

FÓRMULAS DE POESÍA VISUAL: LABERINTOS DE ÁLVAREZ DE VELASCO A SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

David Castañeda Álvarez

Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas, México

davidalvarez@camzac.edu.mx

Carmen Fernández Galán Montemayor

Universidad Autónoma de Zacatecas

carmenfgalan@uaz.edu.mx

RESUMEN: Los distintos géneros de poesía visual, para el caso de la tradición hispana, fueron descritos por Juan Díaz Rengifo y Juan de Caramuel y Lobkowitz. Entre estas composiciones logo-icónicas destaca la fórmula del laberinto, que posibilita distintos itinerarios de lectura y que combina a su vez otras estrategias y juegos de palabras, como el anagrama o el acróstico. El objetivo de este trabajo es analizar, desde un enfoque filológico y semiótico, los recorridos y sentidos simbólicos dentro de tres poemas laberinto contenidos en la Carta laudatoria a la insigne poetisa la Señora Soror [sic] Juana Inés Juana de la Cruz... escrito en el Nuevo Reino de Granada (Colombia) por Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla en 1698. La relación entre imagen y escritura se explicará a partir de dos criterios: el combinatorio y el conceptual, para comprender la recepción (lectura visual y alfabética) de esta poesía, así como la complementariedad entre sistemas.

PALABRAS CLAVE: laberinto, acróstico, combinatoria, poética, imagen.

VISUAL POETRY PATTERN: ÁLVAREZ DE VELASCO'S LABYRINTHS TO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

ABSTRACT: The different genres of visual poetry, in the case of Hispanic tradition, have been described by Juan Díaz Rengifo and Juan de Caramuel y Lobkowitz. Among these logo-iconic compositions the formula of the labyrinth stands out, which allows different paths of reading and combines in turn other strategies and plays on words, like the anagram or the acrostic. The objective of this paper is to



analyse, from a philologic and semiotic approach, the routes and symbolic meanings within three labyrinthic poems found in the “Carta laudatoria a la insigne poetisa la Señora Soror [sic] Juana Inés Juana de la Cruz...” written in the New Kingdom of Granada (Colombia) by Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla in 1698. The relation between image and writing will be explained on the basis of two criteria: the combinatorial and the conceptual, in order to understand the reception (visual and alphabetical reading) of this poetry, as well as the complementarity of systems.

KEYWORDS: Labyrinth, acrostic, combinatorial, poetics, image.

FORMULES DE POÉSIE VISUELLE: LABYRINTHES DE ÁLVAREZ DE VELASCO À SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

RÉSUMÉ : Les différents genres de poésie visuelle, dans le cas de la tradition hispanique, ont été décrits par Juan Díaz Rengifo et Juan de Caramuel y Lobkowitz. Parmi ces compositions iconiques ressort la formule de labyrinthe, qui permet des nombreux chemins de lecture et qui combine, à la fois, d'autres stratégies et jeux de mots, comme l'anagramme et l'acrostiche. Le but de cette composition est celle d'analyser, à partir d'une approche philologique et sémiotique, les parcours et sens symboliques dans trois poèmes labyrinthe, trouvés à l'intérieur de «Carta laudatoria a la insigne poetisa la Señora Soror [sic] Juana Inés Juana de la Cruz...», écrits dans le nouveau royaume de Nueva Granada (Colombie), par Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla en 1698. Le lien entre image et écriture sera expliqué à partir de deux critères: celui combinatoire et celui conceptuel, pour comprendre la réception (lecture visuelle et alphabétique) de cette poésie, ainsi que la complémentarité entre systèmes.

MOTS CLÉS : Labyrinthe, acrostiche, combinatoire, poétique, image.

Recibido: 17/06/2021. Aceptado: 09/12/2021

1. Laberintos de palabras

La poesía laberinto es una tradición que tiene su origen en los *technopaegnia* griegos y en los *carmina figurata* latinos y que tuvo gran auge durante el Barroco hispano (Infantes, 1980: 89). Para estudiar esta poesía figural se requieren herramientas de la filología para comprender la transmisión textual que genera códigos de composición visual distintos de acuerdo al soporte material, así como de una teoría que explique las correspondencias entre imagen y texto, en este

caso de la semiótica, que es el marco de referencia que se utilizará en este trabajo para explicar los recorridos de lectura y las interdependencias entre códigos.

De acuerdo al principio horaciano *ut pictura poesis*, la poesía es una pintura muda y la pintura es palabra silente. Este tópico que ha sido utilizado para describir el proceso de mimesis y *poiesis* (González García, 2015: 51) en el Renacimiento cobra un nuevo sentido con el surgimiento de la Emblemática y su gran variedad de textos híbridos y caligramáticos donde la imagen habla y la escritura calla, y donde un lenguaje es eco del otro, es decir, traduce a visualidad lo lingüístico y el mensaje es redundante. La poesía visual es resultado de las posibilidades de composición de la imprenta y el grabado y fue expuesta en los tratados y poéticas del Barroco (Rodríguez de la Flor, 1995).

En 1592 Juan Díaz Rengifo (seudónimo del jesuita Diego García Rengifo) publicó 1000 ejemplares de su *Arte poética española*¹ en Salamanca (Pérez Pascual, 2011: 18-31), la primera obra que conjunta distintos elementos tanto teóricos como prácticos para la construcción y explicación de un poema. Además de contener una amplia muestra de consonantes y esdrújulos para armar piezas que encuentren una rima perfecta, el libro describe distintos tipos de poesía consolidados por los poetas de esa época, y otros pertenecientes más a la construcción de una festividad pública, como los certámenes. En el *Arte* de Rengifo se lee por primera vez, en un manual teórico, la descripción del género del laberinto:

Llámase también Laberinto cierto género de coplas o de dicciones que se pueden leer de muchas maneras y por cualquiera parte que uno eche, siempre halla pasto para la copla, y de pocas coplas saca innumerables, todas con su sentencia y consonancia perfecta. Hacen estos laberintos, o de letras solas metidas entre los versos, o de solos los versos [...] unos Laberintos se hacen en figura redonda, otros en cuadrada, otros pintando un ave, o un árbol, o una fuente, o una cruz, o una estrella u otras figuras de esta manera, proporcionando las coplas y las letras con aquella figura (1592: 93).

