



FILHA



Autor: Gonzalo Lizardo. *Invocación de Eloísa* (2011, acrílico sobre tela, 30x40 cm).

Castañeda Álvarez, David. (2025). Laberintos de sonido. Modos de lectura y ejemplos de la poesía ecoica. *Revista digital FILHA. Enero-julio. Número 32. Publicación semestral. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: <http://www.filha.com.mx>. ISSN: 2594-0449.*

David Castañeda Álvarez es investigador y docente mexicano. Licenciado en Letras, Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas con orientación en Literatura Hispanoamericana y Doctor en Estudios Novohispanos por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde en el año 2015. Es Candidato a Investigador Nacional del SNII. Perfil Deseable PRODEP. Actualmente es profesor del Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9678-5911> **Contacto:** davidalvarez@camzac.edu.mx

Primera ronda.

Fecha de recepción: 1-noviembre-2024. Fecha de aceptación: 10-enero-2025.



LABERINTOS DE SONIDO. MODOS DE LECTURA Y EJEMPLOS DE LA POESÍA ECOICA

Sound labyrinths. Modabdes of reading and examples of echoic poetry

Resumen: El presente trabajo aborda el concepto de poesía laberinto, con énfasis en los ecos, desde un punto de vista comparativo entre las diversas manifestaciones de los artificios poéticos que se desarrollaron durante los siglos XVII y XVIII, así como los distintos modos de lectura del eco revisados a través de ejemplos hispánicos y novohispanos.

Palabras clave: Poesía, Eco, Música, Laberinto, Bellas artes.

Abstract: This paper addresses the concept of labyrinth poetry, with an emphasis on echoes, from a comparative perspective between the various manifestations of poetic artifices developed during the 17th and 18th centuries, as well as the different modes of reading echoes examined through Hispanic and New Spanish examples.

Keywords: Poetry, Echo, Music, Labyrinth, Fine Arts.

Laberintos y artificios

Desde la Antigüedad, la poesía ha sido un arte emparentada con otras expresiones como la música o la pintura. Para Simónides de Ceos, la pintura era una poesía muda y la poesía, una pintura que habla (Báez, 2005). Horacio decía: "*ut pictura poesis*"; es decir, que tal como es la pintura, debe ser la poesía. Para Dante, la poesía "no es otra cosa que una invención que está compuesta junto con los preceptos de la retórica y la música" (*nihil aliud est quam fictio rethorica in musicaque posita*), es decir que "el poeta debe tener en la mente un 'razonamiento al rimar', bajo la vestidura de una figura o de un color retórico" (Croce, 1912: 229).

Durante el Barroco hispánico y novohispano, se practicaron diversos juegos poéticos de agudeza e ingenio que buscaron ostentar las habilidades del poeta en torno a la construcción conceptual y lingüística de la pieza que se mostraba. Es decir, se crearon poemas que, por un lado, combinaban toda clase de referencias mitológicas, teológicas y eruditas en sus temas y motivos; por otro, tales piezas articulaban recursos artificiosos a niveles verbales, visuales y fonéticos con el fin de crear, deliberadamente, dificultades en su lectura y comprensión. A este segundo tipo de construcciones poéticas se le ha llamado poesía de ingenio, artificios difíciles (Cózar, 1991), poesía de patrones (Higgins, 1987) y, más recientemente, poesía laberinto (Castañeda, 2023). En suma, se trata de un tipo de poesía que hace frontera con otro tipo de expresiones de distinta naturaleza como, en efecto, la pintura o la música. A nivel estructural, juegan con múltiples combinaciones métricas, rítmicas y visuales. A nivel conceptual, recurren a estrategias de

simultaneidad y reiteración de significados. La poesía laberinto se puede clasificar en dos tipos: los figurativos y los lingüísticos (Castañeda, 2023). Los primeros buscan expresar un mensaje escrito y uno dibujado a un solo golpe de vista, mecanismo semejante a los que se practican en los caligramas contemporáneos. A la vez que un dibujo inscribe letras, las letras delimitan un dibujo y, casi siempre, lo que se “escribe” y lo que se “dibuja” refiere al mismo objeto o símbolo.

