



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

**ENREDOS VISUALES Y POESÍA DESAFIANTE:
CARMINA FIGURATA DE RABANO MAURO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

P R E S E N T A :

PEDRO FIGUEROA MATA

ASESOR:

DRA. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ



Ciudad Universitaria, México, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

| | |
|---|-----|
| I. Introducción | 1 |
| II. Autor, Rabano Maurus von Fuld | 9 |
| II.1. Biografía | 9 |
| II.1.1. Obras realizadas | 14 |
| II.1.2. Datación y edición <i>De Laudibus Sanctae Crucis</i> | 18 |
| III. Análisis de la obra | 23 |
| III.1. Poema III “De novem ordinibus angelorum et de nominibus eorum in crucis figura dispositis” | 23 |
| III.1.1. Poema latino y traducción | 24 |
| III.1.2. Descripción física | 29 |
| III.1.3 Análisis semiótico | 38 |
| III.1.4. Hechura del poema | 45 |
| III.2. Poema XV “De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis” | 65 |
| III.2.1. Poema latino y traducción | 66 |
| III.2.2. Descripción física | 71 |
| III.2.3. Análisis semiótico y semántico | 93 |
| III.2.4. Análisis prosódico y métrico | 99 |
| III.2.5. Hechura del poema | 101 |
| IV. Conclusiones | 115 |
| V. Índice de imágenes | 123 |
| VI. Bibliografía | 125 |
| VII. Anexo | 133 |

I. Introducción

Este trabajo, realizado durante mucho tiempo, es el acercamiento mínimo a un tema que me parece apasionante, los poemas dibujados o *carmina figurata*; entre otras razones, por su dificultad y la manera en que la expresión literaria toca las fronteras de distintas disciplinas creativas, como la música, la plástica, etc., para colaborar en la creación de nuevas maneras de expresión, pues con el mismo juego del lenguaje, expone nuevos pensamientos, lo cual, en definitiva, es una de las esencias de la creación poética.

Los poemas dibujados siempre han sido vistos con ojos de asombro y escepticismo, ya que por su propia naturaleza, objetos mitad literarios mitad plásticos, aun cuando implica un gran conocimiento de ambas disciplinas. La concepción peyorativa con la que en ocasiones han sido considerados tales artificios en las historias de las literaturas, en los estudios, vistos con frecuencia como meros entretenimientos, ejercicios retóricos o de exclusivo fundamento didáctico, choca en ocasiones con otros puntos de vista, que los vinculan con los valores mágicos de la escritura o, incluso, como formas que parten de planteamientos estéticos en sentido estricto y que pretenden precisamente la integración entre las artes, la síntesis de las mismas en busca de un arte total.

La proximidad entre las disciplinas, es decir, los límites inter artísticos que existen sobre todo entre la literatura y la plástica, tema angular de esta investigación, nos obligan a pensar en un nuevo orden de expresión distinto. Por consiguiente, nos situamos en un difícil contexto multidisciplinar; por lo cual los criterios tradicionales resultan un tanto obsoletos, y la metodología precisa nuevos criterios de estudio.

En todo caso, lo único indiscutible es la presencia de este tipo de poemas desde el siglo IV a. C. hasta el presente; los cuales han sabido crecer y desarrollarse a lo largo del tiempo, y del mismo modo han sido tema de fuertes críticas y grandes elogios. Para la elaboración de

esta investigación no se contó con suficientes fuentes bibliográficas, ni estudios especializados en el tema; gran parte de la bibliografía encontrada son compilaciones de poemas dibujados durante la historia, y en ocasiones una breve biografía de los autores que han realizado este tipo de expresiones. De igual manera, en cuanto al texto latino, no existen ediciones críticas, ni traducciones que permitieran desarrollar un criterio y una metodología a seguir. Por lo tanto, como lo dije al inicio, éste es un breve acercamiento, no a la poesía figurativa en general sino, específicamente, a la poesía dibujada de Rabano Mauro.

Los poemas se tomaron de cuatro fuentes electrónicas distintas; nunca se tuvo contacto físico con ninguno de los códices que presento a lo largo de la investigación, todos ellos fueron cotejados en sus portales web correspondientes. La primera fuente es la Patrología Latina de Migne,¹ cuya edición será utilizada para la realización de la traducción de los poemas; sin embargo, sus imágenes no serán utilizadas por su falta de claridad. La segunda fuente es la edición propuesta por la Universidad de Oklahoma,² los poemas fueron encontrados en su portal para cursos de latín medieval en línea, de la primavera del 2003.

Dicho portal tiene acceso libre a sólo 18 imágenes de los 28 poemas del tratado completo; presenta tanto la hoja completa del pergamino como los detalles y acercamientos de algunas de las imágenes, los cuales aclaran cómo se elaboró este tipo de expresiones.

La tercera y cuarta fuentes están en la Universidad Complutense de Madrid³ y la Biblioteca Nacional de España.⁴ Estos dos centros tienen, en sus portales respectivamente, un apartado para manuscritos antiguos, en ellos de manera libre es posible descargar las fotografías digitales de los pergaminos originales que cada uno resguarda; no obstante, la

¹ Para hacer referencia a esta fuente se utilizará la abreviación PL.

² Para hacer referencia a esta fuente se utilizará la abreviación OU.

³ Para hacer referencia a esta fuente se utilizará la abreviación UCM.

⁴ Para hacer referencia a esta fuente se utilizará la abreviación BNE.

Biblioteca Complutense únicamente muestra aquellos poemas que presentan imágenes geométricas, mientras que la Biblioteca Nacional de España tiene a su disposición la obra completa. En el apéndice se podrán observar las ediciones de los diferentes poemas utilizados a lo largo de la investigación con el objetivo de mostrar los detalles y formaciones de cada uno de ellos.

La investigación estará basada en dos poemas, para cada poema realizaré una descripción de sus elementos y la traducción de los mismos, con el fin de mostrar los enlaces semánticos entre la imagen y el texto; de este modo, expondré cómo el lector de manera casi inmediata desarrolla una lectura no lineal; es decir, mediante una anticipación y retrospección en los ciclos de información, el lector obtiene un mensaje completo gracias a la combinación de ciclos discursivos de distinta índole.

El desarrollo de esta investigación está conformado por un acercamiento a la vida y obras que realizó Rabano Mauro. Los capítulos siguientes serán la descripción física de los dos poemas, seguida de una traducción, y el análisis de los elementos que conforman cada poema, desde una postura plástica y literaria; como resultado final, se presenta el estudio de la unión de estos dos elementos y la forma de acercarse a este tipo de poemas.

El primer acercamiento que tuve con los laberintos visuales fue a través del poeta Venancio Fortunato,⁵ quien por medio de su obra plantea poemas capaces de leerse de distintas maneras, es decir, versos elaborados con varios tipos de oraciones que muestran disposiciones específicas en cuanto al orden de las palabras con la finalidad de obtener lecturas en varios sentidos. Con el tiempo, aumentó mi curiosidad en cuanto a esta manera de

⁵ Venancio nació en una familia pagana alrededor del 535 en Italia. Estudió gramática, retórica y leyes en Ravena. En el 567, se estableció en Poitiers, donde fue ordenado sacerdote. En el 599 fue nombrado obispo de esa ciudad; seis años más tarde muere por causas naturales. Escribió himnos, ensayos, homilias, poesía y acerca de la vida de los santos. Sus obras generalmente describen la vida política y cotidiana de su tiempo; por lo tanto, sus trabajos son una fuente importante para la historia de la época. Ha sido llamado “el último poeta romano”, pero también se considera el primer poeta medieval en el reino franco.

ordenar los versos y crear una lectura más activa y menos convencional, así pude encontrar propuestas distintas, tanto en la elaboración de poemas, como en el ejercicio de lectura.

Después de muchas interrogantes y de explorar más a fondo en la historia y en los distintos modelos de este tipo de “manierismos”, me topé con la obra de Rabano Mauro, *De Laudibus Sanctae Crucis*, un tratado compuesto por 28 poemas que me provocaron asombro y una ola de preguntas en cuanto a su composición y contenido: ¿Cómo los hizo? ¿Cuál es su estructura? ¿Cómo es el proceso de lectura? ¿Cuántos elementos tienen? Todas se convirtieron en un verdadero reto y motivación para realizar esta investigación.

No sólo fue necesario acercarme a la historia de la literatura para saber la evolución y autores que desarrollaron este tipo de expresiones, sino conocer la importancia del arte en la época cristiana, además de las posturas en cuanto al uso de imágenes religiosas y la misma literatura como medio de introducción a un pensamiento religioso. Así, no sólo pude entender cada uno de los elementos que forman este tipo de poemas, sino también desmembré cada proceso de interpretación con la finalidad de aclarar el ejercicio de lectura que uno debe ejecutar para obtener toda la información que está presente en esta economía visual-literaria.

Los laberintos visuales son poesía vanguardista que juega con las reglas a fin de lograr una revolución simbólica, poesía visual, rarezas y extravagancias literarias, fórmulas de fusión entre las artes, expresiones habituales que llegan al extremo logrando una cooperativa visual y una armonía informativa. Los poemas dibujados serán aquellas expresiones que propongan lecturas didácticas y poemas interactivos, donde la participación del lector será crucial para desmembrar los laberintos visuales que propone el autor. *De Laudibus Sanctae Crucis* es una obra escrita por Rabano Mauro en el siglo IX, compuesta por 28 poemas dibujados, cuyo objetivo principal es dar a conocer la función, importancia e historia de la cruz. Los poemas usarán este símbolo, no sólo como medio plástico para desenvolver una macrohistoria, sino

como tema inicial en el desarrollo de los versos. Es una historia que estará plasmada tanto plásticamente como en las palabras que se encuentran dentro de un cuadro de letras no mayor a 36 versos.

Aun cuando la cruz es el elemento básico en estos 28 poemas, la obra se puede dividir en cuatro subcampos:

- Subcampo A: Poemas con manifestaciones figurativas.
- Subcampo B: Poemas con figuras geométricas.
- Subcampo C: Poemas con cruces simples.
- Subcampo D: Poemas con cruces y símbolos.

El subcampo A⁶ está conformado por todos aquellos poemas que presenten una postura plástica compleja, en el sentido de que utilicen simbolismos religiosos (Cristo, ángeles, león, etc.) para desarrollar la historia que están relatando. En el subcampo B⁷ están los poemas que propongan cuadros, círculos y triángulos para formar la cruz. El subcampo C⁸ contiene los poemas que muestren dos líneas que se atraviesen en algún punto, a fin de formar una cruz sencilla. Mientras que el subcampo D⁹ comprende los poemas constituidos por cruces que se formen por diversos moldes de letras, letras en distintos tamaños, y de acuerdo a su tamaño será el mensaje que proyecten.

A partir de estos subcampos tomaré únicamente dos poemas para analizar la composición física y el tipo de lectura que el lector debe desarrollar, con el fin de comprender

⁶ Poemas I, IV, XIII, XV.

⁷ Poemas V, VI, VII, VIII, X, XI, XVII, XVIII.

⁸ Poemas II, XII, XXII, XXIII, XXVI, XXVII, XVIII.

⁹ Poemas III, IX, XIV, XVI, XIX, XX, XXI, XXIV, XXV.

la totalidad del mensaje; éstos serán: el poema III *De novem ordinibus angelorum, et nominibus eorum in crucis figura dispositis*, perteneciente al subcampo D, y el poema XV *De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis*, catalogado en el subcampo A.

Estos dos poemas fueron seleccionados no sólo por su forma física, sino también por el ejercicio de lectura que requiere cada uno de ellos. En primer lugar, el poema III integra una relación netamente lingüística entre sus elementos, ya que está elaborado únicamente por letras, sean de mayor o menor tamaño. Esta característica propone una lectura de cuatro niveles de integración y una asimilación del mensaje principal por medio de espejos. Mientras que el poema XV propone una lectura a través de anillos de información; es decir, por un lado se encuentra el mensaje plástico y por otro la lectura de los versos; la combinación de los dos dará como resultado una cadena de información, elaborada a partir de mensajes cíclicos que se concatenan entre ellos para formar una rica variedad en matices y referencias visuales y literarios.

Ahora bien, para lograr esta relación entre la imagen y el texto, con sólo observar los poemas es posible entender que existe, en primer lugar, un mensaje directo: la cruz, ya sea con líneas transversales o con la posición de las imágenes figurativas. Siempre está presente esta imagen, pero al mismo tiempo también se encuentra una serie de mensajes indirectos que surgen de la imagen principal. Con el desarrollo de la lectura se entiende que la imagen inicial es una guía visual que servirá de ayuda para desenvolver los mensajes internos tanto en una forma plástica como literaria.

Por lo tanto, este tipo de poemas plantea una lectura compleja, porque siempre están presentes las cargas simbólicas, lo que implica un proceso concreto de lectura:

El lector percibe las formas visuales y extrae uno o más mensajes.

Reteniendo las imágenes en la memoria, el texto es sometido a una búsqueda interpretativa mediante un proceso de anticipación y retrospección.