Rengifo especifica las principales cualidades y formas de laberinto que se desarrollaron de manera prodigiosa un siglo después, a saber, el laberinto cuadrado, el mixto (que mezcla “letras solas metidas en versos”) y el figurativo (Castañeda, 2020: 137-176). Cabe señalar que la flexibilidad de esta clase de poesía, en su capacidad para crear “figuras”, la coloca como una vertiente

1. El título completo es *Arte poética española con una fertilissima sylva de Consonantes comunes, Propios, Esdruxulos, y Reflejos, y un divino Estimulo del amor de Dios*.

indiscutible del emblema, pues conjunta al mismo tiempo una representación icónica con una lingüística o verbal. Incluso, Rengifo llama “jeroglíficos” a los laberintos, debido a que en esa época las fronteras entre el emblema y dicha figura son difusas, no existía un acuerdo para nombrar al jeroglífico: mientras que Rengifo refiere un artificio icónico-verbal, el tratadista Antonio Palomino de Castro, en su *Museo pictórico*, dice que es una metáfora de la pintura que incluye un concepto doctrinal, la cual “se usa en funerales de héroes y grandes capitanes y en coronaciones de príncipes, entradas de reina y otras funciones semejantes”, y agrega que “se utiliza en festividades que requieren de símbolos religiosos y teológicos” (1795: 63). Tal vez el *Arte poética española* sea la obra precursora en la creación, delimitación y búsqueda de nuevos géneros de la poesía visual.

Inspirado en Rengifo, en 1663 el monje Juan Caramuel y Lobkowitz llevaría dicha búsqueda a su extremo más complejo en cuanto a visualidad y arte combinatoria. En la *Metamétrica*,² crea, expone y recopila los laberintos más ingeniosos de su época. Dicha obra resulta un compendio de ejemplos que ilustran y explican, en latín, los fundamentos de la poesía laberinto. Para el monje cisterciense toda forma de artificio icono-verbal es un *labyrintho*, que debe ser oscuro y complejo al entendimiento para ser considerado tal. Caramuel diseñó poemas movibles (a modo de las máquinas retóricas de Ramón Llull) que tienen millones de combinaciones posibles de versos, tantas que con sólo un poema se podría construir una biblioteca entera.

En la tipología de Caramuel existe una variedad mucho más amplia de poemas de ingenio que en la de Rengifo: poemas mudos, cubos, anagramas, acrósticos, figurativos y permutativos, siendo estos últimos una de las categorías que más destaca en el *corpus* de la *Metamétrica*, tanto por la diversidad como por la técnica que ostentan. Tal pluralidad de ejemplos sería una influencia definitiva para que en 1703 el jesuita barcelonés Joseph Vicens adicionara más de 40 capítulos –muchos de ellos sobre poesía laberinto– al *Arte poética española* del propio Rengifo.³ Los laberintos fueron géneros poéticos de carácter laudatorio-ornamental que se diseñaban para exaltar las virtudes tanto de la monarquía como de los nobles, o bien, para reforzar el dogma mediante símbolos religiosos fusionados con formas celestes como estrellas, soles o lunas. Debido a esta visión propagandística de los laberintos, proliferó su uso y frecuencia dentro de las fiestas y certámenes poéticos de toda Europa y del continente americano.

2. El nombre completo es *Primus Calamus ab oculis ponens Metametricam quae variis Cirrentium, Recurrentium, Adscendentium, Descendentium, nec-non Circumvolantium Versum Ductibus, Aut Aeri Incisos, Aut Buxo Insculptos, Aut Plumbo Infusos, Multiformes Labyrinthos exonerat*.

3. Existen ejemplos de poesía visual que atraviesan toda la época novohispana. Los ejemplos más tardíos son de Manuel Quiroz y Campo Sagrado (Terán, 2019: 339-362) a principios del siglo XIX.

Entre las diferentes categorías de laberintos destacan, precisamente, por su aparición en fiestas y certámenes, el cubo, el mixto y el permutativo. El cubo, también llamado cuadrado o cúbico, es tal vez la forma más antigua de laberinto y su modelo de lectura encuentra su raíz en los cuadrados mágicos romanos. Son juegos de letras o de números que se usaban como talismanes, y muchos de ellos se colocaban en los frentes de las casas con el fin de brindar protección contra los malos espíritus. El mecanismo consiste en formar palíndromos perfectos, de números o de letras, dentro de una cuadrícula regular, o bien, la multiplicación de las letras de una sola palabra dentro del cuadro. Sin embargo, la conformación de palíndromos pocas veces fue posible debido a la complejidad para ajustar las palabras, no a la figura, sino al sentido. El más famoso de estos cuadrados (Cózar, 1991: 82-91) es el antiguo y enigmático cuadrado Sator (“Sator Arepo Tenet Opera Rotas”) que logra esa perfección.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Figura 1. Cuadrado Sator. Elaboración propia

El laberinto mixto⁴ combina dos o más formas de artificios, puede unir un acróstico y un anagrama, o bien, un anagrama y una figura (círculo, cuadrado, soles, banderas, etc.),⁵ o versos que se pueden leer a través de distintos caminos según el orden de la lectura dentro de una figura determinada. En particular, este tipo de laberinto se diseñó como acrósticos solares que colocaban al aludido o aludida en un plano celeste.

El laberinto compartió con el emblema la integración de un gran aparato festivo (Díez Borque, 2014) que alegorizaba la vida y la muerte de los representados, sus virtudes y logros. Por ello, en algunas piezas que se han podido rescatar, el

4. Esta categoría es una propuesta nuestra que parte de la definición de Rengifo, la cual incluye la posibilidad de que en el Laberinto exista una combinación entre palabras e imágenes. Por su parte, Dick Higgins define el laberinto simplemente como una construcción lingüística enmarcada en un cuadrado; sin embargo, su definición de “Poesía visual” es quizás la más cercana a lo que aquí se dice del laberinto mixto: “la parte intermedia entre el arte visual y el literario” (1987: 230).