Los laberintos lingüísticos, por su parte, son construcciones verbales que juegan con la estructura de las palabras, la métrica y la sintaxis. Los más utilizados fueron los acrósticos simples y complejos: mesósticos, telésticos y sus derivaciones. En esta categoría pueden agruparse los laberintos de letras e inscripciones, versos y poemas retrógrados, los laberintos en columnas y los ecos, entre otros (Castañeda, 2023). Aunque no existe una metodología específica para el estudio de la poesía laberinto, se pueden trazar rutas de lectura que ayudan al desciframiento de tales piezas. Una es la revisión del poema desde un punto de vista métrico y apegado a los géneros poéticos más usados en la época; es decir, desde el repertorio de formas con más uso, como los sonetos, romances, redondillas, balatas, canciones, etc., a sabiendas de que el laberinto implica un artificio que dará una variación de ingenio al poema tratado. No es lo mismo, por ejemplo, un soneto clásico que un soneto retrógrado. Otra manera de leer un laberinto es desde un enfoque hermenéutico, que atiende los niveles de significación e interpretación de los símbolos, así como su relación con el contexto de creación y de lectura. En tal caso, el laberinto se constituye como un poema que condensa diversos mitos y referencias eruditas y los expone de manera simultánea a través de la superposición o la repetición. Por ejemplo, en un acróstico, el poema alude, en una lectura horizontal, lo que se oculta en la inscripción vertical y viceversa. El objetivo del presente trabajo es trazar una ruta de lectura entre las distintas expresiones de la poesía ecoica, sobre todo la generada en la Edad Moderna, mediante la revisión de ejemplos de la época con el fin de revalorar la importancia de dichos artificios del lenguaje que, por ser característicos de la poesía de ocasión o de la poesía de certamen, han quedado al margen de los estudios de las tradiciones poéticas hispánicas e hispanoamericanas.

Se habla entonces de un tipo de poesía singular desarrollada entre los siglos XV y XVIII que tuvo éxito debido a que, entre otros asuntos, se solicitaba de manera explícita en programas de fiestas y rituales públicos a través de carteles (Rodríguez, 2014). Para Pascual Buxó, este sistema de hacer poesía se decantaba en una homogenización “fatal”, puesto que la mayoría de las piezas eran casi idénticas de acuerdo a los requerimientos de la justa literaria y a las exigencias métricas solicitadas: la mayoría de las veces se pedían décimas, romances, epigramas, quintillas, sextillas, sonetos simples y sonetos acrósticos (2009: 29). La base para la creación de los poemas laberinto usados en certámenes y festividades, además de la influencia de obras artificiosas de autores latinos como Alcuino, Teodolfo o Rábano Mauro (Higgins, 1987) fue sin duda un libro escrito en castellano que funcionó como un manual de poesía para neófitos y expertos. Se trata del *Arte*

poética española, de Juan Díaz Rengifo, seudónimo del jesuita Diego García (Pérez Pascual, 2011). Desde su primera edición publicada en Salamanca en 1592, en este libro se encuentra un repertorio amplio de ejemplos para escribir artificios poéticos. Se prescriben maneras de diseñar, entre otros géneros, sonetos con cola, quebrados, laberintos de columnas, laberintos de palabras, retrógrados y acrósticos difíciles. En su edición de 1703, se agregan 48 capítulos a manos del jesuita barcelonés Joseph Vicens (Pérez Pascual, 2011). Fue tal el éxito del *Arte* de Rengifo que, incluso, otro erudito español de la época, Juan Caramuel Lobkowitz, hizo su propia versión de la poética española en su *Rítmica (Primus calamus. Tomus II. Ob Oculos exhibens Rhythmicam*, 1665), para que “los pueblos orientales puedan crear o bien reformar sus propios metros”.