Esto da como resultado que el receptor tenga que manejar tres tipos de información:

1. El reconocimiento de signos meramente visuales.
2. La relación que existe entre la imagen y el texto.
3. El contenido propio del texto.

A partir de la combinación de estos tres tipos de información, la lectura y la obtención del mensaje serán distintas; por lo tanto, en los poemas de Rabano Mauro del tratado *De Laudibus Sanctae Crucis* planteo que la relación imagen-texto se realiza de la siguiente manera: cuatro segmentos en un mismo campo de acción coordinados previamente para crear una macrohistoria mediante una economía informativa, es decir, cuatro mensajes integrados en un mismo espacio que se agrupan de manera anticipada y planeada, a fin de que cada uno pueda desarrollar una idea completa y al mismo tiempo dar la pauta para guiar al lector hacia el siguiente mensaje. Cooperativas visuales y semánticas que se fusionan en un mismo espacio para crear una estructura lingüística y plástica compleja.

De acuerdo con los tipos de elementos que conformen la totalidad del poema serán las relaciones semánticas entre cada uno de ellos, mientras más extraños sean estos elementos, las uniones semánticas serán más estrechas, en el sentido de que una explica a la otra, ya sea por anotaciones dentro del mismo poema o por citas de pasajes bíblicos específicos; sin embargo, cuando los elementos plásticos y literarios son similares, como el caso del poema III, donde la intención visual no recae en el símbolo inicial sino en los distintos elementos que lo elaboran, la interacción será más relajada; por lo tanto, las relaciones semánticas que ofrecen este tipo de

expresiones serán menos estrechas, ya que es posible anular cualquier segmento sin perjudicar el mensaje principal. Ocurre totalmente lo contrario en el poema XV donde cada elemento tiene una posición específica y clara; dado el caso de que alguno de ellos faltara, el mensaje se perdería.

Mientras el poema ponga mayor carga en la imagen, la estructura física del verso y el mismo signo lingüístico deberán acoplarse a estas características; pero, si el poema presenta mayor intención en el signo gráfico, la representación plástica tendrá que acompañar al verso y desenvolverse de distinta manera. La estructura del poema será proporcional a la fuerza semántica de los elementos que forman la unidad. La lectura se desarrollará a partir de esta proporción. Esto no quiere decir que un poema tenga mayor o menor complejidad, sino que cada uno desarrolla una lectura de acuerdo a la hechura del mismo. La flexibilidad y tolerancia en esta estructura multidisciplinaria será crucial para tener un poema completo, didáctico, mnemotécnico y preciso en el mensaje que quiere dar.

II. Autor, Rabano Maurus von Fuld

II.1. Biografía¹⁰

Magnentius Hrabanus Maurus, también conocido como Rabanus o Reabanus, fue abad de Fulda, arzobispo de Maguncia, célebre teólogo y escritor pedagógico del siglo IX. De acuerdo con Trithemio¹¹ nació en Maguncia¹² aproximadamente en el 788, pero, si se sigue la postura de Dümmler,¹³ su nacimiento data hacia el año 776. Como fuentes contemporáneas al autor y personajes cercanos a Rabano tenemos en primer lugar a su discípulo Rudolfo, el cual relató hechos importantes y obras realizadas por su maestro. Tiempo después, Trithemio, observando la carencia y falta de información del pupilo, retoma la biografía de Rabano y reelabora una historia mucho más completa y rica en información; por esta razón fue nombrado, en 1515, como su primer biógrafo. El texto de Rudolfo y Trithemio se encuentra en la edición que presenta Mabillon en la Patrología Latina, tomo CVII, col. 39-106.

Magnentius nos indica su lugar de nacimiento en Maguncia, ciudad que fue llamada en la Alemania clásica Magazen; Hrabanus es el nombre latino de Hraban, y Rabanus es la forma común para llamarlo; Maurus fue el sobrenombre dado por su gran maestro Alcuino de York.¹⁴ Magnentius Hrabanus Maurus fue uno de los más grandes estudiantes y maestros de la

¹⁰ Las fuentes principales para la realización de este capítulo son la Patrología Latina, tomo CVII y la obra de Philip Schaff. *History of the Christian Church, Volume IV*.

¹¹ PL. CVII, col.12 “Natalitium ejus diem et annum asseverantius definit Trithemius «quarto nonas Februarii, anno septingentesimo octogesimo octavo».”

¹² Maguncia, en alemán Mainz, es la capital del Estado federado alemán de Renania-Palatinado.

¹³ MGH, *Epistolae Poetarum Latinorum Medii Aevi*, tomo II, p. 154. “776 Maguntia natus est.”

¹⁴ Alcuino de York, también conocido con el sobrenombre de Albinus o Flacus, nacido en 735, fue un célebre investigador, teólogo, poeta y maestro en la ciudad de York. Toma sus primeras clases con Ecberg, en su ciudad natal. Con los años se vuelve parte de la corte de Carlomagno; gracias a su dedicación y trabajo, fue protagonista y una pieza importante en el renacimiento carolingio.

época carolingia. A los nueve años de edad fue llevado por sus padres al famoso monasterio benedictino de Fulda para recibir educación y formación monástica.¹⁵

El monasterio de Fulda está localizado en Alemania central y fue fundado por San Sturn en el 744. Este monasterio ha presenciado y perdurado en la historia como un importante centro cultural hasta el punto que ahora alberga alrededor de dos mil manuscritos, es considerado por algunos como el epicentro de la literatura germánica. Rabano, bajo la custodia de Baugolf,¹⁶ su primer maestro, recibe educación religiosa rigurosa, con la cual aprende, de acuerdo a la regla de San Benito, todos los principios teológicos necesarios para llevar una vida monástica. A una temprana edad, en 801, un año antes de la muerte de su maestro, Rabano pronunció sus votos en Fulda y fue ordenado diácono. Tras la muerte de Baugolf en el 802, Ratgar toma su puesto y motivado por el trabajo de su predecesor, siente la obligación de continuar con la reputación del centro cultural de Fulda; de este modo envía a Rabano hacia Tours para ser instruido por el representante cultural más importante del momento.

Alcuino de York, quien fue nombrado por Carlomagno director de la escuela palatina y director de la enseñanza en todo su reinado, tomó por discípulo a Rabano, quien inmediatamente se ganó el respeto y aprecio de su maestro, recibiendo de esta forma su sobrenombre, Maurus,¹⁷ el cual refleja las virtudes de Mauro, el estudiante favorito de san Benedicto. En Tours, Rabano no sólo estudió teología y artes liberales, también le fue encomendada la tarea de transmitir todos los conocimientos que obtuviera, para que de esta forma crecieran los centros culturales. Alcuino muere en el 804; ese año Rabano regresa a Fulda, donde se convierte en maestro y, más tarde, en director de la escuela monástica. Su fama como maestro se extendió por toda Europa; así Fulda llegó a ser el más célebre centro de

¹⁵ Philip Scaff. History of the Christian Church, Volume IV: Mediaeval Christianity, p. 506.

¹⁶ Abad y regente del monasterio de Fulda entre los años 780-802.

¹⁷ PL. tomo CVII, col. 9a.” nomen MAURUS accepit ab Alcuino praeceptore suo...”

aprendizaje del Imperio Franco. Tras el regreso de su estancia en Tours, Rabano observa que Ratgar ha cambiado toda la visión acerca de la proyección y crecimiento del monasterio. El nuevo dirigente, en un inicio, promovió la educación de los integrantes del monasterio, pero con el tiempo la dedicación a la arquitectura se volvió una obsesión tal que comenzó a reconstruir por completo la ciudad de Fulda. Varios proyectos educativos así como centros de estudios fueron promovidos y construidos gracias a Rabano, pero fueron removidos para satisfacer el nuevo pensamiento urbano.

En un inicio Ratgar tuvo tanta huella en Rabano que en uno de sus poemas lo llama “sabio arquitecto”; con el tiempo esta idea cambia hasta el punto de ponerle el sobrenombre de *monoceros* (unicornio).¹⁸ Tras este impactante cambio, todas las propuestas y acuerdos a futuro para la escuela monástica se vinieron abajo, destruyendo por completo los centros de estudio, saqueando libros y devastando tratados completos.¹⁹

La escuela sufrió un colapso: la reducción importante de estudiantes, de 400 estudiantes sólo persistieron 150. Mabillón comenta que en este periodo, Rabano hizo su viaje a Palestina; éste en uno de sus comentarios a Josué, hace alusiones a su peregrinación hacia Tierra Santa. Solamente de su propia mano tenemos noticias de este acontecimiento.²⁰ Tras grandes esfuerzos, los monjes logran cambiar la situación social y política del momento. En 817, Ratgar fue sustituido por el nuevo abad Eigil von Fulda (817-822),²¹ quien restauró la paz y tranquilidad en el monasterio.

Bajo el mando de Eigil disminuyó la fiebre arquitectónica y los proyectos culturales volvieron a tomar fuerza; gracias a ello el restablecimiento de la escuela logró grandes

¹⁸ MGH Poetae Latini Aevi Carolini, pp. 94-117.

¹⁹ PL, Migne, CXII. col. 1600.

²⁰ PL, Migne, CVIII. Col. 1000 y 1053. “Ego quidem, cum in locis Sidonis aliquoties demoratus sim...”

²¹ PL, Migne CVII col. 17 “Mox, abjecto Ratgario, electus est anno 817 Eigil abbas, ut in ejus Vita dictum est.”

expectativas, y creció a tal grado que tuvo que ser dividida en dos partes; gracias a esto la biblioteca aumentó en tamaño y reputación. Sin embargo, su gobierno duró apenas unos años. Para el 822, el rejuvenecido monasterio observa una disminución de su crecimiento por la muerte de Eigil. Pero de inmediato Rabano fue electo tras la muerte del abad y durante su mandato, el monasterio tuvo su mayor prosperidad; Rabano probó ser un líder bueno y solemne en las cuestiones religiosas; gustosamente enseñaba temas bíblicos, además de vigilar la educación de los futuros sacerdotes.

Rabano completó los nuevos edificios que habían sido empezados por su predecesor, erigiendo así más de treinta iglesias y oratorios; también enriqueció la iglesia de la abadía con mosaicos artísticos, tapicería, baldaquines, relicarios y otros costosos ornamentos. Incluso hizo los arreglos para la enseñanza de los seculares a través de la predicación, además de incrementar el número de sacerdotes en las ciudades del país. También consiguió numerosos libros para la biblioteca, y acrecentó de muchas otras formas el patrimonio espiritual e intelectual tanto de Fulda como de sus dependencias.

Después de 20 años de trabajo en la difusión cultural y en la erección de centros culturales, decide, en 842, dejar la abadía y resguardarse en su celda de Petesburgo, para dedicarse por completo a la meditación. Poco se sabe acerca de esta decisión; todo parece indicar que la situación política del momento influyó mucho en sus acciones. Rabano mostró un perfil bajo en cuanto a su postura política, casi desapegado en este ámbito; sin embargo, otorgó mucho soporte a Luis el Piadoso²² en contra de sus hijos y, tras la muerte del emperador, respaldó a Lotario, el hijo mayor, quien fue derrotado por su hermano, Luis el Germano, en la lucha por el control del imperio. Rabano no tuvo el apoyo suficiente para

²² Luis I, llamado el Piadoso, hijo y sucesor de Carlomagno. Bajo su gobierno, el Imperio Carolingio empezó a desmoronarse gracias a la fiebre de poder por parte de sus hijos, la cual se volcó en una guerra civil.

continuar su trabajo, así que decidió abandonar su hogar en la primavera de 842,²³ quizá para evitar hacer el juramento de lealtad. Se refugió en Petesburgo, donde se dedicó por completo al trabajo literario e intelectual, sin olvidar la predicación de las Sagradas Escrituras.

Años más tarde, después de la muerte de Otgar, arzobispo de Maguncia, Rabano fue electo por unanimidad el 21 de abril del 847, para ser su sucesor; aceptó el puesto y tuvo su ceremonia de sucesión el 26 de junio. Como nuevo dirigente y figura pública, su episcopado se destaca por formar tres sínodos²⁴ importantes en los alrededores de Maguncia: el primero fue creado en octubre del 847 en el monasterio de San Alban en Maguncia; después de arduo trabajo y mucha dedicación formó dos sínodos más en las regiones de Fulda. Ésta fue su última labor desempeñada, ya que Rabano, después de diez años como arzobispo, murió el 14 de febrero del 856 en Maguncia; fue enterrado en el monasterio de San Alban. El cardenal Albert de Brandenburg, en 1515, removió los restos a Halle.

Rabano se distinguió por su caridad hacia los pobres. Se dice en los *Annales Fuldenses* que durante la hambruna del 850 alimentó diariamente a más de 300 personas. Mabillon y los Bollandistas lo llaman beato. Su fiesta se celebra en las diócesis de Fulda²⁵, Maguncia y Limburgo el 4 de febrero. Rabano fue uno de los más eminentes hombres del siglo IX, aportó grandes obras y centros de estudio; a sus pupilos les inculcó el estudio de la Biblia y fue riguroso en la enseñanza de las artes liberales. Tuvo la firme idea de construir escuelas y bibliotecas con la intención de mantener y difundir el conocimiento cristiano.