5. Martha Lilia Tenorio (2010: 876) inaugura el siglo XVIII de su *Antología* precisamente con un soneto acróstico circular.

laberinto se construye a modo de un emblema, que no a la inversa; el diseño figurativo del laberinto toma el lugar de la *pictura* de un emblema, pero hasta donde se tiene conocimiento, no existen emblemas insertos o adyacentes a un laberinto, acaso jeroglíficos, sin motes o glosas, alrededor de las piezas.

En este leño La luz sin Y que de aquel Puerta de la	por mis resplandor, costado heredad,	culpas veo muera la vida, fue la herida que en Fee poseo.
Quien dirá, que fu Y venciendo la Y que leuanta Y el lusto	afrenta muerte al hombre pone en	fué tropheo, fué vencida, su cayda, libertad al reo ?
Esfellos myos son Reparador De aquel primero, Ensi el castigo se Tael yerro en que Con azero se	Leño glorioso en que voluio Adan dió la	sagrado . de la offensa nació el peccado. defensa vnió culpado recompensa .

Figura 2. Cruz incluida en la *Metamétrica*, 1663 (Internet Archive)

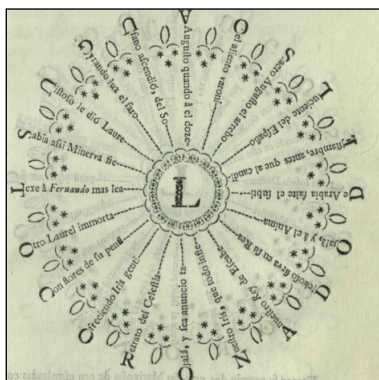


Figura 3. *Acróstico circular del Coloso elocuente*, 1748 (BNM-Fondo Reservado)⁶

Un tercer modelo que se usó con cierta frecuencia es el laberinto permutativo, también llamado combinatorio, por la capacidad que tiene de crear versos a través de segmentos, generando así diversos sentidos para un solo poema. Los modelos más

6. Este poema aparece en el certamen *Coloso Elocuente que en la solemne aclamación del Augusto Monarca de las Españas D. Fernando VI (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad, y fidelísima gratitud de la Imperial, y Pontificia Universidad Mexicana*, descrito por Pedro Joseph Rodríguez Arizpe (1748: 41).

ambiciosos de estos laberintos son las piezas de Caramuel; aunque se escribieron otras que no rebasan dos o tres formas distintas de lectura, como los laberintos en columna, muy frecuentes en los certámenes poéticos y que Rengifo ejemplifica en 1592.

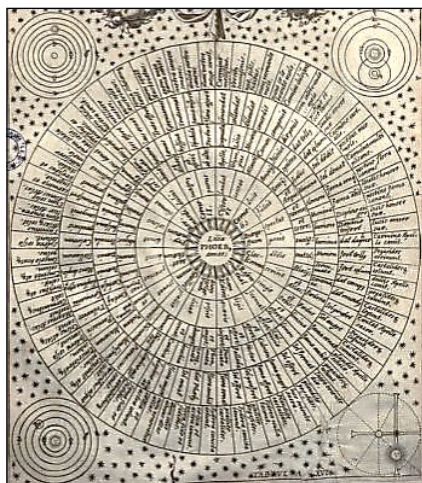


Figura 4. *Laberinto de la Metamétrica* (s.n.p), 1663 (Internet Archive)

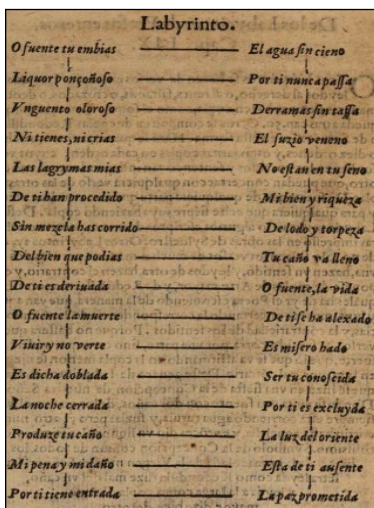


Figura 5. “Fuente” incluida en el *Arte* (96) de Rengifo (BNM-Fondo Reservado)

Los laberintos permutativos son las piezas más complejas de los juegos de ingenio poético, pues su esencia es sobre todo aritmética y combinatoria. Se trata de verdaderas máquinas generadoras de significado cuyo trasfondo reside en una idea

teológica de la materia. Si de Dios emana una sola voluntad creadora, la materia se combina desde ésta en millones de formas posibles para hacer visible la multiplicidad del mundo: la creación es la expresión de una sola voluntad divina sólo que combinada infinitamente. A esta capacidad de la materia de ajustarse al mandato divino Caramuel la llamó *potentia obedientialis* (Pascual Buxó, 2014: 254-255).

2. Sor Juana en laberintos de un neogranadino

Sor Juana Inés de la Cruz es la principal figura de la poesía novohispana que trascendió las barreras geográficas. Su legado no sólo es aquello que escribió, ya que fue motivo de inspiración y escritura para otros poetas de América. Tal es el caso de Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla que, en 1698, en el Reino de Nueva Granada (Colombia), escribió la *Carta laudatoria a la insigne poetisa la señora Soror Inés Juana de la Cruz*⁷, obra en la que muestra con poemas laberinto no sólo la admiración que tenía por la monja jerónima, sino del ingenio “metamétrico” para construir laberintos, sin saber que tres años antes había muerto Sor Juana. En la *Carta*, el neogranadino reafirma la presencia e influencia de las poéticas del laberinto argumentando que la autora del *Primero sueño* escribió “Destrozando de Horacio el arte viejo, / el vulgar de Rengifo, y aun el nuevo/ del sutil Caramuel, insigne en todo” (1698: 13). La obra de Álvarez de Velasco contiene romances, sonetos y un acróstico dedicados a la pluma de Sor Juana. Incluye tres poemas laberinto que ponen en acción la tipología planteada en los tratados de Rengifo y Caramuel: dos “cruces” mixtas y un soneto permutativo que, aunque resulta el menos figurativo, es el más complejo dado el trayecto laberíntico de su lectura. Para Bechara (1997):

[...] Álvarez de Velasco es también un deudor y un heredero que, en todo caso, intenta salir bien librado del conflicto que se le plantea como consecuencia de su actitud de imitador, no ya ante modelos de la antigüedad clásica, sino ante modelos coetáneos como Sor Juana y Caramuel. Su inferioridad es vindicativa y su humildad es falsa. Álvarez de Velasco se ha anexionado la técnica de los laberintos (que no inventó Sor Juana), donde confluyen diversas tradiciones de artificio (326).

