

Coronada Pichardo

*Semiosfera* 5 (1996)

## El esquema potencial de los poemas máquina: La *Metamétrica* de Juan Carmuel

Hablar de tecnología y de literatura y entender ambas como elementos pertenecientes al ámbito de la comunicación es algo ya institucionalizado. El discurso crítico sobre las relaciones que se dan entre ambas, se ha desarrollado tanto en los últimos años que hoy en día no resulta en ningún momento estrafalario o paradójico que se hable de una "literatura informática". Indudablemente, no se trata de un nuevo género, sino de una nueva forma de crear textos y de recibirlos: de un nuevo sistema de comunicación literaria condicionado por un nuevo soporte técnico.

Las nuevas posibilidades comunicativas que presenta la informática se evidencian en los libros electrónicos, y vienen determinadas por su soporte, que condiciona las propiedades de la propia escritura:

Cuando la escritura se hace sobre una superficie discal, la de los soportes magnético y óptico, el acceso a cualquier punto de esa superficie ya no exige desarrollar la materia escritora, como en el volumen, u hojear el códice, sino que es suficiente el cortísimo desplazamiento de la cabeza lectora (rayo láser en los discos ópticos ) planeando sobre el disco”<sup>1</sup>.

Esta superficie discal, que no exige un desarrollo de la materia escritora supone, en otras palabras, hablar de la posibilidad de registrar gran cantidad de textos en poco espacio (el correspondiente a ese soporte).

La informática ofrece además un nuevo espacio en sustitución de la acostumbrada página: la pantalla, en la que se suspenden imágenes y palabras. Junto a ello, la estructura textual dada por las relaciones entre estas unidades significativas viene regulada por una geometría, que provoca la liberación y la ruptura de la linealidad discursiva convencional establecida en el acto de lectura.

---

<sup>1</sup> Antonio Rodríguez de las Heras: “El Libro electrónico: el esplendor de la escritura”; en *Semiosfera n° 1*, Primavera, 1994.

Balpe describe la escritura informática como “una técnica particular, elegida por diversas razones (...) entre otras técnicas más o menos artesanales”. Con la informática lo que cambia es “la multiplicidad de textos que la técnica permite”<sup>2</sup>.

Estas afirmaciones muestran que la innovación de esta literatura la determina directamente el aparato técnico utilizado para su creación: la informática.

Pero la búsqueda de nuevas formas/técnicas de crear literatura es una constante histórica en las artes: con la modernidad, se establece una era tecnológica que poco a poco va a unirse más estrechamente a las artes, y los movimientos de vanguardia son manifestaciones claras de ello: se buscan nuevas formas de crear utilizando las posibilidades que ofrece la misma escritura. Basta remitir a los famosos caligramas de Apollinaire, para verificar cómo se origina un cambio en la misma concepción de la escritura al romperse la linealidad del discurso. En este caso, el primer soporte literario –la lengua natural– cobra una nueva dimensión estética por el carácter visual y plástico de su tipografía: se muestran distintos

---

<sup>2</sup> Jean-Pierre Balpe: “Una literatura tan técnica...”; en *Semiosfera n°1*, Primavera, 1994.

textos y discursos paralelos, utilizando una técnica basada en la ruptura de los límites espaciales establecidos por la página y en la conjugación de imagen y escritura.

De la misma manera, al cambiar y hacerse uso de múltiples códigos y sistemas se cambia también la concepción de la literatura como medio de comunicación: surge una preocupación por la propia técnica y organización de esos sistemas y unidades que lo integran. De ahí que la técnica de creación textual se convierta en el mismo objeto de la creación literaria.

Tanto en la literatura informática como en la de vanguardia, se muestra una actitud particular por parte del sujeto autor de tales textos pero, sobre todo, se provoca un cambio en la concepción misma del texto y del receptor.

→ A nivel textual, la arquitectura (estructura, mecanismo) de ese soporte provoca, como especificidad de tales textos, el carácter de inagotabilidad y potencialidad. La efectividad de múltiples discursos virtuales están en el propio enunciado.

→ A nivel de recepción, al ser el destinatario el único que hace posible la existencia y actualización de esos (algunos, posibles) mensajes, en su

acto de decodificación, se crea una comunicación lúdica que le hace caracterizarse como creador en el momento que actualiza algunos de esos discursos. No es que el lector cree textos (pues estos ya están creados), sino que actualiza una determinada lectura de todas las posibles planteadas y sujetas en ese soporte técnico.

Por otra parte, importa mostrar cómo para que se actualicen esos discursos —en ambos casos— es necesario contar con la percepción visual del lector. Estos textos deben ser vistos para percibirlos en su totalidad como lo que son: unidades significativas, signos. No es suficiente oírlos para aprehenderlos totalmente.

Podría decirse entonces, que la propia dificultad técnica es el motor de las nuevas relaciones entre los elementos de ese sistema comunicativo: Respecto a la relación autor-texto, el autor/programador debe crear una obra capaz de posibilitar diversas lecturas (caso de la vanguardia) o infinitos textos (caso de la informática), que deben configurarse en la estructura interrelacionada de las distintas unidades que la componen. Esta misma potencialidad de variantes condiciona la nueva relación con el lector, que ante la obra se perturba y busca la coherencia interna entre las unidades y sistemas que constituyen ese signo complejo.

Esta introducción, era necesaria como muestra de que la adaptación a lo contemporáneo, en cada momento, estrecha las relaciones entre ciencias y artes. En la actualidad, se traduce en el aporte de las tecnologías nuevas como soportes técnicos de creación literaria, lo que provoca una concepción distinta a nivel pragmático.

Pero, mi interés está en demostrar la existencia anterior —en el ámbito de las artes— de técnicas de composición (traspasadas de las ciencias), que configuran un soporte y una comunicación análoga a la establecida en la actual literatura informática: el momento anterior al que me refiero es el Barroco.

Luchiano Ancesti, al plantear la razón común del siglo XVII, muestra cómo una espiritualidad diversa se expresa con una nueva filosofía que, por un lado, se determina en un sentimiento irracional y vitalista que transforma la visión del mundo al armonizarse con las nuevas investigaciones científicas; y, por otro lado, ese pensamiento “parece moverse en una especie de multipolaridad sistémica: los pensadores viven contemporáneamente sobre diversos planos sistémicos. Todas las razones del pensamiento hallarán un acuerdo con las razones de la vida del arte. En el Barroco, la ciencia va a ganar autonomía (...), en el arte encontraremos una

apertura infinita y proliferación libérrima de las formas”<sup>3</sup>. El giro de la ciencia con Copérnico y Galileo supone un trastorno en el ser humano, al que se le presenta de improviso una nueva realidad, una nueva imagen del mundo. La ciencia adquiere autonomía, y el arte cambia de rumbo surgiendo el ingenio imaginativo (estético y práctico) paralelo al racional (filosófico y científico). Gracián, vendrá a decir en *El Oráculo* que en el artificio está para el hombre el símbolo de la cultura.

