises et Rébus, croquis et desins*, Paris, 1901.
- 105 Hipólito ESCOLAR, *Historia del libro*, Madrid, 1986, pàg. 314.
- 106 Entre les edicions actualitzades dels *Emblemas* d'ALCIATO, veg. la de Santiago SEBASTIAN, Madrid, 1985.
- 107 POZZI, *Poesia*, pàg. 78.
- 108 Entre les nombroses edicions de la *Hieroglyphica* de Piero VALERIANO, he pogut consultar la de Basilea, 1556 *Hieroglyphica Sive de sacris Aegyptiorum literis Commentarii*, en llatí, i en italià la de Venècia de 1625: *I Ieroglifici Overo Comentarii delle Occulte Significationi de gl'Egitti, & altre Nationi*.
- 109 Laurentio PIGNORIO, *Vetustissimae Tabulae Aeneae*, Paris, 1604.
- 110 Vegeu el text d'Ignacio GÓMEZ DE LIANO a ATHANASIUS KIRCHER, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, 1990, pàg.30.

- 111 Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura*, Barcelona, 1948, pàg. 342-343.
- 112 GÓMEZ DE LIANO, op.cit. pàg. 29-30.
- 113 Sobre la polisèmia de les imatges, veg. Giuseppina LEDDA, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, 1970, Cap.IV, pàg. 149.
- 114 CARBONERO Y SOL, *Esfuerzos*, pàg. 248.
- 115 PEIGNOT, *Du Calligramme*, il. 40 i 41, pàg. 47 i 48.
- 116 ORS, *El Caligrama*, pàg. 23.
- 117 ESCOLAR, *Historia de*, pàg. 312-314.
- 118 PEIGNOT, op.cit. pàg. 89, il. 120.
- 119 POZZI, *Poesia*, pàg. 79-80.
- 120 MASSIN, *La parole*, il. 785, pàg. 184.
- 121 POZZI, *La Parola*, pàg. 146-147.
- 122 Ibid. 197-198.
- 123 ESCOLAR, op.cit. pàg. 326.
- 124 ORS, op.cit. pàg. 24.
- 125 KERN, *Laberinti*, il. 347, pàg. 281.
- 126 POZZI, *La Parola*, pàg. 195-196 i 199-200.
- 127 Per a PEIGNOT a *Du Calligramme*, il. 49, l'edició és de Nurenberg, de 1553, i el cal.ligrama és fet per un tipògraf, mentre que BOWLER a *The word*, il.69, la situa a Munich el mateix any i el considera obra d'un cal.lígraf.
- 128 Armando ZARATE, *Antes de la Vanguardia*, Buenos Aires, 1976, pàg. 72.
- 129 PEIGNOT, *Du Calligramme*, pàg. 56 il. 56.
- 130 ORS, *El Caligrama*, pàg. 24; MASSIN, il.784.
- 131 Ibid. pàg. 26.
- 132 Ibidem. pàg. 26-28. Cita el llibre de R.DIEHL, *Figurensatz in Franckfurter Krucken der Renaissance und des Barocks*, Offenbach, 1951.
- 133 MASSIN, *La Parole*, pàg. 763.

- 134 PEIGNOT, op.cit. il.52, i MASSIN, op.cit. il.817, reproduïxen també aquest laberint, però Massin dóna per a aquesta obra la data de 1692.
- 135 KERN, *Labirinti*, també el reproduïx, il. 348, pàg. 282.
- 136 Ibidem., il.351, pàg. 284.
- 137 PEIGNOT, op.cit. pàg. 57, il. 57.
- 138 Ibidem. pàg. 57, il. 59.
- 139 ORS, op.cit. pàg. 28.
- 140 POZZI, *Poesia*, pàg. 51.
- 141 POZZI, *La Parola*, pàg. 200.
- 142 Per a ORS, op.cit. pàg. 29. l'autor és Richard Puttenham.
- 143 Dick HIGGINS, *George Herbert's Pattern Poems : In their tradition*, New York, 1977; pàg. 12-17.
- 144 MASSIN, op.cit. il. 765.
- 145 Ibidem. il. 711 a 732, text. pàg. 174 i 177.
- 146 Ibidem. il. 806 i 807.
- 147 La relació dels autors d'aquests cal.ligrames s'ha fet sobre la informació de MASSIN, op.cit. pàg. 291, i ORS, op.cit. pàg. 24-26.
- 148 ORS, op.cit. pàg. 24.
- 149 BOWLER, *The Word*, il. 71.
- 150 MASSIN, op.cit. il. 751-752-753, pàg. 177 i 182.
- 151 Ibidem. il. 830.
- 152 POZZI, *La Parola*, pàg. 287.
- 153 Ibidem. pàg. 14 i pàg. 40.
- 154 Ibidem. pàg. 191-193.
- 155 Ibidem. *Spelta també va escriure una petita obra inspirada en Erasme i Garzoni, titulada La saggia pazzia*, que va ser traduïda ràpidament al llatí, francès i alemany, on tracta de la superioritat de les dones *I donneschi trofei* i un conjunt de poemes i rimes a la mort de la seva esposa el 1593 *In mortem Benedictae Bentivolae*.
- 156 HIGGINS, *George Herbert*, pàg. 12, 15 i 16. MASSIN, op.cit. il. 768 i 722-783.

- 157 MASSIN, *La Parole*, il. 771.
- 158 KERN, *Labirinti*, il. 354, pàg. 287.
- 159 Ana HATHERLY, "Labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII", a: *Colóquio/Artes*, Lisboa, nº 45, giugno, 1980, pàg. 20-29.
- 160 KERN, op.cit., il.353, pàg. 286.
- 161 POZZI, *La Parola*, il. 31, pàg. 230, i *Poesia*, pàg. 60.
- 162 Ibid. pàg. 135-136.
- 163 Ibidem. pàg. 228-229 i il. 12, 18 i 19.
- 164 PEIGNOT, *Du Calligramme*, il.69, pàg. 62 i BOWLER, op.cit. il.70 pàg. 131.
- 165 KERN, op.cit. il.355, pàg. 287.
- 166 Ibidem, il. 372, pàg. 298.
- 167 POZZI, *Poesia*, pàg. 51-52.
- 168 ORS, *El Caligrama*, pàg. 38 i POZZI, *La Parola*, pàg. 205-208, citen com a font de les il.lustracions la dotzena edició, impresa per Tommaso Baglioni a Venècia l'any 1626.
- 169 POZZI, *La Parola*, pàg. 132, 143. a *Imitationes figurati metri a Simmia Rhodio inventi*, Patavii Gasparem Crivellorium, 1627.
- 170 ORS, *El Caligrama*, pàg.38-39, esmenta les edicions *Encyclopaedia ad aram pythiam Publilii Optatiani Porphyrii* Gaspere Crivellario, Padova 1630, i *Encyclopaedia ad aram mysticam Nonarii Terrigenae anonymi vetustissimi*, Gaspere Crivellario, Padova, 1630.
- 171 PEIGNOT, *Du Calligramme*, pàg. 64 il. 74, del llibre II de *Allegoria peripatetica de generatione, amicitia et privationes* Gaspere Crivellario, Padova, 1630.
- 172 POZZI, *La Parola*, pàg. 224. Les altres edicions a les quals fa referència són: *Ad syringam publilianam encyclopaedia*, Livio Pasquato y Jacopo Bortolo, Padova 1635, *Ad epei securim encyclopaedia* Jacopo Monti, Bologna 1637, *Ad alas Amoris divini a Simmia Rhodio compacturs, in quibus Deus(...) ne loquens encyclopaedia typis Iulii Crivellarii*, 1640, i *Ad syringam a Theocrito Syracusio compactam & inflatam encyclopaedia* Nicola Schiratto, Udine, 1655.
- 173 MASSIN, *La Parole*, reproduïx a la il. 758 una creu estreta de l'edició de 1640 d'*Allegoria peripatetica*.
- 174 POZZI, *La Parola*, pàg. 214-221.

- 175 Ibidem. pàg. 208. ALSTEDIUS, I.H. *Encyclopaedia, septem tomis distincta*. Herbornae Nassoviorum, typis G. Corvini, 1630.
- 176 Veg. HIGGINS, *George Herbert's*; ORS, op.cit. pàg.40 i MASSIN, op.cit. pàg. 184, esmenten l'edició de 1633, però la il. de MASSIN és de l'edició de Cambridge de 1641.
- 177 POZZI, *La Parola*, pàg. 164.
- 178 Vegeu PRAZ, *Imágenes del Barroco*, pàg. 252.
- 179 Marc PETIT, *Poètes baroques allemands*, Paris, 1977, pàg. 132.
- 180 POZZI, *La Parola*, pàg. 143, MASSIN, op.cit, pàg. 184, PEIGNOT, op.cit. pàg. 64-65.
- 181 L'esmenten BOWLER, *The Word*, il. 73, i PRAZ, *Imágenes*, pàg. 177.
- 182 Traducció de Gloria Manau, Llicenciada en Filologia Anglesa.
- 183 POZZI, *La Parola*, il.29, pàg.121.
- 184 HIGGINS, op. cit. pàg. 15-16; ORS, op.cit. pàg. 40; MASSIN, op.cit. il. 764, reproduïx una versió de la creu, decorada per William Morris el 1895.
- 185 HIGGINS, op.cit. pàg. 12.
- 186 ORS, op.cit. pàg. 40-41.
- 187 PETIT, *Poètes*, pàg. 18 i 131.
- 188 Citat per ORS, op.cit. pàg. 32-33: Georg Philipp HARSDÖRFER i Johann KLAJ -*Pegnesisches Schäfergedicht in den Berinorgischen Gefilden*, Wolfgang Endter, Nürnberg, 1644.
- 189 Ibidem. en el llibre: Johann HELWIG, *Die Nympe Noris in ziveyen Tagzeiten vorgestellt 3 Darbey mancherley schöne Gedichte und warhaste Geschichte nebenst unterschiedlichen lustigen Rätzeln Sinn-und Reimen-bildern auch artigen Gebäuden mitangebracht Durch einen Mitgenossen der Pegnitz Schäfer*, Jeremia Dümler, Nürnberg, 1650.
- 190 POZZI a *La Parola*, pàg. 130 i 143, cita l'edició G.P. HARSDÖRFER, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, a càrrec de I. Böttcher, V, Tübingen, 1969.
- 191 Citat per ORS, op.cit. pàg. 33: Johann KLAJ, *Geburtstag Deß Friends/Oder rein Reimteutsche Vorbildung/ Wie der großmächtigste Kriegs-und Siegs-Fürst Pars auß dem längstbedrängten und höchstbezwängten Teutschland*, Wolfgang Endter, Nürnberg, 1650.
- 192 Ibid. pàg. 35: S.von BIRKEN, *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey behandelnd unter vielen andern rein-neuen freymuhtigen Lust-Gedichten und Reimarten derer von Anfang des Teutschen Krieges verstorbenen Tugend-berümtesten Helden Lob-Gedächtnisse*, Wolfgang Endter, Nürnberg, 1645.

- 193 Ibidem.: Sigmund von BIRKEN, *Guelfis, oder Nider Sächsischer Lorbeerhayn dem Hoch Fürstlichen uralten Haus Braunschweig und Lüneburg gewidmet, auch mit Dessen Alten und Neuen Stamm-Tafeln bepslanzet.* Johann Hofmann, Nürnberg, 1669.
- 194 POZZI, *La Parola*, pàg. 144.
- 195 Citat per ORS, op.cit. pàg. 33-35: Sigmund von BIRKEN, *Pegnesis, oder der Pegnitz Blumgenoß-Schäferere Feld Gedichte in Neun Tagzeiten meist verfasset und hervorgegeben, de Floridan*, Wolf Eberhard Felsecker, Nürnberg, 1673.
- 196 Ibidem. pàg. 33: Sigmund von BIRKEN, *Pegnesis ziveyter Theil: begreifend Acht Feldgedichte der Blumgenoß-Hirten an der Pegnitz Geistliches Inhalts*, Wolf Eberhardt Felsecker, Nürnberg, 1679.
- 197 Ibidem. pàg. 35-36 : Matthia ABELE, *Vivat oder so genandte künstliche Unordnung/ Fünfter und letzter Theil. Worinnen 40. historien/ welche sich/ sowolin= als ausser Gerichts/ wahrhaftig begeben/ duch biss anhero das offentliche Druck-Liecht nicht gesehen...*, Michael i Johann Friederich, Nürnberg, 1675 // Sigmund von BIRKEN, *Teutsche Redebind und Dichtkunst*, Christof Rieger, Nürnberg, 1679.
- 198 PETIT, *Poëtes..*, pàg. 137.
- 199 POZZI, *La Parola*, pàg. 121, 140 i 143.
- 200 ORS, op.cit. pàg. 33-34.
- 201 Ibidem. pàg. 33, *Teutsche Vers-oder Reimkunst darin Unsere Teutsche Muttersprache, so viel dero Süßeste Poesis betrist in eine richtige form der Kunst zum ersten mahle gebracht worden*, Bissmarck, Wolffenbüttel, 1645.
- 202 ORS op.cit. pàg. 34. Filip ZESEN, *Durch-aus vermehrter und zum viert-und letzten mahl in vier teilen ausgefärtigter Hoch-Deutscher Helikon, oder Grundrichtige Anleitung zur Hoch-deutschen Dich-und Reim-Kunst*, Daniel Reiche, Jena (i Berlin), 1656.
- 203 Ibidem. nota 21.
- 204 Ibidem. pàg. 34: *Das ist Wolgegründete teutsche Versekunst oder Eine nützliche und ausfürliche Anleitung wi in unser teutschen Muttersprache ein teutsches Getichte zirlich und ohne Fehler könne gescriben und verfertigt werden; In gewissen Regulen und allerhand Getichten also deutlich vorgestellet daß ein Libhaber der teutschen Poesi zu einer gründlichen Wissenschaft in derselben ohne sonderbahre Mühe gelange kan*, Peter Köhler, Bremen 1660.
- 205 Ibidem. pàg.36, Johann Rudolf KARST, *Deutscher Dicht-Kunst Lust-und Schau-Platz*, Wilhelm Serlin, Frankfurt, 1667.
- 206 Ibidem. pàg.36, editat a Frankfurt per Johann Görlin el 1669.

- 207 Ibidem. pàg. 36, editats per Johann Görlin, 1670; Egidí Vogel, 1671; Blasius Ilsner, 1671 a Frankfurt.
- 208 Ibidem. pàg. 36-37: George NEWMARK, *Poetische Tafeln/ oder Grundliche Anweisung zur Teutschen Verskunst aus den vornehmsten Authorn in funfzehn Tafeln zusammen gefasset/ mit ausführlichen Anmerkungen erkläret / Und den Liebhabern Teutscher Sprache und derer kunstmäßigen Reinigkeit zu sonderbahrem Gefallen an den Tag gegeben*, Johann Jacob Bauhofer, Jena , 1667.
- 209 Ibidem. pàg.37, *Selbst- Lehrende Alt-neue Poesie oder Vers-Kunst der Edlen Teutschen Helden-Sprache*, Bauer, Bremen 1686.
- 210 PEIGNOT, *Du Calligramme*, il. 51.
- 211 PETIT, *Poètes*, pàg. 136
- 212 POZZI, *La Parola*, pàg. 143
- 213 PEIGNOT, op.cit. il.85, cita com a font: DIEHL, *Figuren*, op.cit., també Pozzi en parla a *La Parola*, pàg. 128.
- 214 POZZI, *La Parola*, pàg. 121.
- 215 KERN, *Labirinti*, il. 350, pàg. 283.
- 216 POZZI, *La Parola*, pàg. 17-18, reproduceix el text i cita com a font *Il labirinto de'groppi*, Torino, 1655.
- 217 Ibidem. il. 16, inclosa a *Discorsi del p.E.de S.G.*, Napoli, per Giacinto Passaro, 1668.
- 218 Ibidem. pàg. 262.
- 219 Ibidem. il. 68, pàg. 268-269.
- 220 KERN, *Labirinti*, il.352, pàg. 285.
- 221 PEIGNOT, *Du Calligramme*, il. 84, pàg. 67, extret de *Illusionen*, d'Edi LANNERS, C.J. Bucher ed., Lucerne, 1973.
- 222 POZZI, *La parola*, il. 34, pàg. 129, Zurich, Bib. Central.
- 223 HATHERLY, "Labirintos Portugueses..",
- 224 POZZI, *La Parola*, il. 21, 22, i 37, pàg. 108, 131 i 134.
- 225 Vegeu l'edició de Víctor INFANTES, Juan CARAMUEL, *Laberintos*, Madrid, 1981.
- 226 POZZI, *La Parola*, pàg. 242-251.
- 227 Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte Poética Española*, Salamanca, 1592.

- 228 Ioannis CARAMUELIS, *Primus Calamus ob Oculos Ponens Metametricam*, Roma 1663, i *Primus Calamus ob Oculos Exhibens Rhythmicam*, Campania, 1668.
- 229 CARAMUELIS, *Metametricam*, pàg. 4-9.
- 230 Juan-Eudardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1991.
- 231 Veg. Frances A. YATES, *Assaigs sobre Ramon Llull*, Barcelona, 1985. Vegeu també en aquest treball, el Cap. III, ap. 3.2.9.
- 232 Matila C. GHYKA, *El número de oro*, Barcelona, 1978, Vol II, pàg. 80.
- 233 GHYKA, *Estética de*, pàg. 212-213.
- 234 CARAMUEL, *Metametrica*, pàg. 327.
- 235 Anselm M^a ALBAREDA, *La Congregació Benedictina de Montserrat a l'Àustria i a la Bohèmia*, Montserrat, 1924, pàg. 152.
- 236 Ibidem. pàg. 157-158. Hi trobem informació sobre la professó de Claudius Clemens el 1652.
- 237 Lorenzo GALMES; Vito-Tomás GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán-Fuentes para su conocimiento*, Madrid, 1987, pàg. 21 " Entre los años 1173 y 1175 hay que situar el nacimiento de Domingo. El acontecimiento familiar se vió acompañado de signos misteriosos y hechos extraordinarios. La madre vió en sueños llevar dentro de sus entrañas un perro con una tea encendida intentando abrasar el mundo. Su sentido le fue desvelado por Santo Domingo de Silos. La madrina vio en la frente del niño la luminosidad de una estrella".
- 238 Vegeu *Biografía Eclesiástica completa*, Madrid-Barcelona, 1862.
- 239 Francisco R. UHAGON; Vicente VIGNAU, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el Hábito de Calatrava, Alcántara y Montesa*, Madrid, 1903, pàg. 242 i 311.
- 240 Giovanni di PASCASIO, *Poesis Artificiosa*, Herbioli, 1674.
- 241 Veg. Décim Magne AUSONI, *Obres*, Vol. II, Barcelona, 1924, pàg. 17-18. Sobre els valors simbòlics de la lletra "Y", l'article de Fernando Jesús BOUZA ALVAREZ "Vida moral del alfabeto. El canónigo Antonio de Honcala y la letra de Pitágoras" a: *Fragmentos*, Madrid, n^{os} 17-18-19, marzo 1991.
- 242 PRAZ, *Imágenes del Barroco*, pàg. 22.
- 243 POZZI, *La Parola*, Ibidem. il. 27 i 36, pàg. 121 i 132., i BOWLER, *The Word*, il. 74; István LEPSÉNYI *Poesis Ludens seu artificia poetica, quaedam ex variis Authoribus collecta*, [1700], Biblioteca Nacional de Budapest, Ms. Quart Hung. 1551, fol. 98r.
- 244 KERN, *Labirinti*, il 420, pàg. 327.

- 245 ORS, *El Caligrama*, pàg. 43.
- 246 MASSIN, *La Lettre*, op.cit. il. 796, i il. 814.
- 247 HATHERLY, "Labirintos portugueses ", pàg. 20-29.
- 248 PETIT, *Poètes*, pàg. 138.
- 249 PEIGNOT, *Du Calligramme*, il. 55, i MASSIN, op.cit. il. 816.
- 250 POZZI, *La Parola*, il. 32 i 33.
- 251 KERN, op.cit. il. 356, pàg. 288, i il. 349, pàg. 282; PEIGNOT, *Du Calligramme*, il. 54, pàg. 55.
- 252 HATHERLY, art. cit.
- 253 PEIGNOT, op.cit. il. 87, pàg. 69.
- 254 KERN, op.cit. il. 357, pàg. 289, i il. 358, pàg. 290.
- 255 MASSIN, op.cit. il. 829.
- 256 PEIGNOT, op.cit. pàg. 21, ill. 13, 15 i 117. Una selecció de les obres de més merit de Panard, va ser publicada per A. Gouffé el 1803 a París, mentre que Peignot extreu els documents de *Amusements philologiques*, G.P. Philomneste, (Gabriel Peignot). Paris, 1808.
- 257 MASSIN, op.cit. il. 820.
- 258 Ibidem. il. 769.
- 259 KERN, op.cit. il.415, pàg. 324.

III. POESIA VISUAL ESPANYOLA FINS EL SEGLE XVIII.

1. ESPANYA, UNA PRODUCCIÓ PARTICULAR

Cal considerar que la convivència amb la cultura islàmica dóna a l'Edat Mitjana espanyola i després al Renaixement i Barroc caràcters particulars. Els paral·lelismes són estrets amb Europa durant l'Edat Mitjana en la zona cristiana, també en la poesia visual, i en el barroc Espanya no sols mostra l'assimilació de la cultura humanista del Renaixement italià, sinó que s'ha convertit en productora de literatura emblemàtica de projecció europea. Però, l'abundància de motius iconogràfico-simbòlics no té en els poemes visuals un paral·lelisme tan estret com en la producció europea amb els cal·ligrames, ja que la major part dels exemples que trobarem són laberints.

L'estudi de la poesia visual espanyola fins el segle XVIII s'ha dividit en dos grups, un primer dedicat als poemes visuals de l'Edat Mitjana en què el nombre de composicions localitzades és molt reduït, i un segon del s. XVI al XVIII, l'època del Renaixement i el Barroc, molt més rica en exemples. Amb un nombre més gran de mostres, es podrien establir amb més seguretat unes pautes concretes pel que fa a les característiques generals, l'origen dels models i posteriors influències, i altres factors determinants per a aquesta investigació, com el fet que tinguem més coneixement d'aquelles composicions que varen imprimir-se, mentre que una gran part de les originals possiblement han desaparegut.

1.1. ESTRUCTURES EN LA PRODUCCIO ESPANYOLA

Les estructures més emprades en la confecció de poemes visuals fins el Renaixement i en concordància amb gran part de la producció europea, són els laberints, de lletres i entreteixits. En arribar al Renaixement i el Barroc els poemes visuals espanyols segueixen aquesta línia, a la qual incorporen algunes innovacions, però sense introduir la moda dels cal.ligrames alexandrins tan propis dels humanistes. A Espanya la tradició literària d'arrel grega era molt pobra, i els primers exemples impresos de cal.ligrames que es conegueren devien ser els del *Somni de Polifili*, de Francesco Colonna, del qual es detecten exemplars amb una relativa abundància (1), i que amb els seus gravats influí en els primers decennis del segle XVI en la decoració pictòrica, com en els enigmes del claustre de la Universitat de Salamanca (2).

La composició de cal.ligrames o bé va ser molt restringida o s'han perdut molts exemplars, manuscrits o impresos, ja que no els trobem de forma impresa fins els últims anys del segle XVII. Molts textos en descriure un poema visual semblen referir-se a cal.ligrames, però no ho deixen prou clar, i especifiquen la impossibilitat de reproduir la composició per la seva dificultat o per la manca de temps, raons a les quals es pot afegir el seu cost.

Els cal.ligrames de cal.lígrafs no tingueren a Espanya una gran repercussió, o almenys no se'n conserven, no trobem en els tractats de cal.ligrafia de Juan de Iciar o de Díaz Morante (3), un paral·lel amb la pro-

ducció dels cal.lígrafs europeus de poemes visuals reproduïts xilogràfica o calcogràficament, ja que tot i incloure algunes làmines de preciosisme cal.ligràfic no aporten cap composició que es pugui considerar poesia visual.

Els cal.ligrames lineals espanyols eren normalment composicions poètiques tradicionals, molts d'ells en disposició radial o circular: octaves, dècimes, sonets, amb versos acròstics inicials o mitjans, i repetició final d'alguna lletra o síl.laba. No sempre rebien una denominació particular, eren senzillament un "soneto" (1606) o un "soneto acròstico" (1689), però freqüentment feia referència a la disposició dels acròstics o la forma de la composició: "Soneto Acròstico, Céntrico y Céntrico Circular", "Dézimas Céntricas Concéntricas" (1727), "Dézima Esférico-Acròstica" (1746), "Soneto Acròstico, Céntrico y con Retornelo", "Soneto Céntrico" (1749) en composicions radiades o circulars, o "Carmen Heroicum" (1673) en un poema visual en forma d'estel. Algunes de les composicions que he considerat cal.ligrames són epigrames o inscripcions amb les paraules disposades també a la manera de raigs de sol (1644), (1666).

1.1.1. ELS LABERINTS A ESPANYA

A Espanya la major part de poesia visual de l'època del barroc que no podem considerar cal.ligrames, varen rebre la denominació de laberint. El laberint a Espanya no és sols el títol d'alguns llibres -*Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena o *Laberinto de Amor* de Cervantes-, és també el nom d'uns passos de dansa (4), i la disposició que es dona a alguns ar-

bustos en els jardins ornamentals, com cita Santa Teresa de Jesús a las *Moradas o Castillo Interior*: "Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas: en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes, y laborintios, y cosas tan deleitosas.." (5).

L'entorn cultural del Renaixement va fer de la paraula laberint un lloc comú per definir tot allò amb una certa complicació formal o conceptual, i així és una paraula que empren literats, místics i artistes, els quals al.ludeixen sovint al seu origen mitològic. Recordem en aquest sentit les paraules de Caramuel quan cita la locució freqüent a Espanya en aquell temps: "¡ Y quien me mete en Laberinthos !" (6).

En la primera edició de l'*Arte Poetica* de Juan Diaz Rengifo, l'any 1592 es defineix qué són els laberints no sols en la seva comprensió mitològica, sinó poètica, i diferencia dos tipus bàsics, els "Labyrintos de letras" i "Los labyrintos de versos enteros", que correspondrien al que en aquest treball es considera laberints de lletres i versos o "entreteixits" i els també considerats laberints de versos sencers (7).

El jesuïta Juan Eusebio de Nierenberg a *Ocultia Filosofia* (1645) compara el món amb un laberint, al temps que denomina també laberints algunes de les composicions de Publi Optacià Porfiri:

"Plotino llamó al mundo Poesía de Dios. Yo añado que este poema es como un laberinto y que por todas partes se lee y hace sentido y dicta a su Autor. Entre los artificios poè-

tics de la antigüedad fueron celebrados la flauta de Teócrito, el huevo, las alas y el hacha de Simias de Rodas. Pero sobre todos es ingeniosísimo y sin igual el Panegírico que hizo Porfirio Poeta al Emperador Constantino, celebrado por San Jerónimo, Fulgencio y Beda.. Todo este Panegírico consta de diez y siete laberintos artificiosísimos, juntando y eslabonando un verso con otro de diversas maneras, celebrando las alabanzas del César por todas partes: por los principios, por los medios, por los fines de los versos, y al través, desde la primera letra del primero hasta la última del último, atravesando por las demás de los de en medio: la segunda del segundo, la tercera del tercero, con otras mil ocurrencias de sentidos en loores al César. Así imagino yo al mundo como un Panegírico de Dios.." (8)

Es refereix als cal·ligrames dels poetes alexandrins amb el qualificatiu de "artificios poètics", mentre que als laberints entreteixits de Publi Optacià Porfiri, els denomina "laberintos".

En l'edició barcelonesa de l'*Arte Poetica* de Díaz Rengifo, ampliada per Josep Vicens el 1703 i que estudiarem més endavant, s'afegeix al capítol dedicat als laberints de lletres el terme "Poema Cubico, Especie de laberintos de letras", extret de l'esmentada *Poesis Artificiosa*, de Pascasio de San Giovanni, i que correspondria a una modalitat del laberint de lletres (9).

Normalment quan es tracta d'un laberint de lletres, reben el nom de "Labyrinto", (f.340), (f.357a i f.357b), i "Laberynto Retrogrado" quan la frase que es repeteix és palíndrom (f.337). Però en els primers anys dels segle XVIII i possiblement per influència del llibre de Pascasio en l'*Arte Poetica* barcelonesa, quan no és un nom sinó una frase la que es repeteix, solen anomenar-se "Distichon Cubicum" (f.342, f.343, f.344, f.358) els de simetria central, i els de simetria diagonal "laberinto cúbico" (f.354, f.359).

Sovint els laberints entreteixits de l'època del barroc, s'anomenen "Laberintos de letras i versos", segons l'*Arte Poetica* de Díaz Rengifo, o laberints. En alguns casos, segons l'autor o la mètrica del poema, "Carmen Labyrinthaeum", "Soneto ab labyrinto" (f.324 i f.325a), o "Soneto en forma de laberinto" (f.350), però el mateix tipus de composició és anomenat també "Soneto Achrostico" (f.347). En la major part dels laberints de lletres i versos esmentats, es dona la característica que els versos entreteixits són en realitat columnes d'acròstics disposades verticalment enmig de la composició poètica, un sonet o una dècima normalment. Aquestes columnes repeteixen un nom o una frase, de manera que els versos entreteixits es converteixen en una varietat del "laberint de lletres" i es poden llegir en sentit vertical i en diagonal ascendent i descendent. Aquesta disposició dels acròstics en columnes, repetint un nom, la trobem també en altres composicions que no porten el nom de laberint per títol, com l'acròstic dedicat a Sant Ignasi en les festes de Girona el 1623.