En los primeros dos poemas, el autor da instrucciones de lectura, no así en el tercero en el que, además de dos coplas que él mismo resalta, encontramos más combinatorias y un mecanismo generativo más enrevesado. El poema inicial está en forma de una cruz completamente equilátera (Álvarez, 1698: 15), al modo de la llamada cruz griega.

7. El nombre completo del libro es *Carta laudatoria a la insigne poetisa la insigne señora Soror Inés, religiosa del Convento del Señor San Jerónimo de la ciudad de México* (BNE).

Resalta de inmediato el poema cúbico del centro. El cubo es donde comienza el trayecto de lectura, y es la forma base, el proceso de composición probablemente implicó el diseño del cuadrado en primer lugar, y luego, de los versos que componen las coplas.

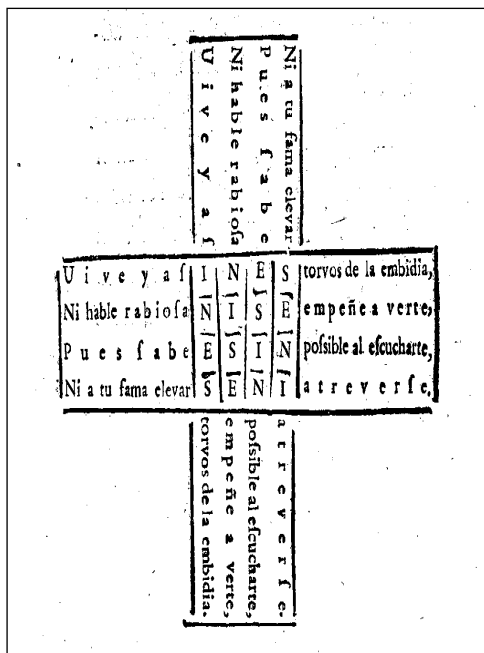


Figura 6. Laberinto en cruz griega de la Carta laudatoria (BNE)

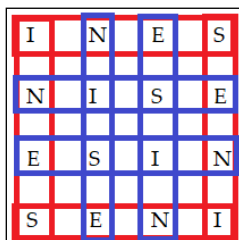


Figura 7. Detalle del cuadrado central. Elaboración propia

El poema juega con el anagrama de INÉS/NISE, en lugar de palíndromos. La palabra Inés puede leerse por los cuatro lados de los bordes del cuadro central, y Nise, desde los cruces centrales del mismo. La estructura que envuelve el cuadrado forma una Cruz, símbolo de Cristo y, al mismo tiempo, el código visual del nombre CRUZ. En este sentido, el laberinto cúbico del centro, más la figura que lo envuelve, redunda en el nombre de la poetisa INÉS CRUZ. Se

complementa lo que dicen las letras con lo que calla la imagen. Los brazos de la cruz se construyen con dos coplas endecasílabas que se tuercen y multiplican una vez que atraviesan el centro del poema. Las coplas son las siguientes:

Tabla 1. *Ejes de lectura*

<i>Eje horizontal I</i>	<i>Eje vertical II</i>
1. Vive ya sIN ESTorbos de la envidia,	1. Ni a tu fama elevar SE NI atreverse.
2. Ni hable rabiosa NI SE empeñe a verte,	2. Pues sabe ES IN posible al escucharte,
3. Pues sabe ES IN posible al escucharte,	3. Ni hable rabiosa NI SE empeñe a verte,
4. Ni a tu fama elevar SE NI atreverse.	4. Vive ya sIN ESTorbos de la envidia.

Según el propio autor, la segunda copla debe leerse en vertical, comenzando del verso extremo superior derecho hacia el izquierdo. Estrictamente, la copla es la misma, sólo que leída de forma inversa, verso por verso. El juego visual se dificulta una vez que el lector observa que la copla está colocada a modo de espejo. No sólo eso, una vez que atraviesa el centro, el cual funciona como andamiaje de toda la pieza, se tuerce en 90 grados formando así otros cuatro trayectos de lectura. Si se supone que son dos coplas independientes una de la otra, cada cual tendría 16 modos de leerse, lo que significa leer cada copla cuatro veces en distintas direcciones. Existe un modo convencional de leer el poema, un modo recto, según la visión de Caramuel, de recorrer los versos. Y existe un modo torcido u oblicuo. En el laberinto todo camino debe de ser oblicuo, dificultoso, torcido. Ello forma parte de una visión de mundo que emplea la estrategia de la anamorfosis para reconfigurar las formas expuestas. El juego de los sentidos se oculta y exhibe al mismo tiempo. Así, los cuatro versos de cada copla redundan para reafirmar 16 veces el nombre de Sor Juana fusionado con el símbolo de la cruz.

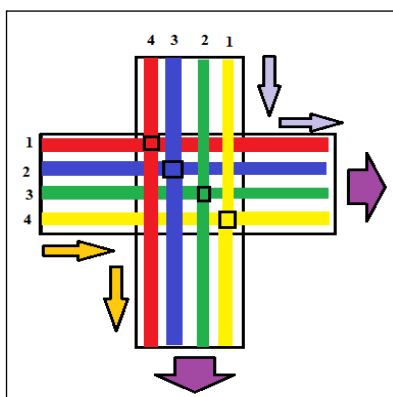


Figura 8. *Versos quebrados en espejo formando una cruz. Elaboración propia*

El sentido general de las coplas no cambia mucho, más bien es redundante. En ambas lecturas el poeta advierte a Sor Juana que la rabia de la envidia ni siquiera afecta la fama de sus obras, puesto que vuelan tan alto al punto que es mejor ignorarla. La imagen de la envidia como un ser rabioso y lleno de ponzoña remite su representación icónica en los *Emblemas* de Alciato, en el que la Envidia se pinta como una anciana enojada que come víboras y muerde su propio corazón, y que lleva un palo con abrojos que le pinchan la mano noche y día. En el poema, la figura de la cruz más el cuadrado del centro y las coplas en que se advierte a la poeta sobre la ponzoña de la envidia, en conjunto como juego de ingenio, pudo estar diseñado efectivamente a manera de un talismán para proteger la poesía de Sor Juana de sus enemigos.