Su productividad literaria estuvo motivada por su trabajo como maestro; por consiguiente, se puede observar una postura tanto pedagógica como didáctica en la

²³ Philip Scaff. History of the Christian Church, Volume IV: Mediaeval Christianity, p. 507.

²⁴ La palabra sínodo proviene del latín *sinodus* y a su vez del griego *σύνδοχος*, literalmente significa caminar juntos. En un el contexto de la iglesia católica es la reunión o asamblea de autoridades religiosas (obispos y otros eclesiásticos).

²⁵ Ciudad alemana en el estado de Hesse.

elaboración de los manuales y glosarios, ya que todos estos fueron elaborados para ayudar a los discípulos en sus aprendizajes; de este modo los escritos responden a la demanda de conocimiento por parte de sus alumnos. Gracias a sus obras y trabajo, se gana el epíteto de *Primus Germaniae Praeceptor*.²⁶

La escuela de Fulda tuvo un gran renombre por su erudición y disciplina monástica. Rabano fue el primero en Alemania en establecer una escuela monástica, cuyo principio era preparar a cualquier persona para una vida secular. Por este método se le reconoce como el fundador del sistema educativo alemán, porque cualquier persona debía ser aceptada sin importar clase social. Gracias a esta postura, logra ubicar a todos los nuevos beatos en los distintos centros religiosos que logró establecer bajo su gobierno; así con el tiempo se convertirían en los nuevos obispos y pastores de la iglesia alemana.

II.1.1. Obras realizadas

Rabano fue uno de los hombres más ilustrados de su época, poseía conocimiento absoluto tanto de las Escrituras como de la patrística, también tenía una completa familiaridad con la ley canónica y la liturgia. Su actividad literaria se extendió hacia todos los campos del aprendizaje y entendimiento tanto profano como sagrado, hasta entonces conocidos, siguiendo así el camino de sus sabios predecesores. La obra de este autor es copiosa y muy diversa; sus textos en la Patrología de Migne abarcan seis volúmenes. Rabano es un poeta que emplea con frecuencia los metros más usuales, aunque también es conocido y famoso por componer *carmina figurata*. Su obra prosística debe ser calificada como enciclopédica; compiló en su *De natura rerum* gran parte de la obra de san Isidoro, también escritos de Beda y comentarios a

²⁶Op. cit., p. 508.

libros de la Biblia de diversos padres antiguos, que resumió en colecciones para el uso de predicadores, estudiantes y maestros.

La mayoría de sus obras fue editada por Covenerius (Colonia, 1627), cuyo trabajo no presenta una edición crítica, pero sirve de base para la Patrología Latina, en donde la reimpresión solamente contiene algunas adiciones; sus trabajos están en los tomos 107-112. Sus poemas fueron editados por Dümmler en *Monumenta Germaniae Poetae Latini Aevi Carolini*, tomo II, 154-244. Sus epístolas están impresas en *Monumenta Germaniae Epistolae*, tomo V, 379. La mayoría de sus trabajos son exegéticos. Sus comentarios abarcan casi todos los libros del Antiguo Testamento, el evangelio de San Mateo y la epístola paulinas. Un comentario sobre el evangelio de san Juan es probablemente falso; está basado principalmente en los escritos exegéticos de san Jerónimo, san Agustín, san Gregorio el Grande, san Isidoro de Sevilla, Orígenes, san Ambrosio y san Beda. Se encuentran editados en la Patrología Latina.

Sus principales trabajos pedagógicos son: *De universo*, una especie de enciclopedia en 22 libros, basada en las *Etimologiae* de Isidoro; *De computo*, un tratado sobre cálculo; *Excerptio de arte grammatica Prisciani*, un tratado sobre gramática. Otros importantes trabajos son: *De ecclesiastica disciplina libri tres*; sermones, tratados, un martirologio y un penitencial. De acuerdo con Philip Schaff, es posible clasificar todas las obras de Rabano en siete ramas: bíblicas, educativas, diálogos, escritos acerca de la penitencia, misceláneas, cartas y poemas.

1.- Textos bíblicos

Las obras de carácter bíblico son comentarios a las Sagradas Escrituras. Dichos comentarios probablemente fueron recopilados por sus alumnos bajo su supervisión; son

observaciones muy personales y reflexiones sobre la Biblia. Los tratados que encontramos bajo este rubro son los siguientes:

Commentaria.

Allegoriae in universam Sacram Scripturam.

De vita beatae Mariae Magdalенаe et sororis eius sanctae Marthae.

2.- Textos educativos

De clericorum institutione.

En el 819 fue escrita esta importante obra, compuesta por tres libros con un poema epigráfico como introducción. Este trabajo reúne diferentes fuentes: *De doctrina Christiana* de Agustín, *Institutiones* de Casiodoro y *Cura Pastoralis* de Gregorio. Rabano reúne en esta obra una extensa guía descriptiva acerca de la vida cotidiana, función y forma de llevar una vida monástica.

3.- Diálogos

Las siguientes obras son manuales en forma de diálogos, glosarios o gramáticas, dirigidos a resolver las dudas de los estudiantes. Este tipo de trabajos surgen como resultado de sus estudios dentro del monasterio.

Liber de computo.

De universo libri vnginti duo.

Excerptio de arte grammatica Prisciani.

Liber de sacris ordinibus, sacramentis divinis et vestimentis sacerdotalibus.

De ecclesiastica disciplina libri tres.

Glossae latino-barbaricae de partibus humani corporis.

De inventione linguarum.

Liber de oblatione puerorum.

De reverentia filiorum erga patres et subditorum erga reges.

*De consanguineorum nuptiis et de magorum praestigiis falsisque
divinationibus tractatus.*

4.- Textos acerca de la penitencia

Poenitentiale.

Poenitentium liber ad Otgarium.

5.- Textos misceláneos

Existen dos colecciones de homilías: las primeras 70 describen las principales fiestas y virtudes, probablemente fueron hechas alrededor del año 826, fueron dedicadas al obispo Haistulf. Las segundas son alrededor de 173 evangelios y epístolas; la mayoría son recopilaciones hechas y revisadas por él mismo.

Homiliae.

Tractatus de anima.

Martyrologium.

De videndo Deum, de puritate cordis et modo poenitentiae libri tres.

De passione domini.

6.- Correspondencia

En este rubro se muestra el intercambio de cartas entre Rabano y el obispo Humbert. Unas discuten el matrimonio desde una postura jurídica, y otras tratan distintos temas, pero sin relación alguna entre ellas.

Ad Humbertum quod generatione licitum sit connubium epistola.

Epistolae.

II.1.2. Datación y edición *De Laudibus Sanctae Crucis*

La obra *De Laudibus Sanctae Crucis* fue redactada en el año 810 por Rabano a la edad de 30 años para Luis el Piadoso,²⁷ impresa por primera vez, al sur de Alemania, en Pforzheim, en 1503. Esta colección de poemas está formada por una selección de laberintos visuales, cruces y figuras religiosas, los cuales están integrados por elementos caligráficos y plásticos. 28 poemas conforman la obra y cada uno tienen una explicación al reverso. En esta obra Rabano expone la primicia filosófica y moral de la escritura sobre la pintura; para ello, se inspiró en los *carmina figurata* de Optancio Porfirio, poeta de la época de Constantino.²⁸

Se conservan dos copias contemporáneas al autor, hechas en la propia abadía de Fulda. Una de ellas se encuentra en la Biblioteca Vaticana²⁹ y otra en la Biblioteca Nacional de

²⁷ PL. vol. CVII,12b “de laudibus sanctae crucis scribere aggressus est ante annum 810, ubi sex lustra, id est triginta annos, implevit.”

²⁸ CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europea y Edad Media latina*, pp. 441-442.

²⁹ Códice de la Biblioteca Vaticana Reginense latino 124, escrito en Fulda entre 831-844.

Viena. A partir de estos dos códices es posible encontrar diferentes ediciones publicadas. El *Codex Vindobonensis* 652 se encontrará principalmente como la fuente de origen más utilizada en las ediciones; sin embargo, es posible encontrar ediciones que tomen al Códice Vaticano como fuente principal.

España resguarda distintas ediciones en sus bibliotecas. La primera y más antigua edición física está custodiada por la Biblioteca Hispánica Marqués de Valdecilla, mientras que la Biblioteca Nacional de España ha digitalizado el pergamino perteneciente a los siglos X-XI, que fue llevado a España desde Sicilia por el duque de Uceda.³⁰

A través del portal de Internet que ofrecen la Biblioteca Complutense y la Biblioteca Nacional de España, es posible observar la digitalización de la obra *De Laudibus Sanctae Crucis*. La Universidad Complutense de Madrid dispone de un pergamino con 35 hojas de 32 x 35 cm.³¹ Este manuscrito está completamente iluminado, el trazo de las letras refleja una transición caligráfica de la silueta gótica³² a los rasgos característicos de la letra francesa.

De los 28 poemas que conforman el total de la obra sólo se muestran aquellos que presentan imágenes geométricas y las diversas cruces. El resto de las propuestas plásticas, como el Cristo en la cruz o los evangelistas, no aparece en este portal, incluso el final de la obra está incompleto. El proceso de digitalización es excelente, ya que no se encuentran distorsiones en los poemas y es factible extraer fragmentos específicos, así como los detalles en la manufactura de las pinturas; en ningún momento se pierde la calidad de la imagen en esta edición digital.

³⁰ La biblioteca ofrece un portal con acceso libre, que no presenta ninguna restricción para revisar la edición tampoco para descargar el contenido de la página web.

http://eprints.ucm.es/9206/1/carvajal_gonz%C3%A1lez.pdf

³¹ Ficha técnica de la edición presentada por la Universidad Complutense de Madrid.

http://cisne.sim.ucm.es/search~S1*spi/?searchtype=h&searcharg=BH+MSS+131&searchscope=1&SORT=D&extended=0&searchlimits=&searchorigarg=hBH+MSS+44#tabs

³² La letra gótica se caracteriza por presentar un tipo caligráfico duro y frecuentemente anguloso, adaptada principalmente para manuscritos solemnes.

La Biblioteca Nacional de España presenta, en el portal Biblioteca Digital Hispánica, el códice de 120 hojas de 33 x 36 cm.³³ Este manuscrito español se distingue en su iconografía por un estilo siciliano. El texto, en latín y en minúscula carolingia, tiene grandes capitales con detalles orgánicos, incluso se puede observar una impactante imagen de la figura de Cristo que abarca toda la página sobre los laberintos de letras. La fotografía digital de este manuscrito a color mantiene la calidad adecuada para hacer acercamientos en distintas parte del cuadro de letras, sin perder la calidad de la imagen; los finales de verso y detalles en las capitales resaltan, gracias a su buena digitalización.

Este primer bloque de portales está desarrollado para captar los poemas de una forma literaria; es decir, la lectura es fácil y fluida por la forma en que están elaboradas las ediciones. Sin embargo, el impacto que tienen los *carmina figurata*, y en especial los laberintos literarios de Rabano Mauro, se pueden apreciar en el portal que presenta la Universidad de Oklahoma.³⁴ Es un espacio en donde los poemas cambian su formación y capturan al receptor a través de la plástica que presentan y no por las figuras literarias que conforman el cuadro de letras.

La Universidad de Oklahoma dispone 19 de los 28 poemas que componen la obra completa, menciona como fuente principal el *Codex Purpura*,³⁵ las imágenes tienen un sello de agua con el logo de la Biblioteca Vaticana. La atención en los colores, la precisión en la hechura, la armonía de imagen–texto y el acercamiento a los detalles de coordinación con la forma física y la expresión literaria demuestran el impacto que tienen los poemas dibujados. La imagen no tiene la calidad para observar algunos detalles en su forma literaria porque los

³³ Ficha técnica de la edición presentada por la Biblioteca Nacional de España.

<http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?text=de+laudibus+sanctae+crucis&exact=&advanced=false&pageSize=1&pageNumber=1>

³⁴ Libro de texto en línea de la Universidad de Oklahoma que presentó en la primavera del 2003 para el curso de latín medieval. http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/07_hrabanus/supp/poems.htm

³⁵ La única referencia que presenta este *Codex Purpura* es la anotación que comenta la página web. “This view is from the so-called "Purple Codex," which was produced sometime during the 830's.” La liga que ofrece como “fuente principal” está descontinuada y muestra una página sin datos relevantes.

versos se distorsionan al momento de hacer acercamientos en palabras claves o finales de verso; las pinturas atrapan al receptor proponiendo una compleja lectura pictórica y literaria. Estos poemas desarrollan un ejercicio de lectura compleja; primero la imagen, después el poema y por último la combinación de ambas. El objetivo propio de los poemas dibujados es crear un espacio de armonía entre distintas formas de expresión y presentar cualquier idea didácticamente.