Es justo en esta época donde empiezan a retomarse todas las formas artificiosas o “artificios formales”<sup>4</sup> legados desde la antigüedad. Formas difíciles literarias que juegan con el poliglotismo, con la ruptura de la linealidad discursiva, con la alteración de los espacios y la combinación de soportes que actúan como estructura y como lenguaje visual a un tiempo, siguiendo una línea que arrastra desde los caligramas griegos y los los *Carmina figurata* latinos. Textos que implican una dificultad técnica de composición y de desciframiento. Textos que establecen una comunicación especial con el receptor. En esta época Juan Ca-

---

<sup>3</sup> Anchesti, Luciano: *La idea del Barroco*; Madrid: Tecnos, 1991, pág 109.

<sup>4</sup> Sobre todas estas formas de artificio puede verse el estudio de Rafael de Cózar: *Poesía e Imagen; formas difíciles de Ingenio literario*; Sevilla: El Carro de la nieve, 1992.

ramuel<sup>5</sup> publica en Roma (1663) un tratado teórico y práctico: la "Metamétrica"<sup>6</sup>.

*La Metamétrica: un tratado teórico y práctico.*

El gran *corpus*<sup>7</sup> bibliográfico de Juan Caramuel es muestra testimonial de los conocimientos de su tiempo, y de una actitud abierta a todo tipo de innovaciones y progresos científicos, algunas veces extravagantes. Representante del momento histórico en que vive expone esa sed

---

<sup>5</sup> Juan Caramuel (1606-1682), cisterciense español de personalidad polifacética. Realizó viajes y vivió en muchos puntos de Europa (Praga, Lovaina, Roma...) desempeñando distintos cargos eclesiásticos y políticos. Esta condición dentro de ese complejo histórico-cultural del SXVII, y su sed de saberes, hacen que de cuenta de todas sus investigaciones —buscando siempre una unidad sistemática en esa tela de araña en que todo está relacionado con todo. Para una referencia completa de su vida y obra véase Julián Velarde Lombraña: *Juan Caramuel: vida y obra*; Madrid: Visor, 1989.

<sup>6</sup> *La Metamétrica* corresponde sólo a una parte de una obra más amplia denominada *Primus Calamus*. El ejemplar tomado para este estudio es el original que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, que consta de dos volúmenes: el primero lleva el título de *Rhythmica*; el segundo, *Metamétrica*. (*Primus Calamus*; Fabius Falconius: Roma, 1663). Otro ejemplar de esta parte se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Sevilla y cuyo epígrafe versa "Primus calamus secundam partem metametricae", que se cataloga en una ficha con la misma fecha que el anterior, aunque no he encontrado ninguna referencia a en este tomo respecto a este dato. Con lo cual no puede certificarse si se trata de la misma edición.

<sup>7</sup> Estudió, reflexionó y experimentó sobre toda ciencia, sobre todo arte. Escribió tratados sobre Derecho, Filosofía, Astronomía, Teología, Arquitectura, Matemáticas,... lo que ha supuesto un continuo desafío para los estudiosos de tales campos.



de saberes en busca de un único sistema totalizador. Reflejo, a su vez, de esa multipolaridad sistémica.

Su investigación continua en el campo de las matemáticas y la astronomía, son los que le dieron fama en su momento<sup>8</sup>, así como su participación como miembro en la *Accademia degli investigatori*, donde se discute de Física y Filosofía. Pero la aparición de este tratado le inscribe en la línea de las artes creativas como uno de los más destacados entre los preceptistas y autores de artificios literarios<sup>9</sup>.

La *Metamétrica* —como tratado— no sólo presenta una fuente de información importante sobre poesía figurativa y artificios formales en general, sino también presenta las ideas estéticas de Caramuel, en las que se manifiesta la relación entre ciencia y arte respecto a una funcionalidad común: como medio comunicativo particular y caracterizado por una serie de elementos que lo hacen específico; y por otra parte, la proximidad del concepto de arte poético y ciencia al dirigir-

---

<sup>8</sup> Lombraña tiene una edición traducida de la introducción general de su obra *Mathesis Biceps*, que testimonia todo el saber matemático de su época. J. Velarde Lombraña: *Filosofía de la Matemática (Meditatio Prooemialis)*; Barcelona: Alta Fulla, 1989.

<sup>9</sup> Rafael de Cózar lo presenta como el mejor conocedor de tales formas, y se queja de la poca atención que ha recibido esta obra —quizás por la complejidad que representa. (Rafael de Cózar; Ob. cit.; págs. 286-290).

se la norma creativa (la técnica de composición) con un carácter racional, y considerar que la unión entre ambas está en que son infinitas y capaces de un progreso continuo.

Construye su libro como *lectio*, para aquellos que quieran aprender el arte del artificio formal, y además el arte metamétrico. La complejidad de la obra no está sólo en su particular estructuración sino también en que se manifiestan distintos cauces de expresión (caracteres griegos, italianos, castellanos, e incluso chinos son muestras de su poliglismo) aunque el discurso que la unifica está en latín<sup>10</sup>.

La obra se abre con un primer bloque sin paginar, seguido de otros siete determinados por una nueva numeración y una extensión desiguales<sup>11</sup>. En ese primer bloque se incluyen veinticu-

---

<sup>10</sup> La estructura que presentamos aquí corresponde al ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Todas las traducciones latinas son mías.

<sup>11</sup> Esto ha ocasionado que se cite por párrafos y que se tome como base para dividir la obra. El tratado se presenta en su primera página de la siguiente forma: "Primus calamus ob oculos ponens metametricam, quae variis currentium, recurrentium, ascendentium, descendentium, nec-non circumvolatium versuum ductibus, aut aeri incisus, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multiformes labyrinthos exornat". "Esta primera lanza presenta la metamétrica que, con su variada conexión de versos —que van, vuelven, ascienden, descienden y giran en varias direcciones— embellece los multiformes laberintos grabados en el aire, fundidos en plomo o esculpidos en piedra".

tro láminas<sup>12</sup>, representativas de tales artificios, seguidas del "Lecturo", en el que se trasmite la particular asociación de Caramuel entre las artes al presentar una clasificación personal de las distintas artes y ciencias divididas en cinco "Cursus" para su publicación<sup>13</sup>. Dentro de las artes humanas introduce esta disciplina, pero en un campo distinto al de la *Rítmica*, la *Retórica* o la *Gramática*. Ello hace que se le de un valor particular, considerando que tales formas artificiosas presentan una entidad distintiva del resto de las manifestaciones artísticas.

En el *Proemium*<sup>14</sup>, estructurado en una serie de

---

<sup>12</sup> De todas esas láminas sólo se presentan las que interesan para el objeto de este trabajo. Víctor Infantes presenta todas ellas en una edición facsímil (*Juan Caramuel: Laberintos*; Madrid: Visor, 1981).

<sup>13</sup> De estos cinco interesa el primero, *Cursus artium humanorum*, que dividirá en trece partes ofreciendo la lista de los contenidos a tratar y que no transcriboporque aquí im porta sólo ubicar este tratado dentro de su corpus, y destacar el hecho de que fuera impreso en primer lugar aun estando programado el último. Este *Curso*, el primero que pensaba escribir es denominado por ello "Primus Calamus", el cual se presenta repartido en tres tomos: *Grammatica*, *Rhythmica* y *Metametrical*. Pero la *Rhythmica* se imprime en 1668, y este tratado en 1663.