Hi ha diferents tipus de laberints de paraules: els que les repeteixen segons una determinada estructura, acompanyats en molts casos d'una composició poètica clàssica (f.322), o els que presenten paraules amb diverses combinacions de lectura per la rima o pel sentit, com l'inclòs en l'edició barcelonesa de l'*Arte Poetica*, que es titula "quarteta correlativa asonante", o el "Laberinto" dedicat al Beat Simón de Roxas (f.374). Altres composicions no reben aquest títol, però semblen tenir les mateixes característiques de lectura, com el dedicat a Sant Francesc Xavier, titulat "In S.Franciscum Xaverium Carmen, Legitur Deorsum, & dextrorsum" (f.323).

El terme "laberint" és emprat també com a títol per a composicions que no s'ajusten a cap dels tipus definits anteriorment, com un laberint de lletres d'estructura desconeguda i lectura enigmàtica, imprès en la relació de les festes a la Beatificació de Sant Tomás de Villanueva, a València el 1619 (f.326). També el laberint de lletres i versos que forma part d'un jeroglífic dedicat a Sor Catharina Thomasa Mallorquina (Santa Catalina Tomàs i Gallard) on la lectura del vers entreteixit té la forma d'una espiral (f.329), el "Soneto en Labirinto con el nombre acabando en A" compost a Madrid l'any 1689 per la mort de Maria Lluïsa de Borbó (f.336) i l'"Epigramma Centrico-cubicum in laud. B. Laurentii à Brindisio", compost per a la Beatificació de Sant Llorenç de Brindisi a Barcelona, on es combinen recursos de laberint de lletres i disposició cal.ligramàtica central (f.373).

En algunes relacions, s'esmenta la producció de laberints, però amb títols i qualificatius no vistos fins el moment, i dels quals no hi ha

cap descripció, com el "Labyrintho i Juego de Manos" de 1619, o "Laberintos mudos, serpentinos, acrósticos, correlativos", per referir-se als recursos poètics, i pel que fa a la forma "en estrellas, en puntas de diamantes, en quadros, árboles, águilas, órganos", com trobem en la relació de les festes a Santa Tecla, a Tarragona, l'any 1693 (10).

També trobem en algunes relacions el terme "jeroglífics muts", potser un jeroglífic sense poesia, i també l'al·lusió al jeroglífic en llatí, "Hieroglífica", el 1601. Quan el dibuix està desprovist de funció simbòlica i es converteix en un signe o pictografia, tenim el que Francesc Vicens en l'edició barcelonesa de l'*Arte Poetica* de Díaz Rengifo, considera quan són fets exclusivament a base de dibuixos "poemes muts", o "poemes muts-mixts" si van associats amb paraules, epigrames o versos (11), que es denominen també semimuts, com en la composició titulada "Difficillimum Retrogradum Semimutum" (f.356), de manera semblant als "logogriphum" de Caramuel, que associen síl·labes i paraules.

1.2. TERMES ACTUALS PER A LA POESIA VISUAL HISTÒRICA

La poesia visual de l'Edat Mitjana espanyola no és al·ludida en els manuscrits de l'època amb un terme específic, i els estudiosos contemporanis han optat particularment per termes o designacions diferents. Nicolau d'Olwer es refereix als laberints entreteixits del Monestir de Ripoll per les variants de lecturaacròstica dels versos entreteixits

(12). M.C. Díaz y Díaz denomina els laberints entreteixits del Còdex d'Albelda, "poemas figurados", "poemas figurativos" i "laberintos" (13).

Victor Infantes des de l'òptica de la Poesia Experimental, en les Conferencias de Cantabria de 1979, designa la producció històrica amb el mateix terme, i deixa en segon pla el de Poesia Visual perquè considera que ens remet a consideracions estètiques alienes al codi de la lectura, i perquè creu que "poesia experimental" és un terme que ho engloba tot sense restriccions (14).

Altres autors, amb els quals coincideixo, la consideren Poesia Visual, així José María Díez Borque, en el catàleg *Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, de l'exposició celebrada a la Calcografía Nacional de Madrid el febrer i març de 1993, empra el terme de Poesia Visual, per al·ludir als exemples des del segle XVI fins el XVIII (15).

José Simón Díaz, per referir-se als poemes visuals del Barroc i altres composicions fetes per presentar-se públicament a la manera d'un cartell, empra el terme de "Poesia Mural" en el qual inclou jeroglífics, laberints, poemes visuals i altres poesies:

"Desde el Renacimiento hasta hoy, en España se han decorado con versos desde urnas sepulcrales a abanicos románticos, pero como vamos a ocuparnos esencialmente de los poemas escritos para ser expuestos, a modo de cartel, sobre una pared pública, denominaremos "poesia mural" a la destinada a semejante fin" (16).

2. POESIA VISUAL ESPANYOLA ANTERIOR AL RENAIXEMENT

Els exemples més antics de poesia visual espanyola es situen en l'Edat Mitjana, entre els segles VIII i X. Durant aquests segles són freqüents els contactes entre la cultura àrab i la cristiana, i gràcies a les escoles de traducció es realitzà el traspàs de la ciència àrab a Europa, de manera semblant, encara que a una altra escala, al paper que varen tenir Sicília i Palerm. Toledo especialment conservava una gran tradició cultural ininterrompuda des de l'època visigoda i era abundant el nombre de llibres i de biblioteques, on coexistien en bon enteniment musulmans, jueus i cristians. Es seu centre de traductors estava interessat especialment per la ciència i la filosofia, i tractava de conèixer el pensament grec, però per mitjà dels comentaristes àrabs, en lloc de prendre com a referència les fonts de Bizanci, presents en el Sur d'Itàlia. De fet els bizantins estaven més interessats per la literatura que pel pensament científic (17). A Espanya el coneixement de la llengua i els textos grecs era molt limitat: Juan de Biclaro (+ 614) els coneixia, però Isidor de Sevilla ignorava aquesta llengua.

En aquests segles es desenvolupà especialment la miniatura i la pintura mural, els Beats de Liébana realitzats entre els anys 922 i 970 i posteriorment en el segle XI, la *Biblia Hispaliense* del segle X o els còdexs miniats com l'*Albeldense* o *Vigilià* del 979 i el *Còdex Emilianense* del 976. Les pintures murals més antigues es situen en els santuaris asturians, així com en altres esglésies del Nord d'Espanya: a Catalunya en l'antiga Marca Hispànica, amb els monestirs de Sant Pere de Roda i de

Santa Maria de Ripoll, aquest últim depenent de Sant Víctor de Marsella, dels quals es guarden també còdexs i miniatures: la *Bíblia de Roda* i la de *Farfa*. Com veurem, els poemes visuals tenen com a centre de producció els mateixos en què s'originaren alguns dels més importants còdexs esmentats, coincidint el floriment de la pintura i la literatura.

Les primeres composicions que trobem són laberints de lletres i laberints entreteixits, recordem el de Teodulf (f.35), i amb posterioritat algun exemple cal·ligramàtic. La presència de laberints de lletres es podria considerar com una pervivència de models anteriors, romans, visigòtics o importats pels àrabs, com els laberints d'Orleansville i la creu atribuïda a Sant Venanci Fortunat. Els laberints entreteixits són similars sobretot pels dibuixos als de Publi Optacià Porfiri i Venanci Fortunat, encara que també Raban Maur podia haver estat conegut.

2.1. EL "LABERINT" DEL REI SILO

La més antiga de les composicions és un laberint de lletres i es situa a Astúries sota el regnat del rei Silo, en el segle VIII. La composició adopta la forma d'un rectangle, amb quinze línies i dinou columnes, en què es pot llegir començant pel centre i en direcció als extrems "Silo Princeps Fecit" (f.290). Tot i ser Silo un dels primers prínceps d'Astúries, la seva mare era musulmana, es suposa parent d'Abd-al-Rahman, raó per la qual Silo va mantenir una època de pau amb la cort de Còrdova.

La ubicació és diferent segons les fonts, que la situen a l'església de San Salvador d'Oviedo, o a la de San Juan a Pravia. En l'últim dels casos la informació vindria corroborada pel fet que quan Silo deixa el refugi de Cangas, instal·la la cort a Pravia, i construeix l'església de Sant Joan entre els anys 774 i 783. Menéndez Pidal, a *Historia de España*, ens ofereix un dibuix que reproduïx la inscripció original, extret de l'obra *Asturias monumental*, per Vigil, que denomina "Laberinto" i situa a Pravia (18). L.M. Carbonero y Sol reproduïx també la inscripció, però esmenta dues fonts i dues ubicacions diferents:

"En el monasterio de San Juan Evangelista, situado en Pravia, y fundado por el rey Silo, elevado al trono en 774, existía (no sabemos si existe aún) la siguiente curiosa inscripción, en la que empezando por la S del centro y leyendo hacia los cuatro puntos cardinales puede leerse 45.760 veces *Silo Princeps fecit. El Príncipe Silo le fundó.*"

i cita com a font la *Historia de España* del P. Mariana, llibre VII, capítol VI. i la revista *La Cruz*, del Juliol de 1876. A continuació comenta una altra font en la qual es situa la inscripció en l'església de San Salvador a Oviedo, segons ell, el *Semanario Pintoresco* del 25 de Setembre de 1836 parlava d'aquesta inscripció i la situava en l'entrada de l'església de San Salvador d'Oviedo, juntament amb les inicials de la inscripció llatina: "Hic situs est Silo. Sit tibi terra levis." Aquí yace Silo. Séate la tierra ligera. (19)

2.2. ELS LABERINTS DE RIPOLL

Entre els manuscrits procedents del monestir de Ripoll i dipositats avui en l'Arxiu de la Corona d'Aragó, es troben dos laberints entreteixits. Nicolau d'Olwer els donà a conèixer, acompanyats d'un estudi sobre l'aprenentatge de les Arts en el monestir de Ripoll en l'Edat Mitjana i els textos poètics de més ús, entre els quals sembla ser que estaven les obres de Seduli, molt conegut pels acròstics, Venanci Fortunant i Raban Maur entre altres (20).

El primer dels poemes (f. 291a i f.291b) és inclòs en el Ms. 46 de Ripoll, Cap. VI. "De Metricalibus Versibus", foli 26. Segons Beer i Garcia-Villada, el manuscrit és un tractat de Beda Presbíter o de la *Gramàtica* de Priscià, que pel tipus d'escriptura no és anterior al segle X (21), encara que no es descarta que sigui una còpia d'un manuscrit anterior. També es considera que pot pertanyer a l'*Arts Donati Grammatici Urbis Romae* (22). La composició, de forma rectangular, repeteix el mateix nombre de lletres per línia que per columna, trenta-tres per trenta-tres, i a l'interior es dibuixen els dos eixos de simetria perpendiculars i les dues diagonals. Hi ha un vers que conforma els quatre costats del quadrat, i que es pot començar a llegir des de qualsevol dels vèrtexs, ja que per les seves característiques es tracta d'un palíndrom: "Metra suit certa si visat rectius artem". La mateixa frase es pot llegir també de vèrtex a vèrtex oposat, és a dir, per damunt les diagonals. Els dos eixos de simetria transcriuen un altre vers, també palíndrom: "Ut citius repsis ne ventis persuit ictu".

La segona composició forma part del Ms. 106 de Ripoll, fol.89v., un recull de l'obra de Beda el Venerable, dels *Soliloquis* de Sant Agustí, dels quatre llibres de filosofia de Cató i un altre de Seduli (23). El conjunt del text té també forma rectangular, i els versos entreteixits dibuixen els dos eixos perpendiculars i les dues diagonals. El vers acròstic, un hexàmetre, no és en aquest cas palíndrom i repeteix "Sancte Puer Clara qui signa Lumine Olimpum" (24). El suport dels dos manuscrits és pergamí en el qual es veu marcada la pauta per escriure dret, el text és escrit en tinta fosca i els versos acròstics i entreteixits pintats en color mini, a més de fer les lletres inicials de cada vers d'una mida lleugerament més gran.

2.3. ELS LABERINTS DEL CÒDEX D'ALBELDA.

Manuel C. Díaz y Díaz presenta a "Vigilán y Sarracino, Sobre composiciones figurativas en la Rioja del siglo X" (25) un conjunt de poesies amb lectures acròstiques, algunes semblants en les seves característiques figuratives a les de Ripoll, encara que no en el text. Totes elles provenen possiblement del monestir d'Albelda, i els manuscrits, que M.C. Díaz y Díaz creu compostos entre els anys 974 i 976, estan dipositats en l'Arxiu de l'Escorial. En el text es fan vots per Sancho Garcés de Navarra, la reina Urraca i Ramiro, possiblement Sancho II Garcés II Abarca, rei de Navarra (+994) i la seva esposa Urraca de Castella, reina d'Aragó i Navarra (970-994), i al germanastre del primer, Ramiro Garcés (970-991) rei de Viguera, del qual depenia Albelda. Albelda va ser conqueri-

da per Ramiro I l'any 845 i el monestir benedictí va ser construït per Sancho García I de Navarra. En morir el pare de Sancho II Garcés II Abarca i de Ramiro, García II Sánchez I (+ 970), Ramiro va inaugurar una nova dinastia en ser-li lliurades les terres que formaven la conca del riu Iregua, formant el regne de Viguera que es va separar així de Navarra, però sota l'autoritat del seu germanastre. Dels cinc laberints, quatre tenen igual nombre de lletres per línia que per columna, 35 x 35 o 37 x 37, i un és irregular: 33 x 37.

Un d'ells (f.292) dibuixa la forma d'una creu "patada" visigoda, de les mateixes característiques formals que la composició de Venanci Fortunat (f.30). Els versos acròstics que la componen són quatre en total, un per cada una de les línies que formen els braços de la creu, els dos verticals: "CruX Veneranda Ferens Salvatoris Membra", "Vigilanem Gracilam o CruX Protege Sancta"; els dos horitzontals: "Arbor Vitae Largire Precibus Sanctionis", "Amomum Crucis Flos Sacre Adfla Ranimirum", i un altre vers: "O Lectores Memoriosi Sarracini Mementote". Les dues columnes verticals d'inici i final són també acròstiques: "Gaudium Magnum Adfert Bonis Suabe Lignum", i "Alma CruX Secula Omina Salva Ac Muni Turma".

Els versos entreteixits d'un altre laberint (f.295) dibuixen una forma semblant en el seu esquematisme a la fulla de palma ja vista de Publi Optacià Porfiri (f.23). L'eix central o tija de la figura, la columna del mig: "Arbor pardis tensa ramis hincue sive et hinc". Els quatre versos que dibuixen les esquemàtiques fulles de la palma s'inicien tots en la primera columna del costat esquerre, i baixen fins trobar-se amb l'acròstic central que constitueix el vèrtex del vers, i tornen a pujar

de manera simètrica fins acabar en l'última columna de la composició: "Salbator sancioni da victoriae palmas", "Sancta Maria Urracam ancillam recipe tuam", "Agie fabe Angelo Micael Ranimiro tuo", "Vatum fruuntur precatu familie palmas".

En el tercer laberint (f.296) hi ha tres versos acròstics en sentit vertical en la primera columna, la del mig i la final, mentre que un altre vers entreteixit dibuixa una diagonal que s'inicia en el vèrtex inferior esquerre i es dirigeix al vèrtex superior dret: "Angelus bonus tuus Ranimirus vigeat, Deus".

Un altre laberint que segueix una disposició tradicional en els versos acròstics (f.293) és el que dibuixa tres columnes verticals, una en l'inici, una altra en el mig i una en el final, i les dues diagonals, que junt amb el vers de la línia mitjana componen una forma d'estel.

En l'últim (f.294), el vers "Altissime servo tuo salva Redemptor Vigila" es repeteix en la primera línia, la del mig i l'última, i de manera acròstica en la columna inicial i la mitja, mentre que en l'última adopta una petita variant: "Altissime servo tuo Sarracino Criste salva". Altres dos versos que s'inicien en la lletra del mig del primer vers es reparteixen formant la figura d'un rombe inscrit en el quadrat, de manera semblant a la composició inacabada de Venanci Fortunat (f.31) o també a alguna de Publi Optacià Porfiri (f.25). El de la part esquerra és: "Annue Sarracino et tua alme Deus dona Gratia", i el de la part dreta "Auctor vitae sevo praesta tuo indulgentia".

Segons M.C. Díaz y Díaz, totes les composicions poden ser obra de Sarracino, excepte l'última que podria ser de Vigilán d'Albelda. Aquesta informació es basa en la que subministra el Còdex Albeldense, en què Vigilán es presenta ell mateix com a copista, a Sarracino l'anomena *socius* i *sodalis* seu i encara apareix un García que es descriu com *discipulus*. L'autor considera la possible influència que podien haver tingut les composicions de Ripoll cas d'haver estat conegudes a La Rioja, així com també fa referència a la cita d'Alvaro de Còrdova, segons la qual el seu amic i coetani Eulogi havia trobat en monestirs de Navarra i portat com a tresor a Còrdova un manuscrit de Publi Optacià Porfiri i un altre d'Aldhelmo de Malmebury.

2.4. ALGUNES NOTES MARGINALS

Entre els manuscrits de la B.U.B. provinents de la Desamortització, he tingut la fortuna de trobar-ne un que copia i comenta marginalment l'obra de Boeci *De Consolatione*, datat segons F. Miquel Rossell entre els segles XIII i XIV. Aquest manuscrit, en lletra gòtica, presenta la particularitat que algunes de les notes marginals dibuixen figures relacionades possiblement amb el text: un gerro, un rellotge de sorra o fins i tot una silueta femenina, possible al·lusió a la figura de la Saviesa, a la qual es refereix Boeci amb freqüència en el text (f. 297a i f.297b). Si bé es suposa una adequació del text a la figura, i les figures estan compostes com cal·ligrames, no podem considerar per la mètrica una identitat entre estrofa poètica i forma gràfica, com es dona en els més clàssics i purs d'aquests poemes (26).

3. POESIA VISUAL RENAIXENTISTA I BARROCA. DEL S. XVI al XVIII

3.1. HUMANISME I RENAIXEMENT A ESPANYA

La diferència apuntada dels exemples de poesia visual barroca espanyola respecte la contemporània europea, es pot entendre pels caràcters propis de la literatura, la pintura i les arts del llibre en el Renaixement i Barroc, les dues primeres molt marcades per una Edat Mitjana particular, la manca de models poètics grecs i alexandrins en l'època del Renaixement, i l'escassa incidència, comparant amb països com França i Alemanya, de l'humanisme i el classicisme italià. Així mateix, els mitjans de difusió impresos condicionaren també l'expansió dels models i la conservació de molts dels exemples que han arribat fins els nostres dies.

En el segle XVI i principis del XVII amb l'expulsió dels jueus i els moriscos, es realitzà la unificació religiosa d'Espanya, ajudada pel tribunal de la Inquisició. En el segle XVI neix la mística espanyola amb figures com Sant Joan de la Creu i Santa Teresa de Jesús, que donaren impuls a la reforma i creació de noves ordes religioses. A Espanya, donades aquestes circumstàncies, la Reforma va afectar d'una manera molt superficial, en sectes com la dels "alumbrados" i en alguns brots d'erasmisme, i de la mateixa manera, en no introduir-se el protestantisme, tampoc ens afectaren directament les guerres religioses que durant dos segles assolaren Europa.

3.1.1. LITERATURA I PINTURA

La literatura espanyola del Segle d'Or, està influenciada segons Curtius per l'italianisme, però no per l'Humanisme ni el Renaixement, que a penes la varen afectar, i també per un passat marcat fortament per la literatura llatina medieval. La riquesa i originalitat del segle d'Or espanyol és incompreensible sense tenir en compte la força i la saba de l'Edat Mitjana, incloent l'Edat Mitjana llatina i la islàmica, que contribuïren a l'especial manierisme espanyol: gongorisme o culteranisme i conceptisme; els últims estudis tendeixen a establir relacions més que a diferenciar aquests dos grans corrents, considerant el primer com una potenciació extrema del segon. El "conceptisme" s'entén en l'època del Barroc més que com un "pensament profund", com una mostra d'enginyositat, relacionat estretament amb la literatura emblemàtica i didàctica, que utilitza frases breus i conceptistes.

El fet que Espanya no tingués Reforma i consqüentment Contrarreforma, allunyada de la tirania de l'aristotelisme, fa que la poesia catòlica del barroc espanyol mostri una llibertat en les formes i en els continguts que no varen conèixer Itàlia ni França, la primera marcada pel classicisme, i la segona pel jansenisme (27). La manca de classicisme greco-llatí, de paganisme humanista, el replegament especial de la cultura espanyola en la seva idiosincràsia, fa que la mitologia humanista sigui poc freqüent com a tema en la pintura i la literatura, i que quan ho faci, aquesta prengui un caràcter especial, divinitzada i transformada en matèria religiosa en la literatura, i amb un cert aire irònic o distant en la pintura.

En el Segle d'Or de la pintura espanyola, Julián Gallego diferencia tres generacions, la primera influïda pel manierisme italià-flamenc, la segona que representa l'apogeu de la pintura espanyola, i la tercera en la qual es difonen els models flamencs de Rubens i la seva escola. La primera d'aquestes generacions engloba aquells pintors que varen néixer en la segona meitat del segle XVI, i que en alguns casos tenien una formació humanista que es reflecteix en les seves obres, i es considera pròpiament com a Segle d'Or la segona generació que s'inicia l'any 1600.

Una característica que diferencia la pintura espanyola de la d'altres països és el tractament de la mitologia, producte de l'humanisme renaixentista, que segueix una via paral·lela a la ja exposada en la literatura de la mateixa època. Julian Gallego compara la incidència de la temàtica mitològica en la pintura i en la literatura espanyola de finals del s. XVI i el s. XVII respecte d'altres països europeus, i considera que a Espanya aquesta no és molt abundant, sobretot si es compara amb la mateixa època a França o a Itàlia. J. Gallego basa aquesta diferència en el tracte escèptic dels espanyols respecte de la mitologia, en el contrast que suposava el món feliç, ric i despreocupat que reflecteixen aquests temes en relació a l'economia espanyola, cada cop en major decadència des de 1550 i especialment durant tot el segle XVII. Aquesta és la primera raó, la segona està en relació amb les idees religioses, en la consideració de Déu i dels sants contra el paganisme identificat amb els déus de la mitologia, cosa que porta a l'admissió d'una mitologia superada pels valors religiosos cristians: "Así pues, la mitología ha sido admitida en España, pero solo cristianizada" (28).

3.1.2. POETES PINTORS I PINTORS POETES.

La relació plàstico-literària del Barroc troba, segons Emilio Orozco, un precedent en la literatura mística i ascètica del segle XVI, però amb finalitat diferent, ja que aquesta no tendia a obrar sobre els sentits, sinó sobre l'intel·lecte i el sentiment. Cita el cas freqüent dels pintors-poetes, com Céspedes, Pacheco, Jáuregui, Mohedano, Van der Hamen, Jerónimo de Mora, Martínez de Bustos i fins i tot Palomino. Entre els poetes-pintors destaquen Quevedo i Lope de Vega; l'últim, que va arribar a tenir el seu estudi i practicar la pintura com a pintor d'ofici, escriu en el *Laurel de Apolo*: "dos cosas son al hombre naturales -o pintar, o escribir en tiernos años-, que plumas y pinceles son iguales" . La influència entre pintors i poetes va ser mútua i l'element plàstico-poètic central en la poesia barroca, en estreta relació de la plàstica i l'art literari, amb influx del pintor sobre el poeta i afecció o comprensió per part del poeta respecte de l'obra pictòrica, de manera que també la pintura queda penetrada d'un més gran contingut poètico-literari i fins i tot filosòfic (29).

També podem incloure Calderón de la Barca en aquest apartat de poetes-pintors, que en el seu pronunciament a la Cort l'any 1677 sobre el valor de la pintura, la considera com un resum de totes les arts: "Arte de las artes, que a todas domina, sirviéndose de todas", i que continua la lluita pel reconeixement de la pintura com a art lliberal, en la qual després de molta insistència Velázquez va aconseguir com a mostra de la noblesa del seu art l'hàbit de Santiago.

Segons J.Gallego la segona generació de pintors del Segle d'Or, està fortament influïda per una cultura simbòlica que s'inicia en la primera generació de Pacheco i Pablo de Céspedes, ambdós artistes erudits, que no eren excel·lents pintors, però que no ignoraven res del com i el perquè de la seva pintura, i que -més escriptors que pintors- seguiren la tradició humanista de les Acadèmies i contribuïren a transmetre a la generació següent el gust pels emblemes i les al·legories morals. Tot i així subratlla el diferent concepte que possiblement tenien els teòrics de la pintura del segle XVII, Jusepe Martínez, Pacheco i Carducho respecte l'Art de la Pintura, amb majúscules, i "un artecillo de adivinanzas, jeroglíficos y charadas, propio de pintores pequeños, no todavía "de domingo", como hoy se dice, pero sí de día de Canonización o de Corpus (30).

En la mateixa línia, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), satiritzava el 1627 a *La estafeta del dios Momo*, l'afecció poètica com a entreteniment en la figura d'un sabater que convoca un certamen poètic, i li diu entre altres coses: "A solos dos oficios les permitimos ser poetas, que son pintores y plateros. A los pintores porque la poesía es pintura que habla, y la pintura poesía muda. A los plateros porque pueden gastar oro, plata, perlas, diamantes, esmeraldas, y cristal, que es lo que anda más común en la poesía moderna" (31).

és important recordar en aquest sentit la cultura humanista de què fan gala pintors com Francisco Pacheco, que desenvoluparen facetes alhora pictòriques i literàries, participant amb diferents versos i pintures en les construccions de túmuls funeraris des de 1587 fins 1611 (32).

També Velázquez coneixia i posseïa llibres de literatura emblemàtica, en la seva biblioteca: la *Iconologia* de Ripa, els *Emblemas* de Valeriano, la *Filosofia secreta* de Moya, l'*Arte de las empresas* d'Etienne (33). És evident que en el llenguatge simbòlic de signes i símbols propi dels llibres d'emblemes, empreses i jeroglífics, es manifesten les relacions entre literatura i pintura, les quals segons J. Gallego varen ser molt estretes. És remarcable la diferència entre la posició del pintor, per al qual és fonamental la pintura, encara que estigui impregnada de literatura, i la de l'escriptor autor d'emblemes o d'empreses, per a qui la pintura és només un ajut, així la pintura en els dibuixos o gravats dels llibres emblemàtics, té un lloc secundari respecte de la poesia, cosa que no impedeix que un gran pintor pugui aconseguir que una obra sigui alhora "pintura esplèndida y oculta poesía".

J. Gallego analitza un conjunt de signes-símbol presents en la pintura, en la literatura, en jeroglífics i empreses: calaveres, rellotges, atributs de la Passió, torres, lleons, miralls, cortines, cadires, llances, cors, lires, arpes i violes, tot un conjunt de figures que es repeteixen al llarg del segle XVII, i que evidencien la coincidència en temes i símbols entre la literatura i la pintura, especialment en les il·lustracions de la literatura emblemàtica, on es mostren més estrets els llaços entre la pintura i la poesia.

Entre els poemes visuals que es conserven de l'època del Barroc, la major part laberints, es fa difícil evidenciar aquests lligams, excepte quan estan acompanyats d'una il·lustració i componen un jeroglífic, o en els pocs exemples que adopten una forma gràfica reconeixible. Però en la

descripció d'alguns laberints, s'especifica que els originals tenien una forma determinada, encara que la reproducció tipogràfica no ho mostri. Entre aquestes figures trobem banderes, laberints, torres, cadires, cors, estels, túmuls funeraris, escuts, panys i claus, algunes comunes a les dels emblemes, i de les quals s'interpretarà el seu simbolisme en cada cas particular, ja que moltes vegades estan relacionades amb les persones, sants o institucions a qui es dediquen els poemes.

3.1.3. POEMES VISUALS I ARTS DEL LLIBRE A ESPANYA

A Espanya, igual que en la resta d'Europa, els poemes visuals seguiren a partir de l'aparició de la impremta, en la seva transmissió i reproducció, les incidències de la indústria del llibre. El llibre espanyol és en aquesta època un producte d'importació que arribà en l'últim terç del segle XV gràcies als mestres alemanys provinents d'Itàlia, que importaren els tipus, les il·lustracions i els materials, i de manera itinerant recorregueren les ciutats, i s'establiren després en algunes d'elles. El desenvolupament d'aquesta indústria va ser molt irregular, condicionat per circumstàncies polítiques i econòmiques.

Es suposa que a Espanya, com a la resta d'Europa, la primera tècnica d'impressió va ser la xilogràfica, encara que les planxes més antigues que es conserven són metàl·liques. Entre 1480 i 1490 comença la història del gravat en el llibre espanyol, que d'igual manera que la indústria tipogràfica, manifesta la influència alemanya, en el tipus de lletra, la "gòtica", i en les il·lustracions, tot i que algunes edicions

tipogràfiques mostren la influència autòctona o la italiana, així entre 1484 i 1485 es reflecteix en les orles la influència del gòtico-mudejar espanyol i en la *Gramatica Castellana* de Nebrija de 1492 s'empra la lletra "rodona" italiana.