Ecós

Si bien la poesía es una expresión singular del lenguaje que conjunta diversos mecanismos de lectura, los laberintos llevan esa misma expresión a niveles que involucran un esfuerzo mayor de lectura para decodificar el significado. Con todo, en dicho proceso de comprensión son inherentes al menos dos dimensiones: imagen y sonido. Por un lado, las grafías son, en un sentido amplio, dibujos que requieren ser interpretados como palabras u oraciones. Por otro, esas grafías obligan a concebirlas como una representación fónica, real o mental. Para Platón, estas maneras de percibir el mundo, desde lo visual y lo auditivo, constituyen dos formas de captar la idea de la belleza:

Si afirmamos que es hermoso lo que hace que nos gocemos, no todos los placeres, sino los que llegan por medio del oído o la vista, ¿cómo podríamos defendernos? Al menos los hombres hermosos, Hippias, todos los dibujos de colores variados, las pinturas y las esculturas nos agradan al verlos, si son hermosos; y los sonidos hermosos, toda la música, los discursos y las leyendas producen el mismo efecto... lo hermoso es lo que produce placer por medio del oído o de la vista (Tatarkiewicz, 2011: 134).

La poesía en ecos, aunque conjunta formas métricas y juegos de visualidad, privilegia la dimensión acústica en tanto que extiende el sentido de los versos desde la repetición silábica. El resultado es un entramado métrico y fonético que produce una tensión inusitada a nivel conceptual, una prolongación del ritmo y del significado. Ello, para Platón, se trata de una atribución humana que desciende desde los dioses mismos:

Así pues, los demás seres vivos no tienen el sentido del orden y el desorden en sus movimientos, lo que llamamos ritmo y armonía; en cambio, los dioses, quienes dijimos que

se nos han dado como compañeros de danza, son también quienes nos han concedido el sentido rítmico y armónico, con el placer que aportan (Tatarkiewicz, 2011:136).

Para Heráclito, la armonía consiste en una tensión entre opuestos en su nivel formal. En la poesía ecoica existe una tensión entre la expresión lingüística y la expresión fonética. Son, en este sentido, contrarios que se complementan y, a la vez, crean un nuevo campo de significación. Para el griego, dicha relación provoca un equilibrio de formas: “la armonía consiste en tensión de opuestos, como la del arco y la lira (Tatarkiewicz, 2011: 95). Tomás Navarro refiere que el primer eco en lengua castellana fue el del *Cancionero general*, de Juan del Encina, publicado en 1496; luego el López de Rueda en su *Discordia y cuestión de amor*. Así le siguieron Jerónimo Bermúdez en *Nise laureada*, Baltazar del Alcázar en *Diálogo* y Sebastián Horozco en su *Cancionero*. En el mismo sentido, Antonio Alatorre dice que los artificios ecoicos provienen de poetas italianos como Poliziano y Serafino, pero que el soneto en ecos fue una forma netamente española (citado en Tenorio, 2021: CXL). Díaz Rengifo mostró varios ejemplos en su *Arte poética* de 1592, precisando que “Dos maneras hay de Ecos: unos sueltos en prosa, otros atados con sus consonancias y correspondencias finales” (Rengifo: 97). Así define el jesuita los orígenes de los ecos: [i]

Eco es nombre griego y significa la voz. Tómese por aquella voz refleja que comúnmente llamamos Eco, la cual se causa en los valles y cañadas y entre los altos collados y montes, o en lugares donde el sonido de la voz por sí o por su especie multiplicado, no hallando salida, hiere en los cuerpos que se le ponen delante, y vuelve atrás como pelota, con cuya reflexión el oído torna a sentir las últimas sílabas de la palabra que ya había pasado. Fingieron los poetas haber sido una ninfa que se perdía por el hermoso Narciso, la cual, como de él fuese despreciada, con la pena y dolor se fue consumiendo hasta que se volvió en piedra, quedando solamente la voz. De esta natural reflexión que en el sonido de la voz muchas veces experimentamos, tomaron principio los Ecos artificiales, que en todo género de poesía se usan. Composición rara y dificultosa, pero que da mucho gusto y contento cuando sale con perfección (Rengifo, 1592: 97).