<sup>14</sup> El *Proemium* forma parte del segundo bloque, ya paginado. Se inicia con el "Prodromus metametricus", que corresponde a cuarenta páginas con numeración romana donde se dan las bases gramaticales fundamentales de la lengua latina. Este apartado podría parecer un tanto fuera de lugar respecto a la base principal de la obra, pero tiene su explicación si consideramos que la mayoría de las láminas y ejemplos vienen dados en lengua latina. Por otra parte, puede sólo explicarse como capricho de Caramuel por mostrar su dominio de esta lengua.

*Articulus*<sup>15</sup>, se explica este arte *Metamétrica* junto a la organización y contenidos del tratado (Artículo III)<sup>16</sup>. Caramuel se manifiesta el creador de un nuevo Arte, y de una nueva ciencia. Un arte capaz de igualar la labor de Ariadna guiando el camino de Theseo hacia la luz proclamatoria de la salida del mítico Laberinto:

---

<sup>15</sup> "I. *Ad Librum*; II. *De Labyrinthis*; III. *De operis Divittione, & singulorum membrorum argumentis*; IV. *Quid sit Idea? Quid Carmen? an debeant res diversa confundi?* V. *An Idea Metametrica veteres sint?*; VI. *An Metametrica sit scientia*; VII y VIII. *Cábala & Metametrica*". (I. El Libro; II. Sobre Laberintos; III. Sobre la división de la obra y el argumento de sus secciones; IV. ¿Qué es la Idea? ¿Qué es el poema? ¿Deben confundirse acaso cosas distintas?; V. ¿Acaso en la Idea metamétrica están los escritores antiguos?; VI. La metamétrica como ciencia. VII y VIII: Cábala y Metamétrica).

<sup>16</sup> Aquí el autor achaca a un juego pueril la división de su libro en "Apolines & musas (hoc est per Capita, & illorum Sectiones)" es decir, en capítulos y secciones. Son treinta y dos "Apollos", de los que da una pequeña reseña de contenido: I. *Ap. Rhythmicus*; II. *Ap. Metricus*. III. *Ap. Ambiguus*. IV. *Ap. Silvester*. V. *Ap. Acrosticus*. VI. *Ap. Misostichus*. VII. *Ap. Paromoeus*. VIII. *Ap. Logogrophicus*. IX. *Ap. Arithmeticus*. X. *Ap. Fluens*. XI. *Ap. Refluens*. XII. *Ap. Volans*. XIII. *Ap. Ruens*. (AP: *Retrogradus*, *Ap. Fulminans*). XIV. *AP. Centricus*. XV. *Ap. Multiformis*. XVI. *Ap. Quadrangularis*. XVII. *AP. Circularis*. XVIII. *Ap. Astronomicus*. XIX. *Ap. Echeticus*. XX. *Ap. Anagrammaticus*. XXI. *Ap. Anasyllabus*. XXII. *AP. Analexicus*. XXIII. *Ap. Anametricus*. XXIV. *AP. Centonarius*. XXV. *Ap. Glottographus*. XXVI. *Ap. Parodicus*. XXVII. *Ap. Amoebaeus*. XXVIII. *AP. Thaumaturgus*. XXIX. *Ap. Steganographicus*. XXX. *Ap. Orchestres*. XXXI. *Ap. Polyglottus*. XXXII. *AP. Sepulchralis*. Los epítetos que utiliza como diferenciación y especificación de cada capítulo vienen a identificarse con el contenido tratado, aunque hay otros que son completamente metafóricos. Tras los "articulus", que corresponden al prólogo e índice del libro, se abre el tratado con el primer "Apollo". La mayoría de los capítulos vienen encabezados por una especie de lema o aforismo en el que se da una advertencia al lector, al que sigue una pequeña introducción del asunto que se va a tratar y seguidamente se presentan las distintas musas o secciones.

“Et quafi non fufficere Theseo,(...) Artem compofui, que Labyrinthorum Metricorum Poeticam exponeret Architecturam.”<sup>17</sup>

La *Metamétrica* se considera un arte, una teoría, que “expone la arquitectura poética de los Laberintos métricos”. Como demostración de tales manifestaciones tienen su explicación esas veinticuatro láminas, representativas de esos artificios o extravagancias formales, en las que aparecen distintas formas geométricas entrelazadas con la expresión escrita, donde se une lo figurativo y lo literario creando de primera impresión una sugestiva imagen visual, promoviendo la actividad del lector para descifrar lo que tienen de enigmático, y buscar alguna lógica que posibilite su desciframiento.

Las láminas no pertenecen todas a él. Más bien se trata de una compilación, en la que cada una se presenta como entidad independiente. Por otra parte, van a tener una doble funcionalidad que lleva a establecer dos niveles de discurso distintos, programados conscientemente y que permiten observar las mismas láminas desde una doble perspectiva: Como manifestación artística, subjetiva, que debe descifrarse y así enraizarse

---

<sup>17</sup> “Y como si no me bastase con el caso de Teseo... compuse un arte que expusiera la Arquitectura Poética de los Laberintos Métricos.” (“De Labyrinthis”, *Metamétrica*, pág. 4).

con toda una tradición de arte figurativo —donde la impresión visual es la determinante, entrando en el juego semiótico que ofrecen—; y como elemento que sirve a la demostración práctica de una disciplina.

En el primero, el poema se establece como signo y Caramuel como un autor más de tales artificios, así como compilador de una especie de antología de esas manifestaciones. Una conciencia artística, por tanto.

En el segundo plano, se muestra como intelectual que busca instaurar la cientificidad de un arte determinado utilizando los poemas como demostración. Una conciencia científica y técnica.

#### *Las láminas y los poemas máquina.*

Estas láminas se enmarcan en un metalenguaje específico, con un sistema propio de los llamados “artificios formales”<sup>18</sup>. Son producto de esa actitud manierista —el “arte de amañar la materia” del que habla Dubois— en el que se presta más atención a la forma y las posibili-

---

<sup>18</sup> Véase sobre este tema el estudio referido anteriormente de Rafael de Cózar.

dades combinatorias de ésta que a la misma materia (sustancia). La forma es la que condiciona estéticamente a esta última. La organización formal de esta arquitectura refleja como motor de estas obras la complicación intelectual, propia del ingenio, y la expresión de la individualidad y habilidad del autor. A nivel textual, el texto adquiere carácter experimental al ser concebido en proceso y movimiento. Y en lo referente al receptor, entran en un mecanismo lúdico determinado por la obligación de descifrar la clave de sus posibilidades combinatorias.