La indústria del llibre en el segle XVI mai adquirí la dimensió que tingué a Europa, molts llibres en castellà s'editaren a l'estranger, on existia una "unió impressora" especialitzada en els "llibres d'hores" litúrgics, que exportava a la Península. El major centre fou Anvers, on Cristophe Plantin, -que va ser anomenat "prototipògraf reial"- des del 1570 ostentava el monopoli exclusiu del subministre de llibres litúrgics a tota la corona espanyola, cosa que va suposar la ruïna per als editors hispànics i també per als gravadors.

El llibre nacional va experimentar passada la primera meitat del segle XVI millores tècniques en l'augment de la qualitat del paper i en la imposició dels tipus "rodons" o "romans", però aquesta millora va durar poc temps, coincidint amb la crisi econòmica que es manifestà a partir de 1550. En l'últim quart del segle apareix el gravat en metall a burí i en els últims anys l'aiguafort, però afectà molt poc les arts del llibre. El gravat al burí i l'aiguafort arribaren a Espanya amb un segle de retard i amb l'agreujant que el país no disposava del paper necessari, que havia d'importar d'Itàlia a preus molt cars i amb permissos especials, fent que el gravat solt o el que completa un llibre culte, fos assequible a molt poques persones des del segle XV al XVIII.

A Espanya es produïen poques estampes gravades al burí o treballades a l'aiguafort, però el mercat d'imatges religioses per tècnica xilogràfica estava molt desenvolupat. Les altres estampes, sovint punt de referència per a la pintura mural i de cavallet, es compraven a l'estranger. La xilografia a Espanya en la segona meitat del s.XVI era encara bàsica per a la il·lustració de llibres, mentre que a Europa quedava relegada pels mitjans calcogràfics. Així les mostres de lletres i escriptures de l'obra més rellevant de cal·ligrafia del segle XVI, *Arte Subtilísima por la qual se enseña a escribir perfectamente*, de Juan de Iciar (1550), va ser impresa per tècnica xilogràfica.

El segle XVII espanyol ve marcat econòmicament per contínues crisis, cosa que es reflecteix en la qualitat dels llibres, que es converteixen en un producte car, amb papers, tintes i altres materials d'ínfima qualitat, caràcters vells, desgastats i presentació descurada, en contraposició amb els seus continguts: la literatura del Segle d'Or. L'ornamentació del llibre era escassa o nul·la, pobresa parella a la decadència econòmica iniciada en el segle anterior. Per al gravat de llibres es va contractar el treball de gravadors estrangers, així com es seguiren important estampes soltes, cosa que a més de suposar una gran despesa econòmica, limitava el camí i les oportunitats dels gravadors espanyols, en una situació de colonialisme cultural a nivell iconogràfic, en el qual només la xilografia va seguir un camí propi, associada algunes vegades amb la calcografia. Com exemple d'impressió xilogràfica d'aquest segle està el llibre de cal·ligrafia *Arte de Escribir* de Pedro Diaz Morante, que va publicar-se successivament els anys 1623, 1624, 1629 i 1635 (f.298) (34).

Els poemes visuals espanyols de l'època del Barroc, donades les característiques de la indústria tipogràfica i del gravat i les seves limitacions, varen ser reproduïts primer per mitjans mixtes xilogràfics i tipogràfics, i després per mitjans purament tipogràfics, quedant la calcografia pràcticament eliminada com a mitjà de reproducció pels inconvenients econòmics, el seu elevat cost en comparació amb la xilografia i la manca de professionals. Això fa que la major part de poemes visuals que trobem reproduïts en llibres o fulls solts siguin composicions fàcilment adaptables a la forma de reproducció tipogràfica.

3.1.4. ELS JEROGLIFICS EN RELACIÓ A LA POESIA VISUAL

En la segona meitat del segle XVI es troben indicis del coneixement i difusió del jeroglífic a Espanya; l'*Hipnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna i la *Hieroglifica* d'Horapolo varen trobar un prompte reconeixement, (35), i és fàcil consultar diferents edicions de la *Hieroglifica* de Piero Valeriano. Els *Emblemas* d'Alciato van ser traduïts molt aviat al castellà, a Lió el 1549, i juntament amb els llibres de Colonna, Horapolo i Valeriano, contribuï a la creació d'una literatura emblemàtica nacional en què destaquen les *Empresas Morales* de Juan de Borja, de 1581, les *Empresas Morales* de Juan de Horozco, el 1589 amb la traducció al castellà de la *Hieroglifica* d'Horapolo, les *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo, el 1642, i els *Emblemas Morales*, de Sebastián de Covarrubias, de 1610, obra aquesta última de la qual és exemple un emblema dedicat al laberint (f.312). Entre empreses, emblemes i jeroglífics, el llenguatge visual participa en molts casos de les mateixes característiques, tot i que existeixin normatives per a cada una d'elles, i són freqüents els casos de polisèmia, doncs s'empra la mateixa imatge per il·lustrar conceptes diferents o indiferentment en cada una de les modalitats esmentades (36). Tampoc falten en la producció nacional les mostres d'enginy en les composicions musicals, com en els cànons enigmàtics de Juan del Vado (f.314), que disposen la partitura en forma circular (37).

La pintura evidencia la influència de la literatura emblemàtica: Pereda i el *Jeroglífic de la Vanitat*, de 1650, o el de *La Redempció*, i de Valdés Leal, també un *Jeroglífic de la Vanitat*, un altre del *Penediment*

o *Conversió de Mañara*, de 1660, i *In Ictu Oculi* o *Jeroglífic del temps*, de 1672 (38). Vicente Carducho és el programador de les portades i les il·lustracions a *Diálogos de la Pintura* (39), on reproduïx un jeroglífic sobre la germanor de la pintura i la poesia (f.299), aquesta última amb els atributs que especifica Ripa en la *Iconologia*, de 1593, i amb el corresponent lema en llatí. Palomino de Castro y Velasco, a *Museo Pictórico y Escala óptica*, de 1715, en el primer volum, aporta definicions del què és emblema, empresa i jeroglífic. D'aquest últim diu: "El jeroglífico es una metáfora que incluye algun concepto doctrinal, mediante un symbolo, o Instrumento sin figura humana, con Mote Latino de autor clásico y versión poética en Idioma vulgar". En el segon descriu els jeroglífics que va fer per al funeral de la reina Maria Lluïsa Gabriela de Savoia, el 1714 (40).

Per la relació especial entre dibuix i pintura, podríem considerar les composicions en què imatge visual i poesia ocupen espais independents, i aquelles en què interfereixen espacialment. Del primer tipus tenim el jeroglífic impresos xilogràficament pel Col·legi de la Companyia de Jesús de Madrid a la seva protectora l'Emperadriu Maria d'Àustria (f.300) (41). Els trenta quatre gravats calcogràfics de la relació d'honres fúnebres a la reina Isabel de Borbó el 1645 (42), obra de Pedro de Villafranca y Juan de Noort, basats en els jeroglífics pintats al temple per Julio César Sermino y Félix Castelo, que tenen el text poètic imprès en les pàgines per separat (f.304 a f.307), o els també calcogràfics, obra de Pedro Villafranca Malagón, per a les honres fúnebres al rei Felip V el 1666 (f.308 i f.309) (43). També els valencians de Gerónimo Martínez de la Vega a la beatificació de Tomás de Villanueva el

1620 (f.302), i el de Francisco de la Torre dedicat a la Immaculada Concepció el 1665 (f.303), autor que va compondre per a la mateixa ocasió algunes empreses (f. 313); interfereixen espacialment poesia i dibuix en el jeroglífic valencià d'Ortí dedicat a la canonització de Sant Tomàs de Villanueva el 1659 (f.301) (44). Basat en una pintura del mateix autor, tenim un gravat en coure de Matías Arteaga, el jeroglífic de l'edat de Carles II, inclòs a *Vejamen con que se efectuó el regocijo del cumplimiento de años de nuestro rey Carlos II*, publicat a Granada el 1675 (45). Un altre magnífic exemple és el jeroglífic dedicat a Calderón de la Barca (f.311) per D.Joseph Garzia Ydalgo, el 1684 (46).

Els jeroglífics que centren l'interès d'aquest treball són aquells que combinen la imatge pictòrica amb la poesia, quan aquesta és disposada de manera que es converteix en la mateixa imatge o quan la poesia que acompanya la pintura pot considerar-se un cal·ligrama o laberint, cosa de la qual deixen constància algunes descripcions de jeroglífics. Antoni Comas considera jeroglífic un laberint dedicat a Carles II (f.350) (47). També Víctor Infantes considera jeroglífics alguns laberints de Caramuel (48). Els jeroglífics-poesia visual els trobarem exemplificats de manera clara en algunes composicions: un "Labyrintho de letras y Geroglyficos" valencià, de 1619, un laberint mallorquí inscrit en un jeroglífic, de 1625 (f.329), o un altre valencià de 1716 (f.360). Possiblement també eren jeroglífics el fets a Girona per a la Beatificació de Sant Ignasi i Sant Francesc Xavier el 1623: "Los Geroglyficos (...) Soles, Iesuses, Torres, Naves, fabricados de versos Ebreos, Griegos, Latinos, etc." (49).

Els autors de jeroglífics i les circumstàncies en què es feien eren diverses. La producció individual era presentada normalment per guarnir o com objecte de devoció, participava en les solemnitats o festivitats de manera espontània, i moltes vegades amb finalitats competitives, per concursar en les modalitats dels jeroglífics dins els certàmens poètics. També era important la producció corporativa no professional: als estudiants d'un Col·legi o Universitat, o bé als religiosos d'un Orde se'ls demanava l'organització o la participació amb obres poètiques, pictòriques i guarniments per a un carrer, església o claustre, sense desestimar la feta per encàrrec a pintors.

Normalment només apareix el nom de l'autor quan el jeroglífic participa en un certamen poètic. No tots els pintors tenien uns coneixements humanístics prou amplis com per elaborar pintures jeroglífiques i així es servien sovint dels guions de literats, de jeroglífics de llibres o bé seguien les indicacions d'altres per il·lustrar o colorejar dibuixos que servissin d'imatge a una composició poètica. Però tampoc tots els "poetes" que feien jeroglífics savien dibuixar i pintar, i era freqüent que aquests encarreguessin el dibuix o la pintura a estudiants, aprendents de pintor o pintors. Com a mostra de la influència dels jeroglífics en el llenguatge simbòlic religiós, tenim la *Monarchia Mystica de la Yglesia, hecha de Hieroglificos*, de Laurencio de Zamora, de 1604; en el final de la primera part del primer volum, hi ha una taula de jeroglífics: el cercle com jeroglífic de l'eternitat de Déu, la piràmide jeroglífic de la matèria prima, com a jeroglífic de l'enginy humà: el mosquit, etc. fins un total de cent-vuit. El conjunt de l'obra es recrea en una concepció simbòlica de la història sagrada (50).

3.1.5. ESTUDIS SOBRE POESIA VISUAL DEL BARROC

La poesia visual espanyola de l'època del Barroc, pot considerar-se una capsa de sorpreses, ja que segons el meu parer un gran nombre de composicions esperen encara ser descobertes o estudiades amb un cert rigor. Algunes d'aquestes composicions estan reproduïdes o comentades en estudis contemporanis sobre el barroc espanyol de pintura i literatura emblemàtica o bé sobre poesia visual actual, que busca part de les seves arrels en aquella època.

Una bona part dels estudis del barroc espanyol es basen en els llibres de relacions de l'època, on es descriuen les celebracions que es varen fer per a canonitzacions, beatificacions, translacions de relíquies i altres esdeveniments religiosos, o bé en cerimònies relacionades amb la casa reial principalment. José Simón Díaz en diferents estudis ens dóna una pauta de les celebracions fetes a Madrid en el Segle d'Or, i els llibres de relacions que sobre aquestes es varen escriure, i comenta la participació poètica, especialment de "poesia mural". L'autor destaca com a poesia mural del segle XVI els elements plàstics i poètics en forma d'al·legoria, epitafis, jeroglífics i versos que en diferents celebracions universitàries, regies i religioses es celebraren a Madrid i Alcalá de Henares, amb la participació d'escriptors com Cervantes o Lope de Vega, i d'ordes religiosos com els jesuïtes.

J. Simón Díaz considera que el material més valuós de "poesia mural" és justament aquell que va ser imprès per a ser exposat públicament, en fulls grans i per una sola cara. D'aquest tipus ens mostra diferents

exemples, alguns són el que a Catalunya anomenem "goigs", papers en què s'estampa la imatge d'un sant i una composició poètica, amb decoració de sanefes i flors. Altres sí podem considerar-los poesia visual: dos laberints de diferent estructura i un sonet acròstic en disposició circular compostos en ocasió de les honres fúnebres a la reina Maria Lluïsa de Borbó el 1689, i un laberint que és en realitat una de les làmines plegades que acompanyen les edicions barceloneses de l'*Arte Poetica* de Rengifo. J.Simón Díaz valora molt positivament aquestes composicions, que considera testimoni de l'època i de l'enginy, en què col.laboraren les màximes figures de la literatura nacional, i observa que amb el pas dels anys la pintura es convertia en protagonista de jeroglífics i emblemes, i deixava la poesia en un lloc secundari, en una mínima expressió de tres o quatre versos, complement del dibuix (51).

J. Simón Díaz comenta de manera superficial la "Poesia Mural" d'Aragó i Catalunya: De Barcelona cita tres relacions: la de Jaime de Rebullosa per la canonització de Sant Ramon de Penyafort el 1601, de la que destaca la participació popular en poemes espontanis, la de José Dalmau el 1615 per la beatificació de Santa Teresa de Jesús, amb els jeroglífics i la justa poètica, i les celebracions de la "paz universal" el 1698 a la catedral amb abundants jeroglífics i participació de la Universitat (52). El mateix autor estudia la implicació de la "Poesia Mural" amb les universitats i col.legis, i resumeix un seguit de celebracions en aquests centres en els segles XVI i XVII, però sense incidir en la producció catalana (53).

La producció poètica aragonesa del segle XVII ha estat estudiada per Aurora Gloria Egado Martínez, que esmenta totes les celebracions i certàmens literaris de Saragossa, Osca, Barbastro, Calataiud, Tarassona, Alcanyís i Epila, i incideix en l'apartat dedicat a les justes poètiques del segle XVII en l'ornat de carrers i temples, en la literatura epigramàtica i jeroglífica i les al·lusions a Alciato, però sense profunditzar en la poesia visual (54).

Pilar Pedraza a *Barroco efímero en València* estudia de manera detallada les festivitats barroques de València en el segle XVII, en què menciona i reproduïx alguns jeroglífics i emblemes, però sense fer tampoc cap al·lusió a la poesia visual (55).

Manuela Gómez Sacristan ens ofereix una exhaustiva relació de celebracions en què són presents jeroglífics i enigmes. El comentari d'aquestes relacions i la informació sobre les característiques d'alguns poemes m'ha permès trobar alguns exemplars de laberints d'inusitada raresa, com el dedicat a la beatificació de Sant Tomás de Villanueva a València el 1619 (f.326), a més de coincidir en la classificació que fa del jeroglífic compost per pintura i poesia, en que diferencia aquells on pintura i poesia figuren independents, i els que les superposen en el mateix espai, que Víctor Infantes considera més propers a la poesia figurada italiana de la mateixa època (56). Però l'objectiu de M.Gómez Sacristán, que esmenta algunes relacions de festivitats celebrades a Barcelona i el text d'alguns jeroglífics, tampoc és la poesia visual.

Entre els estudis sobre literatura catalana que han incidit directament en la poesia visual cal esmentar el de Giuseppe Grilli (57), mentre que Antoni Comas i Albert Rossich en fan referència (58). Però la base ha estat la consulta directa de les relacions i llibres publicats a Catalunya en els segles XVII i XVIII, i també els manuscrits.

Molts dels estudis esmentats tenen per tema l'emblemàtica en les seves diferents formes: emblemes, empreses, jeroglífics, alegories i enigmes, modalitats bàsicament barroques en què s'interrelacionen el simbolisme literari i pictòric, i per a les que sovint és difícil establir els conceptes que els hi són propis i que diferencien unes obres de les altres. Però és especial i bàsicament el jeroglífic el que ens interessa, quan en la producció espanyola, com hem vist també en alguns casos de l'europea, la imatge es complementa amb poesia visual o la mateixa imatge està composta per poemes, o interfereixen en el mateix espai imatge i poesia.

Víctor Infantes, a *La poesia experimental antes de la poesia experimental* (59) reproduïx algunes composicions extretes d'altres antologies poètiques ja esmentades: les de León María Carbonero y Sol i Agustín Aguilar i Tejera, Peignot, i E. de Ory (60). Del segle XVII, el mateix autor ens presenta els principals laberints de Caramuel impresos a la *Metamétrica* (61). Miguel d'Ors tan sols comenta i reproduïx de la producció espanyola un cal·ligrama del segle XIX i fa una menció a l'*Arte poética* de Juan Díaz Rengifo (62).

3.1.6. LA MÍSTICA DEL SIGLO XVI. SANT JOAN DE LA CREU.

Algunes de les composicions poètiques de Sant Joan de la Creu, mort el 1591, podrien considerar-se poesia visual, tot i que és difícil enquadrar-les en una categoria determinada, ja que podrien ser cal·ligrames, o jeroglífics, segons la versió impresa. Una d'elles, de la que es conserva un dibuix molt pròxim a l'original (f.319a) i la primera estampació en coure de Diego de Astor (f.319b) (63), té per títol *Monte Carmelo*, i presenta una barreja i superposició d'elements plàstics lineals i literaris, aquests últims disposats de manera cal·ligramàtica. Es representa una muntanya que és l'objectiu on cal arribar per trobar la Glòria de Déu, i a la que s'hi pot accedir per un camí recte i estret, que és el camí de la perfecció, mentre que altres camins laterals més fàcils són els erronis. Entremig dels camins i la muntanya, són escrites les virtuts cristianes i altres recomanacions piadoses. El conjunt, segons Pozzi, representa el progrés de la via mística negativa (64).

En la primera edició impresa, de 1618, apareix també una altra composició titulada *Camino de la humildad, llamado de la Nada, sacado de la doctrina de nuestro venerable P.Fr. Iuan de la Cruz primer Religioso Descalço Carmelita* (f.320a) (65), on un conjunt de trenta-sis tercets numerats són disposats en una làmina dibuixant una creu. La lectura pot iniciar-se en tres punts diferents: en el peu de la creu, que estaria enclavada en el Mont Carmel en sentit ascendent, en l'extrem esquerre del braç horitzontal cap a la dreta, i després, ja fora de la creu en la part inferior dreta, es segueix la lectura en els tercets que envolten

la creu. En l'edició de Barcelona de 1619, la mateixa composició és estampada en una làmina plegada annexa (f.320 b) (66). Podríem considerar la semblança d'aquesta composició amb el laberint portuguès dedicat a la Verge Maria (f.126), però veiem que l'ordre de lectura no és aleatori, sinó que està determinat per la numeració.

Entre els manuscrits que es conserven de Sant Joan de la Creu, figura també un dibuix del Sant Crist en la creu. Veiem que s'estableix un nucli temàtic al voltant de la creu i el crucifix que es plasma en el dibuix, en la forma mixta poètico-gràfica, i la poètica pura. Queda per saber si Sant Joan de la Creu va fer aquestes composicions en la forma que coneixem impresa, o bé si varen ser els editors els qui les adaptaren segons la moda del temps. De tota manera el que és possible pel que s'ha comentat i les mostres que hem vist, és que no sigui tan gran la distància entre les composicions originals i les reproduccions, i el que és més important, que aquesta representació mixta d'imatges i poesia pogués influenciar algunes de les composicions que veurem posteriorment (67).

3.1.6.1. El Beat Nicolás Factor

Un altre autor místic contemporani de Sant Joan de la Creu i de Santa Teresa de Jesús, és el franciscà Beat Nicolás Factor, com Sant Joan de la Creu, pintor i poeta, que emprava les dues arts per adocrinar i commoure. Segons una *Vida del Beato*:

"No omitía diligencia para gravar en los corazones de los fieles esta tierna memoria. Como poseía la habilidad de pintar, se dedicaba muchas veces a pintar en las paredes imágenes devotas, que representasen algún pasaje de la sagrada pasión de nuestro Salvador, para que despertasen la memoria de sus dolores.(...) Al pie de aquellas sagradas imágenes ponía siempre versos devotos que excitasen en los que lo leyesen afectos de ternura y compasión" (68).

En una altra edició sobre el mateix Beat, *Opusculos del Beato..*, es reproduueix una d'aquestes composicions (f.321) en la qual es combinen dibuixos i versos:

"Este Opúsculo es casi lo mismo que la Carta que escribió à la Religiosa de Gandia, en que en la Parábola del Pastor, y Pastora enseña lo que el alma debe hacer en las tres Vias Purgativa, Iluminativa y Unitiva. Se diferencia en que añade algunas voces y términos, y algunas líneas mas para la inteligencia, y al fin trae pintado, y traspasado con una saeta un Corazon, dividido en dos partes, con versos de Salmos, que aluden à las calidades del Amor, como abaxo se verá". (69)

3.1.7. L'ARTE POETICA DE JUAN DÍAZ RENGIFO I ELS LABERINTS

El principal text teòric del Barroc en què apareixen referències a la poesia visual és l'*Arte Poética Española* del jesuïta Juan Díaz Rengifo, publicat a Salamanca el 1592, reeditat a Valladolid el 1604, i a Madrid els anys 1606, 1628 i 1644 (70). En el segle XVIII, entre 1703 i 1759, es reimprimí a Barcelona, amb nous capítols afegits per Josep Vicens, alguns d'ells sobre poesia visual. Aquesta és la primera obra sobre teoria poètica on s'inclou l'estudi dels poemes visuals, que reben la denominació de Laberints, ja que entre els tractats poètics anteriors a la seva publicació, no en trobem cap on es faci menció d'aquests temes, ni Sánchez de Lima en el *Arte Poetica*, ni en cap dels llibres d'Antoni de Nebrija (71).

Juan Díaz Rengifo és en realitat una personalitat desconeguda. Alguns autors consideren que el llibre el va escriure un germà seu anomenat Diego García Rengifo, però no és tan clara la relació fraternal entre tots dos (72). No existeix o no s'ha trobat en els índexs de l'orde dels jesuïtes cap Juan Díaz, mentre que sí és present el nom de Diego García Rengifo, originari d'Àvila, que va ser professor en el Col·legi de Monterrey, més important que el d'Àvila i el de Monforte en aquells anys. Segons Antonio Martí, resta el misteri de l'autoria, però ell dóna dues hipòtesis basades en la coautoria del llibre: un Juan Díaz no jesuïta que presta a Diego la seva firma, possiblement un nebot laic, o bé que un altre nebot també jesuïta, Blas Rengifo, acceptés el canvi de nom (73).

Rengifo defineix els diferents tipus de laberints en tres capítols, i afegeix una làmina plegada al final del llibre on es troba un exemple imprès. Es basa en l'obra d'Antonio da Tempo *Summa artis rethimici*, compilada entre els anys 1329-32, utilitzada de manera manuscrita en els centres d'estudi, però que no va ser impresa fins el 1509 (74).

En el Cap. LXVII. "De los Labirintos", Rengifo defineix què és un laberint i què un laberint poètic:

"Labyrintho es nombre Griego, y significa una casa, o carcel con tantas calles, y bueltas que entrando uno en el se pierde, y no acierta con la puerta, por donde entro: como aquel de Creta, donde los Poetas dizen que estuvo el Minotauro, o otros de que Plinio haze mencion. Llamase tambien Labyrintho cierto genero de coplas, o de dictiones, que se pueden leer de muchas maneras, y de pocas coplas saca innumerables, todas con su sentencia, y consonancia perfecta. Hazense estos Labirintos o de letras solas metidas entre los versos, o de solos los versos".

En el Cap. LXVIII. "De los Labyrinthos de letras", que porta la nota marginal *Temp. f. 43*, explica les diferents formes que aquests poden prendre i la manera de fer-los, i informa del laberint que imprès en una làmina plegada, acompanya el llibre:

"Los laberintos de letras se componen, necessitandose el Poeta a meter en los versos las letras, que quiere, y en los lugares que conviene, segun la figura, que ha de llevar el Laberinto. Porque unos Laberintos se hacen en figura redonda, otros en quadrada, otros pintando un ave, o un arbol, o una fuente, o una cruz, o una estrella, o otras figuras desta manera, proporcionando las Coplas y las letras con aquella figura"

Rengifo no especifica que els laberints hagin de tenir només forma quadrada o circular, sinó que cita una varietat de figures: arbre, ocell, font,.. que poden construir-se mitjançant aquest sistema. La descripció és aplicable no sols als laberints, sinó que podria també referir-se a determinat tipus de cal·ligrames amb propietats acròstiques o entre-texides. A continuació passa a explicar la manera de fer-los:

"Para componer estos Laberintos ha de escribir el Poeta en un papel ancho solas las letras, que quiere que se lean, y apartadas la una de la otra la distancia, que es menester para la figura, que pretende, y luego irá hinchendo los vacíos de la poesia, que quisiere, no metiendo mas syllabas entre letra, y letra de las que pide el espacio, que ay de una a otra. De manera que las letras señaladas, (que han de yr de otra forma de letra, o de otro color) se lean por si, y juntamente entren en los versos en que van entrepuestas. Como si

quisiesse uno meter este nombre Maria en un Labyrintho,
pongamos por caso que fuesse Quadrado, escribiria
primero las letras desta manera.

M	M	M	M	M
A	A	A	A	A
R	R	R	R	R
I	I	I	I	I
A	A	A	A	A

Y luego procuraria henchir estos vazios o de Tercetos,
o de Octavas, o de Redondillas, o de los versos que mas
le agradasen."

Com veiem la disposició del nom Maria, construeix cinc columnes que en una composició poètica poden també considerar-se acròstiques, i que donarà lloc més endavant al terme de "pentacròstico" per a aquests laberints. De la làmina plegada (f.315) que normalment va enganxada després del capítol o al final del llibre, diu:

"Deste genero de Labyrinthos es aquel que hizo un insigne Poeta Castellano en la universidad de Bolonia, que esta en Italia, en alabança de un cavallero Vizcayno llamado don Alvaro de Azpeitia, y Sevane, un dia en que se graduava de Doctor. Pintase en el un hermoso mancebo (como lo era entonces don Alvaro) que se va convirtiendo en Aguila, Symbolo de la agudeza de ingenio. Porque assi como el Aguila en la vista, y en

el buelo vence a todas las aves, y se señala entre ellas assi aquel cavallero se señalava entre otros Doctores, que recibieron entonces el mesmo grado. Quiso pues el Poeta jugar del nombre de Sevane leyendole al derecho y al reves innumerables veces. Y para esto hizo un quadro en figura de vadera con doze ordenes, y en cada uno dellos dispuso estas letras (en ave Sevane) las quales hazen el mismo sentido leydas al derecho, y al reves, y vienen muy bien con la pintura. Este Labyrintho no pongo aqui porque pide lugar mas espacioso: pero imprimir se ha suelto, para que le lleve cada uno por exemplar juntamente con el libro".

I el títol de la mateixa és: "Vadera dedicada a Don Alvaro de Azpeytia y Sevane el dia en que recibió el grado de Doctor en Bolonia", juntament amb la indicació "Pintase un Mancebo hermoso, que se va convirtiendo en Aguila", que fa suposar que el conjunt podria tractar-se d'un jeroglífic o d'un laberint amb una il.lustració d'evident inspiració emblemàtica. L'àliga pot simbolitzar Júpiter, com en els emblemes IV, XXXIII, XXXXIII i XCC d'Alciato, o bé el protector de l'estudiant: "Es el Aguila simbolo del favor de un Mecenas, es Geroglifico de la gracia de un Principe; con solo un vuelo...remonta en la cumbre de la inmortalidad a los más desalentados" (75).

Possiblement la primera composició no fos impresa, ni tan sols escrita sobre paper, sinó pintada sobre una tela, d'aquesta manera, si rellegim,

s'acomplirien les paraules dels quintets introductoris, anteriors al laberint, i el títol de "Vandera":

1 "En esta Ilustre Vandera/ Eternizo su memoria/ Aquel, que en la edad primera/ Al principio de su gloria,/ Voló hasta la octava Esfera

2 Vandease, como ves,/ Con estraña ligereza,/ De la cabeza a los pies/ De los pies a la cabeza,/ Al derecho, y al revés.

3 Y el que vandearla sabe,/ Si en ella mil veces entra,/ Mil veces halla, que alabe;/ Porque mil veces encuentra/ A Sevane, vuelto en Ave."

Tota la composició aniria com una bandera agafada a una asta, i com a tal podem imaginar-la no com un element estàtic, sinó participant d'un acte festiu, per això haurem de referir-nos a les cerimònies de Doctorat, marc per al qual va ser composta aquesta "Vandera". A continuació comença ja el laberint enquadrat dins el que seria la bandera. El poema està compost per onze tercets endecasíl·labs:

1 "El que levanta vuelo, y va ligero / con alas de excelente entendimiento / y no se queda en el saber ratero;

2 No tiene la nada el mundanal contento, / la India Occidental, ni todo quanto / junto nos da y nos quita en un momento

3 A do ignorancia reyna, reyna el llanto, / allí la obscura niebla espesa, y fria / causa en el alma ciega horrible espanto,

4 Ventura buena, ilustre luz y guia / durable vista, alivio, paz consuelo, / virtud, valor, caudal, sabiduria,

5 El que quisiere hallarlo en este suelo / Entre el terrestre cieno y lodo embuelto, / del enemigo cuerpo rompa el velo

6 Suba, qual sube, sin piguelas suelto / sobre las nubes el nebli
sañoso, / si ve la presa en pos della resuelto

7 El ayre pase, y llegue presuroso, / do el fuego esta encendido en la
alta Esfera, / y en el encienda el pecho fervoroso

8 Va el aguila caudal, que ves ligera / volando con veloz, y suelta
pluma / del verde valle por el viento afuera,

9 Asi va levantandose a la suma, / y esclarecida cumbre el gran
Sevane, / qual crece alla en la mar la blanca espuma.

10 No se engria, ni hinche, ni se ufane / ni quanto mas en la honra
insigne vuele, / ni de arrogante baxo nombre gane

11 El premio, que oy le dan, es; porque anhele, / siguiendo la
excelente y clara ciencia, / y en ella se remire y se desvele".