Díaz Rengifo no se limita a definir el eco, sino que ofrece, en el apartado final de su *Arte poética*, una “silva” de “Consonantes Comunes, Propios, Esdrújulos y Reflejos”. Es decir, ofrece un enorme listado de palabras con las cuáles se pueden hacer rimas, esdrújulas y ecos. En su *Rítmica*, Juan Caramuel dice que “El Eco es una figura Metamétrica que aparece en otras clases de Ritmos, también de Metros (latinos y griegos). Consiste el Eco en la repetición de las últimas letras”. Y agrega que “Sobre el Eco o reflexión de las palabras no hay más que discutir. Pero no es sólo propio del Soneto, como supone Rengifo” (1665: 362). El erudito cisterciense agrega que Eco es una palabra griega que se usa para nombrar unas rocas que

cortan el aire y aun sugiere que, en sí, la poesía en eco se trata del arte de cortar las palabras.

Como señala Rengifo, el trasfondo antiguo del eco se halla en las *Metamorfosis* de Ovidio. Si se recuerda el mito, la ninfa Eco se encuentra condenada a repetir las últimas sílabas que ella escucha como castigo que le impuso Hera, esposa de Zeus, por ser la última a quien veía cuando su marido yacía con otras ninfas, en tanto que las demás salían corriendo. La doble tragedia de la ninfa fue enamorarse de Narciso, quien sólo tenía ojos y oídos para sí mismo. En el mito, Eco huye despreciada y se encierra en una cueva. Ahí permanece hasta que sus huesos se hacen piedra y sólo puede escucharse su voz (Ovidio, s.n.a, vv. 339-510). Resulta interesante entonces que el eco, desde el mito latino y en un sentido profundo, figura como un castigo divino y es el remanente de una expresión que muere. Ello es la contraparte a lo dicho por Platón acerca del sonido, como uno de los medios para captar la belleza. En dicho caso, el eco consiste en una falla de la armonía: una arritmia impuesta por los dioses cuyo objetivo es cansar la voz. Además de usarse el eco como un recurso artificioso para la creación de poemas, inspiró motivos de otro tipo de obras que reformulaban el mito de Ovidio a la luz de visiones de mundo muy particulares del contexto barroco. Quizás una de las más conocidas sea el auto sacramental de Sor Juana, *El divino Narciso*, donde se pone el relieve el sufrimiento de Eco:

AMOR PROPIO: Pues eres tan sabia,

dinos qué accidentes

tienes, o qué sientes.

ECO: Tengo pena, rabia...

AMOR PROPIO: ¿Pues qué has echado de ver?

ECO: De ver.

SOBERBIA: ¿De qué estás así, o por qué?

ECO: Que.

AMOR PROPIO: ¿Hay novedad en Narciso?

ECO: Narciso

SOBERBIA: Dinos, ¿qué te hizo

para ese accidente,

o si es solamente...?

ECO: De ver que Narciso...

SOBERBIA: No desesperes aún...

ECO: Aún.

AMOR PROPIO: que aún puede dejar de ser...

ECO: Ser.

SOBERBIA: que ese barro quebradizo...

ECO: Quebradizo.

AMOR PROPIO: no logre su hechizo,

ni a su amante obligue.

Mas ¿Él a quién sigue?

ECO: A un ser quebradizo.

AMOR PROPIO: ¿Es posible que la quiere?

ECO: Quiere.

SOBERBIA: ¿Ese agravio me hace a mí?

ECO: A mí.

AMOR PROPIO: ¿Así por ella me agravia?

ECO: Me agravia.

[...]