La complejidad técnica de tales laberintos es norma impuesta al autor, que debe tomar esquemas rígidos de composición ya existentes (esquemas métricos, estróficos, acrósticos, pentacrósticos, emblemas, etc...) para poder transgredirlos y ofrecer una nueva versión. De este modo, se dan nuevas formas de lectura, que parten de la misma mecánica y de su condición de signo complejo (en el que nada es contingente y en el que suelen aparecer junto a la expresión escrita distintas formas visuales). De esta forma, se muestra también la capacidad ingeniosa del autor.

Ese código literario particular, ese metalenguaje, dificulta su desciframiento pero al tiempo

lo condiciona como laberinto y le otorga perpetuidad en el tiempo como juego comunicativo.

Las características expuestas se muestran en las veinticuatro láminas<sup>19</sup>, pero aquí sólo interesa

---

<sup>19</sup> Todas ellas son merecedoras de un estudio. He encontrado explicaciones del propio Caramuel en cuanto a la configuración y su funcionamiento de éstas en los capítulos que presentan aquellas extravagancias que juegan con figuras geométricas, teniendo un soporte que condiciona en ellos un nuevo movimiento. En estos apartados se dan las claves teóricas para la interpretación de las láminas que se incluyen al principio. XIV: "APOLLO CENTRICUS": En él va a tratar los poemas que "a centro aut etiam in centro procurunt: & fabricari possumus per litteras, syllabas, aut dictiones", ("corren desde el centro y hacia el centro y que podemos fabricar por letras, sílabas o palabras"). Aquí nos remite directamente a la *Tabulae XX*, que viene a representar los esquemas básicos del poema cúbico y todas las posibilidades de combinación en el margen inferior izquierdo. Las figuras VIII, IX, X y XI de la lámina presentan esta estructura. La octava es el gráfico de la undécima donde encontramos, partiendo desde el centro y en las cuatro direcciones la palabra "IESUS", la novena de la décima donde encontramos escrito "MARIA". Esta última además ofrece la posibilidad de jugar con los espacios libres, insertando figuras, símbolos o creando a partir de esas letras otro poema, como ocurre en las láminas. Pero se desvía y complica más el artificio en la "musa simplex", que ofrece un ejemplo como el anterior con el nombre de FERDINANDUS. Pero introduce un ejemplo de paradigma "pulchrrior" que éste ya que no sólo desde el centro sino también "Ab omnibus extremitatibus, currendo, recurrendo, ascendendo y descendendo legitur "IURE MERUI". En la "musa ingeniosior" propone un segundo modo "nobilior primo" que son los que reflejan las tablas: a) XXIX y XVIII, que se configuran partiendo de AMA FAMA, aunque en una de ellas como vemos se toman las letras para configurar un texto escrito, y en otra (XXIX) se utilizan distintos símbolos a los que les da un sentido determinado; a través de números indicativos; b) XXIII, que se lee SUA LAUS; c) XXI, IURE MERUI; d) Otra XXI, SUUS; e) XXII, construida en la base de AEREA; Como puede comprobarse, la base de todos ellos van a ser formas retrogradadas, lo que condiciona un soporte seguro para que



analizar las que presentan superficies circulares, que servirán de demostración a mi afirmación primera por su funcionamiento y equiparación al

---

puedan leerse no sólo desde el centro y hacia el centro, sino en los cuatro lados que conforman la base cuadrada. También se hace alusión a la "tabellam tetragoniam" (que corresponde a los laberintos por palabras) y se remite a la figura XIV de la misma lámina, que es una especie de jeroglífico figurativo y retrógrado por palabra donde se sustituye: "SOLES CORONARE MIRE CORONA SOLES" por imágenes de dos soles, una corona y la representación musical de las notas. Por último, encontramos un ejemplo de lo que denomina "carmen angular", y que viene a corresponderse con la lámina XIV. 2.- XV."APOLLO MULTIFORMIS": Se conjuga pintura y poesía y se presentan aquellos soportes recurrentes que pueden traspasarse a la metamétrica. Pone como ejemplo la tabula primera. En la "musa triangular" hace referencia a las figuras II y III de esta lámina —que como en el caso anterior reflejan el esquema de composición—. Presenta después el ejemplo de la lámina XIII, el "Labyrinthus hexagonus Retrogradus" dedicado a Santo Tomás. Al final dedica un apartado a los "carmina figurata" o "Techopagnion" y enumera a una serie de autores y las figuras más recurrentes utilizadas en este artificio: cruces, huevos, cubos, tripodes, cálices...) También cita el cap. 66 del arte *Poética* de Rengino del que transcribe un párrafo en relación a los laberintos. 3.- XV."APOLLO CUADRANGULARIS": Viene a corresponder con el poema correlativo por letras, sílabas y por palabras. A parte de presentar el famoso talismán "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS", que puede leerse en las distintas direcciones en forma de cuadrado: a izquierda, derecha, arriba y abajo, también nos ofrece dentro de la "musa rhythmica" lo que denomina "pentastichum". Este consiste en buscar palabras bislabas y agudas, y con cuatro terminaciones distintas condicionadas por la rima. Nos presenta el esquema y un ejemplo, "soys Flor" con todas sus lecturas. La "musa pentacyclia" expone el artificio que representa la tabula XI; la "musa Hexacyclia", tábula XII, que representan laberintos donde se introducen dísticos elegíacos. Como hemos podido comprobar, Caramuel no alude a todas las láminas, (como las que ocupan el lugar 19, 20, 21, 23 ó 24) aunque los dos laberintos (19 y 21) pueden explicarse mediante los esquemas de la TABULA XX. Del mismo modo, en ocasiones, alude a algunas láminas que no están incluidas.

soporte técnico de la literatura informática actual. De ahí que las califique como “poemas máquina”. Interesa primeramente analizar la procedencia de tales superficies.

El propio Caramuel hace referencia a ellas –de forma dispersa– en el “Apollo Circularis”<sup>20</sup> de su tratado. Como soporte visual se muestran las superficies de la física, que Caramuel iguala a las de la métrica al afirmar: “Carmina conformare corporea, quae secundum longitudinem, latitudinem & profunditatem legantur”<sup>21</sup>. De esta forma ofrece nuevas posibilidades combinatorias de lectura que juegan con el espacio en tres dimensiones. Se hace referencia a la figura I de la “TABULA”<sup>22</sup> (Lámina 1), que consiste en un cilindro dividido en cuatro columnas: en cada una de ellas contiene diez términos, y es capaz de producir, por un giro del rodillo, un movimiento combinatorio productor de diez mil palabras. Esta lámina interesa porque muestra los esquemas básicos, los mecanismos de composición de los que parte el cisterciense.

---

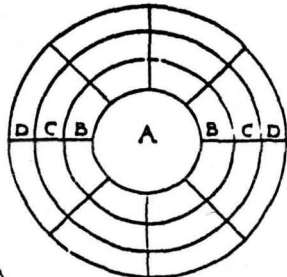
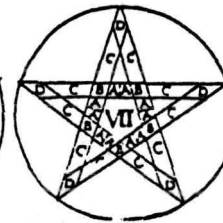
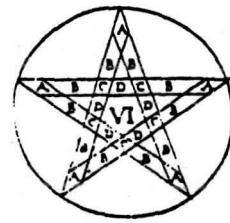
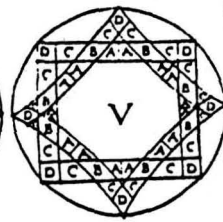
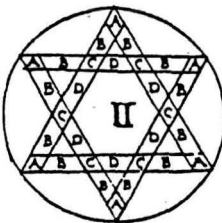
<sup>20</sup> Este capítulo (XVII) se estructura en dos partes. En la segunda es donde hace referencia a tales láminas.