Esta investigación tomará como fuente principal la edición que presenta la Patrología Latina de Migne; sin embargo, se confrontará con las dos ediciones digitales antes citadas, con la finalidad de presentar un texto completo y las variantes meramente literarias que muestran las ediciones, ya que las propuestas visuales se abocan al tiempo de creación del manuscrito, y no afectan el mensaje principal tampoco al ejercicio de lectura que implica este tipo de poemas.

III. Análisis de la obra

III.1. Poema III “De novem ordinibus angelorum et de nominibus eorum in crucis figura dispositis”

Figura III. 1. Poema III “De novem ordinibus angelorum et de nominibus eorum in crucis figura dispositis”

Salvesanctasaluschristi otupasfolaeta
Cru xveneranda deidoctrinx sapientia lumen
Lausvericaravirtus **S**PHIlosophiaclarahis
Quosdantaruasolive **E**lculmenconditolympi
Sidereosquechoros **E**tcandidasceptradie
Nãq;salushominumes **R**erumrenouatio pulcra
Tebeatorbstotusal **A**INClytanempopolorum
Omne genuperte caelestũ et flectitur ambi
Terrestrumatq; inferiuxtasuavinculanorũ
Sceptraducesregna **C**URuantisnominieiesus
Atmichaelprinceps **R**abitantũduxetinalto
Tememorativirtute **R**esimulactheracuncta
Et regeretegereste **S**NUMinisalmaquodara
Quoclypeo exultat **F**rameaquafortisinibit
Horridabelladraconisouanscũmililib:almis
Atq;tuaslaudesquaeret **S**ibipraemia victor
Nam **U**rehanestata **U**tsusrensama **U**q; **M**OD: **Q**ue
Soc **S**ecruce **M**trale **M**anc **A**am **V**era **Q**u **I**b **U**s **Q**ue
Vir **R**utũ **V**ire **S**ta **N**s **P**romat **V**it **A**is **S**ase **M**ATUM
Scri **P**yahon **A**ins **R**econ **S**urgun **I**nc **R**uce **V**ita
Xps **S**ead **P**etrã **F**id **E** **I** **N** **I** **M** **I** **M** **I** **U** **M** **A** **U** **C** **T** **A** **Q** **U** **E** **S** **E** **N** **O** **S**
Duceret **I** **n** **c** **l** **i** **n** **a** **n** **s** **h** **u** **m** **i** **l** **i** **s** **t** **u** **m** **v** **e** **n** **i** **t** **a** **b** **a** **r** **c** **e**
Et docuit verbis **F**actis **D**ocumenta reliquit
Accruces **A**crap **A** **C** **O** **M** **P** **L** **E** **U** **I** **T** **C** **U** **N** **C** **T** **A** **C** **R** **E** **A** **T** **O** **R**
Hoc **G** **A** **B** **R** **I** **E** **L** **A** **L** **A** **C** **E** **N** **D** **A** **N** **S** **C** **I** **A** **R** **U** **M** **F** **A** **M** **E** **N** **A** **D** **A** **U** **R** **E**
Virginis **O** **R** **A** **B** **A** **S** **A** **R** **C** **A** **N** **G** **E** **L** **U** **S** **E** **T** **P** **A** **R** **A** **N** **Y** **M** **P** **H** **U** **S**
Iesus **S** **A** **L** **U** **A** **N** **T** **E** **M** **I** **A** **T** **A** **N** **G** **E** **N** **S** **L** **A** **U** **D** **E** **T** **R** **I** **U** **M** **P** **H** **U** **M**
O **R** **A** **F** **A** **E** **L** **M** **E** **D** **I** **C** **I** **N** **A** **D** **E** **L** **I** **U** **M** **T** **E** **D** **E** **D** **I** **T** **H** **A** **E** **C** **C** **R** **U** **X**
Reddere posse **I** **U** **B** **A** **R** **C** **U** **I** **U** **S** **T** **U** **N** **C** **R** **I** **T** **E** **F** **I** **G** **U** **R** **A** **M**
Monstrabas **C** **A** **E** **C** **O** **Q** **U** **A** **E** **L** **U** **M** **I** **N** **A** **R** **E** **D** **D** **I** **T** **O** **R** **B** **I**
Credim: **E** **R** **G** **O** **C** **R** **U** **C** **I** **S** **A** **N** **T** **I** **Q** **U** **A** **I** **N** **L** **A** **U** **D** **I** **B** **U** **S** **E** **S** **E**
Cũ noua **C** **O** **N** **S** **O** **N** **U** **I** **T** **P** **S** **A** **L** **L** **E** **N** **T** **U** **M** **C** **A** **N** **T** **I** **O** **L** **A** **U** **D** **E** **M**
Angeli **I** **N** **O** **F** **I** **C** **I** **U** **E** **T** **V** **E** **N** **E** **B** **A** **N** **T** **I** **U** **R** **E** **M** **I** **N** **I** **S** **T** **R** **I**
Hinc **R** **O** **G** **O** **C** **A** **E** **L** **O** **R** **U** **S** **C** **M** **E** **N** **B** **E** **N** **E** **D** **I** **C** **I** **T** **E** **C** **H** **R** **I** **S** **T** **O**
Qui **C** **R** **U** **C** **E** **S** **A** **L** **U** **A** **U** **I** **T** **M** **U** **N** **D** **U** **M** **D** **A** **N** **S** **R** **E** **G** **N** **A** **B** **E** **A** **T** **I** **S**
Et **V** **E** **S** **T** **R** **U** **N** **U** **M** **E** **R** **U** **M** **C** **O** **M** **P** **L** **E** **U** **I** **T** **I** **N** **A** **R** **C** **E** **P** **O** **L** **O** **R** **U** **M**

III.1.1. Poema latino y traducción³⁶

Salve sancta salus, Christi, o tu passio laeta,
crux veneranda Dei doctrix, sapientia, lumen,
laus veri, cara virtus, philosophia clara, his
quos dant arva soli, vel culmen condit Olympi,
5 sidereosque choros, et candida sceptrum diei.
Namque salus hominum es, rerum renovatio pulchra;
te beat orbs totus, ala incluta nempe polorum.
Omne genu per te caelestum et flectitur³⁷ ambit
terrestrum atque infer juxta sua vincula norum.
10 Sceptrum duces regna curvantur nomine³⁸ Jesus:
at Michael princeps habitantium dux et in alto
te memorat virtute Dei simul aethera cuncta
et regere et tegere, stes numinis alma quod ara:
quo clypeo exultat, framea qua fortis inibit
15 Horrida bella draconis ovans cum millibus almis.³⁹
Atque tuas laudes quaeret sibi praemia victor.
Nam jure hanc statuit suspensam actusque, modusque,
sorsque crucem talem hanc aram, vera quibusque
virtutum ut testans promat vita ipsa senatum.

³⁶ La edición que se presenta a continuación fue tomada de la Patrología Latina, no obstante se ha cotejado con las dos distintas ediciones digitales, Universidad de Oklahoma (OU) y Biblioteca Digital Hispánica (BDH) y a lo largo del poema se anotarán las variantes de lectura que presentas estas ediciones digitales.

³⁷ BDH y OU, felctier.

³⁸ BDH, nomino.

³⁹ Apocalipsis 12,7 “Et factum est proelium in caelo, Michael et angeli eius, ut proeliarentur cum dracone. Et draco pugnavit et angeli eius.”

Salve, oh tú, santa salvación, feliz pasión de Cristo,
venerable cruz de Dios, maestra, sabiduría, luz,
alabanza de la verdad, preciada virtud, clara filosofía para éstos
5 que dan las cosechas del campo, incluso [cruz] guarda la cima del cielo
los grupos estrellados, y los cándidos reinos del día.
Pues eres salvación de los hombres, y magnífica renovación de las cosas;
todo el orbe te hace feliz, a saber con la ínclita ala de los polos.
Por ti toda rodilla de la misma manera busca doblarse por ti,
de los cielos, de las tierras, de los infiernos con sus ataduras.⁴⁰
10 En nombre de Jesús, que doblega cetros, guías, reinos.
Pero Miguel, príncipe y guía de los habitantes, recuerda que tú al mismo tiempo
en lo alto diriges con la virtud de Dios y proteges todos los cielos,
porque permaneces como santa ara del numen.
Con fuerte frámea⁴¹ entabla, con escudo exulta
15 triunfando con ovación de miles de santos las hórridas guerras del dragón.
Y también el vencedor buscará para sí tus elogios como premios.
Pues por derecho el acto, el modo y el destino establecieron
que esta cruz sea suspendida tal como a esta ara,
para que con ellos esta vida verdadera misma, testigo, promueva al senado de las
virtudes.

⁴⁰ Cfr. Flp 2,10

⁴¹ Frámea: arma usada solamente por los antiguos germanos, consistente en un asta con hierro, estrecho y corto pero muy agudo.

- 20 Scripta bona juste consurgunt in cruce vita.
Christus se ad Petram fidei nimium auctaque se nos
duceret inclinans humilis, tum venit ab arce,
et docuit verbis, factis documenta reliquit,
ac cruce sacra pia complevit cuncta creator.
- 25 Hoc Gabriel alacer dans clarum famen ad aurem
virginis orabas archangelus, et paranympus
Jesum salvantem jam tangens laude triumphum.⁴²
O Raphael medicina Dei, num te dedit haec crux
reddere posse jubar, cujus tunc rite figuram
- 30 monstrabas caeco, quae lumina reddidit orbi.
Credimus ergo crucis antiqua in laudibus esse:
cum nova consonuit psallentum cantio⁴³ laudem
angeli in officium⁴⁴ et veniebant jure ministri.
Hinc rogo, coelorum agmen, benedicite Christo,
- 35 qui Cruce salvavit mundum, dans regna beatiss,
et vestrum numerum complevit in arce polorum.

⁴² Lucas 1,26-31 “In mense autem sexto missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilaeae, cui nomen Nazareth ad virginem desponsatam viro, cui nomen erat Ioseph de domo David, et nomen virginis Maria. Et ingressus ad eam dixit: Ave, gratia plena, Dominus tecum. Ipsa autem turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutatio. Et ait angelus ei: Ne timeas, Maria; invenisti enim gratiam apud Deum. Et ecce concipies in utero et paries filium et vocabis nomen eius Iesum.”

⁴³ BDH, candio.

⁴⁴ OU y BDH, officii.

- 20 Las buenas escrituras justamente surgen con la vida en la cruz.
Cristo inclinándose humilde se dirigiría con él y a nosotros
hacia la piedra de la fe y a los hechos más gloriosos, vino desde la altura
y enseñó con la palabra, dejó testimonio con los hechos,
el creador cumplió todas las cosas sagradas con la cruz pía.
- 25 Esto pedías cuando con prontitud arcángel Gabriel entregaba con prontitud el preclaro
mensaje al oído de la virgen, y paraninfo
ya tocaba con gloria el triunfo, Jesús salvador.
Oh Rafael, medicina de Dios, acaso esta cruz te dio
el poder restituir la luz, de la cual entonces
- 30 mostrabas al ciego, la figura de lo que devolvió la luz al orbe.
Por lo tanto, creemos que los memorables hechos de la cruz son alabados
cuando el nuevo canto de los salmos entona al unísono la alabanza,
y los ángeles, como ministros venían al servicio.⁴⁵
Por eso, ruego, ejército de los cielos, bendecid a Cristo
- 35 que con la cruz salvó al mundo, dando el reino a los bienaventurados,
y completó vuestro número en lo alto de los cielos.

⁴⁵ Cfr. Sal 91, 11-12

En el poema, *De novem ordinibus angelorum et de nominibus eorum in crucis figura dispositis*, se aprecia una alternancia entre los mensajes, una concatenación de elementos, los cuales se exponen de manera alternada durante el desarrollo del poema. De este modo, el poema crea un aliteración y es reiterativo en la elaboración de sus componentes visuales; es decir, el mensaje, al estar compuesto por dos bloques semánticos que se repiten una y otra vez a lo largo del poema, imita de cierta forma la estructura que tiene la imagen de la cruz al inicio del poema.

El exordio, compuesto por los cinco primeros versos, narra por medio de una enumeración las cualidades de la cruz; de este modo, el poema será una exposición y afirmación de estas cualidades. Así, el desarrollo del poema, por medio de una alternancia entre lo que llamamos el grupo A con el B, será la mención de todas aquellas cualidades. Esta alternancia terminará en los últimos seis versos, donde se muestra la confirmación y cierre de la idea inicial; la cruz como creadora y guía de todas las cosas.

El primer grupo A se presenta a partir del sexto verso y termina en el décimo. En éste se plasma a la cruz como regente de todas las cosas, no sólo de las cosas celestiales y terrenales, sino también, de todo lo perteneciente a los infiernos. De este modo, la cruz aparece como la guía y salvadora de todos los hombres. Los versos del 11-16 corresponden al primer grupo B, éstos introducen al arcángel Miguel como el jefe del ejército celestial, el cual tiene como misión vencer al dragón.⁴⁶

El segundo grupo A son los versos 17-24; en ellos se desarrolla la idea de cómo la cruz está presente en el ara en tres formas: acto, modo y destino (*actusque. modusque, sorsque*). Además instruye cómo Cristo, por medio de sus acciones y sus palabras, dejó su testimonio. Así, el segundo grupo B, correspondiente a los versos 25-30, describe a Gabriel como el

⁴⁶ Cfr. Apocalipsis 12,7-10.

mensajero que dará el anuncio de la llegada de Jesús,⁴⁷ y a Rafael como aquel que reestablece la salud de los hombres.