Figura 9. Emblema de *La invidia* de Andrea Alciato en Bernardino Daza Pinciano, 1549 (BNE)

El segundo laberinto (1698: 27) es una cruz, sólo que latina, con lados desiguales. En el centro tiene poema cúbico con palabras que sostiene los brazos de la cruz, al igual que el anterior. Solo que esta pieza juega con las letras que no forman anagramas o palíndromos, sino las palabras MUSA/ SAVIA [sic.] y TALÍA, esta última, nombre de la musa griega de la poesía bucólica.

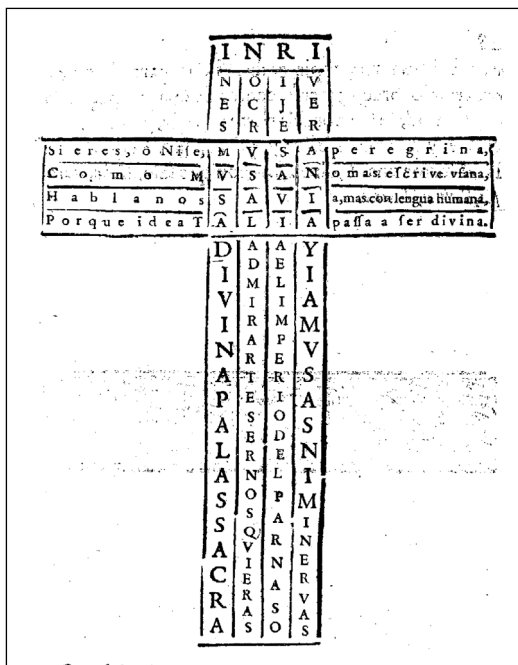


Figura 10. Laberinto en cruz latina dedicado a Sor Juana (BNE)

El cuadrado resulta imperfecto, pues algunas letras no se ajustan a la forma. El autor parece haber puesto menos atención en el centro que en la corona de la cruz ya que las palabras que se salen de los bordes forman parte de las letras horizontales y verticales de las coplas. Ello nos lleva a pensar que decidió mover el foco visual hacia arriba, dando mayor importancia al artificio anagramático que al cúbico.

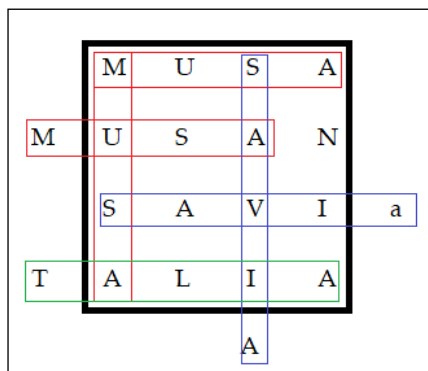


Figura 11. Detalle del cuadrado central de la segunda cruz. Elaboración propia

La corona de la cruz luce el acrónimo INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*) y, a la vez, se despliega un acróstico vertical con letras mayúsculas en caída que dice:

I NÉS, MUSA DIVINA, PALAS SACRA
 N O CRUZ, AL ADMIRARTE, SER NOS QUIERAS
 R IGE SABIA EL IMPERIO DEL PARNASO
 I VERÁN I AYI A MUSAS NI MINERVAS (27)

Desde el punto de vista icónico, la cruz destaca las letras que caen del acróstico. Funcionan como una columna que sostiene toda la estructura. La copla, sostenida por Jesús Nazareno, le dice a Sor Juana que desista de ser cruz para quienes la admiran (en el sentido de ser una carga) y mejor gobierne con sabiduría el Parnaso, y solamente ella será en ese reino la Musa divina, la Minerva sacra.

En sentido horizontal, en los brazos de la cruz, se encuentra otra copla de cuatro versos endecasílabos en la que el poeta vuelve a comparar a Sor Juana con una musa, sólo que esta vez ella no reina sola en un Parnaso inmóvil y celestial, sino que es “peregrina”, y al mismo tiempo, escribe. La copla horizontal se contrapone al acróstico vertical, porque, en el símbolo de Palas, hay una Sor Juana celeste que “cae” desde el reino del Parnaso, pero en el sentido plano, la musa camina horizontalmente, peregrina sobre la tierra, mas no por ello ha perdido su condición divina. Por eso el poeta pide que ella escriba, si eso es posible para un ser divino, con lengua humana: esa idea, por sí sola, sobrepasa lo terrenal.

Si eres, oh Nise, musa peregrina,
 Como musa no, más escribe ufana,
 Háblanos, sabía, mas con lengua humana
 Porque idea tal ya pasa a ser divina (27).

En su conjunto, la cruz une elementos católicos y antiguos. Las alusiones al Parnaso, a las musas y Minerva se conjuntan en la figura de la cruz, la cruz cristiana y, al mismo tiempo, la cruz en el nombre de Sor Juana. Además de un talismán, el laberinto funciona como el símbolo del reconocimiento del ingenio de la monja jerónima. La pieza es completamente laudatoria y legitima el talento de Sor Juana con la apelación de las divinidades grecolatinas, sólo que bajo el amparo de los “rayos” que bajan de Jesús el Nazareno.