Si l'autor del poema ens és desconegut, també ho és el tal Alvaro de Azpeitia i Sevane a qui es dedica. Consultat un índex d'alumnes del Col·legi dels Espanyols, de Sant Climent o Col·legi del Cardenal Albornoz a Bolonya (76), cap d'aquests cognoms figura en les llistes, però resta la possibilitat, bastant remota, que fos un alumne de la Universitat de Bolonya no adscrit al Col·legi. També és possible que fos una composició feta en el Col·legi de Monterrey o en el de Monforte dels jesuïtes, amb la combinació del congnom o patronímic "de Azpeitia", on va néixer Sant Ignasi i el congnom gallec "Sevane", sense ignorar la possibilitat que el palíndrom EN AVE SE VA es presti a confusió i identificació amb el congnom SEVANE.

El Cap. LIX. "De los Labyrintos de Versos Enteros", coincideix en el títol i continguts amb el que aquí anomenem laberints de versos sencers.

El text diu així:

"Otros Labyrintos se hazen de versos enteros. Los quales leydos al derecho, o al reves, saltados, o cruzados, o de otras maneras siempre hazen copla, como el soneto Retrogrado, que queda atras cap.50. Otros se componen de coplas Redondillas, o de Serventesios en esta forma. Hazense quatro, o cinco, o ocho, o diez ordenes, y otras tantas coplas en cada orden, cuyos versos lleven los vocablos y sentencia tan independiente el uno del otro, que puedan concertar con cualquier verso de las otras coplas. De suerte que de qualquiera parte que uno comience a leer, y para qualquiera que eche siempre vaya haciendo copla. Destos Labyrintos he visto algunos escritos de mano, pero uno hallaras impresso en las obras de Sylvestro. Otros Labyrintos ay, donde no solo se leen los versos de muchas maneras, pero leydos de una, hazen un sentido, y leydos de otras, hazen el contrario, y componense de coplas de Arte mayor, y de Redondillas menores. Las quales ha de yr el Poeta escribiendo de la manera, que van aqui, y juntamente concertando la correspondencia de las Consonancias, y la contrariedad de los sentidos. Porque no bastara que el verso, y sentido corra por una parte, sino corra por

ambas de suerte, que lo que se va afirmando en la copla menor, se niegue en la mayor, o al contrario. Deste genero de Labirintos es aquel que se hizo en una fiesta de la Concepcion de nuestra Señora. Donde se pinta una fuente con dos caños, de los quales el uno siempre esta corriendo agua turvia, y suxia: pero el otro nunca corrio hasta aquel dia, y entónces dio un liquor clarissimo, y olorosisimo. Symbolo de la Concepcion comun de todos los hombres, y de la immaculada de la Virgen nuestra Señora. La letra leyda como Redondilla dize mal del un caño, y leyda a la larga como copla de Arte mayor, dize bien del otro."

El text no especifica la forma gràfica, només parla de diferents ordres i columnes, tot i així, l'exemple que proposa, sembla guardar en l'ordenació una certa referència figurativa (f.318a).

3.1.7.1. El laberint en les diferents edicions de l'Arte Poetica

La primera làmina plegada on era imprès el Laberint estava en l'edició de Salamanca de 1592, però és difícil trobar-la en els exemplars que sobreviuen d'aquesta edició. Passa el mateix amb l'edició de Valladolid de 1604, que poques vegades és anomenada en les relacions bibliogràfiques. En les tres edicions madrilenyes, de 1606, 1628 i 1644, es poden trobar les làmines plegades senceres amb el laberint imprès.

En l'edició de 1606 (f.315), molt semblant a la de 1592, la làmina, que amida 32,5 x 29 cms., estava plegada i cosida entre les pàgines 91 i 92 del llibre. El text és imprès amb dos tipus de lletres, una majúscula que imita les capitals romanes, i minúscules en lletra bastarda o cursiva. Per les característiques de les majúscules, totes desiguals, possiblement fossin impreses amb una planxa xilogràfica, mentre que les minúscules cursives semblen de motlle tipogràfic. Hi ha elements no tipogràfics afegits, i són dues franges barrades a l'interior que en sentit diagonal dibuixen la forma d'una aspa, segurament al·ludint a la Bandera que presideix com a títol la composició, i un conjunt de segments afegits manualment, que uneixen les lletres majúscules en sentit vertical i diagonal, i indiquen així les possibilitats de variació en la lectura.

Aquesta disposició tipogràfica subratlla amb les majúscules dos sentits principals de lectura, en vertical i en diagonal, però mai en horitzontal, ja que és on trobem la repetició de les majúscules. La inscripció EN AVE SEVANE és un palíndrom, que multiplica les possibilitats de lectura. En aquest imprès i per subratllar els diferents sentits de lectura, les lletres que es situen sobre les dues franges barrades, estan girades per tal d'indicar la lectura en sentit contrari. Les dues impressions restants de Madrid, 1628 (f.316) i 1644 (f.317), presenten també entre elles grans similituds, i s'allunyen de la de 1606. Pel que fa als continguts, entre l'edició de 1606 i la de 1628 hi ha petits canvis en algunes lletres, així on diu "cielo" en la primera làmina, diu "cieno" en la segona (segon vers, cinqué tercet), o bé l'article "la" és suprimit també en un dels versos de la segona.

3.1.8. ELS POEMES VISUALS I LES CERIMONIES DE DOCTORAT

En l'apartat anterior es varen comentar algunes composicions que havien estat compostes per a les celebracions de cerimònies de Doctorat, pràcticament totes portugueses (f.267 a f.271). Giovanni Pozzi dóna breus referències d'un cal·ligrama en forma de columna escrit pel jesuïta Marco Bettini inclòs a *Lycaeum e moralibus bilis*, en honor del nou llicenciat Ottavio Farnese, i també esmentava el laberint-bandera del *Arte Poetica* de Rengifo (77), una composició feta per solemnitzar l'adquisició de grau. Les notícies sobre aquest esdeveniment a les Universitats espanyoles de l'època són nombroses, si bé no ho són tant en l'aportació dels possibles exemples de poesia visual.

Abans que res cal diferenciar entre Llicenciatura i Doctorat, històricament la concessió de la Llicenciatura era la que permetia als batxillers d'Arts adquirir el grau de Mestre en Arts, és a dir que llicenciar-se significava rebre la llicència per a fer de mestre, mentre que el fer-se doctor era només l'atorgament solemne amb aparatoses cerimònies del mateix títol o llicència per ensenyar.

Juan Urriza facilita una valuosa informació sobre l'adquisició dels graus a la Universitat d'Alcalá de Henares. El canceller era l'encarregat de donar els graus majors: llicenciat, doctor i mestre, graus que en temps de Felip III, s'havien de donar en dia de festa, i procurant que no es fes de nit, sinó de dia. La concessió del grau es feia en les esglésies, o bé en un saló de la Universitat. El bidell convocava els qui havien d'optar al grau pel seu nom, segons estava disposat en el

rètol, i aquests seien entre el rector i el canceller. El canceller proposava una qüestió expectatòria si fos necessari, a la qual havia de respondre el segon dels batxillers, i acabada aquesta, el primer d'ells havia de fer en nom de tots una oració elegant en lloança de les ciències, principalment de les Arts Lliberals i els seus treballs en les Facultats, i suplicava després al canceller la llicència per al Magisteri en la mateixa Facultat. El canceller responia també amb elegant estil lloant aquella Facultat i aquells batxillers que s'havien de llicenciar, i després d'haver rebut el seu jurament els feia llicenciats amb l'autoritat apostòlica que li havia estat concedida, i s'acomiadava, donant després les gràcies al canceller el primer dels llicenciats en nom dels altres.

Normalment la recepció del grau de Llicència i Magisteri en Arts, anava acompanyada d'alegria i música, i sovint era una cerimònia pública de gran solemnitat a la qual acudien les persones d'alguna importància. El grau de Doctor es donava normalment després de les llicències, però en un plaç de temps que no excedís gaires dies. La cerimònia comprenia: la qüestió expectatòria, l'oració panegírica, la col·lació o acte de conferir el grau, l'acceptació i finalment l'acció de gràcies del nou Doctor i la distribució dels seus regals.

De la mateixa manera que la col·lació del grau anava acompanyada de la imposició dels distintius del nou grau: bonet, capa curta o "muceta" i guants, també el primer nou Doctor en senyal d'igualtat en el seu grau amb aquells que li havien conferit, devia distribuir mitjançant el bidell uns regals al rector, al canceller, als degans i a tots els

regents de les facultats: un bonet i uns guants: "y cada bonete valga al menos medio florin; y los guantes valgan una moneda de plata, y estas cosas no se darán más que a los maestros presentes que lleven sus insignias para dar realce al acto, o a los enfermos que estén en la villa, o a los ocupados en negocios de sus Facultades.", mentre que als altres mestres només els hi havia de donar uns guants. La graduació dels restants llicenciats, es feia cada vuit dies de dos en dos; aquests havien de pagar unes quantitats estipulades a la facultat, als regents, als bidells, al notari i al canceller i al col·legi per millorar el menjar, a més d'algun altre parell de guants i atxes de cera (78).

Maria Anunciación Febrero Lorenzo ens informa de les modalitats d'imposició del grau en altres universitats. En elles també les propines, els banquets i les festes acompanyaven la recepció dels graus acadèmics, afegint a la prova d'aptitud dels candidats una altra d'econòmica, difícilment superable per a alguns estudiants, de no comptar amb algun protector que s'oferís a patrocinar-los, cosa que va determinar en algunes facultats l'ajut econòmic per superar aquestes proves:

"A los gastos de las obligatorias propinas a catedráticos, bedeles y escribanos, se añadían los de banquetes, luminarias, paseos y corridas de toros para solemnizar la colación del grado doctoral, que era más bien exterioridad honorífica que prueba de suficiencia" (79).

El costum de fer regals i la seva estipulació adquireix en cada centre característiques pròpies, per exemple en la Universitat de Valladolid l'any 1517 :

"..los colegiales que hubieran de entrar en examen para la Licencia, tenían que dar a cada uno de los maestros o doctores de la Universidad dos pares de aves, dos azumbres de vino y una docena de panecillos. Los que se doctoraban o recibían el Magisterio debían pagar al canciller y al padrino tres florines de Aragón y a los demás maestros de su Facultad, al notario y al bedel, un castellano. Añadíase a esto un bonete para el canciller, el rector y cada uno de los maestros" (80).

En les ordenacions de la Univesitat de Barcelona de l'any 1638 *Ordinacions y Nou Redres de la Universitat Literaria de la present Ciutat de Barcelona*, també s'estipulen les quantitats que s'havien de pagar per a l'adquisició del grau de Llicenciat i Doctor en Arts, i per a l'Agregació, quantitats que es reparteixen entre la caixa de la Universitat, el Conceller, el Rector, el Llibraire, el Padri, cada un dels altres rectors i la caixa del Col.legi (81).

Malgrat que aquest tema, les cerimònies de doctorat en l'època del Renaixement i el Barroc, sembli un aspecte marginal al de la poesia visual, s'ha inclòs en detall per contextualitzar la realització dels poemes fets per a aquestes ocasions.

3.2. EXEMPLES DE POESIA VISUAL EN EL SIGLE XVII

3.2.1. 1601- LA CANONITZACIÓ DE SANT RAMON DE PENYAFORT A BARCELONA

Inaugurant el segle, l'any 1601, es va celebrar a Barcelona la canonització de Sant Ramon de Penyafort. Els esdeveniments festius venen recollits a *Relacion de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo, à la Canonizacion de su hijo San Ramon de Peñafort, de la Orden de Predicadores*. El P.F. Gaspar Vicens va recollir els memorials i apuntar detalladament en català tots els esdeveniments, i després Jaume de Rebullosa, de la mateixa Orde, personatge políglota i amb afeccions poètiques (82), en va fer la narració en castellà.

Entre les poesies que publica el recull, n'hi ha una que porta el títol de Laberint (f.322), i que va acompanyada d'un sonet. És un laberint de paraules que respon a l'estructura que Pascasio di San Giovanni considera "poema quadrat", i el més antic dels que presento entre la producció europea i l'espanyola. És evident la pobresa en la reproducció tipogràfica, però possiblement l'original estava escrit en una acurada cal·ligrafia i amb elements ornamentals, alguns d'ells potser destacaven els ordres de lectura i dibuixaven així les laberíntiques trajectòries per al lector. En la mateixa relació s'esmenta un carrer guarnit on hi havia un jardí en forma de laberint (83).

3.2.2. 1606- VISITA DEL DUC DE LERMA A LA UNIVERSITAT D'ALCALA

En els col·legis majors, segons M^a A. Febrero Lorenzo, les canonitzacions de sants, les victòries nacionals, els casaments, els bateigs reials i les recepcions de personatges il·lustres, eren l'ocasió perquè els estudiants participessin més activament en la vida literària dels centres. Així el 1606, els estudiants del Col·legi Major de Sant Ildefons compongueren diferents poemes quan el Duc de Lerma va prendre possessió del Patronatge d'aquest Col·legi i la Universitat Complutense. Entre ells es conserva un sonet endecasíl·lab acróstic, disposat en forma de sol, en el qual les lletres inicials de cada vers i una de les lletres mitjanes, repeteixen el seu nom (f.327), Rojas y Sandoval, que es pot llegir així en els dos cercles concèntrics. Un asterisc gran, exterior al cercle, marca el punt de partida per llegir el sonet:

1 "Si un patron tan Santo y valeroso / Academia tu suerte Asi enriqueze
Ni el Indio, el Persa, el Meda Ni el que offrece / Del sol la fresca
aurora es mas Dieboso

2 Oye su fama esta tu Onor gozoso / Viva alegre de hoy mas Vive,
engrandeze / Al que tu nombre ilustra y ennoblece / Lleno de rayos del
Sol de Austria humoso

3 Y a su brazo en edad y eterna / Recibe su valor y en el Renace / Otro
Frances que a tu amparO salga

4 Junto al cielo estara I te gobierna / A que el firme valor que a Dios
Aplaze /Si a un Rey valio que un Santo Rey le valga." (84).

3.2.3. 1614- BEATIFICACIÓ DE SANTA TERESA DE JESÚS A BARCELONA

El 1615, Josep Dalmau, conseller de la ciutat de Barcelona i protector de l'Orde dels carmelitans, publicà a Barcelona la relació de les celebracions per la beatificació de Santa Teresa, fetes l'any anterior. En el llibre es reproduïxen les poesies més assenyalades dels certàmens poètics convocats per a aquesta ocasió i també algunes de les que decoraven els carrers, les portes i els altars:

"En la Iglesia de las Religiosas descalças de la mesma orden, ya dijimos arriba, que tambien se pusieron muchas targetas con Poesias i Geroglificos de mucho ingenio y arte, de las quales solo he podido recoger las que se sigue:"

D'aquestes últimes, destaquen dos laberints del mateix tipus que el "Laberinto Bandera" de Juan Díaz Rengifo, laberints de lletres i versos o entreteixits. Els dos prenen en principi per la disposició tipogràfica, aparença d'acròstics, perquè les lletres dels versos entreteixits són de dues mides, i en situar-se les més grans en l'inici de cada vers, provoquen aquesta confusió. El primer laberint està escrit en llatí, es titula "Carmen Labyrinthaeum B.M. Teresae" (f.324), i les lletres grans repeteixen el nom de Teresa. En la pàgina anterior figura una composició titulada "De B. Matre Teresa a Iesu. Epigramma", que per la disposició de les paraules i la temàtica podria ser un laberint de paraules.

El segon laberint (f.325a) porta per títol "Soneto ab Labyrinto". En aquest cas s'especifica que l'original no ha estat imprès amb fidelitat per problemes d'impremta, però que prenia la forma d'una cadira i una torre, així ho diu el text:

"El soneto que se sigue estaba en forma de labyrinto, repartido por una figura de una torre, y una silla formando con las letras versales grandes, por todos los miembros de las dos figuras, el nombre de la Santa, y por no aver escudo a proposito, no pudo ponerse en la propia forma en este libro. Pero va declarado el intento en las quartillas que se pondran despues del Soneto" (85).

A continuació del sonet s'afegeix una composició poètica que aclareix les intencions gràfiques que reunia el laberint: era una torre on es podia trobar una escala recta i una de cargol (potser una al·lusió als sentits de lectura) i també dins la torre una cadira. Aquest laberint, que no ve signat en la relació, com una composició més de les que decoraven l'església, serà atribuït el 1703 a Francesc Vicent Garcia (1582-1623), ja que figura en la recopilació preparada per l'Acadèmia dels Desconfiats de Barcelona, l'*Armonia del Parnàs* (f.325b) (86).

Com a font més possible d'inspiració per compondre aquests dos laberints, seria convenient llegir en les últimes pàgines de *Las Moradas o Castillo Interior* de Santa Teresa el comentari als jardins-laberint ja esmentats.

Les dues figures, cadira i torre, podrien tenir a més altres significats simbòlics en relació a la Santa. La torre amb el fet d'haver nascut Teresa a Avila, ciutat emmurallada, com moltes altres ho estaven en aquells temps. La cadira, podria fer al·lusió al fet d'escriure asseguda en una cadira, com se la representa sovint, o al descans al qual ella fa menció en el punt 2 del mateix llibre:

"Verdad es que no en todas las moradas podréis entrar por vuestras fuerza, aunque os parezca las tenéis grandes, si no os mete el mismo Señor del castillo. Por eso os aviso que ninguna fuerza pongáis, si hallareis resistencia alguna, porque le enojaréis de manera que nunca os deje entrar en ellas. Una vez mostradas a gozar de este castillo, en todas las cosas hallareis descanso, aunque sean de mucho trabajo, con esperanza de tornar a él, que no os lo puede quitar nadie." (87)

El text esmenta el castell i el descans, elements que estarien configurats i al·ludits en la pintura o dibuix de la mateixa composició laberíntica. La reproducció tipogràfica és similar també al "Laberinto Bandera", en les impressions de 1592 o de 1606. La relació es fa patent, fins i tot en les línies en aspa que uneixen les lletres en sentit diagonal per indicar les diverses direccions per a la lectura, que en la impressió dels Laberints a Teresa, són fetes de manera manuscrita, com es pot comprovar en el traç i en la tonalitat de la tinta, que varia d'un exemplar a un altre.

3.2.4. 1619- BEATIFICACIÓ DE SANT TOMÁS DE VILLANUEVA A VALÈNCIA

A la ciutat de València es varen celebrar el 1619 les festes per a la Beatificació de Sant Tomás de Villanueva. Gerónimo Martínez de la Vega redacta una relació, on inclou junt amb un gran nombre de jeroglífics estampats, alguns comentaris sobre les poesies, essent ell mateix l'autor d'algunes d'elles i de nombrosos jeroglífics:

"Estuvo tambien la Iglesia, sin estos Geroglyficos, que la ermoreavan, sembrada de papeles, en que estava impreso un Elogio al Santo (de que se ara mencion en el siguiente parrafo, por no ser mas largo en este) i un labirinto mio, que se pondra a la fin de este libro, en la forma que mejor se a podido; era grande de ocho pliegos de marca mayor, dispuesto con su orla, titulo, y armas, de la forma que allí va en pequeño dibuxo; que aunque no es de grande ingenio, por ser de nueva imbencion, parecio bien".

Aquesta composició (f.326), que porta en la part superior el dibuix d'un cor, és la més enigmàtica que he trobat fins ara. El laberint, a base només de lletres, presenta una forma rectangular, i té el mateix nombre de columnes que de línies, però, tot i les indicacions que en vers es faciliten al peu del laberint, no he descobert encara la manera de llegir-lo. Els versos diuen així:

"De nuevo e sido inventado	Solo advierto, que al revés
i oy nuevo a Tomas me ofrezco	de otros mi lectura empieza
muy intrincado parezco,	que ellos tienen la cabeza
pero no soy intrincado.	donde yo tengo los pies."

Potser la clau de lectura siguiu criptomàtica, en base a les lletres que en alfabet hebreu figuren als dos costats del cor, la creu i la saeta que encapçalen la composició. No és aquest l'únic laberint que va confeccionar Gerónimo Martínez de la Vega:

"Hize tambien otro d'el mismo tamaño, i con su título, i orla, como el pasado; si bien de mejor traça, i perspectiva: porque se formava en el, de letras, sin mas otra pintura, un grande corazón, saeta, i cruz encima d'el, i dentro todo de su escudo, o tarjeta, i encima un Capelo de Arçobispo, con su cordon i borlas: leyendose todo de un golpe, cosa que por lo menos costo grande trabajo. Dexa de ponerse aqui, por no poderse acomodar a la estampa."

En aquest cas la definició més aviat ens fa imaginar un cal·ligrama, ja que el poema es pot llegir tot de cop, és a dir que no hi ha dos o més ordres de lectura com és propi dels laberints, però com veiem els problemes d'impresió varen fer impossible la seva reproducció. Un altre laberint, en aquest cas del Doctor Pedro Clement, es descriu també en la relació:

"El Doctor Pedro Clement, beneficiado de la misma Iglesia, hizo otro grande, i vistoso labirinto de letras, i Geroglyficos, con tal artificio, que comenzando por una sola parte, se acabava de leer por mas de mil. El mismo hizo otro papel, con unas letras extraordinarias, que causaron admiracion, i otro artificioso labirinto, y juego de manos: obras todas de grande entretenimiento, i dignas de que se pusieran en este lugar; pero no fue posible, por faltar caracteres para ello." (88)

La descripció no deixa clar si la primera composició és alhora laberint i jeroglífic, i respecte del segon laberint ens ofereix la curiosa denominació de "juego de manos", potser referint-se a les mans que es dibuixaven algunes vegades al costat de les lletres per on s'iniciava la lectura, com veurem més endavant en alguns impressos.

3.2.5. 1623- CANONITZACIÓ DE SANT IGNASI DE LOIOLA I SANT FRANCESC

XAVIER A GIRONA

Francisco Ruiz, escriu la relació de les festes celebrades a Girona per la Canonització de Sant Ignasi i Sant Francesc Xavier i la beatificació de Sant Lluís Gonzaga, on descriu un conjunt de composicions amb característiques de cal.ligrama que varen exposar-se en el claustre:

"...se vistio el claustro con tapiceria de paños de Flandes, de la qual se descubria harto poco por cubrirla otra mejor de tres ordenes de papeles que el menor era de dos pliegos de marca maior, i dentro de guarniciones de varias pinturas, contenian agudas Epigramas, i odes Griegas, Latinas, Castellanas, Catalanas &c. Versos Retrogrados, Acrostickos, Serpentinicos, Leoninos, Ecos, i otras sutilezas, i curiosidades que no se pueden pintar en tan corto papel. Los Geroglificos pasavan de ciento su pintura era mui prima en tarjetas ovadas, i la declaracion en otras quadradas, que estaban enlazadas con aquellas, i pintadas todas con grande primor i conformidad. Campeavan entre todos seis papeles ingeniosissimos de a ocho i diez pliegos de marca maior en cinco lenguas, i otros en seis sin muchos Soles, Iesuses, Torres, Naves fabricados de versos Ebreos, Griegos, Latinos &c. Tempranas flores de los Ingenios del Colegio." (89)

Primer parla dels poemes i després dels jeroglífics, i és entre aquests que sembla descriure aquells poemes que tenen forma de "Soles", "Iesuses", "torres", "naves", i després ens diu que eren confeccionats amb versos, és a dir, que no es tractava de pintures d'aquestes imatges, sinó que les imatges eren compostes pel text, en una mida considerable (Marca Major: 64 x 45 cms.).

Així podem considerar de nou, com en la relació abans esmentada, l'existència de cal·ligrames en les diferents formes que detalla la relació, o bé que aquells en forma de sol fossin cal·ligrames del mateix tipus que la dedicada al Duc de Lerma (f.327) o les dels alumnes del Col·legi de Dole (f.96 a f.115).

En la pàg. 35 descobrim una composició (f.323) que porta per títol "Ad Sanctum Ignatium Acrostichis Leitandum proponit plurimis modis ejus Nomen", en la qual es reproduïx de manera acròstica el nom de Sant Ignasi en llatí: IGNATIUS. En aquest cas no es tracta d'una composició entreteixida, ja que cada inicial de l'acròstic és la primera lletra d'una paraula, no interferint les inicials acròstiques en la trama del text o de les locucions. Sota aquesta composició, hi ha una altra que podríem considerar un laberint de paraules, titulada "In. S. Franciscum Xaverium Carmen. Legitur deorsum, & dextrorsum", és a dir, llegir de dalt en baix i d'esquerra a dreta. Molt possiblement els dos sentits de lectura donin una mateixa rima en llatí, en versos hexàmetres o pentàmetres.

3.2.6. 1624- UN LABERINT DE LLETRES DE LISBOA

El 1624, quan Portugal formava part de la corona espanyola, s'imprimí a Lisboa el llibre de F.Enriquez de Guzman *Segunda parte de la tragico-media Los jardines y campos Sabeos*, en el qual figura imprès el laberint dedicat a Don Francisco de León Garavito, un laberint de lletres de simetria central que repeteix aquest nom (f.328) (90).

3.2.7. 1625- CELEBRACIÓ PER SOR CATHERINA THOMASA A MALLORCA

En la relació, escrita per Miguel Thomas, de les festes dedicades a la religiosa augustina Sor Catherina Thomasa, de Mallorca (Catalina Tomàs i Gallard, Valldemossa 1531-Mallorca 1574, canonitzada el 1930), celebrades a la ciutat de Palma el 1625, però publicada a Barcelona el 1636, trobem una composició que té a la vegada característiques de jeroglífic i de poema visual, amb poemes que podrien ser cal·ligrames, i un laberint (f.329). En la relació s'hi descriu el certamen poètic que es va fer en honor de la religiosa, i en el capítol dedicat als jeroglífics, al qual pertany la composició que comentarem, s'estableixen les bases del Certamen per als jeroglífics:

CERTAMEN XII

AMETISTE

Con su morado suave combida a su vista y consideracion,
y con la virtud, que tiene de atraher varias cosas,
ofrece campo ancho para celebrar qualquiera de las
virtudes de nuestra Virgen, o muchas dellas, con algun
Geroglifico, que tenga mote, y pintura, con la
propriedad que piden empresas, añadiendo algunos
versos, que aclàren el intento, en qualquier idioma.
Llevarà el mejor una imagen de la Venerable Thomasa de
medio relieve dorada. El segundo una de pinzel curiosa
de la misma Virgen.

Més endavant s'especificuen les lleis per al Certamen dels jeroglífics:
"De los Geroglíficos, no se pide pintura, sino la traça de ella. En el
papel cerrado del Geroglífico, pòngase en breve, la declaracion del
intento." Entre ells, el que ens interessa ve descrit d'aquesta manera:

"Para declarar lo mucho que persiguió el Demonio a la
virgen Thomasa, y como ella defendida de muchos Santos
con solo un IESUS que despedia, como si fuera una bala
le ahuyentava, y hazia desesperar de un arbol. Fue la
pintura una pieça de bronze encima un Baluarte. A cuyo
fugon pegava fuego el Cielo, y va la bala por el ayre à
dar al negro de una rodela, que tenia quatro circulos,
que estava colgada de un arbol, y cerca del, un bocaron
del Infierno. Y toda esta pintura estava llena de
diferentes versos. Con un letrero encima de todo, que
dezia, BELLA MOVENT SUSTRA IN COELUM FERA MOSTRA
GIGANTUM.

VERSOS QUE CONTENIAN

los quatro circulos de la Rodela

1. Contra Luzbel, aunque de lexos tira.
 Quien à serbir a Christo se retira
2. Y mas al Negro la pelota acerca
 Quien se encierra de votos con la cerca
3. Ya casi al Negro toca, el que ha cuydado
 Poner en solo Christo su cuydado

4. Mas aquel à Sathan en medio clava,

Que al gusto de su Dios su gusto enclava"

Per la descripció, quatre cercles concèntrics definits per quatre versos: "Lemas Terrenos de Santos", podria tractar-se d'un cal·ligrama.

A continuació defineix "El bocaron del infierno y sus dientes" i després "La bombardia y pieza de bronce", "el fuego del fogon", "a la boca de la pieza", "la culata el iugo i la otra rueda", acompanyats tots de les composicions poètiques que eren en el seu interior definint la forma.

En l'última peça del jeroglífic: "El Baluarte tenia el siguiente laberinto", la composició sembla un laberint de lletres, però l'ordre de lectura presenta una disposició especial, ja que cal començar a llegir des de l'interior cap a fora, seguint les majúscules i dibuixant una espiral, per descobrir el següent missatge "Soys de Santa Catherina baluarte u fuerte a do el cielo pusso esta pieza divina". A continuació, dos sonets fan la declaració de la pintura (91).

Aquesta composició, que concursà en el Certamen de Jeroglífics incloent el laberint, és molt important, perquè ens mostra l'estreta relació que s'establia entre jeroglífics, poemes visuals i laberints, cosa que ja hem vist en el possible jeroglífic-laberint *En Ave Sevane*, els jeroglífics de Caramuel i les descripcions que Martínez de la Vega fa de les seves composicions i les de Pedro Clement.