ECO: Tengo pena, rabia,

de ver que Narciso

a un ser quebradizo

quiere, a mí me agravia (De la Cruz, 1690, vv. 164-204). [ii]

Cabe destacar que el ingenio de Sor Juana combina no sólo el motivo de la figura de Cristo como un Narciso enamorado, sino que recurre al eco, como poesía laberinto, para justamente hacer hablar a Eco, la ninfa. Probablemente, dicho recurso sea una imitación de la obra *Discurso y cuestión de amor* de Lope de Rueda, donde Eco también habla desde las últimas sílabas de Narciso:

–Fortuna, ¿no me oyes, di?

–Di.

¿Quién está detrás de mí

que mis palabras oyó?

–Yo

–¿Quién, quién me respondió

con yo áspero y seco?

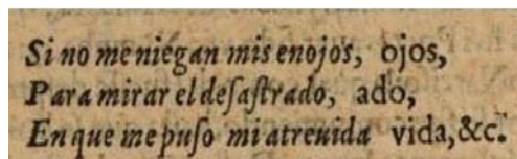
–Eco.

(Navarro, T., 1972: 223).

El eco entonces funciona, alternativamente, como artificio poético y como asunto literario. El mito y el sonido estimularon la imaginación de poetas que encontraron en los artificios formales y conceptuales un recurso de libertad creadora para el tratamiento de temas que constituían su manera de ver e interpretar el mundo.

Las lecturas del sonido y sus ejemplos

Como poema laberinto, Rengifo explica que el eco puede originarse en el principio, en medio o al final del verso, aunque los más comunes sean los ecos consonantes de la última sílaba. De igual modo, se pueden encontrar ecos encadenados entre uno y otro verso o bien, ecos más extensos de frases completas. Los laberintos ecoicos que repiten la sílaba al final del verso son los más concurrenciosos en certámenes de los siglos XVII y XVIII. En el libro de Rengifo se incluyen tres ejemplos, con reflejos consonantes. Como dice Caramuel, no hay mucho qué agregar con ello, más que esa forma tuvo varias imitaciones en poetas españoles, así como en distintos certámenes de la Nueva España.



Si no me niegan mis enojos, ojos

Para mirar es desastrado, hado,

En que me puso mi atrevida, vida, etc.

Fig. 1. Laberinto en ecos finales del Arte poética española.

Uno de los modelos precedentes de dicha forma métrica lo encontramos en el siguiente soneto de Lope de Vega (1624)

Peligro tiene el más probado *vado*;

quien no teme que el mal le impida *pida*,

mientras la suerte le convida *vida*,

y goce el bien tan sin cuidado *dado*.

Mas cuanto en más afortunado *hado*

fuerza y poder se descomida *mida*,
cuán presto adonde más resida es *ida*
la gloria vil desde prestado *estado*.

La honra puede tu estandarte *darte*,
amor, por quien la recatada *atada*
tuvo en el fuego que reparte, *parte*.

Fue la defensa, aunque ordenada, *nada*,
pues es por ti, sin remediarte *arte*,
la cuerda, loca; la encerrada, *errada*.

Un ejemplo novohispano lo encontramos en el *Triunfo parténico*, descrito por Carlos de Sigüenza y Góngora. El primer lugar lo ganó Diego de Sigüenza y Figueroa, quien mereció como premio “un salero de plata mendocino” y un epigrama. Según Martha Lilia Tenorio, el soneto ganador tiene varias referencias a otro soneto “compuesto en 1580, a la muerte de la cuarta esposa de Felipe II, y atribuido a fray Luis de León” (2021: CLX).