Cierra este ciclo A-1 / B-1 y A-2 / B-2 con una confirmación, versos 31-33. En ellos anuda estos dos grupos, explicando cómo por medio de los cantos y aclamaciones es alabada la cruz. Finalmente, termina con una *peroratio*, versos 34-36, pidiendo bendiciones a Cristo, quien por medio de la cruz salvó al mundo.

III.1.2. Descripción física

Las mejores historias son aquellas que transportan al receptor a un lugar ajeno a su realidad; entre más elementos tengan para crear esa atmósfera fuera de lo común, el mensaje será más rico en matices y texturas. Las historias grandes articulan varios componentes en un mismo espacio, es necesario manejar diferentes niveles y significados en diversos ámbitos de la narración; por consiguiente, transportar al receptor al mundo que se está construyendo. En el caso de esta obra, se da con la acumulación de elementos ajenos y armonizados en un mismo espacio, lo que provoca que la interpretación y ejercicio de lectura sean únicos.

El poema *De novem ordinibus angelorum, et de nominibus eorum in crucis figura dispositis*, que se estará analizando a lo largo de este capítulo, está conformado por treinta y seis versos y cada verso se conforman por treinta y siete letras; de esta manera, se compone por alrededor de 400 palabras en letra carolingia, escritos en hexámetros y cuyo tema principal se desenvuelve paulatinamente en distintas formas de expresión. Este poema entra en la categoría de cruces formadas por letras,⁴⁸ presenta la cualidad de formar elementos visuales por medio de un mismo componente en un mismo espacio. En primer lugar, podemos apreciar

⁴⁷ Cfr. Lucas 1,26-31.

⁴⁸ Cfr. p. 6.

en este poema una imagen central formada por enormes letras que a su vez están elaboradas por letras de menor tamaño, las cuales tienen la condición de formar el cuerpo del texto.

Estos versos, de acuerdo con los códices de la Universidad de Oklahoma y la Biblioteca Digital Hispánica, los podemos encontrar expresados en distintas formas plásticas. Cada uno muestra el estilo propio de la época y lugar de elaboración. Las condiciones y descripciones físicas, que a continuación se desarrollarán con sumo detalle, se harán a partir de las ediciones digitales que presentan estas dos instituciones. Cada imagen fue tomada del portal correspondiente, la primera del portal de la OU⁴⁹ y la segunda del sitio web de la BDH.⁵⁰

⁴⁹ La OU titula este poema como *Liber de laudibus sanctae crucis, III* haciendo alusión al número en la parte superior del códice. http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/07_hrabanus/supp/poem03purple.htm

⁵⁰ El poema III se reconoce en la edición de la BDH por su número el número de folio Vitr_000030-005_042. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/0/x/0/05?searchdata1=Miam0000009750>

III.1.2.1 Descripción de la imagen presentada por la Universidad de Oklahoma

Figura III. 2. Imagen de la Universidad de Oklahoma

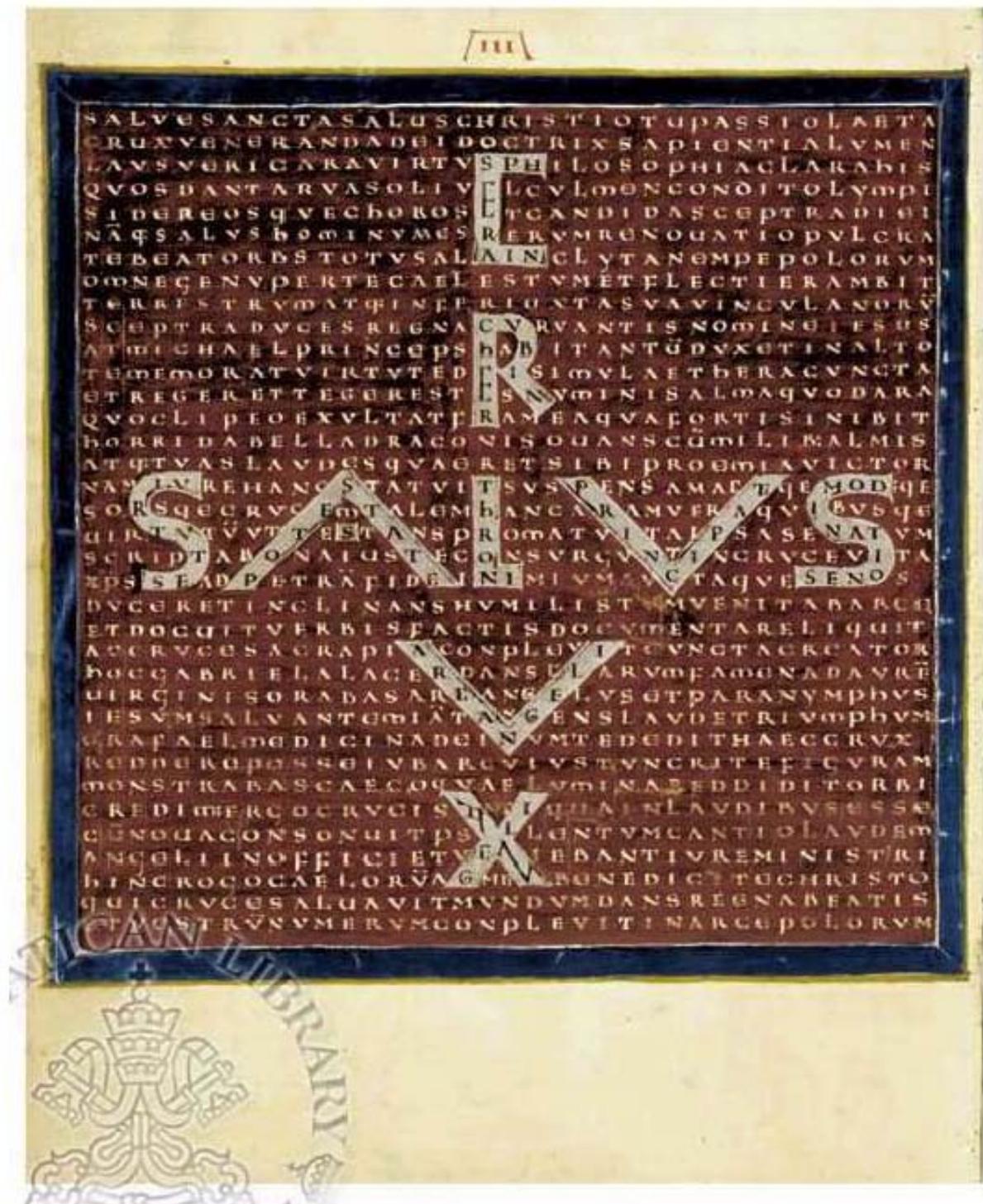


Figura III. 3. Detalles del ítem de la Universidad de Oklahoma



La OU presenta distintas imágenes del tratado de *De Laudibus Sanctae Crucis*; todas llevan un sello de agua con la imagen de la Biblioteca del Vaticano; aún así es posible examinar con detenimiento y hacer una descripción del ítem que ahora se está analizando. El poema tres es un códice en color marfil con cierto desgaste en el contorno; las orillas muestran algunas manchas, tal vez provocadas por el envejecimiento del material. Este códice en la parte superior tiene la cifra III, que indica el número del poema; es posible apreciar por debajo un delineado muy delgado en amarillo mostaza o un oro muy sucio, el cual forma el primero de tres marcos que encierran el cuadro de letras; el segundo marco en color azul tiene un delineado mucho más grueso con detalles de uniones en las esquinas, los cuales provocan una

sensación de fondo en el marco del poema; el tercer cuadro son líneas blancas muy delgadas que delimitan el cuadro de letras.

Algunos lugares de este recuadro presentan manchas y desgastes de la tinta; incluso hay sitios donde se muestra un supuesto fondo blanco del pergamino, pero no concuerda con su tono natural; tal vez sea alguna base con la intención de acentuar los colores de la obra. También muestra manchas y deterioro en ciertos lugares, principalmente en la esquina inferior izquierda del cuadro. Con este último marco se podría pensar en el modo y orden de los colores: primero la base blanca que presenta el tercer recuadro; segundo el marco azul mucho más grueso, pero que con el tiempo ha perdido su tonalidad y de esta forma deja ver la base inicial blanca; tercero un delineado muy delgado posiblemente color oro.

En el interior hay un cuadro de letras con un fondo marrón muy desgastado y manchado en varios lugares del poema; posiblemente era un rojo carmesí que con el tiempo se ha degradado hasta el punto de parecer marrón. Este fondo, junto con la combinación de colores, creará un efecto de contraste muy acentuado, que favorece la lectura tanto de la imagen del poema como de las mismas letras. Las letras presentan una hechura muy precisa en el balance del tamaño y limpieza del trazo; de esta manera, crean palabras claves bien identificadas, de fácil apreciación y establecidas en el lugar exacto del poema; esto será crucial para desmembrar cada elemento y así obtener un mensaje completo.

Las letras están formadas en dos colores; dependiendo del lugar en el que se encuentran será el color de cada una. Las letras que conforman los hexámetros se presentan en color blanco, cuando no son parte de algún otro signo; poseen un color oscuro, cuando se encuentran en el interior de alguna otra letra con una dimensión mucho mayor. Cuando los caracteres son los de mayor tamaño, aquellos que conforman el nombre de los distintos ángeles estarán elaborados con ángulos rectos e iluminados en color gris, junto con sus

palabras internas en color negro (figura. III.3.); sin embargo, todas estas letras muestran desgaste dejando ver la base donde fueron trazadas; por lo tanto, es posible plantear el orden en los colores que forman el cuadro de letras: una supuesta base blanca o fijador, la base púrpura en donde se presenta el cuadro de letras, seguidas de las letras grandes angulosas de color gris y dentro de ellas las letras de color negro. Una vez que se establecen estos dos elementos se redactan los hexámetros en color blanco para completar todo el poema.