<sup>21</sup> “Podemos construir poemas con formas que se lean según su longitud, latitud y profundidad.”

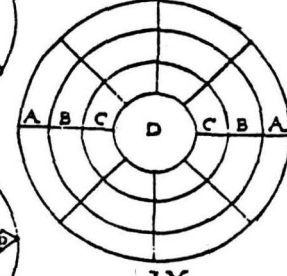
<sup>22</sup> Las partes de este “Apolo” son tres: Consta de “musa cylindrica”, “musa celestre” y “plus ultra”.

# TABULA

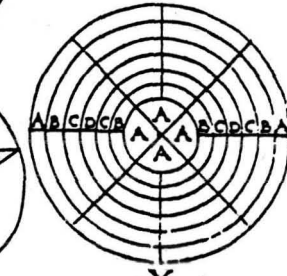
*Lucifer terras reparat colores  
Phosphor, mundo renouat fauissas  
Lucidus coelo reparat triumphans  
Aurum dabit resouet resphaa*



VIII



IX



X

Lámina 1

Interesa también la Tabula XVI (lámina 2), titulada "COELUM LILIVELDENSE"<sup>23</sup>, de la que se apuntan datos en otra de las secciones<sup>24</sup>: una figura circular —compuesta por siete esferas dividida en las secciones correspondientes a su posición numérica partiendo desde el centro— que se rodea de otras cuatro superficies, que representan diversas concepciones astronómicas: la primera (izquierda arriba) corresponde al pensamiento de los antiguos Tolomeos; la segunda representa la suposición de Tyco Brahe<sup>25</sup>; en la tercera (izquierda abajo) se une la concepción Pitagórica, la posterior ilustración por Aristaco y la restitución dada por Copérnico<sup>26</sup>. La última se describe como perteneciente a la astronomía rectilínea.

Los dos últimos: "MARIA STELLA" (lámina 3) y "IESUS SOL" (lámina 4) se tratan con más detenimiento. Presentan estos artificios siete circunfe-

---

<sup>23</sup> Dentro de la "musa celeste". También pone como ejemplo dentro del apartado "cruce celestis" la lámina XVII, dándonos las referencias de composición que son las mismas que aparecen coronando a la lámina y la fecha de 1653. Junto a ello, que es lo que más le importa, establece la cantidad de versos que puede llegar a generar (9.644 billones y más).

Después establece una comparación entre ambas láminas.

<sup>24</sup> "Musa celeste", en Parte II del "Apollo Circularis".

<sup>25</sup> Gran astrónomo danés (1546-1601) que en 1588 sugiere un nuevo sistema cósmico, planetario que es el que representa Caramuel, conciliador entre Copérnico y Ptolomeo: el Sol, la Luna y las estrellas giran en torno a la Tierra, pero los cinco planetas lo harían en torno al Sol.

<sup>26</sup> Efectivamente corresponde a la concepción astronómica del universo según Copérnico, dentro del sistema helio-céntrico.

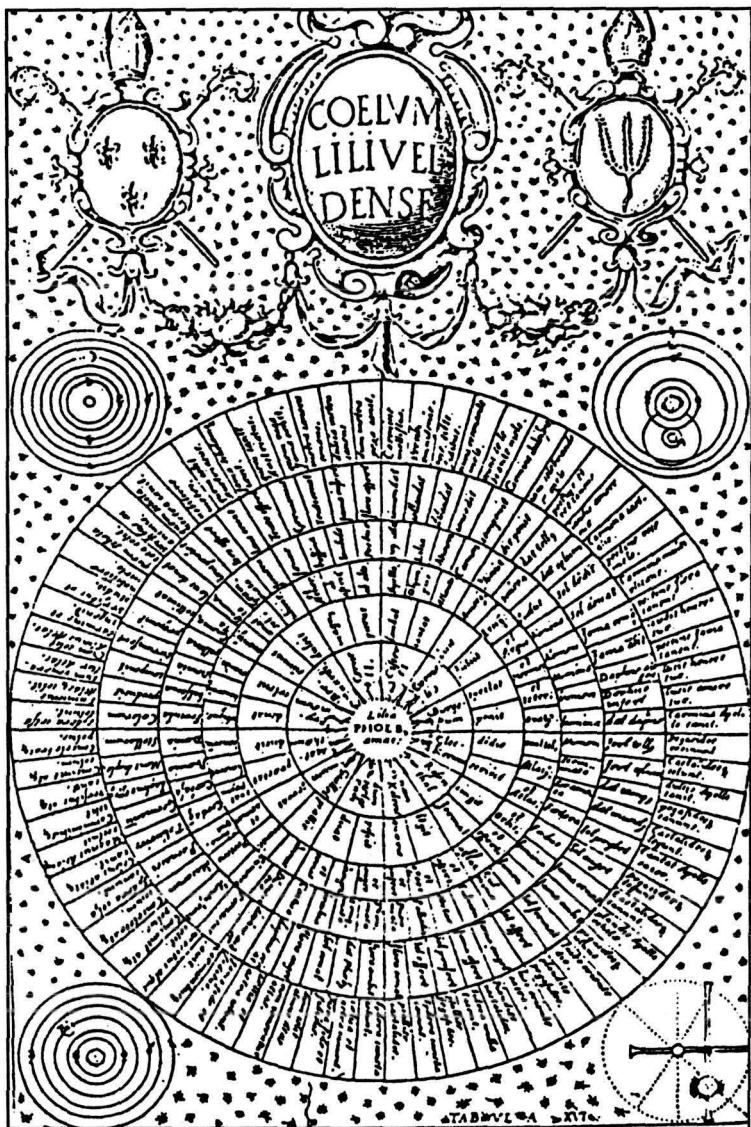


Lámina 2

rencias, a las que Caramuel denomina “soles”, incluidas una dentro de otra (como en la anterior). Divide la totalidad en doce partes, de forma que cada uno de los soles puedan después constituirse por el mismo número de partes correspondiente a su situación. Es decir, que el “solis Orbis I” (el exterior) está compuesto por doce partes divididas cada una de ellas en siete apartados, el Orbis II (dividido en seis partes cada uno de los doce espacios que lo componen), y así sucesivamente. Este esquema, tan complejo, es el que origina el mecanismo del poema máquina capaz de generar billones de “carmina”.

Junto a las superficies conviene pararse en la expresión verbal escrita, condicionada contextualmente por este espacio que actúa como su soporte. Ésta corresponde a versos latinos regidos, como tales, por una métrica determinada, la representante del arte metamétrico. La *Metamétrica* representa –de este modo– un arte un tanto especial porque:

“Artem hanc, quam veteres mufae non docent, quam nefcit antiquus Parnaffus, ultra Parnaffum, & Scientia Metricam reperi, & ideo *Metametrica* vocari volui (...)”<sup>27</sup>”.