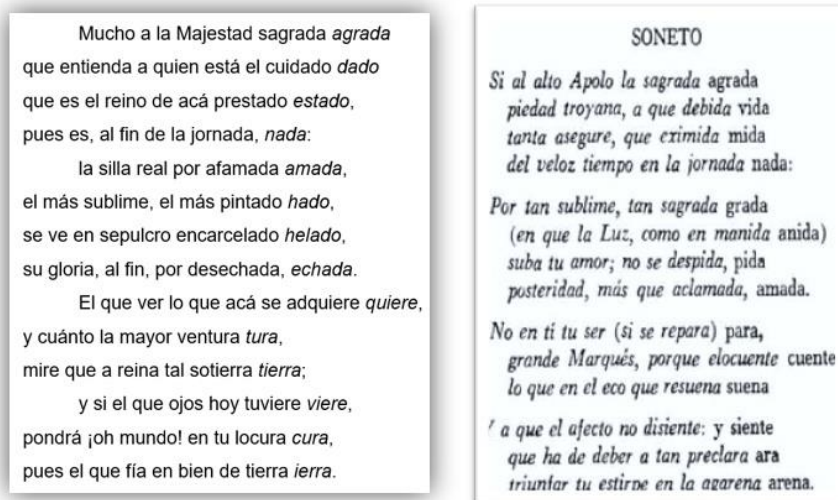


Fig. 2. Sonetos en ecos; el primero atribuido a fray Luis de León y el segundo de Diego de Sigüenza y Figueroa.

Otros ejemplos de ecos finales lo encontramos en el *Colosso eloquente*, un certamen dedicado a la entronización de Fernando VI, descrito por Pedro Joseph Rodríguez Arizpe y publicado en 1748. Dicho sea de paso, el *Colosso* es una de las

justas literarias que expone un buen número de poemas laberinto. El autor del primer lugar en este género fue el abogado Juan Ignacio Rodríguez Cardoso quien recibió “una copa con salvilla de plata” (Rodríguez: 25).

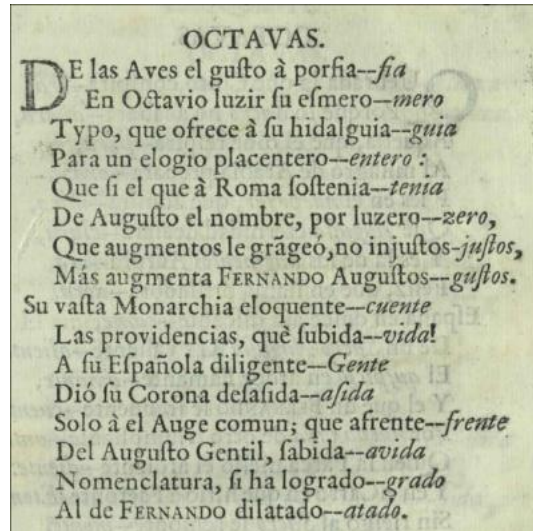


Fig. 3. Octavas en eco del Colosso eloquente.

En el *Arte poética* se presenta otro tipo de ecos que se hacen al centro de los versos. Para el caso novohispano, no se han encontrado ejemplos que puedan ilustrar el artificio. No obstante, el mismo Rengifo (1592:99) da una muestra breve (fig.4) de cómo se puede diseñar un laberinto de con tales características.

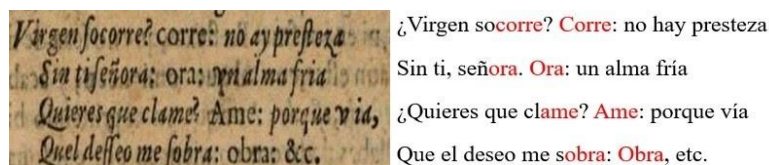


Fig. 4. Laberinto en ecos intermedios de Arte poética española.

Un tipo más de laberinto ecoico complejo lo ofrece Rengifo (1592:99) en un pequeño ejemplo de ecos encadenados. El sonido final de cada uno de los versos se repite en el inicio del siguiente. A este recurso también se le conoce, según Helena Beristáin (1985:49) como anadiplosis o duplicación; sin embargo, como se ha enfatizado, el uso del eco es mucho más específico en cuanto a estructura y caracterización dentro de los versos, pues se repite la voz, en unas ocasiones, y en otras la palabra completa.