III.1.2.2. Imagen de la Biblioteca Digital Hispánica

Figura III. 4. Frente de la imagen de la Biblioteca Digital Hispánica

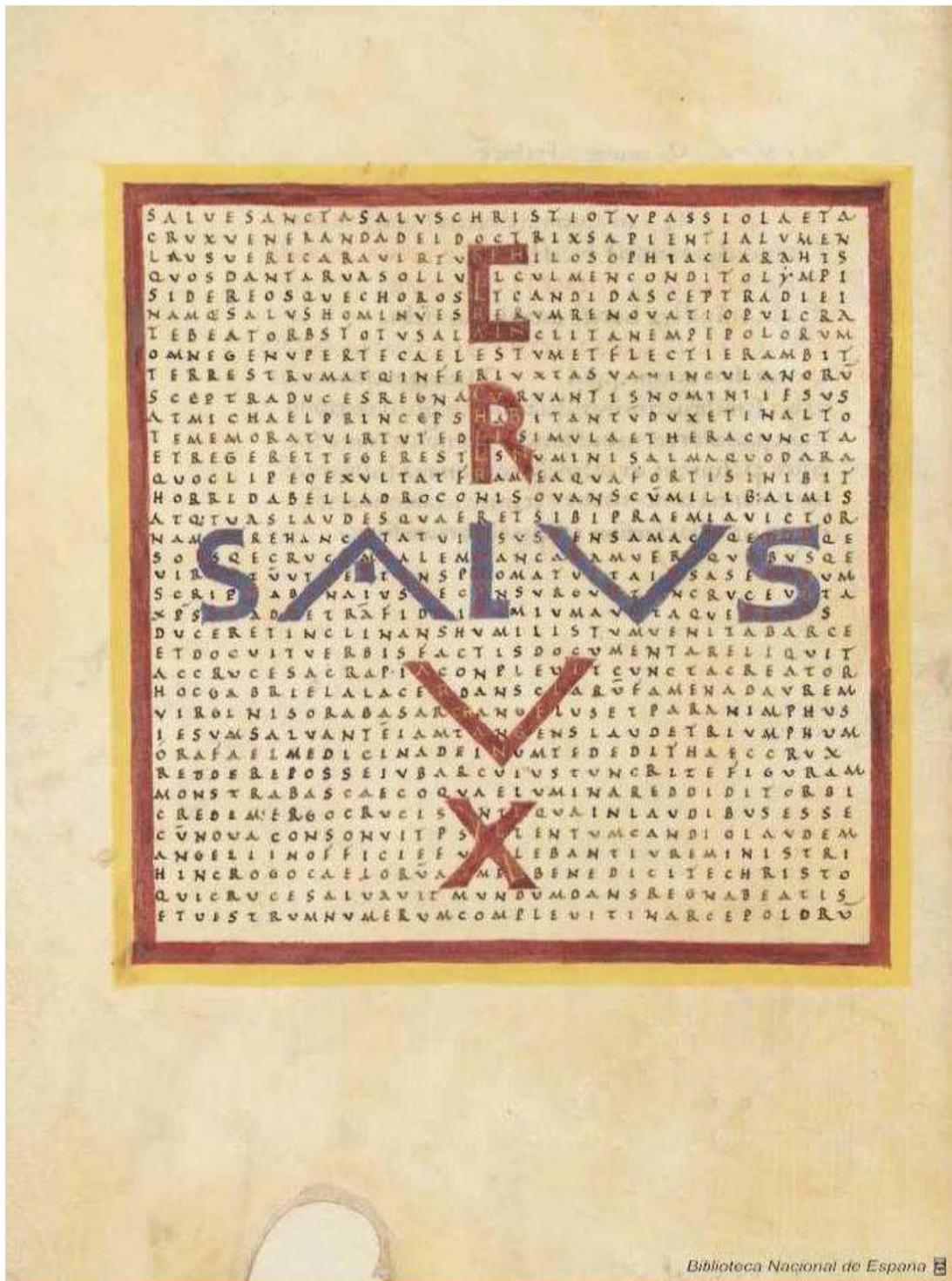
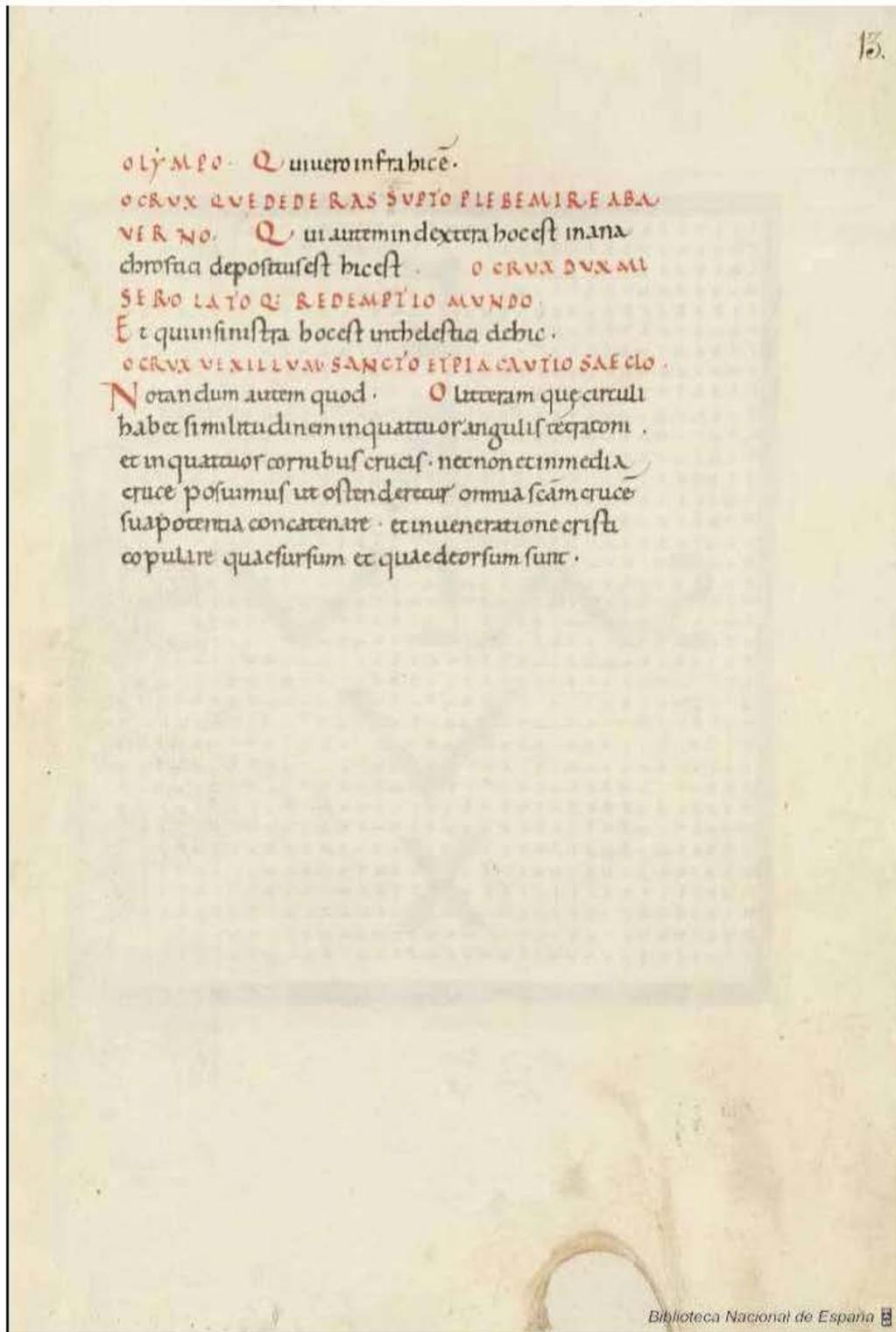


Figura III. 5. Verso o dorso del manuscrito de la Biblioteca Digital Hispánica



La imagen de la BDH presenta un códice cuidado con muy pocas marcas de deterioro; únicamente se puede apreciar en la parte inferior la falta de un pedazo de códice; no obstante, esto no afecta en lo más mínimo, ya que la unidad poética se encuentra en el centro, teniendo de esta manera mucho espacio a su alrededor para redactar alguna glosa o anotación con respecto al poema; sin embargo, no existe ningún indicio de apunte. Ahora bien, en la parte superior de la caja de letras, es posible distinguir ciertos trazos del texto que se encuentra al dorso, poco claro, pero si uno ve el reverso del códice es mucho más clara la silueta del *carmen figuratum*.

El cuadro de letras, que en su mayoría están elaboradas en tinta negra, tiene a su alrededor un marco compuesto por dos líneas gruesas; el marco exterior es de color amarillo bien conservado, con pocos elementos que muestran envejecimiento o pérdida de color; el marco interior muestra líneas uniformes de color rojo muy desgastadas y sucias. En el interior, los hexámetros están trazados en color negro, mientras que las letras de mayor tamaño, formadas por ángulos rectos, están elaboradas por la combinación de azul y rojo, las cuales se combinan con el blanco y negro del códice, y crean una armonía visual muy importante, ya que esta cooperativa de elementos (letras de distintos tamaños y distintos colores) ayuda a lograr una captación completa del poema. La frase de mayor tamaño está elaborada por dos colores, en rojo: para formar la *crux* y en azul la palabra *salus*; en el interior de cada una de las letras no sólo está escrito el nombre de algún ángel, sino que los nombra de acuerdo a su jerarquía.

El tipo de letra que presenta se encuentra en una etapa de transición en su trazo y no es la letra carolingia como el poema de la OU; es posible ver una simetría y habilidad en el manejo de los blancos, logrando que el trazo de las letras sea sencillo de leer; es una letra muy ágil, gracias a esta armonía espacial que presenta el tamaño y peso de cada una de ellas. Los

colores que utiliza este poema son mucho más vivos y menos sobrios que el códice anterior; además tiene, una calidad en los colores y estado físico excelentes; sin embargo, la pericia plástica no es tan expresiva como el trabajo que presenta la OU; no obstante, el ejercicio de lectura y habilidad para diseñar este tipo de poemas es propio de una persona experimentada en el manejo de expresiones plásticas y literarias.

III.1.3 Análisis semiótico

El poema *De novem ordinibus angelorum et de nominibus eorum in crucis figura dispositis* tiene la cualidad de estar conformado por cuatro mensajes que forman una comunidad pictórico-literaria muy particular, es decir, una serie de elementos con autoridad propia, que convergen en un mismo espacio; cada uno respeta el espacio y límite de los elementos que integran esta unidad poética; además, de acuerdo con su hechura, cada uno puede expresarse independientemente y entenderse sin la necesidad de los demás elementos. Tienen la facultad de ser autónomos entre ellos mismos. En este capítulo se desarrollarán la hechura y complejidad de estos cuatro mensajes, así como la importancia de cada uno de ellos dentro del poema.

El poema por sus características físicas, literarias y semánticas puede dividirse en cuatro mensajes; por lo tanto, será necesario fragmentar el texto completo en cuatro partes o componentes que forman la totalidad del *carmen figuratum*, a los cuales llamaré mensaje A, mensaje B, mensaje C y mensaje D respectivamente. Con estos elementos será posible describir los enlaces existentes entre cada mensaje dentro del balance estructural que encontramos en el poema III del tratado *De Laudibus Sanctae Crucis*.

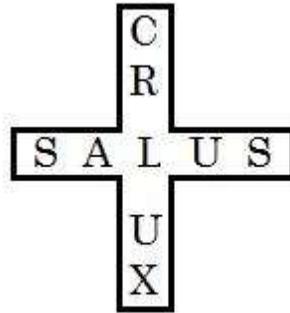
III.1.3.1. Mensajes A, B, C, y D

Los mensajes estarán divididos de la siguiente manera:

- Mensaje A: La silueta de la cruz.
- Mensaje B: El cruce de dos palabras *crux* y *salus*.
- Mensaje C: El nombramiento de los nueve ángeles.
- Mensaje D: Los 36 hexámetros.

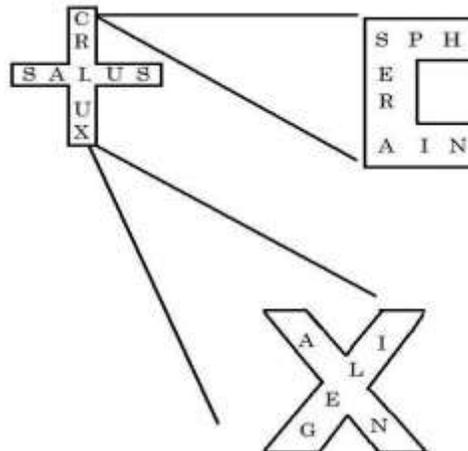
El mensaje A y B serán las primeras unidades en proyectar el tema principal del poema; ellos introducen, invitan al lector, mientras que los dos siguientes mensajes desarrollan con profundidad el contenido total del poema. El mensaje A: la imagen de una cruz será el contorno que se aprecia en el cruce de las dos palabras; esta proyección visual estará cimentada por los elementos literarios que repiten y aumentan la información en este primer elemento; es decir, el mensaje A es una cruz, mientras que el mensaje B es la unión de dos palabras, *crux* y *salus*; de esta forma el mismo mensaje no sólo se acentúa de una manera visual sino también de una manera literaria. El mensaje se irá amplificando conforme uno vaya continuando la lectura; por lo tanto, no sólo es un acercamiento semántico al poema, sino una anticipación a la forma de lectura que el lector deberá adoptar para entender por completo la construcción literaria, el anticipo y la reflexión en dos medios de expresión.

Figura III. 6. Descripción mensaje A y mensaje B



A continuación, el mensaje C está conformado por los nombres de los ángeles, inmersos en las letras que construyen las dos palabras del mensaje B; en cada letra está sobrepuesto el nombre de las categorías angelicales, agrupados en los tres coros correspondientes a su jerarquía angelical. La letra C marca el lugar más alto de los ángeles, mientras que la letra X pone al rango menor de la jerarquía. Por último, el mensaje D será el despliegue de los 36 hexámetros que conforman el poema; en éstos se desarrollarán de forma paulatina los tres mensajes anteriores.

Figura III. 7. Descripción mensaje C



La letra es el signo gráfico y el medio que forma estas manifestaciones; ésta debe tener las características necesarias para que la lectura sea fácil, clara y rápida; por lo tanto, sus características físicas son únicas en el diseño, ya que no se deben alterar en ningún momento; de esta manera siempre presentan legibilidad. La minúscula carolingia aparece como un diseño innovador que favorece la composición de textos amables para el lector. Este tipo de letra está dibujado con un rasgo de pluma separado, carece de rasgos de unión con sus vecinas, por lo que no se deforma con ninguna ligazón anterior o posterior y nunca modifica su figura.

Su aspecto es equilibrado, producto de un trazo espeso y bien formado, ofrece un espacio proporcionado entre las letras y está exento casi por completo de abreviaturas. “Su creación cumplía con los preceptos de los gramáticos, según los cuales la letra debía tener tres propiedades: su forma (*figura*), su nombre (*nomen*) y su referente fonético (*potestas*). De acuerdo con esta definición, cada letra debe tener un único fundamento gráfico y corresponder a una unidad fonológica mínima.”⁵¹

Es la época en que el calígrafo pierde el estigma servil e inferior y es valorizado el orgullo de su arte. Rabano Mauro escribió acerca de un irlandés llamado Ultan, quien expresaba la manera en que el arte de la transcripción y elaboración de obras literarias no sólo se puede apreciar por el contenido de las obras, sino también mediante la manera en la que se disponen las letras: “Sus dedos eran llevados por el Espíritu Santo y fue alabado por el arte de ornamentar libros y hacer agradables las letras.”⁵²

La maestría no sólo se encuentra en la formulación de discursos con estructuras lógicas y conmovedoras, sino también en la elaboración de textos legibles para una lectura de comprensión precisa. En el caso de una lectura individual, el uso acertado de signos de

⁵¹ PÉREZ CORTÉS, Sergio. La travesía de la escritura: De la cultura oral a la cultura escrita, p. 194.