3.2.8. 1644- EXÈQUIES A LA REINA ISABEL DE BORBÓ A MADRID

En la relació que descriu les honres fúnebres a la Reina Isabel de Borbó (92), podem destacar una de les composicions, més epigramàtica que cal·ligrama (f.330). És una inscripció disposada de manera circular al voltant d'un centre on és dibuixada una corona, en un espai quadrat limitat en els angles per quatre flors de lliri, símbol de la casa reial dels borbons, on cada un dels raigs s'inicia amb una lletra majúscula que reproduïx el nom de la Reina: "Elisabeth Regina".

3.2.9. 1662- UN POEMA MUT DE MADRID

En una relació publicada a Madrid, dedicada a la Immaculada Concepció per celebrar la nova declaració del Papa Alexandre VII respecte el seu culte, trobem un poema mut (f.331) compost per Gerónimo González Velázquez, responsable també de dibuixar-lo i estampar-lo (93)

3.2.10. 1666- EXÈQUIES AL REI FELIP IV A MADRID

Dins la relació de les exèquies a Felip IV (94), trobem un exemple de disposició circular (f.332), en el centre es dibuixa la Creu de Malta, i en els seus quadrants dos lleons i dues torres, emblemàtics de Castella. En el petit anell immediat està la inscripció PHILIPUS.IV HISPANIARUM. REX, i cada una de les lletres, inicia acròsticament un conjunt de frases tretes de la Bíblia que dibuixen els radis.

3.2.11. 1663-1668 CARAMUEL I EL *PRIMUS CALAMUS*

Quan he comentat el tractat teòric de Caramuel *Primus Calamus* i els poemes que en ell són impresos, he incidit superficialment en les arrels hispanes, de les quals donaré ara una breu referència, ja que les cites en els dos volums, la *Metamètrica* i la *Rítmica*, són abundants. És evident que la joventut espanyola de Caramuel continua present en la seva memòria quan l'escriu, ja que les festivitats, certàmens poètics i referències literàries espanyoles són cita freqüent en els dos tractats. També és comprensible la insistència de Caramuel en el terme Laberint, que té el seu origen en el costum espanyol, i potser també lusità, de fer i denominar així aquest tipus de composició.

En la primera part del llibre *Metametrica*, a la pàg. 189, reproduueix un laberint entreteixit en què les lletres estan disposades en forma d'aspa, on es llegeix "Incruce" i "Andreas", que comparteixen la lletra R en el centre, obra de D. Andrea de Herrera, religiós de l'orde del Císter i professor de teologia. A la pàg. 196 parla dels poemes acròstics i cita el llibre del portuguès Emmanuel de Faria *Aganipes*, del qual reproduueix un capítol sencer. A la pàg. 209 cita les exèquies que es varen fer a Salamanca a la mort de Felip III. Entre les pàg. 319 i 320, en el Cap. CCXCIV, reproduueix el Laberint *O fuente tu envias* de Juan Díaz Rengifo, al qual considera "versos cortados". En la segona part "*Primus Calamus- Secundam Partem Metametricae Exhibens*", en la pàgina 1, està imprès un laberint de lletres, que repeteix el nom "Ferdinandus", i que Caramuel designa Diagrama i Laberint. En la pàg. 8 sota el títol de *Apollo Polyglottus*, cita un poema acròstic: *Francia tu lis fruto dio*,

fet a Salamanca en les festes pel naixement de l'hereu reial Baltasar Felipe IV, el 1629. En l'apartat *Apollo Amoebaeus. Musa U. Hispana*, pàg. 71 i 72, hi ha un poema titulat *La Rosa*, que denomina *Romance alternativo por las letras mayúsculas*. En la mateixa pàgina reconeix que l'espanyol val més per expressar enginyositat que el llatí (95).

En el segon volum del *Primus Calamus*, la *Rítmica*, a la pàg. 391, parla de les propietats retrògrades, i diferencia si són per lletres, Ex: "Roma / Amor; per síl.labes, Ex: Roma / Maro o per diccions, Ex: Ite in certamen Iuvenes, certamen in ite", i reproduïx un exemple de Rengifo amb les dues possibilitats:

"Belona soys generosa,	Generosa soys Belona
Guerrera, cruel, atrebida,	Atrebida, cruel, guerrera
fiera, atroz, descomedida,	Descomedida, atroz, fiera
Fanfarrona, belicosa.	Belicosa, fanfarrona"

A la pàg. 385, reproduïx un sonet de la seva època d'estudiant a Salamanca: "Inscriptum suit Universitati Salmanticensi à P. Thomá de S. Vincentio Ordinis S. Dominici Poëta Laureato; & in Certamine Poëtico impressum. Illud poteris in aliis linguis imitari, si velis" (96)

Entre les vint-i-cint làmines abans comentades, trobem algunes fetes per ell en la seva joventut espanyola, i les escrites a mitjans de segle, alguna seva i altres d'atribució dubtosa. Entre les primeres, hi ha els dos laberints de cercles concèntrics *Maria Stella* i *Jesus Sol*

(f.233 i f.234), l'estructura mètrica de les quals Caramuel s'atribueix la idea, i data el 1616. També són seus el laberint de versos sencers dedicats a Angel Manrique de Lara, de 1624 (f.237) i la composició de la Tabula XIV feta el 1629 a Salamanca i dedicada a Sant Tomàs d'Aquino (f.227), (i potser també per la seva semblança les làmines XIII i XV (f.229) i (f.228), també dedicades al mateix Sant). Les altres obres serien els "Logogriphorum" III, IV, V (f.214), el laberint de la Tabula XXVI dedicat a Felip IV per Antonio de Yerro (f.238), el "Pegma metametrico" dedicat a Benedictus, d'Emanuel del Yerro i els seus germans Sebastiano i Augustino (f.226), i el poema en castellà dedicat a Alexandre VII (f.230).

En aquestes composicions hi ha dues constants, la pervivència de la combinatòria lul.liana i la temàtica tomista, totes dues molt imbricades en la tradició dels centres d'ensenyament espanyols de la seva joventut i de la seva orde.

Sant Tomàs representava des de finals del segle XVI i durant la primera meitat del S.XVII l'avantguarda del pensament escolàstic, coincidint amb l'època de la Contrarreforma. El 1567 Sant Tomàs havia estat declarat per Pius V "Doctor de l'Església", oposant la seva concepció optimista sobre les possibilitats naturals de l'home, al pessimisme de l'home caigut que presentava la Reforma. Els grans centres escolàstico-tomistes varen ser en aquell temps les universitats de Bolonya, Donai, Lovaina, i sobretot les de Salamanca i Alcalá, a les quals s'hi varen afegir Coimbra i Evora.

Salamanca, abandonà el seu tradicional nominalisme, i es convertí en el primer focus del tomisme, que es va estendre en totes direccions. La projecció del tomisme dels mestres dominicans de Salamanca va arribar a altres ordes com la carmelitana, així com a molts mestres seculars i especialment a la Companyia de Jesús, el fundador de la qual havia triat Sant Tomàs com a doctor de l'orde. No és casual que en tres d'aquests centres hagi passat Caramuel bona part de la seva etapa estudiantil: Alcalá, Salamanca i Lovaina, coincidint amb aquesta etapa de floreixement del tomisme i veneració del Sant. Com veurem més endavant sota el patronatge de Sant Tomàs es fundaren acadèmies i congregacions estudiantils, que per la seva festa, el dia 7 de Març, celebraven actes religiosos, filosòfics i literaris, marc en el qual es presentaven composicions poètiques dedicades al Sant.

El lul·lisme va ser protegit a Espanya per Cisneros, fundador de la Universitat d'Alcalá, i per Felip II, encara que l'oposició dels teòlegs dominicans va produir un replantejament en la cúria romana de la seva ortodòxia. La influència de l'*Ars Magna* durant el Renaixement va ser molt considerable en Pico de la Mirandola, Giordano Bruno i altres, seguint durant el segle XVII el seu desenvolupament a França i en el XVIII a Alemanya, a més de ser reconegut per Leibniz com un precedent del seu art combinatori.

En l'*Ars Magna* de Llull, determinades combinacions de lletres simbolitzen nocions teològiques, morals, etc... La seva importància radica en què és la primera manifestació coneguda en Occident de l'ideal algorítmic de reduir el raonament al càlcul. Els esquemes del seu

pensament es basaven en tres figures geomètriques: el triangle, el cercle i el quadrat, totes elles amb un sentit religiós i còsmic. El quadrat representa els elements, el cercle el cel i el triangle la divinitat. L'Ars és una lògica, però difereix fonamentalment de la lògica perquè combina processos lògics i metafísics, és més semblant a una geometria o àlgebra mística i cosmològica (97). No és casual que les tàbules d'estructures de Caramuel es basin en aquestes tres figures geomètriques, triangle, quadrat i cercle. Segons Frances Yates:

"Llull introdueix el moviment en la memòria. Les figures de l'art, en les quals apareixen els conceptes en notació de lletres, no són estàtiques, sinó giratòries. Una de les figures consta de cercles concèntrics, marcats amb les lletres que indiquen els conceptes, i quan aquestes rodes giren, s'obtenen combinacions d'aquests conceptes. En una altra figura giratòria, els triangles que hi ha dins d'un cercle recullen conceptes relacionats". (98)

L'ús d'imatges és totalment absent del veritable lul·lisme, que com a memòria artificial es relaciona amb la memòria artificial clàssica de la tradició retòrica, i té com a única regla la quarta regla de Sant Tomàs d'Aquino, que és la de meditar sovint sobre allò que volem recordar. Un dels grans objectius del Renaixement havia de ser combinar el lul·lisme i l'art clàssic de la memòria mitjançant imatges màgiques de les estrelles sobre les figures lul·lianes (99).

Caramuel és en el *Primus Calamus* poeta, recopilador i redactor de teoria poètica, però no és aquesta la seva faceta més coneguda, perquè si bé és considerat com a polígraf, amb més de setanta títols publicats en diferents matèries, és més conegut per les seves aportacions en el camp de la matemàtica, en què va trobar el fonament general dels sistemes de numeració en base "n", i ideà un sistema de logaritmes "perfectes", sense característiques negatives en el càlcul trigonomètric, essent considerat com un precursor dels cologaritmes. En l'astronomia intentà aplicar una formulació mecànica, que relegà l'astrologia al rang de superstició. A més va escriure també un interessant tractat *Arquitectura civil recta i obliqua* (1667-1668) i dissenyà la façana de la catedral de Vigevano (100).

La temàtica tomista és un reflex del tomisme imperant en els cercles escolàstics, les estructures bàsiques compositives-geomètriques troben en el lul·lisme una justificació, els seus coneixements matemàtics en relació amb aquest últim creen la trama combinatòria de moltes de les seves composicions, però des del punt de vista literari és important destacar en primer lloc la pervivència de la tradició del manierisme llatí medieval, com apunta Curtius, i sobretot la rica tradició literària castellana que li és contemporània en la seva joventut espanyola i el tractat poètic de Rengifo, que pel que fa als temes de poesia visual és possiblement només una mostra de la gran riquesa i varietat de composicions que es devien compondre.

3.2.12. 1669. UN LABERINT NUMÈRIC VALENCIA

En la relació titulada *Sacro y solemne novenario, publica y lucidas fiestas que fizo el Real Convento de Nuestra Señora del Remedio de la Ciudad de Valencia a sus dos Patriarcas, San Juan de Mata y San Felix de Valois*, impresa el 1669, trobem un exemple de laberint que no havíem vist fins ara, dedicat als dos fundadors de l'orde dels trinitaris, canonitzats el primer, Sant Joan de Mata, el 1679, i Sant Fèlix de Valois el 1694 (f.333). L' orde tenia com a finalitat la redempció dels captius cristians caiguts en poder dels moros.

La composició, calcogràfica, compagina dibuixos, lletres i números, en una disposició tal, que podriem considerar-la com un jeroglífic, sobretot si comparem amb la composició també valenciana de 1616, dedicada a Leocadia Estopinya, (f.360), que repeteix una estructura compositiva de laberint molt similar, i que és reconeguda en combinació amb un dibuix simbòlic, com un jeroglífic.

En aquest cas, les figures dibuixades al·ludeixen als fundadors de l'orde en les dues columnes, el seu origen francès per les flors de lliri, i les respectives creus distintives de l'hàbit. En la clau trobem la referència numèrica per averiguar les lletres que formen part del laberint. El laberint té una disposició en simetria diagonal, i repeteix les lletres que s'indiquen en els marges: "Ser Redemtores gloriosos", lletres que inicien la lectura en el vèrtex inferior esquerre (101).

3.2.13. 1673- LES FESTES A SANT TOMAS D'AQUINO A BARCELONA

Ja hem vist en el comentari als poemes espanyols de Caramuel com el tomisme era present en les universitats espanyoles durant la primera meitat del segle, i va convertir-se en tema de composicions poètiques per les seves festes; aquest fervor tomista promogué a Barcelona la creació a finals del segle XVI d'una Acadèmia tomista, que es reunia en el Convent de Santa Caterina, dels pares dominicans, composta per religiosos del convent, alumnes i professors de la Universitat, on compartien actes religiosos, conclusions filosòfiques i poètiques.

Però el predomini del tomisme i la concòrdia amb els jesuïtes no durà molt de temps. El jesuïta Francisco Suárez (1548-1617), que havia estudiat a Salamanca, professor de filosofia i teologia a Segovia i Valladolid, de teologia a Roma, Alcalá, Salamanca i Coimbra, famós com a escriptor, com a teòleg trencà la tradició dels comentaris a Sant Tomàs i elaborà un cos de doctrina general, sistemàtica, amb mètode analítico-crític. En la seva obra clau *Disputaciones Metafísicas*, estan contingudes les tesis de divergència amb el tomisme, que constituïrien l'anomenat "suarisme". Aquesta divergència teològica entre tomisme i suarisme, vindria acompanyada d'altres factors que oposaren els col·legis jesuïtes i la filosofia suarista als sectors més tomistes dels Estudis Generals o Universitats. Els recels entre dominicans i jesuïtes s'iniciaren entre 1626 i 1627, arran de l'apertura de càtedres en la Universitat, de Teologia i Filosofia (102), i s'agreujaren amb el reconeixement i possibilitat d'accedir als seus graus i càrrecs, encara que no hi haguessin estudiat.

El tomisme experimentà en la segona meitat del segle un retrocés que ocuparen el suarisme dels jesuïtes i l'escotisme dels franciscans, així per exemple a la Facultat d'Arts de València, existia l'Escola Tomista, que va ser l'única doctrina filosòfica que es va ensenyar fins el curs 1655-1656, però a partir d'aquesta data es donà també cabuda a l'opinió contrària, sostinguda en aquells moments principalment pels jesuïtes, si bé les càtedres de filosofia i teologia eren tomistes (103).

El 1629 a Barcelona, dues de les tres càtedres eren tomistes (104), però la contraposició entre suarisme i tomisme es féu evident en la segona meitat del segle. La definitiva unificació l'any 1662 del Col·legi de Bethlem i el Col·legi de Cordelles, en tràmit des dels quaranta (105), va suposar una font de competència per a la Universitat, confirmada pel reconeixement dels seus estudis, com ens informa el panegíric de l'any 1663 al Marquès de Castel-Rodrigo, Virrei de Catalunya (1661-1666):

"Bien semejante a este aquel otro favor, que V.E. recién llegado a esta Ciudad, hizo a este Nobilissimo Colegio de Cordellas, y docta Escuela de la Compañia de Iesus. A cuyas diligencias, esta ilustrisima ciudad de Barcelona, puso en execucion el decreto que su Magestad del Rey Nuestro Señor, que Dios guarde, despachò: mandando fuessen admitidos en los grados y puestos que da esta Universidad, los Nobles Colegiales de la Virgen Maria, y Santiago de Cordellas, aunque no hubiessen cursado en ella, por platicarse assi en Salamanca y en otras Universidades de sus Reynos". (106)

Degut al protagonisme que assumiren progressivament els jesuïtes, s'establí una competència entre els dos centres i els seus estudiants, Col·legi de Cordelles i Estudi General, situats molt a prop l'un de l'altre, en l'inici de les Rambles. L'Acadèmia de Sant Tomàs i els estudiants del Col·legi de Cordelles respectivament, començaren a imprimir en la dècada dels seixanta uns fullets que recollien oracions i poesies. Aquest costum va perviure durant la resta del segle XVII i part del XVIII, i els fullets són una font documental de gran interès per al coneixement de l'activitat literària de les dues entitats, els seus professors i els alumnes.

Els fullets del Col·legi de Cordelles començaren a imprimir-se el 1660 i per a ocasions molt determinades: les festes a la Immaculada Concepció en el mes d'abril o maig, en què es celebraven conclusions, es recitaven oracions i normalment també es feia un certamen literari, o en el mes de novembre en honor del fundador del Col·legi, Jaume de Cordelles, ocasió per a la qual es componien oracions fúnebres (107). Els de l'Acadèmia de Sant Tomàs s'imprimien bàsicament per les Festes del Sant en el mes de març. Donat el poc coneixement que es té d'aquesta Acadèmia, he dedicat un apèndix especial que documenta la seva evolució i també una bona part dels fullets que per les seves festes varen imprimir-se (108).

L'any 1673 trobem entre la producció barcelonesa de l'Acadèmia de Sant Tomàs un cal·ligrama amb recursos acròstics en forma d'estel (f.334), fet per Benet Miquel Boxeda, un llicenciat de la Universitat de Barcelona que s'havia de presentar a doctor, per convidar a un noble a les Conclusions filosòfiques que organitzava aquesta Acadèmia. El

suport és un full solt (109) i la composició està reproduïda per mitjans tipogràfics. La forma de l'imprès és aproximadament quadrada i lateralment porta quatre inscripcions amb el nom de l'autor i la dedicatòria. En el centre de l'estel hi ha dibuixat un sol amb vuit raigs que enllacen amb els angles interns. Les majúscules de l'estel componen el nom de "D. Anelus de Moura et" i les dels raigs de sol el nom "D. Gusman".

La composició acompanya la descripció i crònica de les Festes de Sant Tomàs del mateix any, festes on varen sorgir alguns problemes, per la qual cosa es varen perllongar uns quants dies. El text és molt llarg i només reproduïxo la part on es fa referència a aquesta làmina i el motlle en que s'imprimí, i completo la informació sobre les circumstàncies que acompanyen la composició d'aquest poema visual en l'apèndix sobre l'Acadèmia (110):

"Per lo dimars cap de octava se previngue lo licenciado Benet Miquel Boxeda, de Phylas lo qual y demes de Phylosophia se serviren del mateix mollo que treballaren lo divendres vespre, mudant solament las dedicatorias y peus, estas ultimas del cap de octava lo dit licenciado Boxeda las dedicá al excellentissim Señor Don Anelo de Moura y de Gusman (del llinatge de mestre S. Domingo y Compte de Lumianes, castellà del Castell Nobo de Nàpols y Capita General de la Cavalleria estrangera del Principat de Catalunya de aquest Señor noy avia planxa feta de sas armas ni temps per a ferla pero lo dr. trobà una traça en lloch de

armas y dedicatoria en vers tot se feu derapesa y costa molt temps despres ferlo imprimir y donar entenen al impressor amb tant poc temps y per ser cosa extraordinaria com curiosa la he fixada entre estos fulls. Las lletres grans diuen D. Anelus de Moura et de Gusman y les petites començan - dominici sucessor y va rodant la roda per fora y despres dins". (111)

Anelo de Moura i Guzmán, de la casa de Guzmán, com Sant Domènec, estava casat el 1673 amb una de les filles del ja esmentat Virrei de Catalunya Francisco de Moura i Corte Real (112), però el 1675 marxà cap a Nàpols, on morí. El fet que la durada del matrimoni fos tan curta i que la seva esposa tornés a casar-se despés, fa que sigui difícil situar Anelo de Guzmán en relació a la família del Virrei, ja que en molts arbres genealògics dels Moura no s'esmenta el seu nom (113).

Les conclusions s'imprimien sobre paper, encara que en alguns casos es feia sobre tela, generalment seda i amb alguna imatge religiosa, conclusions de les quals es conserven encara alguns exemplars (114). En aquest cas el comentari a la dificultat en la impressió del full és indicatiu de les possibles raons per a la seva escassetat. Normalment es convidava a presidir les conclusions filosòfiques o altres actes solemnes de l'Acadèmia, amb un sonet estampat, on es reproduïa, si el convidat era noble, l'escut d'armes de la família. En aquest cas pel fet d'ésser les dites conclusions organitzades amb molta pressa, no va haver-hi temps de fer-se amb l'escut i en el seu lloc es va improvisar aquesta forma, al·ludint amb l'estel a l'avantpassat del noble (115).

3.2.14. 1685 - UN SONET ACRÒSTIC A CARLES II.

De 1685 és un sonet acròstic de forma circular dedicat a Carles II (f.335), que repeteix el seu nom en els extrems i on tots els versos acaben en la lletra A, situada en el centre. Està imprès en la relació *Academia a que se dio asumpto la Religiosa y Catholica Accion que el Rey (...) executó el día 20 de enero de este año de 1685* (116)

3.2.15. 1689 - LES EXÈQUIES A MARIA LLUIÇA DE BORBÓ A MADRID

Les composicions que segueixen varen ser compostes a Madrid en les solemnitats per la mort de la reina Maria Lluïsa de Borbó el 1689 (117). El primer dels poemes (f.337), d'autor anònim, és un laberint de lletres que porta per títol "Laberinto retrogrado". La composició repeteix: "A no rociar aromas es amor ara i corona", un palíndrom que dona peu al fet que es pugui llegir en múltiples direccions.

En la segona (f.336), de Pedro Pablo Pomar, "Soneto en Labirinto, con el nombre acabando en A", s'aplica el "concordans": s'alternen síl.labes comunes a dos versos, que creen direccions de lectura ascendents i descendents. Al costat dret, està impresa una A gegant, última lletra de la síl.laba concordant -na- en què tots els versos finalitzen: "Gima el Ayre al Dolor Lloren tal Pena / Sienta al ver perecer Flor tan temprana / Pronuncie el Fuego en leguas la tyrana / Ley que a un estrago Vidas Encadena/ la tierra le Lamenta hallando agena / La mas Fragrante Lys Bella y Lozana / Y de las ondas en su espuma cana / Cante Lamentos

tristes La Sirena / La Magestad, los triunfos, la Corona / Los Mandos,
los imperios, la Fortuna / Sube a luzir i aprissa ve la Ruina / O
influxo! o lei que adversa, no perdona / Verde Ferbor ni de Eslabon la
Cuna / Pues del Albor como el Pabon declina".

En la tercera composició (f.338), obra del Vizconde de San Miguel y de Otero, de forma circular, les majúscules acròstiques encapçalen cadascun dels versos per fora, i en el centre de la circumferència, està impresa una lletra O amb què acaben tots els versos. L'última, un poema acròstic radial, és l'inclusa a *Cantos funebres de los cisnes de Manzanares a la temprana muerte de su mayor Reyna doña Maria Luisa de Borbon*, dedicat a Manuel Garcia de Bustamante per Don Fernando Bustamante Bustillo (f.339) (118).

3.2.16. 1693 - CELEBRACIONES PER SANTA TECLA A TARRAGONA

Aquest any es varen celebrar a la ciutat de Tarragona unes grans festes en honor de la seva patrona, Santa Tecla, descrites en la relació escrita pel religiós de la Companyia de Jesús, Jaume Vilar, mestre de "Humanas Letras". En ella s'hi fa menció de les poesies que es varen compondre per lloar a la Santa i guarnir també en alguns casos, com és aquest en què es fa referència a les composicions del claustre:

"Matizòse tambien de una multitud de poemas, con la diversidad en metros, y variedad en laberintos mudos, serpentinos, acrostickos, correlativos, y otros generos de

composicion, que caben en las dos lenguas, latina, y castellana: diligencia encomendada à la Compañia de Iesus, à quien facilmente encontrò para honrarla con este cuidado, la suma estimacion que haze della Su Ilustrissima, y su muy Ilustre Cabildo." (119)

En aquesta relació s'introdueix un nou terme: "laberintos mudos" del qual no en teniem cap notícia. El mateix autor passa a detallar les formes gràfiques que algunes de les composicions presentades tenien:

"Muchas de las del claustro han tenido su lugar en el contexto de la narracion, acá le tendràn algunas mas, no todas, porque seria nunca acabar, y assi se omiten los laberintos en estrellas, puntas de diamante, quadros, arboles, aguilas, y organos, que serian otros tantos laberintos, para el Impressor. A mas de esso, assi en poemas ordinarios latinos, y castellanos, como en laberintos, se omiten los mudos, que aunque suelen dar que mas hablar, no son los que florecen mas en la agudeza del discurrir." (120)

Segons Jaume Vilar eren diverses les formes dels laberints, però com no els descriu ni reprodueix, ens queda per saber si amb el terme de "laberint", designa també cal·ligrames. També comprovem la coincidència amb els temes i formes dels jeroglífics. Així mateix, l'autor constata la dificultat per a la reproducció tipogràfica o impressió dels laberints per la seva complexitat, a més de recalcar que priva la valoració de l'enginy en les poesies sobre la realització material.

3.2.17. 1695 - UN LABERINT A SANT TOMÀS D'AQUINO A SARAGOSSA

En el llibre imprès a Saragossa *Milicia Angelica del Cingulo del Angel de las Escuelas Santo Thomas de Aquino*, entre les últimes pàgines, es troba una làmina plegada on són estampats dos poemes visuals amb la mateixa forma: una creu (f.340), i el mateix text, en una de les creus en llatí i en l'altra en castellà. No és la primera vegada que estudiem aquesta creu, ja que la versió llatina és idèntica al poema-laberint atribuït a Sant Venanci Fortunat (f.33) i que en el present llibre s'atribueix a Sant Tomàs d'Aquino. En el llibre s'indica la circumstància i finalitat en què el Sant la va compondre "Proponese un devoto e ingenioso laberinto que dispuso Sto. Thomás, y el motivo que tuvo para hazerlo..": espantar el dimoni i protegir-se dels llamps (121).

He buscat en la biografia de Sant Tomàs l'episodi corresponent, però no he trobat cap dada que corrobori aquesta circumstància (122). És de destacar que aquest llibre ve aprovat per Tomàs de Ripoll, en aquells temps Qualificador del Sant Ofici, i amb anterioritat Rector de l'Acadèmia de Sant Tomàs de Barcelona, i per Raymundo Costa, Provincial de la Província d'Aragó, ambdós religiosos dominicans ordenats en el convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona, i per tant autoritats eclesiàstiques en aquest tema, els quals no varen posar cap objecció a la seva publicació. Potser León Maria Carbonero y Sol es basava en aquest llibre per atribuir aquesta mateixa composició tant a Sant Venanci Fortunat com a Sant Tomàs d'Aquino (123).

3.3. 1700- UN ANY CLAU EN LA POESIA VISUAL CATALANA

L'any 1700 és un any que no sols tanca el segle XVII i la dinastia dels Austries a Espanya, sinó que també va ser en el context poètic barceloní un any ric en esdeveniments relacionats amb els afers poètics. Des dels anys seixanta el Col·legi de Cordelles representava una seriosa competència per a la Universitat, incrementada amb els anys amb la creació de noves aules, com les de Gramàtica i Filosofia, sumades a les d'Humanitats i en el Col·legi de Bethlem, d'Arts i Teologia, que arribaren al major nombre d'alumnes justament el 1700 (124). Aquest any es produïren a la ciutat de Barcelona un seguit de fets relacionats amb els afers poètics, els certàmens del Col·legi de Cordelles i de la Universitat, celebració de les honres fúnebres a Carles II amb la corresponent participació d'aquestes entitats i de la recentment formada Acadèmia dels Desconfiats, i també la publicació de la primera edició barcelonesa de l'*Arte Poetica* de Juan Díaz Rengifo, addicionada per Josep Vicens.

3.3.1. ELS CERTAMENS POÈTICS A LA CIUTAT DE BARCELONA

Aquest any tenim constància que el Col·legi de Cordelles celebrà en el mes de maig l'acostumat certamen poètic a la Concepció, del qual no tenim cap testimoni, excepte un fullet de vuit pàgines, de l'estudiant Juan Coromines, *Floresta Metrica en Gloria de Maria Inmaculada, y obsequio de la Suaristica, y Sabia Congregación, en la nueva admisión de*

Congregantes, on hi ha poesies escrites en castellà, amb un gravat de la Verge en la primera.

En el mes de setembre es va celebrar el primer certamen poètic organitzat per la Universitat i amb participació exclusiva dels seus estudiants, en una funció pública que durà quatre dies. Es conserven dos cartells, del primer i segon dia, on s'especifiquen la varietat de poemes que compondran els alumnes: versos en octaves, sonets, serpentinats, acròstics, concordants, retrògrads, Odes asclepiades etc.. El del primer dia (f.341a) té aquest títol:

"Magestuosa Poetica fiesta, celebre en tres lenguas, latina, castellana, y catalana, que para demostracion de sus progressos en humanas Letras, la Palestra Literaria de la Excelentissima ciudad de Barcelona, de ella favorecida, consagra a ambas Magestades de Nuestros Señores Rey, y Reyna, Don Carlos Segundo y Doña Mariana de Neoburg (que Dios guarde)". (126)

I el següent (f.341b) comença d'aquesta manera "Rhetorico poetico Festejo, erudito en tres lenguas (...) que para mayor justificacion de sus empleos en letras humanas, la Universidad Literaria de la Excelentissima Ciudad de Barcelona (...) dedica (...) al Serenissimo Señor Don Jorge.." (127). La major part dels alumnes esmentats en els cartells pertanyen a la classe Quarta i Tercera de Gramàtica i també a la

classe de Retòrica, i bona part dels noms els trobarem després com a autors de composicions de les honres fúnebres a Carles II el mateix any.