---

<sup>27</sup> “A este arte métrica, que no conocen las antiguas musas, que desconoce el Parnaso, y va más allá de éste, y que he encontrado mediante la ciencia, he querido llamarla, por eso mismo, *Metamétrica* (...)” (“De Labyrinthis” (art. II); *Metametrica*, pág. 4).

# MARIA STELLA

CELEBRATA LABYRINTHO  
CONTINENTE

Disticha retrogradā, 89, 90, 227, 219: 227, 090 id est uerfus simplex, 279, 601, 910, 077, 701, 150.

Ideam [-00-00]- --[-00]- --[-00]- --[-00-00]- inuenit J. Caramuel anno 1615

Versus addit RPN uel aut J. uerfus Caputius, Theologus, Consonator, Vir eruditissimus, anno 1629

RPHIPPOLITO MARRACCIO LUCENSI, E CONGR. CLER. REGULARIUM  
MATRIS DEI PARTHENIARUM LAUDUM ENCOMIASTAE &  
Observantia gratia Sacerdotes Alumni consecrabant anno 1652.

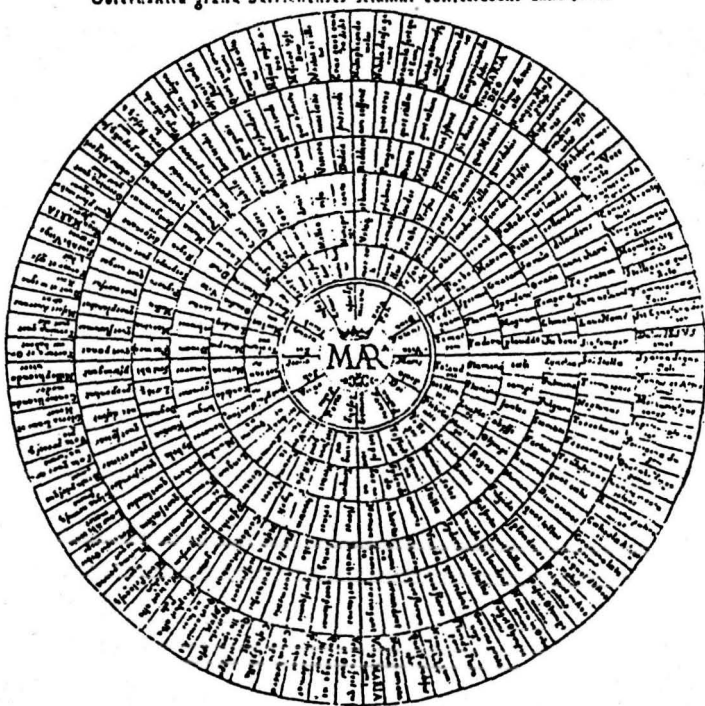


Lámina 3

# IESUS SOL LAUDATUS HOC LABYRINTHO CONTINENTE

*Disticha utroque da. 60. 227. 519. 727. 890. hoc est. utitur simpliciter. 279. 608. 910. 017. 208. 160  
Ideam [- u u] - - [- u] u - - [- u] - - [- u u - u u] de his Caramuel anno 1616.*

*Vixit R. P. Nicolaus Lucensis Capisinus, Theologus, Concinator, Vir eruditissimus, anno 1639.*

**NOBILISSIMO ET REVERENDISSIMO DD. PATRI RAYMUNDO CAPISUCCO. ORD.  
PRAEDIC. SACRI APOSTOLICI PALATII MAGISTRO. & D. SVO COLENDISS.  
Oberservantiz ergo Satrianenses Alumni consecrabant anno MDCLXII.**

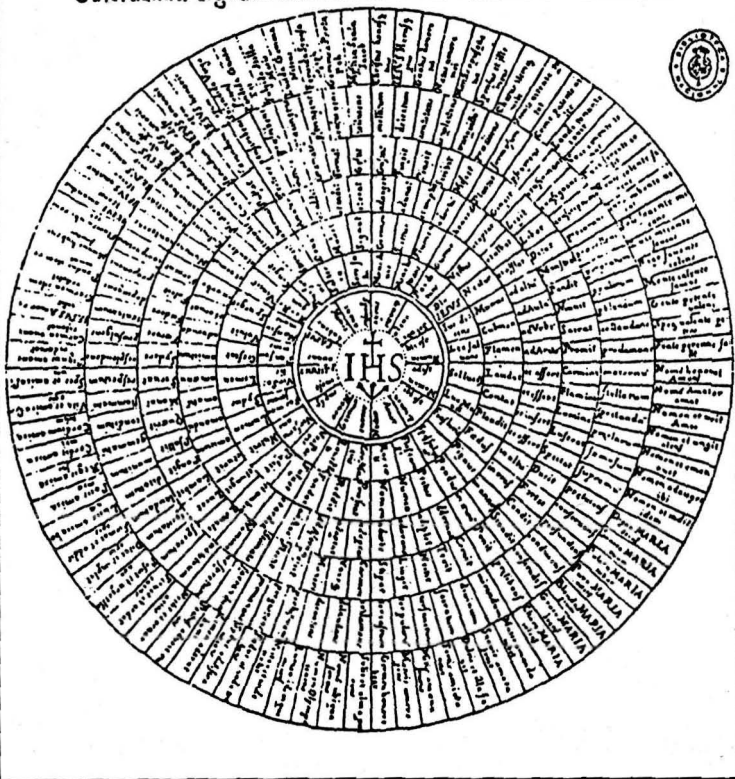


Lámina 4



Va más allá de la métrica, porque ésta simplemente estudia los ritmos mientras que aquélla busca determinar una significación extralingüística: la efectividad de un soporte y un esquema métrico concreto. El soporte de toda esta nueva ciencia lo configura lo que él llama "Idea", que es el esquema prosódico que le permite originar acrósticos y permutaciones, porque:

"Qui enim ideam cum exemplo confundit, a metatetricae Palatio multum abest. Idea profecto inventa, facillimum est diagramata multiplicare: at ideam novam invenire"<sup>28</sup>.

Por tanto, son los esquemas métricos y los ritmos abstractos los que configuran el objeto principal de estudio de la Metamétrica, que al revestirse de palabras dan lugar a innumerables versos. Pero la importancia está en esa *Idea*, que es el esquema mismo, la "arquitectura", ya que la *Idea* no debe nunca confundirse con el ejemplo, con el contenido: con el poema que luego venga a rellenarlo.

Si lo importante es encontrar la *Idea*, se debe echar mano de una metodología determinada, y

---

<sup>28</sup> "Pues el que confunde la idea con el ejemplo está muy distanciado de la puerta de la Metamétrica; Ciertamente, una vez inventada la Idea, es facilísimo multiplicar los diagramas (...)" ; en "Articulus IV", *Metamétrica*, pág. 8).

como buen alquimista tomará una base combinatoria<sup>29</sup>.