⁵² *Ibid*, p. 196.

puntuación y claridad de los elementos que forman el texto es indispensable, inclusive en la correcta pronunciación de los fonemas al momento de su declamación; por lo tanto, son necesarios los elementos gráficos idóneos que permitan transmitir, ya sean ideas orales a un auditorio o ya sean silenciosas para un lector.

III.1.3.2. Manejo del lenguaje

“De acuerdo con Goethe, el mundo se concibe mediante las relaciones de símbolos. Todo gira en torno a las interpretaciones existentes de esos símbolos. Por lo tanto, la literatura no es sino símbolo de símbolos.”⁵³ Esa libertad que tiene la literatura de proyectarse a sí misma, por medio de sus propios componentes, promueve, especialmente en este poema, una lectura con muchos matices rítmicos y figuras literarias; en el momento que la imagen es la semejanza del discurso escrito, la flexibilidad para realizar versos es mucho mayor que en un caso contrario donde la imagen rige al poema. Como, por ejemplo, el poema XV del tratado *De Laudibus Sanctae Crucis*, el cual será analizado en el capítulo IV de esta investigación.

Cabe destacar que, incluso cuando los mensajes tienen una cualidad propia de adhesión y formación, todos están elaborados con el mismo elemento, letras y signos gráficos que, ordenados correctamente, crean mensajes dentro de otro mensaje y así sucesivamente. Esto no impide que el texto esté capacitado para proyectar riqueza, tanto en sus texturas como en las figuras poéticas. A continuación se acentuarán algunos detalles de estas características con el fin de mostrar no sólo el carácter pictórico del poema, sino también el manejo del lenguaje.

Comenzando con los versos 17-20, es posible sentir una lectura cadenciosa, muy sonora; la variación de ritmos propone un trote muy particular. En primer lugar, podemos apreciar la alternancia de pies en las palabras iniciales, primero espondeo y luego dáctilo,

⁵³ http://boek861.com/r_cozar/caligramas.htm

además de estar acompañados por un polisíndeton al final e inicio de estos versos. Inclusive, al efectuar una lectura en voz alta es posible apreciar la cadencia de las nasales en los dos primeros versos (17 y 18); también existe un cambio de ritmo durante la lectura, gracias al uso de oclusivas en los hexámetros siguientes. Esta sucesión de consonantes crea un efecto sonoro no sólo a partir de las cantidades vocálicas, sino también gracias a la misma cadencia que provoca la combinación de consonantes diversas.

Nām jūre hānc stātūit sūspēnsam āctūsquē, mōdūsquē,
Sōrsquē crūcēm tālēm hānc ārām vērā quībūsquē
Vīrtūtum ūt tēstāns prōmāt vīta īpsā sēnātūm
Scrīptā bōnā jūstē cōnsūrgūnt īn crūcēm vītā.

En los siguientes versos (26 y 27), observamos cómo el uso de palabras griegas da un matiz auditivo al final de los versos.

Vīrgīnīs ōrābās ārchāngēlūs ēt pārān̄ymphūs
Jēsūm sāl̄vāntēm jām tāngēns laūdē trīūmphūm

En el noveno verso se manifiesta una tmesis; esto muestra la habilidad en el manejo del lenguaje no sólo visual, sino también sintáctico.

Tērrēstrum ātque īnfēr jūxtā suā vīncūlā nōrūm.

Es posible encontrar en diferentes puntos del poema licencias poéticas y manifestaciones de una lengua cambiante, en donde las cantidades poéticas se van perdiendo para ser suplantadas por el juego sonoro, producto de un ejercicio de declamación, existe un respeto por la métrica clásica y cantidad silábica; no obstante, el poema está elaborado para que el lector anticipe, suba y baje de nivel volviendo la lectura mucho más dinámica, rompiendo con la lectura lineal, para proponer un ejercicio de asimilación de caracteres múltiples más elaborado.

Las muestras de figuras retóricas y este manejo del lenguaje reflejan una anticipación en la elaboración de los versos. Los hexámetros no son versos espontáneos, sino hexámetros predeterminados para acoplarse al mensaje visual que están construyendo; de esta forma, no sólo brillan por su cualidad estética proyectada a través de imágenes, sino también por una estilística literaria; de esta manera el poema se desenvuelve a través de una lectura fluida sin atropellamientos en el desarrollo de las ideas.

Ahora bien, al momento de entrelazar los mensajes, es posible observar que uno es el reflejo del otro; es decir, es un poema de espejos; cuatro mensajes que repiten el mismo tema entre ellos no necesariamente en espacio, pero sí semánticamente. Una autonomía en donde hay que abandonar la búsqueda de unidades mínimas para el análisis semiótico de este tipo de obra visual y concentrarse en el texto mismo como un bloque. Entonces, ¿qué tipo de poema es? Uno en el que no hay elementos independientes; versos que son textos miméticos, pero que siguen presentando ciertos elementos tradicionales, como la rima o el carácter lineal de la sintaxis; un conjunto de unidades mínimas que manifiestan una economía expresiva.

III.1.4. Hechura del poema

La poesía visual es un fenómeno poético artesanal, el cual no sería posible sin la delicadeza imaginaria que presenta la mano educada del amanuense, la exactitud y peso del signo lingüístico que produce una armonía literaria y crea un nuevo paradigma a descifrar. De tal forma, el poema *De novem ordinibus angelorum et de nominibus eorum in crucis figura dispositis*, que ahora se está analizando, presenta una hechura compleja en el sentido de que los mismos elementos forman la unidad poética; letras que construyen letras y estas mismas proyectan elementos tanto plásticos como literarios.

Los cuatro mensajes⁵⁴ que se encuentran inmersos en una cooperativa visual literaria, donde el tema a desarrollar crece en información a medida que se hacen las relaciones semánticas entre los diferentes medios, pero siempre a partir del mismo anuncio: la cruz es la salvación. Existe un sincretismo en los mensajes que forman el poema con un resultado de reflejo; es decir, el desarrollo informativo es paulatino; un medio revela al otro en forma ordenada y lógica, los mensajes A y B son el inicio del poema, como la introducción que engloba y comienza a capturar el interés del lector; sin embargo, el mensaje C agrega una nueva variante a los dos mensajes anteriores; consecuentemente, una disertación que se desarrollará y concluirá en el mensaje D. Por lo tanto, el poema se estructura semánticamente de la siguiente forma:

- Introducción: mensaje A y mensaje B
- Disertación: mensaje C
- Desarrollo y conclusión: mensaje D

⁵⁴ Mensaje A: La silueta de la cruz, Mensaje B: El cruce de palabras *crux* y *salus*, Mensaje C: El nombramiento de los nueve ángeles, Mensaje D: Los 36 versos.

La proyección gráfica es el origen del poema; por lo tanto, el argumento y el contenido son la consecuencia final y no el punto de partida. La autonomía en la imagen es esencial para entender la hechura del poema, por medio de un mensaje inicial, el cual será el tema a desarrollar. Muestra en forma hiperbólica elementos de su misma clase, es decir, signos que forman signos, los cuales están colocados con tal exactitud y predisposición que es posible desmembrar una imagen, un enunciado, la jerarquía angelical y desplegar un poema que desarrolla todos los elementos anteriores.

El mensaje C resume los puntos a desplegar en el poema. Este diagrama proyecta de forma deliberada la clasificación de los ángeles; no sólo nombra los nueve tipos sino que los enumera y presenta de forma jerárquica, empieza con el serafín, continúa con el querubín, para terminar con el ángel. Todos encerrados en el primer enunciado. La división de ángeles, de acuerdo con San Isidoro, está organizada en nueve órdenes o coros.⁵⁵ A partir de los oficios y licencias de cada uno, es posible dividirlos en tres grupos. Esta premisa se mantiene en la exposición de los ángeles que están dentro de esta cruz; la división y relación letra-ángel es la siguiente:

El primer coro es el grupo de ángeles que están en la cima de la jerarquía y rodean el trono de Dios; son de color rojo y se les atribuye el fuego.

⁵⁵ San Isidoro, *Etimologiae*, VII, V, 4. “Novem autem esse ordines angelorum sacrae Scripturae testantur, id est angeli, archangeli, throni, dominationes, virtutes, principatus, potestates, cherubim et seraphim. Quorum officiorum vocabula cur ita dicta sint, interpretando exequimur.”

Figura III. 8. Detalles Serafin



C – Serafín⁵⁶

Figura III. 9. Detalles Querubín



R – Querubín⁵⁷

El segundo grupo es responsable de los elementos naturales y de los cuerpos celestes. Este grupo abarca toda la corte celestial. Se entiende como órdenes y dignidades de los ángeles y cada uno tiene un oficio en particular.⁵⁸

⁵⁶ Los Serafines se llaman ardientes porque no hay otros ángeles intermedios; cuanto más cerca estén de Dios tanto más se inflaman por el resplandor de la luz divina. *Ibid.*, VII, V, 24 “Seraphin quoque similiter multitudo est angelorum, qui ex Hebraeo in Latinum ardentes vel incendentes interpretantur. Qui idcirco ardentes vocantur, quia inter eos et Deum nulli angeli consistunt; et ideo quanto vicinius coram eo consistunt, tanto magis luminis claritate divini inflammantur.”

⁵⁷ Querubines, plenitud de la ciencia, las más altas potestades del cielo. *Ibid.*, VII, V, 22 “Cherubin autem et ipsi sublimes caelorum potestates et angelica ministeria perhibentur; qui ex Hebraeo in linguam nostram interpretantur scientiae multitudo. Sunt enim sublimiora agmina angelorum, qui pro eo, quod vicinius positi divina scientia ceteris amplius pleni sunt, Cherubin, id est plenitudo scientiae, appellantur.”

⁵⁸ *Ibid.*, VII, V, 16 “Throni autem et dominationes et principatus et potestates et virtutes, quibus universam caelestem societatem Apostolus complectitur, ordines angelorum et dignitates intelleguntur; et pro hac ipsa distributione officiorum alii throni, alii dominationes, alii principatus, alii potestates dicuntur, pro certis dignitatibus quibus invicem distinguntur.”

Figura III. 10. Detalles Virtudes



S – Virtudes⁵⁹

Figura III. 11. Detalles Potestades



A – Potestades⁶⁰

Figura III. 12. Detalles Tronos



L – Tronos⁶¹

⁵⁹ Por medio de ellos se hacen los milagros. *Ibid.*, VII, V, 17 “Virtutes angelicae quaedam ministeria perhibentur, per quos signa et miracula in mundo fiunt; propter quod et Virtutes dicuntur.”

⁶⁰ Las Potestades someten a las potencias adversas. *Ibid.*, VII, V, 18 “Potestates sunt, quibus virtutes adversae subiectae sunt, et inde Potestatum nomine nuncupantur, quia maligni spiritus eorum potestate coercentur, ne tantum mundo noceant quantum cupiunt.”

⁶¹ Los Tronos son ángeles por quienes Dios preside y juzga. *Ibid.*, VII, V, 21 “Throni sunt agmina angelorum, qui Latino eloquio sedes dicuntur; et vocati Throni quia illis conditor praesidet, et per eos iudicia sua disponit.”

Figura III. 13. Detalles Principados



V – Principados⁶²

Figura III. 14. Detalles Dominaciones



S – Dominaciones⁶³

El tercer orden es de aquellos ángeles dedicados a la relación con la humanidad, mensajeros de Dios y guardianes de los seres humanos. Los arcángeles son aquellos que anuncian las cosas de mayor importancia, mientras que el ángel es el mensajero de noticias menores.⁶⁴

⁶² Los Principados son los que dirigen los ejércitos de los ángeles. *Ibid.*, VII, V, 19 “Principatus sunt hi qui angelorum agminibus praesunt.”

⁶³ Las Dominaciones por encima de las Virtudes y del Principado comandan al resto del ejercito de ángeles. *Ibid.*, VII, V, 20 “Dominaciones sunt ii qui etiam Virtutibus et Principatibus praeeminent, qui pro eo, quod ceteris angelorum agminibus dominantur, Dominaciones vocantur.”

⁶⁴ *Ibid.*, VII, V, 6 “Archangeli Graeca lingua summi nuntii interpretantur. Qui enim parva vel minima adnuntiant, angeli; qui vero summa, archangeli nuncupantur.”

Figura III. 15. Detalles Arcángeles



V – Arcángeles

Figura III. 16. Detalles Ángeles



X – Ángeles

Ahora bien, en el mensaje D, en los tres primeros versos, encontramos una enumeración inicial, que hace mención en primer lugar al mensaje B imitando en los dos primeros versos el enunciado *CRUX SALUS*; en seguida, mediante el quiasmo y la letanía distributiva que casi se empata con las nueve letras del mensaje B, proporciona todas las cualidades que otorga el mensaje A y B; de esta manera los reflejos semánticos no sólo se desarrollan en los tres primeros niveles. Rabano trata de mantener este ejercicio a lo largo de la lectura de los hexámetros. Por medio de estas ligas espaciales y semánticas, el ejercicio para desmembrar los mensajes internos en este poema propone una lectura dinámica en el sentido de que el lector constantemente está anticipando y relacionando cada elemento de esta unidad discursiva.