3. Más recorridos del lector: una estructura que se despliega

La tercera pieza es la más artificiosa (Álvarez, 1698: 29) en cuanto a lectura, diseño e interpretación. De los laberintos de la *Carta laudatoria*, resulta el menos figurativo porque no ostenta ninguna imagen visible, pero no por ello pierde “visualidad”. Tiene un mecanismo permutativo análogo a los ejemplos de Caramuel en el cual los versos se combinan con otros de múltiples maneras. La “visualidad” está, por así decirlo, cifrada en el recorrido de lectura tal cual como si el poema fuera un laberinto con distintas bifurcaciones.

SONETO.		
Ser	especial	tu libro, quando hallamos
Otro,	y fer	sin igual (duro aforifino!)
Y fer	otro	y el proprio (raro abifino!)
Especial	fer	del fer, que en ti admiramos
En	se ve	rà arithmetica juzgamos
El segundo	el segundo*	pero el mismo
Se ve;	en	fer singular sin solecismo;
Y así	que	da vno en dos si bien contamos.
No fe	diga	phurar* ni tal alguno
Diga*	y así no se	como declare,
Que el	sin igual	segundo, quando es vno.
Primero	es	que el primero* y si este hallare
Es	primero	que el otro* y oportuno,
Sin igual	el	primero que encontrare.

Figura 12. Soneto permutativo de la *Carta laudatoria* (BNE)

El autor propone solo tres lecturas; no obstante, encontramos otras más que configuran un sentido. La pieza es un soneto que se puede leer a renglón seguido o por coplas, cada una separada de la otra. El poema refiere dos libros de Sor Juana, los cuales presumiblemente se traten de la *Inundación castálida*⁸ y del *Segundo tomo*, obras que, para Álvarez de Velasco, no tienen parangón cada una por su cuenta. De ahí que su diseño tripartito juegue con las contradicciones semánticas (Ser/Ser otro) en cada uno de los versos.

8. Los nombres completos de las obras son, respectivamente: *Inundación castálida de la única poetisa*, *Musa Décima*, *sor Juana Inés de la Cruz*, *religiosa profesora en el Monasterio de San Jerónimo en la Imperial Ciudad de México*, *que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*, y *Segundo tomo de las obras de sôror Juana Inés de la Cruz*, *monja profesora en el monasterio del señor San Jerónimo de la Ciudad de México*.

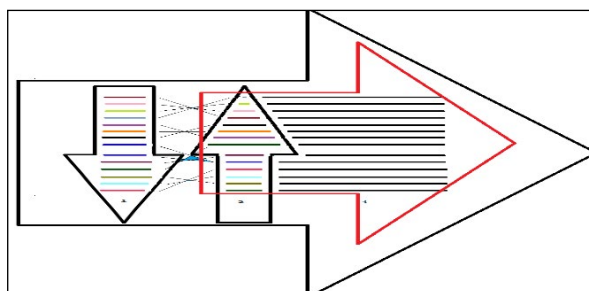


Figura 13. Diagrama de los modos de lectura del soneto. Elaboración propia

La pieza admite otros recorridos que tienen sentido según la combinación de los versos. Según el propio Álvarez de Velasco, el laberinto tiene las siguientes lecturas:

Tabla 2. Tres lecturas propuestas por Francisco Álvarez de Velasco. Elaboración propia

<p style="text-align: center;">SONETO</p> <p>Ser especial tu libro, cuando hallamos Otro, y ser sin igual (¡duro aforismo!) Y ser otro y el propio (¡raro abismo!) Especial ser del ser, que en ti admiramos.</p> <p>En severa aritmética juzgamos El segundo, el segundo, pero el mismo Se ve; en ser singular solipsismo; Y así queda uno en dos si bien contamos.</p> <p>No se diga plural, ni tal alguno Diga y así no sé cómo declare, Que el sin igual segundo, cuando es uno.</p> <p>Primero es que el primero, y si este hallare Es primero que el otro, y oportuno, Sin igual el primero que encontrare.</p>	<p style="text-align: center;">COPLA 1</p> <p>Ser otro y ser especial, En el segundo se ve; Y así no se diga, que El primero es sin igual.</p>
	<p style="text-align: center;">COPLA 2</p> <p>El primero es sin igual; y así no se diga, que En el segundo se ve Ser otro, y ser especial</p>

Los caminos de la lectura derivan de la combinación entre las tres columnas (A, B y C), así como el soneto leído de abajo hacia arriba

(retrógrado). Esta última estrategia se usaba con frecuencia para la lectura de los laberintos y tal vez el autor no se percató de dicha posibilidad. Así, la primera combinación admite un trayecto en bustrófedon, un camino de izquierda a derecha y, enseguida, de derecha a izquierda, como si los versos serpentearan hacia abajo. La lectura, en este sentido, se torna como si fuera un juego de ecos que repiten su propio sonido o de espejos que se miran a sí mismos.

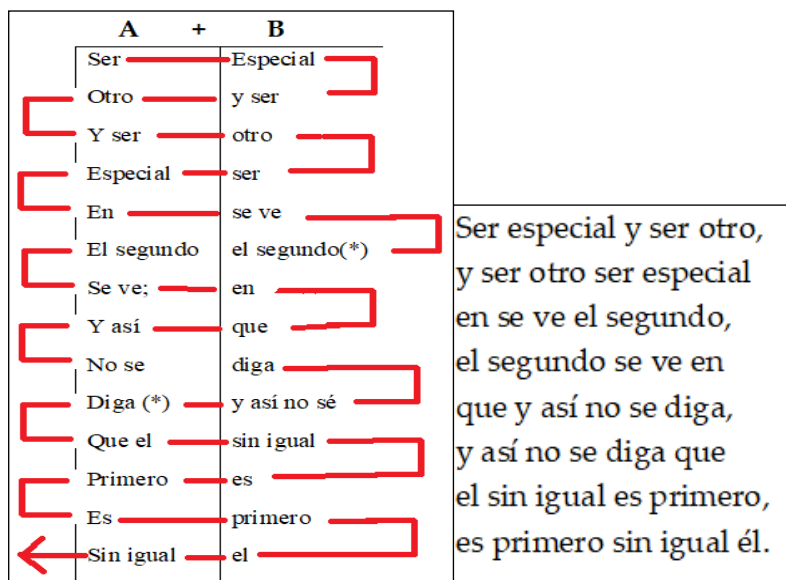


Figura 14. Primera lectura (en bustrófedon). Elaboración propia

Esta versión en bustrófedon otorga una dimensión distinta que rebasa el carácter contextual y laudatorio de la obra, que ciertamente es barroca, y aquí se vuelve un aspecto ontológico y paradójico por los campos semánticos relacionados con el ser y la dualidad, creando un efecto espejo que sale del marco haciendo al lector partícipe de ese reflejo. Las dos combinaciones consecuentes que proponemos son un poco más sencillas, pues sólo se entrelazan las diferentes columnas en un sentido lineal:

Tabla 3. *Lectura reversible. Elaboración propia*

B+C	A+C
<p>Especial tu libro cuando hallamos y ser sin igual (¡duro aforismo!) otro y el propio (¡raro abismo!) ser del ser, que en ti admiramos severa aritmética juzgamos el segundo pero el mismo en ser singular sin solipsismo; queda uno en dos si bien contamos. diga plural (*) ni tal alguno y así no sé como declare, sin igual segundo, cuando es uno. es que el primero (*) y si éste hallare primero que el otro (*) y oportuno, el primero que encontrare.</p>	<p>Ser tu libro cuando hallamos otro sin igual (¡duro aforismo!), y ser y el propio (¡raro abismo!) especial del ser que en ti admiramos, en la aritmética juzgamos el segundo, pero el mismo, se ve ser singular sin solipsismo; y así da uno en dos si bien contamos, no sé, plural, ni tal alguno diga como declare que el segundo, cuando es uno primero, que el primero, y si éste hallare, es que el otro y oportuno, sin igual primero que encontrare.</p>

La última propuesta de recorrido laberíntico es la de un soneto completo (las tres columnas) leído en retrógrado. Cuando el poema se lee de esa manera, se podría pensar que cambia el sentido, pero en esencia, lo conserva. El soneto al revés persiste en la idea de que los dos libros de Sor Juana no tienen comparación, y que bien pudiera leerse el primero como si fuese el segundo, y viceversa, pues ambos son tan buenos que no se demeritan entre sí.

Sin igual el primero que encontrare
 es primero, que el otro y oportuno
 primero es que el primero, y si este hallare
 que el sin igual segundo, cuando es uno,
 diga y así no sé como declare;
 no se diga plural, ni tal alguno,
 y así queda uno en dos si bien contamos,
 se ve, en ser singular solipsismo,
 el segundo, el segundo, pero el mismo.
 Severa aritmética juzgamos
 especial ser del ser que en ti admiramos,
 y ser otro y el propio (¡raro abismo!);
 otro, y ser sin igual (¡duro aforismo!);
 ser especial tu libro, cuando hallamos.

Figura 15. *Retrógrado. Elaboración propia*

En conjunto, el soneto utiliza una estrategia matemática tanto visual como lingüística. En lo visual se ha demostrado que, además de las tres lecturas propuestas por el autor, la pieza permite otras tres que hallan sentido para el lector, y en cada una de ellas la mirada se despliega por distintos caminos delimitados por las columnas de versos. Resulta un verdadero peregrinaje aritmético de los ojos para descifrar los seis caminos posibles: saltos de columnas, vacíos entre las letras, deslizamientos en zigzag.

Desde el punto de vista lingüístico, el poema utiliza palabras pertenecientes a la filosofía como *ser*, *otro*, *abismo* y *aforismo*; no obstante, tienen preeminencia aquellas que remiten al lenguaje matemático: *primero*, *segundo*, *contamos*, *singular*, *plural*, *aritmética*, *uno*, *dos* y *contamos*. Dichas palabras sugieren directamente la *suma* del conocimiento en los libros de la monja jerónima, así como la curiosidad de Sor Juana por la sabiduría universal, y específicamente por los saberes aritméticos (Olivares, 2001). De igual modo, puede ser una alusión al estudio del arte combinatoria que la autora del *Sueño* entresacaba de las obras de Kircher y del propio Caramuel. El soneto cifra códigos personales que Sor Juana, de haberlo leído, los hubiera descubierto sin mayor dificultad. El soneto alaba los dos libros como si ninguno de ambos fuera mejor que el otro; más bien, como si se integraran en una sola unidad. De aquí que el autor caiga constantemente en aparentes contradicciones. Un libro es *especial*, y otro *sin igual*. En cualquiera de las lecturas posibles del laberinto, tal idea no pierde su esencia. Sin importar la estructura de las lecturas –juegos de espejos, de ecos, por columnas o al revés–, la obra de la “Décima musa”, para Álvarez de Velasco, no tiene equivalencia.

4. Poesía para extraviarse

Cada poema analizado ofrece un mecanismo distinto: cúbico, híbrido y permutativo y distintos sentidos sobre un mismo eje semántico. El trayecto antropológico es un laberinto que implica los recorridos descritos que llevan a un mismo centro. La poesía laberinto despliega la mirada en distintas direcciones y en diversos ángulos. Los ejemplos del “enamorado de Sor Juana” –como lo ha llamado José Pascual Buxó (2014: 9-16)– sirven para exponer la delgada línea que existe entre la composición visual del emblema y los diseños poéticos de los laberintos. La imagen expresa lo que la palabra calla, y viceversa. A la vez, la imagen redonda el mensaje lingüístico, convirtiendo al laberinto en una verdadera letanía laudatoria. Además, el laberinto expresa una permutación, la cual multiplica al poema en cantidades y sentidos a veces incuantificables.