En todo ello se muestra Caramuel como un artífice ingenioso preocupado por mostrar la esencia técnica, su individualidad y estilo en el sentido de Spitzer, desde el momento en que nos muestra los valores técnico formales que configuran sus artificios.

El funcionamiento de estos poemas, que provoca infinidad de versos por un mecanismo combinatorio en consonancia con un esquema métrico, representa ya en la misma época toda una novedad y perturbación. Este texto así lo muestra:

Ofrecio el P. F. Iuan de Caramuera a imitacion de Dédalo otro laberinto en nombre de la Universidad al Principe nuestro Señor en disticos Griegos y Latinos con tanta diversidad de caminos, que se multiplican los versos en número casi infinito. Mas dejando los Griegos, que como dixes es imposible que se impriman, solo el numero de los latinos fue 2000000000000000000000, que son, doscientos cuentos de cuentos, que se encierran en este laberinto. Dio-sele premio, no se pudo imprimir, mas fue de esta

---

<sup>29</sup> Cosa que no extraña en absoluto si tenemos en cuenta ya no sólo la configuración de las láminas como exponente de ese afán de unificación de todos los saberes, sino el punto de conexión existente entre el nacimiento de estas formas y toda una tradición cabalística, hermética y filosófica, envuelta en la individualidad del ingenio de sus autores. A lo que hay que unir los conocimientos a matemáticos del monje.

suerte el laberinto. Pintaronse siete cielos en siete círculos diversos, que se pudiesen fácilmente mover sobre un mismo centro, y en cada uno de estos siete pintado el planeta que en él esta, y escritas muchisimas dictiones de unas mismas silabas, y en lo ultimo de todo el cielo de las estrellas (...) los cielos con su movimiento natural van alabando las glorias y triunfos de su alteza: pues de cualquier modo que sus círculos se dispusiesen en este laberinto siempre se subia desde la tierra a las estrellas, y se baxaba dellas por versos disticos en alabãça del Principe don Felipe Quinto (...) etc”<sup>30</sup>.

Hay que tener en cuenta que aquí no sólo se parte del lenguaje y su expresión escrita para configurar un poema, sino que además en él encontramos una serie de figuras, imágenes que constituidas dentro de su sistema (ya sea astronómico, geométrico, matemático) son signos en el mismo sentido que los lingüísticos, ya que directamente esos significantes se asocian a unos significados establecidos (son representaciones de conceptos o concepciones, son unidades de otros lenguajes: físico, matemático, astronómico, etc...). Lenguajes que configuran una estética.

---

<sup>30</sup> Con motivo de las Fiestas de la Universidad de Salamanca al nacimiento del Príncipe D. Baltasar Carlos Domingo Felipe, impresa en Salamanca por Jacinto Tabernier en 1630, Cristóbal de Lazárraga es quien refiere las manifestaciones poéticas que fueron presentadas. Aquí realiza un descripción del mecanismo de una de las láminas de Carmel, que bien puede acercarse, por los datos que da, al “Coelum Livilvendense” que se presenta aquí.

El lector, perdido, entra en un esquema lúdico intentando descifrar la interrelación de esos signos elementales y cómo se estructuran jerárquicamente para configurar el texto. El alto grado de entropía es evidente. Lo único que se le ocurre pensar al lector es la capacidad que puede dar la combinación de tales palabras al producirse el movimiento y encaje de cada unidad con la siguiente. A modo de ruleta, incluso sólo el efecto de movimiento que plantea, hace que el propio poema se configure solo.

No es extraño que Victor Infantes haga alusión a ellas como una "semiótica de iniciados (...)" donde la poesía adquiere un carácter hermético, en parte develado por la imagen, y dentro de un código analógico quizá tan familiar para el lector barroco, como ajeno al lector contemporáneo"<sup>31</sup>.

El receptor barroco se encuentra ante un verdadero laberinto, que muestra texto escrito y una superficie geométrica. Todo sobre la base de un esquema métrico que además es retrógrado (que puede leerse de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, teniendo ya doble movimiento en sí) y, por si fuera poco, capaz de pasar de hexámetro a pentámetro. Lo reconoce por estar cercano a ese metalenguaje, pero no creo que

---

<sup>31</sup> Victor Infantes, ob. cit, Prólogo.

esté tan lejano al lector contemporáneo, que puede establecer rápidamente una asociación con el soporte CD ante esa superficie.

Abría este artículo, desde el presente, en una búsqueda intertextual que estableciera esas relaciones entre lo técnico y lo literario y hablaba de literatura informática, de vanguardia, y de los elementos técnicos que entraban en juego en un tipo de creación provocadora de un cambio en las concepciones establecidas de autor, texto y receptor, al producirse un cambio en sus funciones.

En Caramuel, no obstante, se da una asociación entre arte y ciencia basada en el carácter progresivo e infinito y en la fecundidad y potencialidad de ambas. La concepción primariamente visual de las tabulas supone un juego de codificación y decodificación, en la que el misterio que le toca desvelar al receptor no está tanto en el sentido como en la búsqueda del mismo esquema creativo. El receptor busca la clave no el contenido, la lógica de configuración, la funcionalidad de cada uno de los sistemas que se presentan (poético y visual). Sólo esa impresión visual, que implica un desciframiento inmediato, es condicionante suficiente para que el autor los califique de Laberintos. Para que se establezca un juego intelectual.

Pero el juego intelectual de estos "poemas máquina" adquiere relevancia y distinción respecto a la concepción del laberinto como artificio. Otra lámina de casi un siglo después puede ayudarnos a establecer una diferenciación y apoyar nuestra teoría (lámina 5). Se trata de un "SONETO ACRÓSTICO, CÉNTRICO, Y CÉNTRICO, CIRCULAR"<sup>32</sup>. Es éste otro artificio que corresponde a la forma laberíntica establecida por la norma. En él se presentan dos formas distintas de lectura: la primera, determinada por las mayúsculas en forma circular (ANTONIO DE RUEDDA); la segunda, al configurar el soneto, que muestra en acróstico el mismo nombre. Dos lecturas que muestran únicamente dos textos.

En este poema no se parte del centro, sino que se va al centro. La lectura de esos endecasílabos sigue siendo lineal. La única dificultad, desde el punto de vista del autor, es la establecida por tener que configurar un soneto partiendo de las letras que configuran ese nombre y crear una rima consonante que termina en la vocal que ocupa el centro: la A.

---

<sup>32</sup> Corresponde a una Justa Poética celebrada en Murcia, en el Colegio de la Compañía de Jesús en honor a Luis Gonzaga y Estanislao de Kosta, estudiante y novicio respectivamente de dicha orden. Referida por Don Antonio de Rueda (secretario del acto), a quien se dedica este poema. Impresa en 1797, por Jayme Mesner.