Aquest va ser el primer certamen poètic estudiantil universitari i públic, al marge de celebracions acadèmiques, un intent de la Universitat i l'escola tomista de donar relleu a la seva producció poètica, en pugna constant amb la suarista, i concretament intentant superar el certamen suarístic que dedicat a la Concepció Immaculada havien celebrat els jesuïtes el mes de maig. El *Lumen Domus* ens ofereix una informació col·loquial de les circumstàncies ambientals que varen provocar-lo:

Certamen Poetic y catafali per dit efecte

"Dias de setembre 1,2,3 y 4. en lo Pati de la Universitat desta Ciutat, y a costas del Consistori dels Srs.Consellers, que manà fer catafals o tribunas per lo Sr. Bisbe D.Fr.Benet Sala, per los Srs. Consellers, per los Collegis de la Universitat que ab Capirot y borla assistiren , per los pares mares o parents dels minyons del acte, per a personas principals, damas, Cavallers, y per lo Poble. Se feu un famos y admirable Certamen Poetich. Sols se admeteren minyons de las 4 aulas, y de estos 30 a 40 per a que la multitud no causas confusio .formats los catafals per tot lo pati al modo de Casa las Comedias, y lo tablado molt sumptuos al entrar a ma dreta, isque ab una tramaya per a dir una loa un fill del Compte de la Rosa, Governador desta Ciutat. Luego isquesen los Minyons apadrinats de los Mestres y Cathedratichs de las

4 aulas a pendrer punt y assumptos per a la Composicio de repente fos llatina, Cathalana, o Castellana y de tot genero de versos y poesias, com tambe de oracions llatinas. Lo Sr. Bisbe des de lo balco, lo Rector de la Universitat, lo Jutge, conservador Prior de S. Ana, los Srs. Concellers y los 4 collegis donaven los punts y assumptos y los minyons componian y preroraven alli de repente, que durave tota la tarde. Los estudiants de la Companyia assistian alli com a fiscals, y al ultim los daven llicencia per a que donassen punts per la lliço que axi en vers com en prosa componian dins 24 horas, fentlos guarda rigurosa ells matexos fins lo endema que la avian dita. Lo Princep Darmstad Virrey no assisti a ningun acte. La noblesa y demes gent de bon gust nos podia contar, y sent veritat hi ague tanta gent, fou gran la quietut y silenci se tingue, y tot lo mon queda admirat y aturdit de la habilitat dels minyons. Se ha de saber que aquest certamen se feu a vistas de altre se feu en lo Collegi de la Companyia la quaresma passada, en las festas feren los estudiants Suaristas a la Concepcio. Los Pares Jesuitas tenian previnguts a los gramatichs y poetas de alguns anys antes pera dit Certamen, y no obstant no fou cosa. publicaren que sols la Compañia sabia enseñar Gramatica y lletras humanas, que los minyons de la Universitat no sabian cosa, pues lo menor estudiant de la Compañia sabia mes que los millors de la Universitat. Fortigats de asso los Cathedratichs emprendueren fer aquest Certamen, de que queda tot lo mon admirat, los Suaristas y aficionats a la Compañia

acorreguts y ab molta raho, y los Thomistas molt gososos, per los molts mals acarrea a la Comp., gran credit a la Universitat, dit Certamen, pues molts tragueren sos fills de Bethlem y los feren anar a la Universitat. A vistas pues del bon exit de dit Certamen, la Ciutat en lo Desembre determina que de tres en tres anys sen fes altre de semblant. I que lo Certamen se imprimis i que las oposicions de gramatica se fessen de 5 en 5 anys, entrant en lo torn la aula de Rethorica, que antes se llegia, separadament de las 4 aulas de Gramatica, que fou a fi y efecte de que los gramatichs pugan continuar ab un mateix mestre la Rethorica. La mort del Rey Carlos 2, la vinguda de Rey, y Virrey nou, tenint estos confessors Jesuitas, causaven los borbolls se notaran lo any seguent, que tot fo efecte de la confusio y descredit los ocasiona lo Certamen de la Universitat." (128)

Com llegim pel comentari dels Pares Predicadors, el certamen va ser un èxit per a la Universitat, per la gran facilitat en l'oratória i la poètica que demostraren els alumnes, però hi ha un document imprès que comenta el certamen, d'autor anònim i de simpaties evidentment jesuítiques que s'esforça en demostrar tot el contrari, amb un text ple d'ironia i crítica: *Chronicon, Historia y Cuento general de las fazañas que obraron en su Certamen los Agonistas de la Universidad de Barcelona, en el mes de setiembre de 1700* (129). L'autor és un cavaller que circumstancialment és present a Barcelona en aquelles dates i assisteix al Certamen com a afeccionat i curiós, i que sembla ser també era

present el mes de maig quan els jesuïtes varen celebrar el seu certamen. Lluny de donar una impressió positiva i enaltidora, en fa una sàtira en vers: d'una manera solapada critica als professors que l'han organitzat, així es refereix diverses vegades al professor Francesc Llaurador pel nom de "Labrador", desacredita la qualitat dels poemes en comparació amb els del certamen dels jesuïtes del mateix any, i elogia la figura de l'organitzador de la Companyia, Josep de Rocabertí, ridiculitzant el certamen universitari i els seus professors, els dominicans i l'Acadèmia Tomista.

L'àmbit estudiantil, com veiem, va ser un dels més productius i fructífers en manifestacions poètiques. Pel que fa a l'exercici de la poesia en la Universitat de Barcelona, ja en les *Ordinacions* de l'any 1629, en les aules de Gramàtica es concedia una gran atenció a l'estudi de la poesia llatina, especialment en la quarta classe, on es llegia el cinquè llibre de Nebrija, es feien exercicis sobre la quantitat de síl·labes, la diversitat de peus i els diferents tipus de poemes i com compondre'ls, i es llegia poesia de Virgili i Horaci (130).

3.3.2. LES EXÈQUIES PER CARLES II A LA SEU DE BARCELONA

Les exèquies que la ciutat de Barcelona dedicà a Carles II foren les més sumptuoses de tot el segle XVII. Dues relacions les descriuen, una encarregada pels Consellers de la Ciutat a J. Rocabertí de la Companyia de Jesús, *Lágrimas Amantes...* (131), i una altra elaborada pels acadèmics de la recentment fundada Acadèmia dels Desconfiats, *Wenias Reales* (132). Les dues relacions marquen un parèntesi dins la producció catalana en els llibres commemoratius d'honres fúnebres i en la quantitat de poemes visuals que reproduïxen, en la primera vuit làmines plegades i dues en la segona. Des del punt de vista econòmic cal tenir en compte el ressorgiment que des dels anys vuitanta era perceptible a Catalunya i la perifèria de la Península, en contrast amb l'enfonsament de l'economia castellana (133).

En la relació *Lágrimas Amantes*, es recopilen moltes poesies que guarnien el túmul i la catedral, d'estudiants jesuïtes, de la Universitat i d'altres afeccionats. Els poemes visuals dels alumnes del Col·legi de Cordelles i els de la Universitat es poden diferenciar no sols per les estructures emprades, sinó també en la firma, ja que els alumnes jesuïtes afegien al seu nom la declaració d'alumnes. L'atribució d'autoria dels poemes visuals que afirmo en aquest treball, a parts iguals entre els alumnes de la Universitat i els del Col·legi de Cordelles, entra en contradicció amb les opinions difoses fins el moment, entre elles la d'Antoni Comas, que considera totes les poesies obra dels alumnes de l'aula de Retòrica del Col·legi de Cordelles i de poetes ciutadans relacionats amb els jesuïtes, possiblement ex-alumnes.

Tres dels poemes visuals són amb seguretat obra d'alumnes de la Universitat de Barcelona, ja que el seu nom figurava en els cartells esmentats del certamen poètic de la Universitat el mes de setembre, són Pedro Martir Castells i Badia, Joseph Campins i Arau i Agustin Rovira i Rosich, tots tres en aquell moment alumnes de la classe quarta de Gramàtica. Un dels poemes visuals d'aquesta relació és de dubtosa atribució, ve signat per Raymundus de Clariana i Gualbes, nom que no he trobat en cap dels dos cartells, però que podem considerar de filiació tomista i universitària, si tenim en compte que un germà seu, Josephus de Clariana et Gualbas, noble i estudiant de la Tercera Classe, signà un dels fullets impresos per les festes de l'Acadèmia de Sant Tomàs el 1689 (134). De les quatre composicions que jo atribueixo als alumnes jesuïtes, una no ve signada, mentre que les altres ho estan per Don Juan de Descallar y de Deszbach, Iosephus Trullas i Iosephus de Rocabertí i de Llupià, familiar de Joseph de Rocabertí, l'autor del llibre.

3.3.2.1. Els poemes visuals de la Universitat

Els exemples que exposo a continuació, impresos entre les pàgines 167 i 169 del llibre, presenten tots la característica d'estar inspirats en el conegut llibre de Pascasio di San Giovanni *Poesis Artificiosa*, concretament tres són laberints de lletres que es titulen "distichon cubicum", dos de forma rectangular, i un tercer que dibuixa tres creus. El quart és una "piràmide Centaurina". Com veiem fins i tot els títols mostren clarament la filiació.

El laberint de lletres (f.342), d'Agustí Rovira i Rusich, repeteix el text: "Mors rapuit Carolum: nun hunc rapuisset; egentí Hesperiae si esset ista miserta tibi", l'última d'aquestes paraules en els vèrtexs fora del rectangle, com la (f.254) de Pascasio di San Giovanni.

El segon (f.343), de Raymundo de Clariana y Gualbes és un laberint del mateix tipus que l'anterior, i repeteix des del centre: "Vae hihi, vae, cecidit Carolus, quid Barcino planguis, qui cadit, ut vivat, forsitan emoritur", de forma quadrada i on les lletres majúscules dibuixen com en l'exemple anterior ritmes romboidals.

En els laberints de lletres de Pere Martyr Castells i Badia que dibuixen tres creus (f.344), cada una té una dicció diferent, la del centre inicia la lectura en la Q majúscula que està enmig dels dos braços i repeteix "Quid fles Parca, felo Caroli me fila scidisse" tres vegades en cada direcció. Les dues creus petites no tenen l'inici de lectura en el creuament dels dos braços, sinó una mica més abaix. En la de la dreta, que comença per una S, es llegeix "Si Carolum nossem junc", la de l'esquerra s'inicia per una I majúscula: "Integra fila forent".

La "Piramide Centaurina" (f.345) que reproduïx la forma d'un túmul o obelisc, de característiques molt semblanta a algun dels exemples de Pascasio, és obra de Josep Campins i Arau. El text en llatí, està disposat en el cartell de dalt en baix, i comença per una lletra O que com una petita esfera corona el túmul, i inicia la primera lletra de cada vers o línia amb una majúscula.

3.3.2.2. Els poemes visuals dels jesuïtes

En els poemes visuals dels alumnes jesuïtes a *Lagrime Amantes*, situats entre les pàg. 223, 227, 263 i 264 del llibre, predomina el protagonisme del dibuix en tres d'ells com a element sustentant del poema, composicions que podrien considerar-se cal·ligrames, mentre que la quarta té l'estructura de laberint entreteixit.

La primera de les composicions (f.346) reproduïx esquemàticament la forma del túmul que es construï dins la catedral de Barcelona (135), el seu títol és *Regalis Metrica Pyra Barcinonensis Carolo Secundo Consecrata* i és obra de Josep de Rocabertí i de Llupià. La forma del túmul és aquí simplificada amb ritmes geomètrics i lineals, i dins aquestes pautes s'inscriu un text en llatí. El túmul de la catedral estava coronat amb un baldaquí del qual penjaven uns cortinatges repartits en quatre direccions, com veiem en el gravat. També el text i el dibuix reproduïxen aquestes formes en el poema visual, inscrit entre les línies que formen la cúpula, encapçalada per una N majúscula. La pira o túmul de sis pisos, compostos per columnes de lletres en número creixent de baix en dalt, està rematada per una corona reial encapçalada per una R majúscula, i als dos costats del túmul hi ha dos canelobres, més dibuixats i ornamentats, on també està inscrit el text. Al peu de la composició, on figura l'atribució d'autoria de l'alumne, també hi és el nom del tipògraf i tallador, Franciscus Barnola, cosa que prova la valoració artística de la seva tasca professional. Textualment el peu de pàgina diu: "*Franciscus Barnola Typographicè, exculpsit Barcinone, Anno M.D.CCI.*"

El segon cal·ligrama (f.348) dibuixa l'escut de Barcelona, amb les dues creus i les barres, rematat per una corona de cinc puntes. Porta per títol *Barcinonensia Insignia in Funere Caroli Secundi*. Tot i que no està signada, he considerat que devia ser obra d'un alumne jesuïta, ja que les poesies de les pàgines entre les quals està situada la làmina plegada, també ho són, així mateix participa de les característiques de la làmina anterior, les estructurals i les d'impressió. El text és inscrit en les dues creus, les quatre barres, i en les franges que envolten l'escut per la part de fora i en la creu interior, on una A majúscula que forma part del text remarca els quatre angles, el mig de la creu i els punts mitjos dels costats. Sobre cada punta de la corona hi ha una lletra majúscula que es repeteix simètricament i que encapçala el text que és a cadascuna de les punxes. Aquesta composició podem considerar-la perfectament com un jeroglífic, ja que porta en la part superior el "Lemma" i en la inferior la poesia o epigrama, guardant a més una gran semblança amb un dels jeroglífics participants en un certamen poètic a Barcelona l'any 1697, que dibuixa les armes de la Ciutat (136).

La composició de Pedro Trullas (f.349) reproduïx linealment la forma d'un túmul, de forma piramidal i rematat per un fèretre amb la corona reial. L'autor escriu el seu nom en clau, al peu del monument, que es desxifra gràcies al quadrat que és enmig de la piràmide.

El laberint de lletres i versos o entreteixit, obra de Juan de Dezcallar y de Dezbach (f.347), designat com a "Soneto Achrostico", dibuixa un estel amb els versos entreteixits, que repeteixen "Astro Nuevo Luce", en l'inici, enmig i en les dues diagonals.

3.3.2.3. Els poemes visuals de l'Acadèmia dels Desconfiats

L'Acadèmia dels Desconfiats, creada el 1700, representa la primera Acadèmia literària laica de Barcelona. De vida efímera per les circumstàncies polítiques, va ser la llavor de posteriors tertúlies poètiques en l'"Acadèmia sense nom", fins convertir-se en l'Acadèmia de les Bones Lletres (137).

El llibre de l'Acadèmia dels Desconfiats *Nenias Reales y Lagrimas Obsequiosas* ens ofereix dos poemes visuals impresos i conservats també en làmines plegades. El laberint entreteixit és obra del monjo benedictí Manuel de Vega i Rovira, un dels fundadors de la dita Acadèmia (f.350) i dibuixa amb el nom "Don Carlos" la forma d'un estel. Al damunt del títol és escrit *Se pinta Cathaluña en figura de una hermosa Dama, que plora reclinada en lo Sepulcre de son enamorat, y Rey Don Carlos Segon (que està en la Gloria) ab la qual parla lo mateix Sepulcre ab est Eepitaphi, ò Soneto en forma de Laberinto*. A. Comas ho considera un jeroglífic (138), mentre que G. Grilli ho veu més com una composició teatral (139). Com ja he comentat anteriorment en altres composicions, no cal insistir que coincideixo totalment amb l'apreciació de A.Comas.

El laberint de lletres (f.351) és obra de Josep Francesc de Peguera i Aimeric, i porta per títol "Distichon Cubicum". El text repeteix: "Quis jacet hic? CAROLUS: quid faris? falleris hocce: Non jacet hic CAROLUS; sed jacet HESPERIA", i sembla dibuixar la forma d'una pell de brau. Després del nom de l'autor, és escrit "Meninus", que era dins l'Acadèmia la categoria d'estudiant. El nom de Josep de Peguera i Aimeric, és un

dels que figuren en el cartell de Certamen Poètic de la Universitat del mes de setembre, i la seva composició participa de les característiques dels poemes visuals dels seus companys de la Universitat, encara que amb una forma diferent i un ritme i peculiaritat d'impressió tipogràfica que la fa molt més original i interessant.

A. Comas considera que tots els membres de l'Acadèmia dels Desconfiats eren alumnes i ex-alumnes del Col·legi de Cordelles, però com veiem cal relacionar Josep de Peguera amb la Universitat. Altres dels membres que esmenta Comas (140) i que podem relacionar amb la Universitat en alguns casos i amb l'Acadèmia de Sant Tomàs en altres són Juan Galceran de Pinós i Rocabertí, a qui es dedica un dels fullets de l'Acadèmia de Sant Tomàs el 1690 (141), Josep Miró que apareix en un altre fullet de l'any 1700, essent Majoral de Teologia (142), i en l'època de l'"Acadèmia sense nom", Francesc de Sentmenat i Agulló, qui va pronunciar unes conclusions filosòfiques durant les Festes de Sant Tomàs el 1717 (143).

Fins i tot les bones relacions del fundador de l'Acadèmia, Pau de Dalmases i Ros, amb el convent de Santa Caterina són notables, tot i que no puguin confirmar la seva filiació tomista. En el *Lumen Domus* queda patent com aquest posa remei a la destrucció de la volta del refectori del convent (144), i anys després de l'acabament de la Guerra de Successió, trobem els seus descendents com Obrers del mateix temple (145). Així doncs, tot i que hi hagués entre els membres de l'Acadèmia dels Desconfiats un gran nombre de nobles, i d'aquests la majoria haguessin estudiat amb els jesuïtes, cal considerar el conjunt com més heterogeni.

3.3.3. JOSEP VICENS I L'AMPLIACIÓ DE L'ARTE POETICA DE RENGIFO

La nova edició de l'*Arte Poetica* que Josep Vicens addiciona i reimprimeix a Barcelona a principis del segle XVIII, és una important aportació, perquè inclou dos nous capítols sobre poesia visual, a més d'ampliar els anteriors, i incorpora nous exemples impresos en làmines soltes i en el mateix llibre, així com nous capítols sobre literatura emblemàtica: l'enigma, el jeroglífic, l'emblema, la insígnia, la divisa i el símbol. La valoració que fan els crítics d'aquesta addició és en general bastant negativa, però va tenir un gran èxit comercial que li va assegurar repetides edicions a Barcelona durant el segle XVIII (146).

De Josep Vicens no he trobat cap notícia que ens doni una mica de llum sobre la seva persona i la seva obra. Les dades que ens arriben de Torres i Amat (147) i Palau (148) no afegeixen res de nou al que el pròleg del llibre manifesta en les primeres edicions de Barcelona: que era prevere i professor de Lletres Humanes a la Universitat de Barcelona. Tot i això no apareix el seu nom en cap document consultat de la Universitat de Barcelona relacionat amb la seva activitat literària i poètica d'aquesta època, cosa que pot fer pensar que aquest sigui un pseudònim d'algun professor d'aquesta Universitat.

Sabem que és un sacerdot, un religiós, i per les contínues al·lusions a la figura de Sant Tomàs, és de suposar la seva filiació tomista, o que estigués molt ben relacionat amb l'Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino de Barcelona, ja que un dels Laberints que ens ofereix està dedicat al Sant, així com altres curtes composicions poètiques, en què el reconeix

com el seu Mestre. Tot i així, es fa estrany que un llibre que va ser escrit per un jesuïta, sigui després reimprès per un sacerdot aparentment més lligat amb el tomisme, en una època en què a Barcelona les dues postures estaven fortament oposades.

Torres Amat i Palau esmenten una primera edició de l'any 1700, però fins ara jo no n'he trobat cap d'aquesta data, sinó de 1703 la més antiga. Tot i que no s'hagi localitzat aquesta primera impressió de l'any 1700, si llegim amb deteniment la introducció a l'edició de 1703: "Per quant Joseph Teixidò, Impressor de la present Ciutat, nos ha representat, que desitjant Imprimir lo llibre intitulat Arte Poetica Española, de Ivan Rengifo, natural de Avila, ara novament adicionada per lo Doctor Ioseph Vicens natural desta Ciutat", veiem com aquest "novament adicionada.." (149), fa suposar que ja s'havia fet un primer escrit de les addicions a l'Arte Poètica, que torna a ampliar en aquesta edició de 1703, cosa que no podem comprovar perquè Palau no cita el nombre de pàgines de l'edició de 1700.

Possiblement existís una edició més breu i de tirada més reduïda per a l'ús dels alumnes de la Universitat, anterior a l'edició més completa de 1703, de la qual per desgràcia no ens queda cap testimoni. Aquesta nova edició de l'*Arte Poetica*, és consultada algunes vegades com una reimpressió de l'edició de Salamanca, sense tenir en compte les addicions de Josep Vicens, cosa que provoca alguns errors en la datació dels exemples, en l'atribució, o que pot desorientar a l'hora d'establir paral·lelismes estilístics o d'influències respecte d'altres autors o poemes visuals (150).

3.3.3.1. Els nous capítols sobre poesia visual

Dos són els nous capítols que incorpora Josep Vicens sobre poesia visual. En el primer, el CXVI. "De las Poesias Mudas", podem llegir:

"El Poema metaforicamente Mudo, es: una composicion Metrica de figuras en su propia significacion. Resultan algunas veces dos, ò figuras de una misma voz, como : Soldado, por el qual se puede pintar el Sol, y un dado, ò tambien un Soldado. Otras veces una figura se compone de dos voces, como si se pusiese, Torna, Sol, para estas dos dicciones se pintará la flor Tornasol, ò Girasol. Las figuras quanto mas serán naturales, y expresivas de lo figurado, tanto mas será deleytable, è ingeniosa la Poesia.

Puede constar el Poema Mudo de cualquier genero de Poesia. Sea exemplo el siguiente de un discipulo del Doctor Francisco Llaurador, publico Professor de humanas Letras de esta Universidad(...) Componense tambien otras Poesias Mudas Mixtas, que constan de figuras, y de algunas dicciones de varios modos ingeridas, de las quales intentan los Poetas ingeniosisimos Poemas, como el siguiente Retrogrado esferico, que se lee por el derecho, y revés, cuyos consonantes se pintaron, y la diction de en medio de la Esfera, que puse en el Tumulo, que en las Honras de Doña Mariana de Austria, hizo la Excelentissima Ciudad de Barcelona."

En el centre de la composició circular (f.355) és escrita la paraula "Reyna", d'on surten vuit braços o radis que acaben en altres vuit paraules diferents, disposades sobre una invisible circumferència. Sembla doncs que el poema mut sigui una composició només de dibuixos, mentre que els poemes mixtes-muts incorporen alhora el dibuix amb la mateixa intenció o lectura que en el poema mut, però a més amb paraules o text. Aquesta composició tal com especifica el text, "cuyos consonantes se pintaron", devia tenir possiblement pintades una arca, una lluna i les altres figures que de la composició final de les paraules es dedueixi: Belona, Parca, Tizona, Coluna, Fosa i Losa. Tal com escriu Josep Vicens, cal considerar aquesta obra de la seva producció, l'any 1696, possiblement el mes de juny, quan es celebren les honres fúnebres a la reina Marianna d'Àustria a Barcelona.

El segon capítol afegit és el CXIX. "De el Poema Cúbico. Especie de Laberintos de Letras", dedicat als laberints de lletres en simetria diagonal, en el qual es reconeix la influència de la *Poesis Artificiosa* de Pascasio:

"Cubico, viene del latin Cubus, figura por todos lados quadrada. Es el Cubico Poema: Una composicion de letras con tal uniformidad eslabonadas, que empezando por la primera letra del verso, se lee por todas partes. Así lo explica Pascasio, (In Ingeniosa Poesi.) que agudísimamente trata de los Poema Cubicos, y de su ingeniosa multiformidad, que a veces se componen quadrados; otras ochavados; otras redondas o de otras

figuras, que los Poetas pueden idear. Solo traigo un exemplo de un discipulo de el Doctor Francisco Llaurador (por no ofrecer dilatado campo a la proxilidad) de su propia figura quadrada, y quien no se contentare con esta, vea a Pascasio, donde tendrà que aprender la variedad de esta poesia: pero se advierte que la Poesia debe constar de pocos versos, como son los Pareados y Tercetos, porque a pasar de mas, se harian figuras desproporcionadas, sino que de un mismo poema, dividido en varias partes se formaràn varias figuras".

La dedicació i títol del laberint són: "Al Sol de la Iglesia Santo Thomas de Aquino, Labirinto Cubico, que por todas partes empezando siempre por la R, contiene el siguiente Pareado: Remontó Thomas su buelo / que pudo formar un cielo.", i la lectura s'inicia on indiquen les mans del cartell (f.354).

Sabem que Francisco Llaurador era professor de la Universitat de Barcelona, perquè el seu nom figura com a organitzador del Certamen Poètic dels estudiants universitaris celebrat els primers dies de setembre de l'any 1700. La filiació tomista d'alguns dels professors universitaris que pertanyien a l'Acadèmia de Sant Tomàs, de l'orde dels pares dominicans, no fa estranya doncs la dedicació d'aquest poema al Sant, possiblement amb intenció de lluir-lo durant les festes que se li dedicaven cada any el dia set de març.

3.3.3.2. Addicions i variacions als capítols ja existents

Josep Vicens respecta els capítols que Juan Diaz Rengifo havia dedicat als Laberints, als quals afegeix només alguna frase o paràgraf en el capítol dedicat als laberints de lletres i als laberints de versos sencers, i diferencia el text nou del vell per un asterisc que marca l'inici i el final.

En el Capítol CXVIII- "De Los Laberintos de Letras", afegeix dues línies en el primer paràgraf, abans del primer punt i seguit, quan es parla de les formes que pot prendre un laberint: "...à semejanza de qualquier variedad de Poesias Acroscopicas, ò Pentacroscopicas...". Amb només dues línies, l'autor ens informa d'una varietat de denominació que es constata sovint, ja que molts dels Laberints de Lletres que he trobat, es denominen senzillament poemes acròstics. També pot considerar-se que aquest afegit a la definició antiga ve a justificar la nova impressió de la làmina plegada del *EN AVE SEVANE*, molt més semblant a una composició acròstica en aspa que a un laberint entreteixit. També al final d'aquest capítol Josep Vicens elimina l'últim paràgraf, en el qual Rengifo explica el lloc on està el laberint en Ave Sevane, que és substituït per una mà que indica la làmina plegada on és impresa la composició.

El laberint-bandera *EN AVE SEVANE*, presenta en les edicions de Barcelona una disposició tipogràfica que varia el seu disseny o li dona un aspecte totalment nou (f.353). S'han eliminat les dues barres diagonals, així com les creus en aspa que relacionaven les majúscules, i s'ha reforçat el sentit diagonal de lectura que abans marcaven les aspes, augmentant

la mida de les lletres. Aquesta nova impressió, no sabem si pren com a model les dues composicions vistes en les honres fúnebres de Carles II, la de Fr. Manuel de Vega i Rovira i la de Juan de Dezcattlar i Dezbach, o bé n'és el model. En tot cas és evident que l'edició de 1703 està estretament relacionada amb les composicions poètiques presentades per les honres fúnebres de Carles II, i especialment les dels alumnes de la Universitat, coincidint a més l'impressor de la primera edició catalana de l'*Arte Poetica* i de *Lagrimas Amantes*, Juan Pablo Martí.

En el Capítol CXX. "De los Laberintos de Versos enteros" (f.318b), Josep Vicens afegeix tres exemples més, un d'ells imprès en una làmina plegada. El text afegit és el següent:

" * y esta Quarteta correlativa asonante de la qual se leen muchas, que se hizo à mi Maestro Santo Thomàs de Aquino, en sus publicas demostraciones, el año 1700.

Lanza	cierta	mata	fieras
Dia	claro	muestra	gracias
Nacar	puro	trabe	perlas
Mina	sacra	brilla	plata.

Asimismo se pueden componer otros muchos generos de Poemas. Tambien es de este mismo genero la siguiente Redondilla, que es un Laberinto Retrogado Antistrofo, que leído por el derecho, los Cielos aplauden à Doña Mariana de Austria; y por el revés, la Tierra que

tiene encerrado su cadaver, todo lo contradice; de cuya lectura resultan quatro; dos por el derecho, por arriba, y por abaxo; y otras dos por el revés, por abaxo, y por arriba, no de poca arte, aunque no sea de grande agudeza, que en los tales ya se puede permitir.

Exemplo.

Cielos. Mariana vives no mueres. .arreiT

Cobras Reyno sin reforma
Gala tienes no feneces

Cielos. Corona sin trance formas* .arreiT "

Aquesta composició que Josep Vicens anomena "quarteta correlativa asonante", podem considerar-la un laberint de paraules, mentre que en el segon cas, el "Laberinto Retrogrado Antistrofo", és una composició retrògrada que difícilment anomenariem laberint, de no ser pels diferents ordres de lectura, semblants a la composició anterior, que suggereix Vicens en el text.