Si el emblema la mayoría de las veces separa las unidades visuales de las verbales (mote, *pictura*, poema), el laberinto las integra en un solo acto de simultaneidad. Sin embargo, el mecanismo de lectura es muy similar. Para su lectura, la figura necesita segmentarse cada una en esas unidades tanto icónicas como lingüísticas (Fernández Galán, 2020: 77). Entonces, el laberinto y el emblema se leen como si fueran una pintura, y a la vez, como si fueran un poema. En aquel tiempo de confluencia artística y estética, la máxima horaciana se cumplía casi a la letra. En el Barroco, *como la pintura, así debe ser el poema*. Emblema y laberinto eran artificios visuales que compartían la dificultad, la oscuridad y el enigma (Rodríguez de la Flor, 2009: 73-106). Para salir de los laberintos se debía entrenar el entendimiento y la mirada. Las piezas que aquí se han mostrado enseñan que siempre hay una salida, la cual, muchas veces, se encuentra enfrente de los ojos. La poesía laberinto de Álvarez de Velasco tiene una estructura que excede los itinerarios propuestos por el mismo autor, y que posibilita nuevos recorridos para el lector multiplicando la presencia de la Décima musa.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ DE VELASCO ZORRILLA, F. (1698). *Carta laudatoria a la insigne poetisa la insigne señora Soror Inés, religiosa del Convento del Señor San Jerónimo de la ciudad de México*. Nobilísima Corte de todos los reinos de la Nueva España, Ciudad de Santa Fe, Corte del Nuevo Reino de Granada. Biblioteca Nacional de España (BNE).
- BECHARA, Z. (1997). *Literatura hispanoamericana colonial: primeros siglos de poesía colombiana (siglos XVII y XVIII)*. Berlín, Peter Lang.
- CARAMUEL LOBKOWITZ, J. (1663). *Primus Calamus ab oculos ponens Metametricam quae variis Cirrentium, Recurrentium, Adscendentium, Descendentium, nec-non Circumvolantium Versum Ductibus, Aut Aeri Incisos, Aut Buxo Insculptos, Aut Plumbo Infusos, Multifformes Labyrinthos exonerat*. Romae, Fabius Falconius. <https://archive.org/details/bub_gb_iUn-VGkpQqcC/page/n7/mode/2up>
- CASTAÑEDA ÁLVAREZ, D. (2020). *No hay camino recto: los poemas laberinto y su presencia en la Nueva España*. Tesis doctoral. México, Universidad Autónoma de Zacatecas. Inédita.
- CASTRO Y VELASCO, A. P. (1795). *Museo pictórico, y escala óptica. Teórica de la pintura en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran. Tomo primero*.

- Madrid, Imprenta de Sancha. <<https://books.google.com.mx/books?id=3WMAAAAQAAJ&pg=PA174&dq=Museo+pictorico+primer+tomo&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwix0tDO1-XuAhVM4qwKHdlABZwQ6wEwA3oECAAAQ#v=onepage&q=Museo%20pictorico%20primer%20tomo&f=false>>
- DAZA PINCIANO, B. (1549). *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon, Guiliel. <<https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci>>
- DE CÓZAR, R. (1991). *Poesía e Imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*. Sevilla: El carro de la nieve.
- DÍAZ RENGIFO, J. (1592). *Arte poética española, Arte poética española con una fertilissima sylva de Consonantes comunes, Propios, Esdruxulos, y Reflejos, y un divino Estímulo del amor de Dios*. Salamanca, Miguel Serrano de Vargas. <<https://books.google.nl/books?id=WmDKrI7kVv0C>>
- DÍEZ BORQUE, J. M. (2014). “Géneros de poesía visual y formas de difusión. Del Barroco al Siglo de las Luces”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, nº extraordinario “Experimental”, 31-55. <<https://doi.org/10.13130/2240-5437/3880>>
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2016). “La versificación de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1704)”. *Bulletin Hispanique*, 118(2), 493-516.
- FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR, C. (2020). “Máquinas de la memoria: Emblemática y Semiótica”. *Imago. Revista de Emblemática y cultura visual*, 12. <<https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/17714>>
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. L. (2015). *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid, Siglo XXI-Akal.
- HIGGINS, D. (1987). *Pattern poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York, State University of New York Press.
- INÉS DE LA CRUZ, sor Juana (1692). *Segundo tomo de las obras de sœur Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor San Jerónimo de la Ciudad de México*. Sevilla, Tomás López de Haro. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/8257>>
- INÉS DE LA CRUZ, sor Juana (1689). *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Monasterio de San Jerónimo en la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*. Madrid, Juan García Infanzón. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/inundacion-castalida-de-la-unica-poetisa-musa-decima-soror-juana-ines-de-la-cruz-que-en-varios-metros-idiomas-y-estilos-fertiliza->

- varios-assumptos-con-elegantes-sutiles-claros-ingeniosos-utiles-versos-para-ensenanza-recreo-y-admiracion--0/>
- INFANTES, V. (1980). “La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora”, Cervantes Virtual. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad_de_guadalajara/obra/la-textura-del-poema-disposicin-grfica-y-voluntad-creadora-0/>
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío. (2001). “La poesía matemática en Sor Juana”. Cervantes Virtual. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-potica-matemtica-en-sor-juana-0/>>
- PASCUAL BUXÓ, J. (2014). *El enamorado de Sor Juana. Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla y su Carta Laudatoria (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, IIB-UNAM.
- PÉREZ PASCUAL, Á. (2011). *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*. Ávila, Diputación Provincial de Ávila-Institución Gran Duque de Alba.
- POZZI, G. (2013). *La parola dipinta*. Milano, Adelphi.
- RICARDO CÓRDOBA, J. (2020). “Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: de la tradición literaria europea a la realidad hispanoamericana”. En *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-59312020000200241>
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1995). *Emblemas: lectura de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid, Abada Editores.
- RODRÍGUEZ ARIZPE, P. J. (describe). (1748) *Coloso Elocuente que en la solemne aclamación del Augusto Monarca de las Españas D. Fernando VI (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad, y fidelísima gratitud de la Imperial, y Pontificia Universidad Mexicana*. México, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María Ribera, en el Empedradillo. Biblioteca Nacional de México (BNM)-Fondo Reservado.
- TENORIO TRILLO, M. L. (2010). *Poesía novohispana. Antología. Tomo II*. México, Colegio de México-Fundación para la Letras Mexicanas.
- TERÁN ELIZONDO, M. I. (2019). “La poesía visual de Manuel Quiroz y Campo Sagrado: Una propuesta de categorización”. *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 42(2), 339-362.