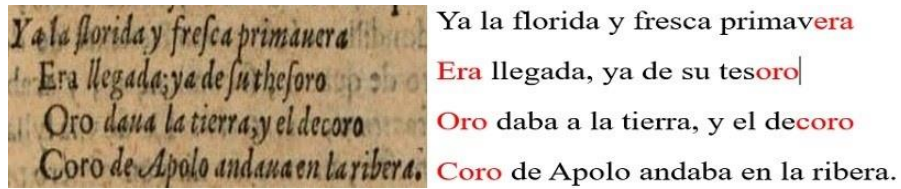


Fig. 5. Laberinto en ecos encadenados del Arte poética española.

Ejemplo de estos laberintos los podemos encontrar en el romance de Sor Juana, “De pintura no vulgar” (De la Cruz: 119-120), dedicado a la condesa de Galve, una pieza que, por su dificultad e ingenio, destaca de su modelo precursor. Aquí sólo reproduzco un fragmento:

El soberano Gaspar
par es de la bella Elvira:
vira de Amor más derecha,
hecha de sus armas mismas.
Su ensortijada madeja
deja, si el viento la enriza,
riza tempestad, que encrespa
crespa borrasca a las vidas.

El último tipo de ecos que menciona Rengifo se trata de la repetición de un conjunto de sonidos que parten de una sola palabra. El ejemplo es singular (Rengifo, 1592: 100), porque además de ser un laberinto ecoico, conjunta un laberinto en columnas; es decir, su modo de lectura puede partir por cada una de sus columnas, o bien, de forma alternada en las dos columnas (fig. 7), lo que duplica los matices de significado del poema.

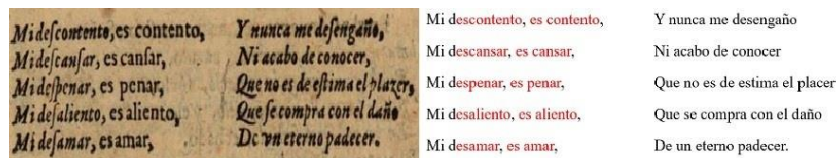


Fig. 6. Laberinto en ecos complejos de Rengifo.

Existen más piezas de poesía ecoica en libros poco estudiados como *La Thomasiada* (1667) de Diego Sáenz Ovecuri –la cual, a decir del autor, se realizó explícitamente siguiendo el modelo del *Arte poética española* de Rengifo– y seguramente aparecerán más creaciones que den cuenta de que dichos laberintos tuvieron un uso importante y reiterado en la Edad Moderna, en la medida en que se rescatan obras de los fondos antiguos de las bibliotecas.

La pervivencia de los ecos

Decía el propio Caramuel que, si un laberinto no era oscuro e intrincado, no era laberinto (*Si non obscuro et vario errori obnoxius, labyrinthus non esset*) (Pozzi: 246). En el caso de los ecos, el artificio poético de la repetición conjunta la extensión del sonido y la extensión de la palabra. Puede decirse entonces que se trata de un juego poético-musical que, por su hechura, se aprecia mejor en la lectura en voz alta y su dificultad reside en captar el sentido duplicado en la lectura. Dicha duplicación, en efecto, unas veces complementa el sonido inicial de la palabra precedente (sagrada, *agrada*) otras lo amplía en el mismo campo semántico (hidalguía, *guía*) y otras más lo contrapone (descansar, *es cansar*). Si se continúa con la metáfora del laberinto, es como si al escuchar el poema o al leerlo, ocurriera un brevísimo extravió de la voz y de la mirada, una bifurcación del sonido y de la vista, para recorrer un camino nuevo. Los laberintos en eco se utilizaron en certámenes y programas poéticos de la Edad Moderna como una manera de ostentar el ingenio de los poetas. Aunque en primera instancia pudieran parecer piezas “impersonales” o hechas expresamente para una ocasión de poca libertad creativa, en realidad su búsqueda no sólo el reconocimiento público del poeta, sino esa misma libertad de creación bajo la sujeción de las reglas del certamen. En este sentido, Martha Lilia Tenorio, parafraseando a Robert Jammes, dice que:

En el último de los casos, estas poesías de encargo o de concurso son sumamente personales: para los poetas están en juego el puesto de trabajo, la canonjía, la protección del grande, el sustento, etc. Por tanto, el compromiso con el trabajo artístico, si no la inspiración o la genialidad, está más que asegurado (Tenorio, 2021: XVI).