Quan es parla dels Laberints per cobles, trobem un nou asterisc: "*Sirva de exemplo el siguiente", amb el que es fa referència a la làmina plegada que li segueix, que porta per títol "Laberinto al modo del Juego del Axedrez" (f.352a) . La semblança amb el laberint d'estrofes senceres portuguès (f.126) que Ana Hatherly data l'any 1607, és innegable, en el tema, el títol i sobretot la disposició. La relació entre la producció hispana i la lusitana es manifesta doncs molt estreta, no sols per

aquest exemple, sinó per les connexions que podem establir entre els dos capítols afegits per Vicens i la producció portuguesa del S.XVIII.

En el catàleg de l'exposició *Verso e Imagen*, celebrada a Madrid els mesos de febrer i març de 1993, es reproduïx el mateix laberint, en un gravat calcogràfic de Pablo Minguet (f. 352b) (151). La làmina està dividida en vint-i-cinc compartiments rectangulars, cinc per cada costat, dins els quals està impresa cada estrofa. L'origen d'aquesta composició és incert, però podria pertànyer a l'època del primer Renaixement, pel tipus d'estrofa emprat, o encara abans, sense oblidar la possible relació amb el laberint portuguès esmentat. Respecte del símil de la quadrícula amb el tauler dels escacs, val recordar que antigament la Reina del joc d'escacs es denominava Verge, i així a la llibertat de moviments de la Reina dins el tauler, correspondria la llibertat en l'ordre de lectura de les diferents estrofes.

En l'edició de 1726, s'afegeix a continuació del "Laberinto fuente", un altre laberint d'estrofes, extret segons el text, del llibre de festes a la canonització de Santa Teresa a Madrid.

3.3.3.3. Les edicions barceloneses de l'Arte Poetica

De manera general, podrien classificar-se les edicions esmentades en tres grups per les dates de la portada, de llicència i de taxa, present en les edicions de 1703, 1727 i 1759, mentre que altres només tenen la data de llicència. Les diverses edicions no presenten cap diferència

quant als continguts, tan sols en el pròleg, en la tipografia i els elements decoratius, així en les làmines plegades es poden apreciar algunes variacions de tipus ornamental i tipogràfic sobretot, cosa manifesta en les diferents impressions del "Laberinto a la manera del axedrez" del qual reproduueixo una còpia de les edicions consultades. Aquestes variacions són molt subtils, poden ser senzillament errades, o canvis ortogràfics, la disposició de l'espai o el canvi en el tipus de lletra, o bé tan sols el tipus de sanefa que s'emptra per decorar o envoltar el text. Fins i tot entre les dues edicions que figuren amb la mateixa taxa i llicència, també hi ha canvis en la impressió de les làmines plegades, en la de 1727 en les sanefes sobretot, i en les dues amb llicència de 1759 passa el mateix, canvia la sanefa i l'ortografia, com ja s'ha indicat. Així les principals edicions són aquestes:

1700 Imp. Joan Pau Martí Barcelona (segons Torres i Amat i també Palau).

1703 Imp. Josep Teixidó.

1727 Imp. M^a Angela Martí, viuda, administrada por Domingo Taller.

172..(sense data, llicència 1724, Suma de la tasa, 1726) En la Imp. de M^a Angela Martí, viuda, administrada por Mauro Martí.

1759 En la Imp.de M^a Angela Martí, viuda, en Plaza San Jaime.

17...(sense data, llicència 1759, ortografia moderna) En la Imp. de M^a Angela Martí, viuda.

3.4. POESIA VISUAL EN EL SIGLO XVIII

En el s.XVIII la major part de composicions que trobarem segueixen les pautes del segle anterior, i és molt visible en la primera meitat del segle la influència dels nous exemples que addiciona Francesc Vicens a l'*Arte Poetica*. Les circumstàncies per a les quals es componen els poemes visuals són les pròpies dels fets d'aquest segle, però predominen les celebracions religioses i les relacionades amb la casa reial, ja sigui pel guarniment dels espais festius o en justes poètiques.

Per entendre en línies generals el conjunt de composicions que trobem del s.XVIII, cal recordar alguns dels principals esdeveniments històrics que marcaren la vida política, social i religiosa: Vàrem deixar el s.XVII amb la mort de Carles II. Segons el seu testament l'hereu de la corona espanyola era Felip, net de Lluís XIV de França, que es convertiria en Felip IV d'Aragó i V de Castella, però també reivindicà la corona Carles d'Àustria, net com Felip d'infanta castellana, cosa que provocà la Guerra de Successió. La mort prematura el 1711 de Josep I d'Àustria, així com la difícil situació militar i política, interior i exterior, portaren a Carles III d'Àustria a abandonar Espanya, per instal·lar-se de nou a Àustria i ser-hi coronat rei. Amb aquest esdeveniment s'accelerà la desfeta catalana el 1714, amb el posterior tancament i trasllat a Cervera de les universitats catalanes, cosa que repercutí en la manca d'activitat estudiantil i en la inferior participació poètica en les festivitats.

3.4.1. 1702- RECEPCIÓ DE FELIP V A BARCELONA

El 1702 dins una de les relacions que narren les festes que s'organitzaren a Barcelona per a la recepció de Felip V i les seves noces amb Maria Lluïsa Gabriela de Savoia, trobem un exemple de composició retrògrada en forma circular (f.356) que guarnia el frontal de la confraria dels sastres, penjada del balcó:

"Debaxo del frontal, y en las colgaduras que pendian debaxo del Balcon, se pusieron diferente Poemas de mucha agudeza, que avivavan lo suntuoso, y magnifico del Frontispicio, y entre otras avia una ingeniosa composicion de versos, que se leian en diferentes formas, que las explicava este titulo" (152)

El frontispici del gremi dels sastres estava guarnit també amb altres composicions poètiques, sembla ser que molt ben pintades, raó per la qual va merèixer el primer premi atorgat al guarniment de carrers. La composició podem considerar-la un cal·ligrama de simetria central. La figura té forma de roda o circular, en el centre és escrita la paraula REX i quatre diàmetres dibuixen vuit radis, que venen rematats en els extrems cadascun per una paraula. Pel títol de la composició "Difficillimum Retrogradum Semimutum", possiblement aquestes paraules fossin un dibuix o una pintura en el cartell real: "Asta, Cor, Cignus..", un poema semimut com el que reproduïa Josep Vicens en la pàg. 181 del *Arte Poetica* (f.355).

3.4.2. 1703- EL LABERINT A SOR MARIANA SALLEN T A VALÈNCIA

Sor Mariana Sallent, religiosa del Convent de Santa Clara de la ciutat de Borja, va escriure una *Vida de Santa Clara*. En la introducció del llibre hi ha algunes poesies dedicades a l'autora, de les quals, dues són del nostre interès. La primera és del religiós del Cister P.M.Fr. Thomas Gonçalez del Campo, que entre altres composicions li dedica un sonet acróstic que reproduïx amb la primera lletra de cada vers el nom Mariana Sallent (f.357a). La curiositat d'aquesta composició està en el fet que les dues últimes paraules de l'últim vers, ARA PARA, formaven després del sonet, o potser abans, un laberint de lletres, tal com s'especifica en l'encapçalament. La segona composició és un laberint de lletres dedicat per Joseph Periz de Perey a la mateixa religiosa (f.357b). El laberint presenta la forma externa de rectangle i repeteix el seu nom. Al peu del laberint, una curta poesia incideix en les característiques de la composició, la repetició del nom i el nombre de vegades que aquest es pot llegir de diferents maneres (153).

3.4.3. 1705- RECEPCIÓ DE CARLES III D'ÀUSTRIA A REUS

La Vila de Reus recull en una mateixa relació dos esdeveniments de molt diferent caire, l'arribada del rei Carles III d'Àustria, i la mort del landgravi Jordi de Hessen-Darmstad, lloctinent de Catalunya sota Carles II. En honor del primer, és imprès un laberint de lletres o "cúbic" segons el cartell (f.358), que repeteix: "Mundum vix ortus terres, Rex strenue, coepit Qui te sugentem lac venerare colens" (154).

3.4.4. 1709- HONRES FÚNEBRES A JUAN RICHARDI

Solemnitzant la mort d'un militar, Don Juan Richardi, una relació de l'any 1709 ens ofereix algunes de les composicions poètiques que guarnien el túmul del difunt. Entre elles cal destacar, a més d'algun acròstic tradicional, un laberint de lletres o "laberinto cúbico" (f.359) de Don Francisco Olivares Menor, que repeteix el rodolí: "Comenzò Richardi el buelo/ En tierra, y parò en el Cielo".

En el mateix recull, hi ha altres poesies de Francisco Olivares i de Francisco Olivares Fernández, essent possible que hi hagi una relació de parentiu però que no es tracti de la mateixa persona: "Epicedio que escribió Don Francisco Olivares Fernandez de Palencia, Cathedratico Mayor, que fue de Humanas, y Politicas Letras de la insigne Universidad de Orihuela, Regidor Perpetuo de la Ciudad de Villena, &, à las Honras de Don Juan Richardi, Governador, que fue de Alicante y su Castillo" (155)

3.4.5. 1716. JEROGLÍFIC A LEOCADIA ESTOPINYA, A VALÈNCIA

La relació de les exèquies a una religiosa dominicana de València, ens ofereix un altre exemple de combinació de poema visual i imatge en un jeroglífic. El poema visual és en aquest cas un laberint de lletres de simetria diagonal, disfressat per recursos cronològics afegits. El conjunt (f.360) presenta en primer lloc una pintura jeroglífica y a continuació es dibuixa una clau i un pany, el pany té dibuixada una

quadricula amb un conjunt de números que es poden llegir segons la clau numérico-alfabètica que les dents de la clau faciliten, així repeteix a la manera d'un laberint de lletres el nom de la religiosa. La composició, segons el text, era una de les moltes que guarnien el túmul:

"Para autorizar la Venerable y Santissima Orden tercera de la Penitencia de Santo Domingo, la memoria de las virtudes de su afamada hija la memorable Virgen Leocadia Estopiña dispuso un Cenotafio Funeral en un magestuoso tumulo, coronado con una Pira; (...) Movió (à lo que se cree piadosamente) superior instinto los coraçones de los Hijos del Real Convento de Predicadores, à solemnizar con el Numen Poetico (que no han reñido con las Musas) las virtudes de su hermana. Y porque la brevedad desta Relación no permite copiar en ella la multitud de Poemas, assi Latinos, como en nuestro Idioma, Versos Mudos, y variedad de Laberintos: ha parecido poner alguno de los Geroglíficos que se colocaron assi en el Tumulo, como Pilastras del Templo, en quienes se expressava algo de sus virtudes, como también algunos Poemas, assi latinos como Castellanos, dexando la demás multitud, que allí se vieron.." (156)

A continuació s'imprimeix el jeroglífic que comentem, del qual descriu primer la pintura, que representava un corder difunt sobre un altar i els signes de la Passió, i després el dibuix clau-laberint, una endevinalla, com es llegeix en la il.lustració.

3.4.6. 1722- NOCES DE LLUÍS I AMB LLUISA I. D'ORLEANS A MADRID

Per celebrar el casament de Lluïsa Isabel d'Orleans amb el Príncep D'Astúries va ser feta una composició laberíntica a Madrid, titulada *El Tudelano en la Corte*, que segons el text "Refiere los Fuegos, Mogiganca, y Mascara, con el adorno de la Plaza, Plateria, Fuentes, y Triunfales Arcos, con que fueron bien vistos los festejos, en las siguientes Laberinthicas, Cadenticas, y Paranomasicas Rithmas." (f.361) (157).

3.4.7. 1724- PROCLAMACIÓ DE LLUÍS I A LLEIDA

En una relació de les celebracions fetes a Lleida per a la Proclamació de Lluís I, tot i que no es reproduïx cap poema visual, tenim constància de la seva existència per les notícies del text de la relació, que atribueix pràcticament tot el conjunt poètic als alumnes dels jesuïtes:

"Bastante alma tenia con esto la materia, y campo de este decentísimo adorno; y le añadía aun espíritu à el alma de esta composición una inmensidad de Poemas Latinos, Castellanos, Heroicos, Liricos, Laberintos, Acrosticos, Retrogrados, Cubicos, Geroglificos mudos, Sonetos, Octavas, Dezimas, Quintillas, Quartillas, Redondillas, Tercetos, y en fin casi toda especie de metro, que en sus varios ingeniosísimos pensamientos alumbró el Parnaso Jesuitico finado la Ciudad al cuydado del Apolo, y Musas de la Compañia que les harian al Rey escolta". (158)

3.4.8. 1727- BEATIFICACIÓ DE SANT ESTANISLAO DE KOSTKA I SANT LLUÍS
GONZAGA.

L'any 1727 es celebrà a la ciutat de Múrcia un certament poètic organitzat per la Companyia de Jesús per honorar el culte a Sant Lluís Gonzaga i Sant Estanislao de Kostka. Entre les reproduccions de les poesies concursants i guanyadores, algunes són poemes visuals, i altres podrien ser-ho. La primera (f.362) és un sonet disposat en forma de roda, que escriu acròsticament el nom del secretari de la justa poètica, Don Antonio de Rueda Marín, compost per Don Fernando Hermosino y Parrilla, en igual disposició que la (f.335).

Un sonet de Don Diego Cernadas i Castro, té les mateixes característiques que l'anterior, ja que els catorze versos reproduïxen el nom d'Antonio de Rueda, i l'última de les lletres de cada vers acaba també amb la lletra A, però la impressió no dibuixa cap figura. També les "Dezimas, Centricas, Concentricas" del Llicenciat Sebastian Giner, (f.380) d'Alacant podien oferir en la versió original una interessant disposició gràfica.

Joseph Tomas Lucas i García, oficial d'impressor de Múrcia, presenta cinc laberints entreteixits que titula "Laberintho" (f.363); tots dibuixen una aspa o creu de Sant Andreu, on es llegeix: "Es reforma / de Palacio / cada Santo / Cosca puro / Luis casto". En la relació apareixen les cinc composicions poètiques en forma de columna, una després de l'altra, de manera que els acròstics dibuixen una sanefa romboidal, amb decoracions florals laterals (159).

A Madrid, la relació d'aquestes canonitzacions del Col·legi Imperial dels Jesuïtes, descriu els guarniments de l'església, entre els que s'esmenten alguns "distico Latino Chronologico" i "distico correlativo", més de vint-i-sis "hyeroglificos", i la descripció d'un laberint:

"Casi arrimado al Altar, al lado izquierdo de él, àzia la Calle de las Postas, por el qual lado venia la Procession, estaba pendiente un targeton grande, y en él se veía formado un laberinto de mil y quinientas letras, dispuestas con tal orden, y artificio, que por treinta partes distintas se podia leer este discreto lema latino: NON MAYOR SOCIETAS, QUAM CUM SODALES SANCTI. Al otro lado del Altar, àzia la Estafeta, avia otro targeton semejante, a correspondencia, en que se leia este SONETO. En este Laberinto (o pensamiento):" (160)

3.4.9. 1731- EXÈQUIES PEL R.P. JOSEPH CAMPUZANO DE LA VEGA A ALCALA

En aquest cas la relació on trobem un jeroglífic amb composició acròstica, narra les celebracions que per les exèquies del Mestre de l'Orde de la Mercé es celebraren a Alcalá el 1731, i descriu les peculiars característiques de les composicions que s'inclouen en l'apartat dels jeroglífics:

"Por los otros espacios de el Tumulo se colocaron los Geroglificos, que parecieron mas respectivos a aquel

sitio, que se colocaron con los otros de la Iglesia, y Claustro, previniendo tambien, que sino fuesen todos rigurosamente Gero-glyphicos (como parece no lo son) no se quejarán sus Authores de que à unos se llamen Emblemas, à otros puros Epigramas, Incripciones,&."

El jeroglífic primer d'aquesta relació devia tenir com única pintura la mà que assenyalava la lletra O, lletra en què acabaven tots els versos del sonet acròstic, segons es desprèn del text (f.364), mentre que a la pintura del jeroglífic III l'acompanyava una octava acròstica (161).

3.4.10. 1746- ENTRONITZACIÓ DE FERRAN VI.

Amb motiu de les celebracions fetes a Badajoz per l'entronització de Ferran VI, es va fer una composició en forma de raigs de sol (f.365) que porta per títol *Décima Esférico-Acróstica, escrita para las Fiestas con que se celebró en Badajoz la elevación de Don Fernando VI al trono*. És un conjunt de deu versos octosíl.labs que acaben en la mateixa síl.laba RA, que ocupa el centre (162).

A Saragossa, Juan Gómez Zalón, va escriure una relació de les celebracions d'aquesta ciutat, on es reproduïx una composició composta de dos laberints: una figura de sis cercles (f.366), similar a les de Caramuel, i una estructura en clau numérica (f.366a). Una altra composició és un laberint de versos combinables, titulada "Octavas Catabasicas" (f.367) (163).

3.4.11. 1748- CANONITZACIÓ DE SANT CAMIL DE LEL.LIS A MADRID

En la relació *Desempeño al más honroso de la obligación más fina y gratitud obsequiosa a el más sublime favor, en las festivas, ruidosos triumphos, con que fue solemnizada la canonización de San Camilo de Lelis*, publicada a Madrid el 1748, trobem dos laberints de característiques ben diferents. En el primer, un laberint de lletres central (f.368) la repetició de la frase "Zurca la cruz" des de la "Z" del mig, dibuixa una bandera. El segon (f. 369), de forma circular, deu llegir-se segons les instruccions que figuren en la part inferior del laberint anterior, per desxifrar el nom del sant (164)

3.4.12. 1759- PROCLAMACIÓ DE CARLES III A LORCA

A Poesias, con que algunos alumnos de la classe de Rhetórica del Colegio de Monte-Sion de la Compañia de Jesus se esmeraron en la festiva proclamacion de N.Rey, y Sr. D. Carlos Tercero (que Dios guarde). Las que recogió, ofrece, y consagra a los Reales Pies de Su Magestad con las siguientes Octavas Damien Sarra, y Bestard, Discipulo de dicha classe, imprès a Mallorca, es destaquen dues composicions en forma de pira, amb una part del text en clau numèrica (f.370a i 370b), com en la (f.349).

En la relació de les festes de la ciutat de Múrcia *Rasgo rítmico de las fiestas que en la Real Proclamación de Carlos III celebró Lorca*, trobem un sonet acróstic circular (f.371) que continua la tradició murciana de la (f.362) (165).

3.4.13. 1766- UN LABERINT AL BEAT SIMON DE ROXAS

El mes d'octubre d'aquest any es dedicaren quatre dies de celebracions al Beat Simon de Roxas, de l'Orde de la SS. Trinitat, Redempció de Captius dels PP.Calçats, qui havia estat provincial de la Província de Castella i fundador de la "Real Congregacion del AVE MARIA". La relació recull un conjunt de poesies, entre elles un senzill laberint (f.374), d'interpretació enigmàtica i bilingüe segons la declaració poètica que el segueix. Però com el mateix text explica, se'n varen fer molts més:

"Los Concurrentes en todos los tres dias se entretuvieron en leer varios Laberintos, muchas Poesias mudas, i de diferentes lenguas, que en el frontís de la Plaza vestida de unos hermosos Brocadelos se fixaron: muchas de las quales, i de las de la Porteria, i Claustros (omitidos los Laberintos, Poesias mudas, i Griegas) van continuadas de esta forma." (166)

3.4.14. UNA COMPOSICIÓ DEDICADA A FLORIDABLANCA.

La composició (f.372), un sonet acróstic en laberint, ens ofereix un dels pocs exemples que coneixem de poema visual cal.ligràfic. Dedicat a Floridablanca, està escrit, compost, dibuixat i gravat per Lorenzo Sánchez Mansilla, un deixeble del cal.ligraf Domingo Maria de Servidori, segons figura en el peu de la composició (167).

3.4.15. 1783- LA BEATIFICACIÓ DE SANT LLORENC DE BRÍNDISI

Amb ocasió de celebrar la beatificació del religiós Llorenç de Bríndisi, General dels Menors Caputxins, es recolliren a Barcelona poesies i composicions per festejar-ho. El Ms.1680 de la B.U.B. ens ofereix un conjunt de papers manuscrits procedents de diferents convents de pares caputxins menors, tots remesos al frare del convent de Barcelona Jaume de Puigcerdà, possiblement el 1783.

Dues composicions centren el nostre interès. La primera d'elles porta per títol "Epigrama Centrico-Cubicum", i és bàsicament un laberint de lletres combinat amb cal·ligrama (f.373). La composició té forma de creu, amb una sentència que es repeteix des del centre fins els quatre extrems, mentre que hi ha un conjunt de sentències que surten del centre de la creu i dibuixen raigs a la manera del sol. La lletra està pintada en dues tintes, vermella i negra, i sota la creu és escrit amb la mateixa correspondència de colors el text poètic (168). La segona és una composició acròstica, que repeteix els noms "Iulius Caesar Laurentius", els dos primers noms que va rebre en ser batejat i el que va triar en la seva ordenació. La resta de papers inclou poesies tradicionals: quintetes, dècimes, etc... però també es descriuen un conjunt de pintures i dibuixos, algunes vegades amb lema i lletra o tan sols amb lletra, dels quals crec que alguns podrien considerar-se jeroglífics. Alguns s'especifica que són poemes muts, i s'acompanyen després d'un curt poema aclaratori. Un altre dels papers que acompanyen aquestes composicions, és la nota del que es va pagar al pintor, Joseph Cases,

per dibuixar i pintar les lletres i les figures del manuscrit en gran i amb color (169).

3.4.16. 1789- PROCLAMACIÓ DE CARLES IV A TARRAGONA

Una relació escrita per un religiós de l'Orde de la Mercè ens informa de les celebracions que varen organitzar-se a la ciutat de Tarragona, per celebrar la proclamació del rei Carles IV. Entre elles, és clar que no podia faltar la poesia: "Qualquiera hubiera creido que esta hermosa Casa era el Parnaso o Palacio de las Musas, que puestas allí (...) dictando muchas Poesias ingeniosas y mudas: pero muy eloqüentes en las alabanzas del Soberano, y digno obsequio de la Proclamacion" (170). Amb aquesta al·lusió a les poesies enginyoses, molt possiblement es refereixi a alguns dels tipus de composicions ja vistos, però dins la relació no se'n reproduïx cap.

3.4.17. ALTRES COMPOSICIONS

Altres relacions, reproduïxen composicions del tipus acròstic i que no porten per títol laberint, però donada la semblança que en alguns casos s'estableix entre uns i altres, com vàrem veure en la definició de Josep Vicens en el capítol dedicat als laberints de lletres, donaré només les referències. Una, de Barcelona, és la dedicada el 1689 a M^a Lluïsa de Borbó (f.376) (171). Una altra composició acròstica està reproduïda en una relació sobre l'arribada i casament de Felip V a Barcelona i

repeteix en cinc columnes el nom de Felip V en llatí (f.377) (172). En la relació del viatge d'Isabel Cristina de Brunsvic i el casament amb Carles III d'Àustria l'any 1708, també hi ha un sonet amb els noms de Carles i Isabel en columna vertical (f.378), amb una disposició tipogràfica interessant (173). En una de les relacions de les honres fúnebres a la mort del germà de Carles III, Josep d'Àustria el 1711, a l'última pàgina, hi ha una composició acròstica que porta per títol *Epigramma Acrosticum* i que forma cinc columnes verticals (f.379) que repeteixen IOSEPHUS (174).

Entre les primeres pàgines d'una edició sense data de *El Robo de Dina*, d'Agustín Montiano y Luyando (1ª edició 1727), publicada a Barcelona, trobem un poema doblement acròstic, en què la primera de les lletres de cada vers escriu el seu nom D. AGUSTIN i una columna mitja el cognom MONTIANO, mentre que l'última de les lletres de cada vers és sempre una A (f.381). El llibre és un poema bíblic, una de les primeres obres poètiques del seu autor, enclavada la seva estètica en la tradició i el gust barroc conceptista, que després deixaria enrera. Agustín Montiano va ser secretari particular de Felip V, el primer president de la Biblioteca Real i primer director de la Real Academia de la Historia (1738), així com Notari Major del Regne (175).

El 1739 amb el títol de "Peroracion Acrostica" és impresa una composició acròstica (f.384) dedicada a José Carrillo Albornoz. Duc de Monte-Mar, en la relació *MONTE-MARICEA Ventajas Conseguidas al servicio...*(176).

De 1749 són els acróstics de Joseph Molina, un acabat en la lletra "O", i un altre en la "A" (f.385), impresos en una relació de festivitats religioses de la Vila d'Alcoy i que presenten iguals característiques de disposició gràfica que l'esmentada composició dedicada a Agustín Montiano y Luyando, a excepció de les línies que porten del final del vers a la lletra majúscula. Per les indicacions "centrico", possiblement adoptessin una forma circular, d'estel o raigs de sol (177).

En la relació de 1750 de la translació del temple dels Augustins Calçats de Barcelona, que va junta amb la de la celebració d'exèquies fúnebres al seu benefactor Felip V, es destaca entre alguns acróstics, una composició cronològica (f.375): "Declaraba el Real beneficia y nuestra gratitud, (como en voz del difunto Rey) un truncado Chronologico exámetro, à la frente del Real Fèretro, en esta forma:" (178). En el llibre dedicat a Calderón de la Barca el 1681, trobem també algunes composicions cronològiques (f.310) (179), recurs molt freqüent en altres relacions, com la titulada *Apparatus et Symmetria*, dedicada a Josep I d'Àustria (180).

Dins un petit opuscle dedicat a Sant Nicolau l'any 1770, per Antoni de Senespleda i Boatella, de Berga, trobem dins l'última pàgina una composició que tan aviat podem considerar acróstica o laberint entreteixit (f.383). És una dècima que construeix amb lletres majúscules tres columnes verticals, una en el principi, la segona enmig i la final que tan aviat finalitza el vers com pertany a les últimes síl·labes o paraules del mateix. La primera i tercera columna reproduïxen el nom de San Nicolau, i la del mig Senespleda. La composició és escrita en

castellà, però a l'últim vers fa ús de la desmembració sil·làbica del cognom per afegir-hi significat (181).

L'any 1772 Patricio Ramírez de Arellano, amb motiu de la creació del Real Orden Militar de Carlos Tercero, sota la protecció de Maria Santíssima, dedica als devots del AVE MARIA un seguit de poesies. Entre elles una pot considerar-se d'interés per ser similar a altres ja vistes. En la composició, acròstica, es llegeix amb les primeres lletres de cada vers el nom AVE MARIA (f.382), i totes les línies acaben en la mateixa vocal, la a, que figura a la dreta del poema en una majúscula més gran. Dins la relació, figura també una altra composició acròstica, però només de la primera columna de lletres inicials de versos (182).

Com hem vist, les composicions del segle XVIII reproduïxen sense innovacions notables les estructures del segle precedent i predominen les tipogràfiques sobre les calcogràfiques. Moltes de les composicions d'aquest segle que he comentat, sobretot aquelles senzillament acròstiques, no reuneixen una consideració estètica ni conceptual molt elaborada, però les he inclòs perquè en alguns casos les al·lusions literàries no deixen molt clar on acaba o comença el que és un laberint. Potser les millors poesies d'aquests dos segles, el XVII i XVIII siguin aquelles que per la seva complexitat, mesura o artifici no s'hagin reproduït, però considero que algunes de les que varen arribar a la impremta, ens poden donar una feliç mostra del que devien ser els originals.

Notes al Capítol III.

- 1 Antonio GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1990, pàg. 73.
- 2 Així ho afirma Manuela M.GÓMEZ SACRISTAN, a *Enigmas y Jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, Tesis Doctoral, Facultad de Filología, Departamento de Románicas, Madrid, 1989, pàg. 838-842, on esmenta els estudis sobre el mateix tema de Pilar PEDRAZA.
- 3 Vegeu l'edició facsímil de la *Orthographia practica* de Juan de ICIAR, basada en l'edició de Saragossa de 1548, M.E.C., Madrid, 1973; de Pedro DÍAZ MORANTE, *Nueva Arte de Escribir*, Madrid, 1615, i del s.XVIII, Fray Luis de OLOT, *Tratado del origen y arte de escribir bien*, Barcelona, 1768. Sobre altres cal·lígrafs espanyols: Emilio COTARELO Y MORI, *Diccionario biográfico i bibliográfico de calígrafos españoles*, Madrid, 1916; Manuel BARONA CHERP, *Historia de la escritura y de la caligrafía española*, Gerona, 1926; Emilio y Alfredo RELANO, *Historia gráfica de la escritura*, Madrid, 1949.
- 4 RELACION SUCINTA del feliz arribo a Barcelona de los Serenísimos Don Felipe de Borbón y Doña M^{ra} Luisa de Saboya, Barcelona, 1701, pàg. 20 "...porque lo bien dançado, con tanta variedad de mudanças, lazos cruzados y laberintos, sin discrepar en nada de los compases".
- 5 Santa TERESA DE JESÚS, *Las Moradas o Castillo Interior*, Madrid, 1978, pàg. 214.
- 6 Ioannis CARAMUELIS, *Primus Calamus (...) Metametricam*, Roma, 1663.
- 7 Vegeu en aquest capítol l'apartat 3.1.7.
- 8 Aquest paràgraf el reproduïx Mario PRAZ a *Imágenes del Barroco*, Madrid, 1989, pàg. 22, i també en fa referència Julian GALLEGO a *Visión y Símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1987, pàg. 86-87. L'edició original de Juan Eusebio de NIERENBERG, *Ocultas Filosofías. De la sympathy y antipathy de las cosas, artificio de la naturaleza y noticia natural del mundo*, Barcelona: Lacavalleria, 1645, és en aquesta ciutat introbable.
- 9 Vegeu en el Cap. II, l'apartat 2.3.5.
- 10 Vegeu en aquest capítol l'apartat 3.2.12.
- 11 Veg. en aquest capítol, l'Ap. 3.3.3., les addicions de 1703 de Josep Vicens a l'*Arte Poética* de Juan DÍAZ RENGIFO, Salamanca, 1592.
- 12 Lluís Nicolau d'OLWER, "L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII" *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Vol. VI., Barcelona, 1920, pàg. 57-67.