A DON ANTONIO  
DE RUEDA MARIN,

SECRETARIO DE LA JUSTA POETICA,

SV. AMIGO,

DON FERNANDO HERMOSINO  
Y PARRILLA

OFRECE ESTE SONETO ACROSTICO, CENTRICO, Y CENTRICO, CIRCULAR,

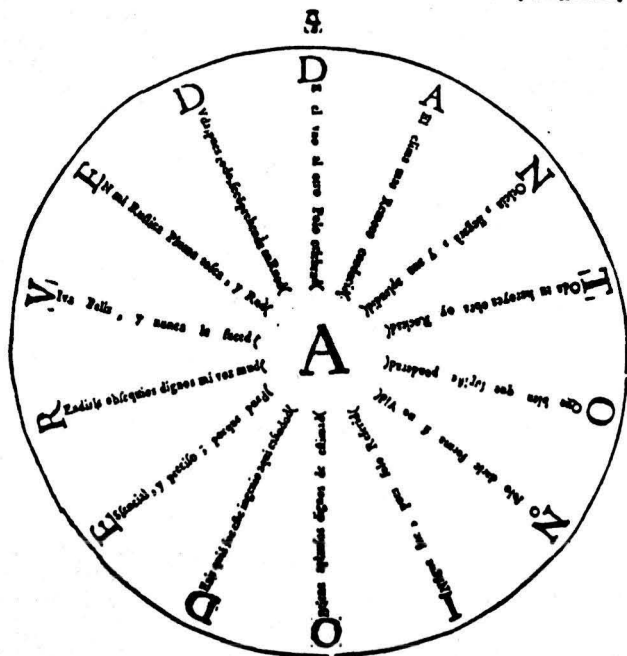


Lámina 5

No hay ningún mecanismo ni movimiento que potencie la creación de textos: sólo existen dos, desde el punto de vista formal. El soneto (la alabanza) y un nombre propio (el del alabado). Digamos que aquí la expresión verbal actúa como soporte plástico y visual, creando esa figura circular. Es muestra de ese segundo grupo que establece Rafael de Cózar para clasificar a tales artificios respecto a su constitución: "Textos en los que el elemento visual parte de una concepción estructural. Es resultado y no tanto punto de partida (...)"<sup>33</sup>.

En Caramuel es distinto, porque el mismo soporte condiciona el movimiento: Hay un mecanismo que configura un movimiento, distintos versos que pueden originar distintas lecturas, infinidad de textos.

En el soneto la importancia está en la especificidad de la literatura (su condición estética) —lo que encaja con un receptor—. En los poemas máquina de Caramuel, la importancia está en el mismo soporte que se convierte en creador. Y el lector únicamente admira esa potencialidad de creación, puede actualizar algún texto pero todas las lecturas se encierran y presentan en el mismo poema.

---

<sup>33</sup> Ob. Cit. pág. 45.



Contribuyen estos poemas a verificar la proximidad entre el concepto de arte poético y ciencia: una proximidad basada en la productividad y en la potencialidad dinámica inherente al texto.

Las reflexiones teóricas de Caramuel así lo muestran, y no es de extrañar si tenemos en cuenta que la norma creativa en éste período se dirige con un carácter racional (lógico, intelectual)<sup>34</sup>.

Por otra parte, Caramuel da las claves en las anotaciones que aparecen en la parte superior de estas láminas (véase IESUS SOL y MARIA STELLA). Y es aquí donde se presenta ese segundo discurso que se planteaba, en el que el autor artificioso pasa a científico y estas formas implican una demostración del funcionamiento metamétrico.

La "Metamétrica" es un arte pero, además, es el valor formal que consigue llegar a demostra-

---

<sup>34</sup> Sobra aquí hacer referencia a la problemática del momento en cuanto a la poética: es a principios del siglo XVII cuando comienza toda una polémica entre intelectuales, entre conceptismo y culteranismo. La desatada polémica de las *Soledades* de Góngora, que se encauza con el hermetismo y el oscurantismo de la poesía. Incluso, por las fechas en que se publica este tratado, aunque muy distante geográficamente se sigue defendiendo la forma de escritura gongorina, como es el caso del *Apologético en Defensa de Góngora* del mexicano Espinosa y Medrano. No entra en este trabajo el pararse a reflexionar sobre el asunto pues ya hay muchos estudiosos que así lo han hecho, pero es necesario tener en cuenta los problemas de ese ambiente intelectual, como contexto de tales artificios.

ciones lo que la hace científica. En este segundo discurso las láminas deben tomarse en su totalidad de observación porque van a servir de demostración a la teoría:

Se informa bajo los títulos de la cantidad de versos de los que se parte y que manifiesta el poema en su soporte: "Disticha retrograda", y los versos simples que lo componen. Se da la *Idea*: ese esquema potencial métrico que lo configura y que, a su vez, muestra un juego formal retrógrado (al poder leerse en dos direcciones). Esta *Idea* permite además una combinación alternante (como podemos observar algunos de los dísticos se introducen entre corchetes, lo que expresa la posibilidad de que puedan tomarse o no en la configuración del poema). A continuación se ofrecen las voces (la materia que rellena el esquema, las palabras) y su autor (que en estos casos no es Caramuel).

El poema en este segundo discurso es una unidad (un signo ya no artístico) que sólo sirve como aplicación de una teoría científica, como demostración y prueba de la efectividad de esta ciencia metamétrica basada en la combinatoria.

A la vista de esta obra, no resulta nada extraño que todo el que se ha acercado en algún momento a la obra, se limite a destacar el inge-

nio de su autor o calificarlo de "cerebro genial" pero desequilibrado. Un tratado complejo sin duda alguna, pero en el que se ha comprobado la existencia de cierta armonía básica. Aunque parezca una contradicción tópica, Caramuel presenta un universo desordenado, pero muy bien organizado; producto, por otra parte, de esa heterodoxia normativa de la época barroca. Un mundo que, como sus láminas, tan dificultosas a primera vista por la conjunción de tantos y tan variados elementos y ciencias, parten de un esquema tan simple como es la "Idea".

Todo esto engarza con el principio de esta exposición, en que se mostraba cómo la ciencia evoluciona en busca de soportes cada vez más pequeños y con capacidad potencial infinita, y cómo el arte se apropia de las nuevas tecnologías para crear. Se muestra la misma inagotabilidad científica, ante las posibilidades infinitas de producción de una máquina poética configurada a partir de un mínimo esquema métrico.

La asociación directa entre ciencia y arte que nos presenta Caramuel parte de ese principio dinámico de ambas: de esa posibilidad regeneradora, generadora, infinita. Lo que es juego formal en un nivel estético tiene su reflejo intelectual a nivel científico, y evidentemente su reflejo ideológico. El arte como juego liberador del

raciocinio lógico no es más que muestra de la mecánica infinita de éste.

El hecho de que la experimentación y búsqueda de nuevas formas de expresión y comunicación –siempre existente en las artes– termine por convertirse en el objeto mismo de éstas y las haga científicas, tiene su gemelo en las posibilidades que prestan actualmente las nuevas tecnologías a la literatura: la potencialidad de textos y la entrega al receptor con tales textos del modo en que debe usarlos. La provocación, la afirmación, del autor como operador científico, y la del texto mismo como creador.

Universidad Carlos III de Madrid