No está de más decir que en la época contemporánea, este tipo de artificios quizás tendrían bastante aceptación y parecerían obra de un ingenio vanguardista o experimental, tal y como ha sucedido, por ejemplo, con los caligramas –tan antiguos como los griegos. El eco, actualmente, como género poético complejo, se encuentra en desuso; sin embargo, pervive en otras manifestaciones artísticas como la música. [iii] Con todo, el juego ecoico se utilizó como una manera de embellecer el poema, al mismo tiempo de volverlo singular, virtuoso y grandilocuente. Para ser laberinto, necesariamente debía obligar a la dificultad de la lectura y en ello residía

el mayor o menor ingenio del poeta. Fueron piezas que exigían un esfuerzo tanto en la mirada como en el oído para mantener una tensión poética en el entendimiento, al modo en que Gracián concebía “la agudeza”, como una “primorosa concordancia”. Justamente esa tensión entre la visión y el sonido es la vía que refiere Platón para captar la belleza del mundo y del alma humana. El laberinto ecoico resulta, por lo tanto, una muestra de cómo la belleza de los siglos XVII y XVIII privilegiaba la técnica, la tensión de contrarios, los juegos de la forma y, sobre todo, la reiterada armonía que nace de la voz.

Bibliografía

Báez Rubí, Linda. (2005). *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Beristáin, Helena.(1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Caramuel Lobkowitz, Juan. (2007). *Primer cálamo. Tomo II. Rítmica*. Edición y estudio de Isabel Paraíso. España: Universidad de Valladolid.

Castañeda Álvarez, David. (2023). *Haud semita recta. Laberintos y poesía figurativa en la Nueva España*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas-Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas-Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”.

Cózar, Rafael de. (1991). *Poesía e imagen: formas difíciles del ingenio literario*. El Carro de la Nieve, Sevilla,

Croce, B. (1912). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Madrid: Librería de Francisco Beltrán.

Díaz Rengifo, Juan. (1592). *Arte poética española*, Salamanca: Ed. de Miguel Serrano de Vargas.

Higgins, Dick (1987). *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. State University Of New York Press.

Lope de Vega, Félix. (s.n.a). Cervantes virtual. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--34/html/ffe58ca0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html

Ovidio. (s.n.a). *Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Cervantes virtual. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0

Pascual Buxó, José. (2009). *Arco y certamen de la poesía colonial mexicana (siglo XVI)*. México: Universidad Veracruzana.

Pérez Pascual, Ángel. (2011). *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*. Diputación provincial de Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

Pozzi, Giovanni. (2013). *La parola dipinta*. Milán: Adelphi

Rodríguez Arizpe, Pedro Joseph. (Describe, 1748). *Colosso eloquente 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 de Rivera.

Rodríguez Hernández, Dalmacio. (2014). *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México: UNAM-IIB.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2011). *Historia de la estética antigua*. España: Akal.

Tenorio, Martha Lilia. (Estudio preliminar, edición y notas, 2021). *El Triunfo parténico de Carlos Sigüenza y Góngora*. México: El Colegio de México.

Tomás Navarro, Tomás. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Notas

[i] He modernizado las gráficas.

[ii] El resaltado en rojo de todos los ejemplos lo realicé con el fin de enfatizar el eco de los versos.

[iii] Existen algunas canciones que usan el eco sus letras. El caso más reciente tal vez sea la canción "Eco" de El David Aguilar.