- 13 Manuel Carlos DÍAZ Y DÍAZ, "Vigilán y Sarracino. Sobre composiciones figurativas en la Rioja del siglo X". a: *Lateinische Dichtungen des X. und XI.*, Heidelberg, 1981.
- 14 Víctor INFANTES, "La Poesía Experimental antes de la Poesía Experimental", Cantàbria, 1983.
- 15 *Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces* (catàleg d'exposició), Madrid, febrero-Marzo 1993.
- 16 José SIMÓN DÍAZ, *La Poesía Mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, 1977, pàg. 6.
- 17 Hipólito ESCOLAR, *Historia del Libro*, Madrid, 1986, pàg. 253-254.
- 18 Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España "España Musulmana 711-1031"*, Vol. IV, Madrid, 1967, pàg. 41 "Fig. 39. Laberinto del rey Silo en Pravia (Asturias)".
- 19 León Maria CARBONERO Y SOL, *Esfuerzos del Ingenio Literario*, Madrid, 1890, pàg. 214-215. També comenta aquest laberint Màrius SERRA a *Manual d'Enigmística*, Barcelona, 1991, pàg. 20.
- 20 OLWER, op.cit.
- 21 R. BEER; GARCÍA-VILLADA, *Índice onomástico del catálogo de los manuscritos de Ripoll*, Viena, 1915.
- 22 Segons la classificació de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, pertany a l'*Ars Donati Grammatici Urbis Romae*.
- 23 Ibidem. *Liber Artis Metricae Beda Presbiteri Soliloquiorum Sti. Agustini Libri 3 / Libri 4 Catonis Philosophi/ Liber Seduli ad Macedonium Presbiterum: Ynocentii, etc..*
- 24 Ibidem. pàg. 193: "Hexámetro acróstico con dos diagonales cruzadas. Inc. Sante Puer Clara qui Signas Lumine Olimpum".
- 25 DÍAZ Y DÍAZ, op.cit.
- 26 Francisco MIQUEL ROSELL, *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Madrid, 1958. Ms. 573: "*Opera Philosophica-Boetius- De Consolatione- Carmina qui quondam* fol.1 a 132. Proc. Petrus Martii. Bb. San José C.D. Bna. S. XI papel de algodón".
- 27 Vegeu Ernst Robert CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1976, pàg.f 346 i 376-378.
- 28 GALLEGO, *Visión y símbolos*, pàg. 79.
- 29 Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*, Granada, 1947, pàg. 39-41.
- 30 GALLEGO, op.cit. pàg. 204.

- 31 Veg. José SANCHEZ, *Academias Literarias del Siglo de Oro Español*, Madrid, 1961, pàg. 19.
- 32 Sobre la faceta literària de PACHECO, vegeu el preliminar i notes de F.J. SANCHEZ CANTÓN a l'edició facsímil del *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, i el pròleg de Diego ANGULO a l'edició facsímil del *Libro de Verdaderos Retratos*, Madrid, 1983.
- 33 Julián GALLEGO, *Diego Velázquez*, Barcelona, 1983, pàg. 128.
- 34 A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del grabado*, pàg. 142.
- 35 Vegeu l'edició de Jesús Maria GONZALEZ DE ZARATE: HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Madrid, 1991, pàg. 23-24.
- 36 Giuseppina LEDDA, *Contributo allo studio de la Letteratura emblematica in Spagna*, Pisa, 1970, pàg. 149-205.
- 37 Luis ROBLEDO, "Los Cánones enigmáticos de Juan del Vado", a: *Poesía*, Madrid, nº 9, 1980.
- 38 GALLEGO, *Visión y símbolos*, pàg. 206-210.
- 39 Vegeu l'edició de Francisco CALVO SERRALLER, Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1979, pàg. 213. També de Juan CARRETE PARRONDO, *El Grabado y la Estampa Barroca*, a: *El Grabado en España*, Vol. XXXI, Madrid, 1987, pàg. 212, 377-379.
- 40 Palomino de CASTRO Y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala òptica*, Madrid, 2 Vol. 1715, i 1724. Vol. I pàg. 53-54, Vol. II., pàg. 211.
- 41 José SIMÓN DÍAZ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1952, pàg. 64-65.
- 42 POMPA FUNERAL, *Honras y Exequias en la muerte de la Muy Alta y Católica Sra. Dña. Isabel de Borbón*, Madrid, 1645.
- 43 Pedro RODRIGUEZ DE MONFORTE, *Descripción de las Honras (...) de Felipe IV en el convento de la Encarnación*, Madrid, 1666.
- 44 Pilar PEDRAZA, *Barroco Efímero en Valencia*, València, 1982, pàg. 62-63.
- 45 Aquest i altres gravats que podriem considerar relacionats amb els jeroglífics, o amb el gènere de les "vanitas", els podem contemplar en l'apartat dedicat a l'estampa religiosa a *ESTAMPAS. Cinco Siglos de Imagen Impresa*, (catàleg d'exposició), Madrid, dic.-feb., 1981-1982. Vegeu també CARRETE PARRONDO, op.cit., il. 537, pàg. 369-374.
- 46 Gaspar AGUSTÍN DE LARA, *Obelisco Fúnebre Pyramide Funesto*, Madrid, 1684, pàg. 145.
- 47 Antoni COMAS, *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, 1985, Vol.V. Cap. III, pàg. 100 i 304.

- 48 Vegeu l'edició de Víctor INFANTES, *Juan Caramuel-Laberintos*, Madrid, 1981, nota 14.
- 49 Francisco RUIZ, *Relación de las Fiestas que hizo el Colegio*, Barcelona, 1623, pàg. 14, veg. en aquest Cap. l'apartat 3.2.5.
- 50 Laurencio de ZAMORA, *Monarchia Mystica de la Yglesia, hecha de Hieroglificos, sacados de humanas y divinas Llettras*, Barcelona, 1604.
- 51 José SIMÓN DÍAZ, *La Poesía Mural en el Madrid*, pàg. 30-31. Sobre les festes de Madrid vegeu del mateix autor, *Relaciones de Actos Públicos celebrados en Madrid 1541-1650*, Madrid, 1982.
- 52 José SIMÓN DIAZ, "La Poesía Mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña" a: *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, 1983, pàg. 617-629.
- 53 José SIMÓN DÍAZ, "La Poesía Mural, su proyección en universidades y colegios" a: *Estudios sobre el Siglo de Oro, Homenaje al profesor Francisco Yndurain*, Madrid, 1984, pàg. 479-497.
- 54 Aurora Gloria EGIDO MARTÍNEZ, *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo*, Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona, 1972.
- 55 PEDRAZA, *Barroco Efímero*,
- 56 GÓMEZ SACRISTÁN, *Enigmas y jeroglíficos*, pàg. 1115-1116.
- 57 Giuseppe GRILLI, *Poesia Artificiosa e metametrica nella letteratura catalana*. Estratto dagli "Annali dell'Istituto Universitario Orientale" Sezione Romanza, Napoli, 1985.
- 58 Veg. COMAS, *Història de la Literatura*, Albert ROSSICH, *Una Poètica del Barroc*, Girona, 1979; també Jordi RUBIÓ I BALAGUER, *Història de la Literatura Catalana*, Montserrat, 1985-1986.
- 59 Víctor INFANTES, "La poesía experimental..", vegeu també el Cap. II, ap. II d'aquest treball.
- 60 CARBONERO Y SOL, op.cit., Agustín AGUILAR Y TEJERA, *Curiosidades Literarias-Las Poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid, (1923), E. de Ory, *Rarezas literarias*, Cádiz, 1939, i J. PEIGNOT, *Du Calligramme*, Paris, 1978.
- 61 INFANTES, *Juan Caramuel*,
- 62 Miguel d'ORS, *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, 1976.
- 63 San JUAN DE LA CRUZ, *Obras Espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios*, Alcalá de Henares, 1618. La il. està entre les pàg. XXXVIII i 1.

- 64 Giovanni POZZI a *La Parola Dipinta*, Milano, 1981, il. 48, pàg. 147-149, reproduïx aquest dibuix, que pertany al Ms. 6296 de la B.N.M.
- 65 San JUAN DE LA CRUZ, op.cit. pàg. 511.
- 66 En l'edició de les *Obras Espirituales* de Sant Joan de la Creu de Barcelona, 1619, la creu està entre les pàg. 484 i 485. També es troba una versió més simplificada d'aquest poema a: Fray JOSEPH DEL ESPIRITU SANTO, *Cadena Mystica Carmelitana*, Madrid, 1678, pàg. 350-353.
- 67 Vegeu l'estudi *Vida y obras de San Juan de La Cruz*, del R.P. CRISOGONO DE JESÚS O.C.D., Madrid, 1950, i l'edició crítica de Lucinio RUANO DE LA IGLESIA, *San Juan de la Cruz-Obras Completas*, Madrid, 1982.
- 68 Emilio OROZCO DÍAZ a *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1975, pàg. 116, reproduïx aquest text del llibre de Joaquín COMPANYY, *Vida del Beato Nicolás Factor...*, València 1787, pàg. 191-192.
- 69 *OPUSCULOS del Beato Nicolas Factor, Franciscano Observante, Entresacados de las Vidas Impresas y Manuscritas, y de los Procesos de su Beatificación por Un Devoto del Siervo de Dios*, València, 1796, pàg. 137.
- 70 Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte Poetica Española*, Salamanca, 1592. Les diferents edicions fetes a Castella estan editades a: Salamanca, en casa de Miguel Serrano de las Vargas, 1592 / Valladolid "con Licencia de Blas González Pantoja, librero, vezino de Alcalá de Henares, a 10 diciembre de 1604" / Madrid "por Ivan de la Cuesta, a costa de Blaç Gonçalez Pantoja, mercader de libros, 1606".
- 71 Tampoc A.PORQUERAS MAYO a *La teoria poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, 1986, esmenta per a res la poesia visual o els laberints d'aquesta època i autors. Vegeu un acurat estudi de la teoria poètica espanyola sobre aquest tema a *Poesia e Imagen*, de Rafael de CÓZAR, Sevilla 1991, pàg. 265-298.
- 72 Antonio VILANOVA ANDREU, a: *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Vol. III, Barcelona, 1968, considera Juan Díaz Rengifo i Diego García Rengifo germans, mentre que Antonio PALAU Y DULCET a *Manual del Librero Hispano-Americano*, Barcelona, 1951, Vol IV., considera que Juan Díaz Rengifo és un pseudònim del jesuïta Lucas Carrillo.
- 73 Així ho manifesta A. MARTÍ ALAMIS en l'epílog de l'edició facsímil de l'*Arte Poetica*, de RENGIFO, Madrid, 1977, pàg. 400-403, que es basa en l'edició de la mateixa ciutat de 1606.
- 74 Vegeu l'estudi crític de Richard ANDREWS sobre la *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, d'ANTONIO DA TEMPO, Bologna, 1977.
- 75 Joseph ROVIRA Y ARNELLA, *El Cedro del libano Caído a la Voraz Guadaña*, Barcelona, 1698.
- 76 Antonio PÉREZ MARTÍN, *Proles Aegidiana*, Bolonia, 1979, Vol. IV.
- 77 POZZI, *La Parola*, pàg. 229.

- 78 Juan URRIZA, S.I., *La Preclara Facultad de Arte y Filosofía de la Universidad de Alcalá de Henares en el Siglo de Oro, 1509-1621*, Madrid, 1941, pàg. 214-224.
- 79 M^a Anunciación FEBRERO LORENZO, *La Pedagogía de los Colegios Mayores a través de su legislación en el Siglo de Oro*, Madrid, 1960, pàg. 135.
- 80 Ibidem. pàg. 135.
- 81 *ORDINACIONES e Nou Redres de la Universitat Literaria de la present Ciutat de Barcelona*, 1638, Ms. 5 Cervera B.U.B., pàg. 75.
- 82 Alberto COLLELL COSTA, O.P., a *Escritores Dominicos del Principado de Cataluña*, Barcelona, 1965, pàg. 228-230, dóna una nota biogràfica i bibliogràfica de Rebullosa.
- 83 Jaime REBULLOSA, *Relación de las grandes fiestas*, Barcelona, 1601, pàg. 200.
- 84 FEBRERO LORENZO, op.cit., pàg. 144-145.
- 85 Joseph DALMAU, *Relación de la Solemnidad*, Barcelona, 1615, pàg. 45.
- 86 Vicent GARCIA, *La Armonia del Parnàs*, Barcelona, 1703, pàg. 120.
- 87 Santa TERESA DE JESÚS, op.cit. pàg. 213-214.
- 88 Jerónimo MARTÍNEZ DE LA VEGA, *Solenes i grandiosas Fiestas*, Valencia, 1620, pàg. 152-153.
- 89 F. RUIZ, *Relación de las Fiestas*, pàg. 14. Segons Manuela GÓMEZ SACRISTAN, op.cit. pàg. 731, Francisco Ruiz és el pseudònim de Miguel Turbabi, de la Companyia de Jesús, mentre que Martí de RIQUER a "Don Martin de Agullana y el torneo poético de Gerona de 1622", *Homenaje a José Manuel BLECUA*, Madrid, 1983, pàg. 564, el cita com un dels servidors de Martin de Agullana.
- 90 Veg. el catàleg de l'exposició *Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, febrero-marzo 1993, il.56, pàg. 104.
- 91 Miguel THOMAS, *Certamen Poético en honor de la Venerable Madre Sor Catharina Thomasa Mallorquina*, Barcelona, 1636, pàg. 78-81.
- 92 *POMPA FUNERAL, Honras i Exequias*,
- 93 Veg. *Verso e Imagen*, il.69, pàg. 124-125. L'estampa formava part de *Retorico aunque mudo romance a la Inmaculada Concepcion.*, Madrid, María de Quiñones, 1662.
- 94 RODRIGUEZ DE MONFORTE, op.cit. pàg. 68-69.
- 95 Ioannis CARAMUELIS, *Primus Calamus (...) Metametricam*, en ella la numeració és confusa i es repeteixen pàgines.

- 96 CARAMUELIS, *Primus Calamus (...) Rhythmicam*, Campaniae, 1668.
- 97 Frances A. YATES, *Assaigs sobre Ramon Llull*, Barcelona, 1985, pàg. 197 i 200.
- 98 Ibidem. pàg. 192.
- 99 Ibidem. pàg. 207-212. També A. COMAS, a *La Decadència*, Barcelona, 1986, esmenta la influència del lul·lisme en el Renaixement.
- 100 Vegeu l'edició esmentada de Víctor INFANTES, *Juan Caramuel*,
- 101 Veg. *Verso e Imagen*, il.53, pàg. 100. La il·lustració, inclosa a *Sacro y Solemne novenario*, Valencia, Benito Macé, 1669, por J. Rodríguez, pàg. 107, és un gravat calcogràfic de Francisco Quesádez.
- 102 ALDEA; MARIN; VIVES, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972.
- 103 Jordán GALLEGO SALVADORES, O.P., *Santo Tomás y los Dominicos en la tradición Teológica de Valencia durante los siglos XIII, XIV y XV*, Valencia, 1974, pàg. 510-512.
- 104 *ORDINACIONES e nou redres fet per la Instauration, reformatio e reparatio de la Univeritat del Studi General de la Ciutat de Barcelona en lo any M.DC.XXIX.*, Barcelona, 1629.
- 105 Antoni BORRAS I FELIU, S.I., "El Col·legi de Nobles de Barcelona durant el segle XVIII", a: *Contribució a la història de l'església catalana: homenatge a Mossèn Joan Bonet i Baltà*, a cura d'Albert MANENT, Montserrat, 1983, pàg. Veg. també del mateix autor: *El Col·legi de Santa Maria i Sant Jaume, dit vulgarment de Cordelles, i la Companyia de Jesús*, Barcelona, 1965.
- 106 *PANEGÍRICO en alabança de los ilustrissimos y excelentissimos señores de la casa, y nombre de Moura (...) Al Ilustrissimo, y Excelentissimo Señor D. Francisco de Moura y Corte-Real*, Barcelona, 1663.
- 107 Els fullets impresos per les festes del mes de maig són nombrosos, es poden documentar des de l'any 1660, i també les oracions fúnebres i altres tipus d'impressos: oracions sacres, poesies i petites obres de teatre, còmiques i satíriques, que han estat estudiats per A. Borràs Feliu, S.I., com una font important per a la documentació de professors i alumnes del Col·legi de Cordelles.
- 108 Vegeu l'apèndix II sobre l'Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino.
- 109 Veg. el *Lumen Domus* o crònica manuscrita del Convent de Santa Catarina de Barcelona, de l'orde dels dominicans, escrita per Francesc CAMP-RUBI, Ms. 1005, Ms.1006 i Ms.1007. B.U.B. El poema està en el Ms.1006, entre els fol. 451 i 452.
- 110 Veg. l'Apèndix II. En el Ms. original entre els fol. 447 i 452.

- 111 CAMP-RUBI, op.cit., fol. 451-452.
- 112 Alberto i Arturo GARCÍA CARRAFFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, Salamanca, 1936, Vol. 40, pàg. 163-164.
- 113 Francisco de Moura morí l'any 1668 sense descendència masculina, i els seus títols passaren als consorts de les seves filles. Ricardo MAGDALENO a *Papeles del Estado de Sicilia. Archivo de Simancas. Virreinato español*, Valladolid, 1951, pàg. 261-310, ens informa de l'arribada a Nàpols d'Anelo de Moura i Guzmán l'any 1676 i posteriorment de la seva mort.
- 114 Algunes d'aquestes conclusions es conserven en els Fons de l'Arxiu d' Aragó dels jesuïtes del Centre Borja de Sant Cugat del Vallés, en el Museu de la Indumentària de Sabadell, i en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona.
- 115 En un altre document imprès a Barcelona el 1676, tornem a trobar el seu nom: *Compendio de las Fiestas Solemnes..*, escrit per Francisco SOLER, pàg. 71 i 77, i ens informa de la presència i participació d'Anelo de Moura, a més de descriure el seu escut d'armes.
- 116 Veg. *Verso e Imagen*, 11.27, pàg. 27.
- 117 SIMÓN DÍAZ, *La Poesía Mural en el Madrid*, pàg. 28.
- 118 CÓZAR, *Poesía e Imagen*, 11.150; *Verso e Imagen*, 11. 28, pàg. 62.
- 119 Jaime VILAR, R.P. Cia. Jesús, *Glorioso Triunfo de la Esclarecida Virgen..*, Barcelona, 1693, pàg. 26-27.
- 120 Ibidem. pàg. 152-153.
- 121 Jayme VARON, *Milicia Angelica y Cofradria del Cingulo del Angel de las Escuelas Santo Thomas de Aquino*, Zaragoza, 1695. pàg. 322.
- 122 Vicent FERRER, *Historia de la Vida (...) de St. Thomas de Aquino..*, Barcelona, 1643. En la pàg. 25 cita l'episodi del llamp i de la torre, però no hi diu res de la creu.
- 123 CARBONERO Y SOL, op.cit. Veg. també el Cap.II, nota 60.
- 124 A.BORRAS FELIU, "El Col.legi de Nobles de Barcelona..", pàg. 56-57.
- 125 Juan COROMINES Y FEB., *Floresta Metrica en Gloria de Maria Inmaculada*, Barcelona, 1700.
- 126 CATALOGO de la colección de folletos BONSOMS, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1959-1972, F.BON. 5026/ 5066.
- 127 Ibid. F.BON. 5067/ 6579.
- 128 CAMP-RUBI, Ms. 1006, op.cit., fol. 619-620.

- 129 *CHRONICON, HISTORIA Y CUENTO general de las fazañas (...)* en el mes de setiembre de 1700, Zaragoza, F.Bon. 9482, B.C.
- 130 Veg. *ORDINACIONS e nou redrés*, 1629, op.cit.
- 131 Joseph ROCABERTÍ, *Lagrimas Amantes de la Excelentissima Ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1701.
- 132 Joseph AMAT DE PLANELLA Y DESPALAU, *Nenias Reales y Lagrimas Obsequiosas*, Barcelona, 1701.
- 133 Veg. el próleg de Jaime SOBREQUÉS CALLICÓ al *Dietari del Antich Consell Barceloní "Barcelona durante los años 1671-1679"*, Vol. XIX, Barcelona, 1965. També de A. ROVIRA VIRGILI, i J. SOBREQUÉS CALLICÓ, *Història de Catalunya*, Bilbao, 1979, Vol. VIII.
- 134 Iosephus CLARIANA ET GUALBAS, *Encomium Panegyricum Fulguranti Scientiarum Radio*, Barcelona, 1689, vegeu també en aquest treball l'Apèndix II sobre l'Acadèmia de Sant Tomàs D'Aquino.
- 135 En els *EXEMPLARIA I i II*, A.C.C.B. o *Dietari de la Seu* es manifesta la tradicional manca de mitjans econòmics en els diversos enterraments reials a la Catedral de Barcelona en el segle XVII: sovint, en lloc de comprar les teles, els velluts i altres, es demanaven prestades als gremis. Però l'any 1700 s'estrenà catafalc, com veiem en la (f.353) de *Lagrimas amantes*, totalment diferent al de base rectangular que es descriu en altres exèquies del segle XVII (a Lluís XIII de França, Maria Lluïsa de Borbó, Marianna d'Àustria), dibuixada en el Dietari.
- 136 Vegeu l'Apèndix I sobre els jeroglífics a Catalunya, ap. 1.2.3.
- 137 J. SANCHEZ, a *Academias Literarias*, esmenta el consistori de la "Gaya Ciencia" establert a Barcelona per Enric de Villena, com un precedent d'acadèmia literària. Sobre l'Acadèmia dels Desconfiats, vegeu COMAS, *Història de la Literatura Catalana*, Vol.V. pàg. 92-122.
- 138 COMAS, op.cit. pàg. 100 i 304.
- 139 GRILLI, *Poesia Artificiosa*, pàg. 324, [32].
- 140 COMAS, op.cit. pàg. 95, 99 i 105.
- 141 CARLOS DE LA CONCEPCION, *La Sal de la Sabiduria ideada (...)* dedicada a Don Juan Galceran de Pinós, y Rocabertí, Barcelona, 1690.
- 142 *VILLANCICOS que se cantaron...*, Barcelona, 1700.
- 143 Vegeu més informació en l'apèndix II.
- 144 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms. 1006, fol. 621.
- 145 Veg. la dedicatòria de Raymundo de Dalmases Ros y de Vilana a Thomas de Ripoll a: *SERMON PANEGIRICO GRATULATORIO*, Barcelona, 1725.

- 146 Veg. l'edició d'Antonio MARTÍ ALAMIS de l'*Arte Poetica española* de Juan Díaz Rengifo, pàg. 146: "Algunos años pasarían hasta que la quinta edición viera la luz en Barcelona el 1703: ésta fue preparada por el Dr. Joseph Vicens, quien con su pésimo gusto añadió laberintos y demás ejercicios deseudoliteratura, disminuyendo así considerablemente el mérito del Rengifo original..".
- 147 TORRES AMAT, *Diccionario de Escritores Catalanes*, Barcelona, 1836. Sobre Josep Vicens, diu: "Profesor de Letras Humanas en la Universidad de Barcelona, su patria. Aumentó el Arte Poético de Rengifo con dos tratados (...) que sacó a la luz en Barcelona en la imprenta de Pablo Martí, año 1700, y se ha reimpreso después varias veces".
- 148 Antonio PALAU Y DULCET, *Manual del Librero Hispano-Americano*, Barcelona, 1951, Vol. IV, pàg. 431.
- 149 Vegeu l'*Arte Poetica Española* de Juan DÍAZ RENGIFO, adicionada per Josep VICENS, Barcelona, 1703.
- 150 Arturo del VILLAR, a "De la Palabra Mágica al Caligrama", *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 573, octubre 1975, pàg. 4-7, reproduceix l'exemple de "Poesia Muda Mixta" de Francesc Vicens, i l'atribueix a Díaz Rengifo. Ana HATHERLY, a "Labirintos Portugueses dos séculos XVII e XVIII", *Colóquio/ Artes*, Lisboa, nº 45, giugno, 1980, pàg. 27, es basa en l'edició barcelonesa de 1727, i així confon l'al·lusió de J. Vicens a l'obra de Pascasio de San Giovanni, amb un autor carolingi, Sant Radbert Pascasi.
- 151 Veg. *Verso e Imagen*. 11.52, pàg. 96.
- 152 *FESTIVAS DEMOSTRACIONES y Magestuosos Obsequios*, Barcelona, 1702, pàg. 66-68.
- 153 Sor Mariana SALLENTE, *Vida de la Seráfica Madre Santa Clara*, Valencia, 1703.
- 154 *FESTIVA ACLAMACION y LLANTO FUNEBRE*, Barcelona, 1705, entre les pàg. 14-15.
- 155 Francisco GALÍ, R.P., *Luctuosas Endechas y Nenas Doloridas*, Barcelona, 1709, pàg. 8
- 156 *ORACION FUNEBRE En las Exequias (...) a la tierna memoria de su Memorable Hija, y Hermana Leocadia Estopiñá*, Valencia, 1716.
- 157 AGUILAR Y TEJERA, *Curiosidades Literarias*,
- 158 *RELACION DE LAS FESTIVAS DEMOSTRACIONES con que la (...) Ciudad de Lerida manifestó su alborozo*, Barcelona, 1724, pàg. 8.
- 159 *JUSTA POETICA, Celebrada en el Insigne Colegio de la Compañía de Jesús*, Murcia, 1728, pàg. 23-39 s/nº, 125-126, i 143-145.

- 160 *LOS JOVENES JESUITAS. Puntual Relacion de las Celebres Solemnes Fiestas*, Madrid, 1728, pàg. 57-58.
- 161 Fr. Bernardo Joseph DE VANGO Y PONTE, *Relacion de las Exequias, que a las digna Memoria de el Exmo. Señor y Revmo. Maestro, Fr. Joseph Campuzano de la Vega*, Alcalá, 1732, pàg. 32-37.
- 162 AGUILAR Y TEJERA, op.cit. pàg. 26.
- 163 CÓZAR, *Poesia e Imagen*, f.163 i f.164; *Verso e Imagen*, il.50, pàg. 90 i il.54, pàg. 101.
- 164 CÓZAR, op.cit. f.167 i f.168; *Verso e Imagen*, il.59, pàg. 107 i il.64, pàg. 115.
- 165 Veg. *Verso e Imagen*, il.62-63, pàg. 113 i 114, i il. 29, pàg. 63.
- 166 *FESTIVAS DEMOSTRACIONES que al B. Simon de Roxas (...) Hizo el Convento de dicho orden de la Ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1766, pàg. XII.
- 167 Veg. *Verso e Imagen*, il.31, pàg. 65.
- 168 *POESIAS VARIAS para la fiesta de la beatificación del B. Lorenzo de Brindis, General de los Menores Capuchinos*. Ms. 1680, B.U.B.
- 169 Cap dels folis porta data, però segons F.MIQUEL ROSELL, a *Inventario General*, Vol. IV, pàg. 186-187, el paper és dels segle XVIII.
- 170 *BREVE Y EXACTA Relacion Festiva Demostracion*, Tarragona, 1789, pàg. 37.
- 171 Raymundo SOLA, *Llanto Fúnebre (...) Doña Maria Luisa de Borbon*, Barcelona, 1689, pàg. 106.
- 172 *DEVOTOS, OBSEQUIOSOS CULTOS y Leales Festivas Aclamaciones...*, Barcelona, 1702, pàg. 245.
- 173 *BREVE RELACION de el Feliz Viage de la Reyna Nuestra Señora Doña Isabel Christina de Brunsvich y Vuolfenbuttel (...) y Reales Bodas con la Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Carlos Tercero*, Barcelona, 1708, pàg. 41.
- 174 *DOLOROSOS ACENTOS de tres afligidas Musas del Barcelonés Parnasso (...) Exequias de la Cesarea Magestad de Joseph Primero*, Barcelona, 1711.
- 175 Agustín de MONTIANO Y LUYANDO, *El Robo de Dina*, Barcelona, [s.d.]
- 176 Fray Nicolás CANDIDO, *Monte-Maricea*, Sevilla, 1739.
- 177 Vicente FANLO, *Gloria in Excelsis Deo de Alcoy, por el dichoso hallazgo de Christo Sacramentado (...)*, Valencia, 1749.

178 Francisco ARMAÑA, *Translacion de los Agustinos Calzados de Barcelona de su antiguo al nuevo Real Convento de la misma Ciudad (...)* y del *Regio Funeral con que expresaron su fina memoria a su Augusto, y Beneficentissimo Fundador El Sr. Don Phelip V (que de Dios Goza)*, Barcelona, 1751, pàg. 124.

179 G. AGUSTIN DE LARA, *Obelisco Fúnebre*,

180 *APPARATUS, ET SYMMETRIA Exequialium Inscriptio num*, Barcelona, 1711.

181 Antonium de SENESPLEDA I BOATELLA, *Divi Nicolai Mirifici Myrae Episcopi, Laudes in Bergensi Delubro Sanc. Apostoli Petri.(...)* Barcelona, 1770.

182 Patricio RAMIREZ DE ARELLANO, *Respiracion Afectuosa*, Barcelona, 1772, pàg. 22.