Salve **sancta** *salus*, Christi, o tu **passio laeta**,
Crux veneranda Dei **doctrix**, **sapientia**, lumen,
Laus veri, **cara** virtus, philosophia **clara**, his

Conforme la lectura se vaya desarrollando, Rabano irá introduciendo en forma paulatina los demás mensajes; de esta forma los ángeles harán alusiones espaciales y semánticas, primero a los dos últimos escalones de la organización angelical y segundo al mensaje A y B respectivamente. De los versos 25 al 33, justo en los hexámetros que forman las letras “U” y “X”, existen referencias a estos niveles; la primera letra al arcángel Gabriel como el anunciante de la llegada de Jesús, y a Rafael que mediante el poder de la cruz podrá traer la luz al mundo, encierran de esta manera el reflejo de los tres mensajes.

Hoc Gabriel alacer dans clarum famen ad aurem
virginis orabas archangelus, et paranympus
Jesum salvantem jam tangens laude triumphum.⁶⁵
O Raphael medicina Dei,⁶⁶ num te dedit haec crux
Reddere posse jubar, cujus tunc rite figuram
Monstrabas caeco, quae lumina reddidit orbi.

La letra “X” como el nivel más bajo de la jerarquía muestra la relación del mensaje C con el mensaje D, no sólo localmente sino también semánticamente.

⁶⁵ *Ibid.*, VII, V, 10 “Gabriel Hebraice in linguam nostram vertitur fortitudo Dei. Vbi enim potentia divina vel fortitudo manifestatur, Gabriel mittitur.”

⁶⁶ *Ibid.*, VII, V, 13 “Raphael interpretatur curatio vel medicina Dei. Vbicumque enim curandi et medendi opus necessarium est, hic archangelus a Deo mittitur; et inde medicina Dei vocatur.”

Credimus ergo crucis antiqua in laudibus esse:

Cum nova consonuit psallentum cantio laudem

Angeli in officium et veniebant jure ministri.

“El hombre y su mundo no son sino efectos del lenguaje y más concretamente, efectos de la escritura. Si todo lo creado no es más que el efecto de una construcción lingüística, el objeto de estudio y análisis no podrá ser otro que el propio lenguaje”.⁶⁷ Por lo tanto, la imagen sólo es un reflejo de los cuatro mensajes del poema; no existe una imposición por parte de la imagen que fuerce al poema a desarrollarse dentro de un espacio limitado; el poema tiene tal libertad de expresión que podemos ver juegos de palabras y cadencias en el ritmo de su lectura.

En el momento en que el poema se desenvuelve en un ambiente similar tanto en expresiones gráficas como en expresiones lingüísticas, el hexámetro se puede desarrollar con mucha más flexibilidad; esto provoca una ligereza en la elaboración de los mismos, ya que el mensaje no está forzado a un esquema plástico tan riguroso, como es el caso de una imagen que se forma por íconos. Este tipo de fenómeno es posible apreciarlo y será tratado en el poema XV *De quatuor evangelistis et agno in crucis specie constitutis*, donde la imagen predispone y obliga al poeta a crear hexámetros muy maquillados, con poca fluidez para lograr una economía en el lenguaje y al mismo tiempo desarrollar las ideas en un espacio preestablecido.

La actitud de síntesis entre las artes poéticas y plásticas perfila a la caligrafía como un claro ejemplo de esa inclinación hacia la expresión visual y literaria: crear una retórica

⁶⁷ COHEN, Esther, editora. *Cábala y deconstrucción*, p. 89.

fulminante, ver palabras que producen diversas sensaciones y oír frases que conmueven a cualquier auditorio. La incorporación de letras y mensajes en un mismo espacio es posible gracias a la magistral pericia caligráfica; estos detalles se presentan en las letras “X”, “C” y “R”.

Figura III. 17. Detalles de la “X” Angeli



Figura III. 18. Detalles de la “C” Seraphin



Figura III. 19. Detalles de la “R” Cherubin



La pintura es una especie de escritura plástica que deleita la vista y enseña al mismo tiempo la realidad del momento mediante simbolismos y metáforas visuales, es decir, íconos y verbos conjugados en un mismo espacio para relatar una historia o paradigma. Si se parte del hecho de que la imagen es el reflejo de la realidad y por medio de simbolismo se educa, este tipo de manifestaciones literarias crea un tipo de arte cuya velocidad es tan rápida, cuya apelación es tan directa que la obra sólo puede ser lo que es.

El carácter principal del poema dibujado es la ruptura entra las relaciones sintagmáticas de la palabra, es un ir más allá de los versos como unidad fundamental, reinventando el grafismo tanto de la palabra como del espacio textual en un paralelismo, destrucción total de la palabra poética y reivindicación de la imagen para la poesía. Esta evolución en el medio de comunicación se logra mediante la exposición al extremo del mismo elemento que construye al poema; esto es, los elementos que conforman el poema son llevados hasta el límite gráfico y lingüístico. De esta manera el espacio juega un papel crucial en el desarrollo del mismo signo, tanto en un estado gráfico como en una posición sintáctica; por lo tanto, el contenido es consecuencia final y no punto de partida.

III.1.4.1. Polisemia del poema

El caligrama, en verso o prosa, suele ser un texto figurativo mimético en el que las líneas perfilan la forma del objeto referido y donde siguen presentes ciertos elementos tradicionales, como la métrica clásica o el carácter lineal de la sintaxis. Se podría pensar en una economía expresiva o una pérdida de la percepción, pero la simbiosis que logran estos dos elementos, imagen y letra, provoca una lectura mucho más compleja semánticamente; el ejercicio que provoca la desintegración de los elementos para comprender en su totalidad esta forma de expresión es mucho más elaborado que las expresiones lineales del poema tradicional. Es

necesario abandonar la búsqueda de unidades mínimas para el análisis semiótico de obras visuales y concentrarse en el texto mismo como unidad; de ahí que se hable de una autonomía en los poemas visuales.

Cómo se presenten las relaciones entre la idea del discurso y el mundo de la imagen visual será la manera de descomponer este tipo de expresiones. Por lo tanto, “el orden del discurso no tiene toda su razón tras de sí en la estructura sino en parte, en la intencionalidad del locutor, que no es más que el aspecto subjetivo de la designación.”⁶⁸ El autor instaura su orden y significado propio de elementos, pero siempre bajo la regla de la legibilidad. La legibilidad es la huella visible de este tipo de poemas en donde el autor instituye sus opiniones mediante rasgos que él mismo convierte en significados dentro de un orden propio. El autor instaura libremente oposiciones y valores; no obstante, en este tipo de expresiones el poema es una unidad de elementos, donde las palabras resaltan tanto a la vista como al oído.

Si partimos del hecho de que la lengua interpreta a los sistemas semióticos, la argumentación visual es sólo una adhesión al discurso del texto. Sin embargo, la cualidad de este poema es que los mismos elementos del lenguaje, es decir, los signos lingüísticos, se presentan de tal manera que llegan por un lado a un estado de “hipersemanatismo” y por el otro a un nivel gráfico muy expresivo. “Es una macro- estructura semántica, un todo que transmite un sentido global o varios bloques temáticos; por lo tanto, el texto se interpreta con estructuras discursivas precisas, con intenciones argumentativas definidas.”⁶⁹ No sólo el enunciado tiene la cualidad de transmitir un mensaje claro y completo, sino la misma elaboración de cada letra que forma el enunciado es capaz de proyectar una idea completa.

⁶⁸ PUIG, Luisa, editora; El discurso y sus espejos, p. 240.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

El signo en su mínima expresión se convierte en un “megasigno”, obteniendo una actitud tanto artística, en la forma de proyectarse, como lingüística al momento de unir todos estos elementos gráficos en palabras y a su vez en enunciados; es decir, no es un discurso polisémico sino un mensaje múltiple. El discurso completo es una sucesión de frases que forman un texto, es el conjunto de enunciados ordenados y jerarquizados, que dan como resultado un plan o mensaje a contar. En este caso, el poema se divide en cuatro mensajes que presentan un orden y jerarquía específicos; primero, la silueta de la cruz; segundo, el reflejo lingüístico de la imagen; tercero, la jerarquía angelical establecida y ordenada cabalmente; por último, el poema que engloba los medios expresivos anteriores.

Toda esta serie de periodos o secuencias se agrupan por medio de enlaces plásticos y lingüísticos, formaciones espaciales que establecen una armonía visual; por lo tanto, son adhesiones coherentes y rítmicas dentro de un mismo espacio, dando como resultado una trama de enlaces y composiciones que constituyen el texto. Comprender el texto consiste en captar la intención que expresa las formas plásticas y sintácticas de dicho acto discursivo. La coherencia y legibilidad en este poema visual no sólo se logra a partir de las características de cada elemento, sino el resultado de la unión de cada uno de ellos para entender la totalidad del texto.

El ejercicio de lectura debe ser más minucioso y complicado por parte del lector, ya que el texto propone una lectura múltiple. Por lo tanto, la variedad de significantes colocados en un mismo espacio provoca que la impresión por parte del lector sea un proceso paulatino e individual, donde esta singular retórica va proyectando persona por persona. El resultado de la escritura tanto en su forma plástica como en su elaboración lingüística crea un mundo que el hombre no podría lograr con el lenguaje o por medio de una lectura grupal.

La lectura de imágenes desarrolladas con caracteres lingüísticos propone un ejercicio único e individual, el cual provoca múltiples reacciones. “En consecuencia, no había nada en las escrituras que no fuera provechoso, todo servía para nutrir la imaginación, la memoria y el alma entera.”⁷⁰ En este momento la importancia del signo comienza a tener gran relevancia, porque a través de éste se puede descifrar el por qué y para qué de las diferentes manifestaciones que ocurren; incluso se comienza a implementar el signo como una economía en el lenguaje, porque el signo resultó lleno de características semióticas propias.

III.1.4.2. Características y ejercicio de lectura

La lectura en el monasterio tenía sentido sólo en un contexto espiritual. Mediante la lectura, que es una acción continua, Dios comunica su palabra, mientras en la oración, que es un acto puntual, aquel que reza se ofrece a él: “Cuando oras, tú le hablas a tu esposo, cuando lees, él te habla a ti”, escribió San Jerónimo a una de sus discípulas.⁷¹ La intención de la lectura divina era ir más allá de lo que se percibe; por medio de un ejercicio y disciplina constantes se pretende llegar a tener revelaciones.

“La formación espiritual del monje tenía dos ocupaciones complementarias: la oración y la lectura. Esta ocupación se centraba en el objetivo de permanecer enfocado en el diálogo personal y divino mediante la plegaria y la lectura. La lectio divina, dice Dom Delatte, es el conjunto de procedimientos progresivos por los cuales nos hacemos familiares a las cosas de Dios y nos habituamos a mirar lo invisible”.⁷² Por lo tanto, la lectura, en el instante en el que se comienza a tener un diálogo con él, se convierte en un ejercicio divino, es decir, hay una introspección y epifanía mediante la información que se recibe en este acto.

⁷⁰ PÉREZ CORTÉS, Sergio. op. cit., p. 159.

⁷¹ Epistolario, 22, 25: “Oras, loqueris ad sponsum: legis, ille tibi loquitur”.

⁷² PÉREZ CORTÉS, Sergio. op. cit., pp. 155.

La exigencia monacal delegó nuevos arreglos con respecto a una nueva postura y eficiencia a la doble lectura y asimilación de la misma; la relación entre una lectura pública y una personal se volvió más estrecha. Las dos tenían que ser ejercitadas con la misma intensidad para lograr una comprensión y asimilación total de las obras escritas. Por lo tanto, “la *lectio divina* es el rechazo consciente a el libro pagano para concentrarse en el estudio exclusivo de la escritura, a tal grado que fue necesario ejercitar los dos medios de aprendizaje: uno grupal por medio de letras públicas y otro personal con la recepción de la palabra escrita.”⁷³

La lectura depende de un texto escrito que fije con precisión los conjuntos verbales del lenguaje, de tal manera que los interlocutores y sus ponencias queden fijados y hieráticos como las letras que los ausentan. La estructura de la lectura está constituida por varios elementos que son necesarios para lograr con éxito el ejercicio de lectura, dos especialmente: por un lado, el texto debe tener caracteres claros y delineados con precisión para una perfecta comprensión; por otro lado, aquél que esté descifrando dichos caracteres debe tener el conocimiento gramatical adecuado para interpretar los signos correctamente.

Al ser la lectura un ejercicio interpretativo en donde es posible y muy sencillo confundir al lector, provocando una ignorancia total del texto, este proceso descodificador debe ser ejercitado constantemente para evitar las malas interpretaciones y lograr una comprensión total de los textos. No obstante, por la formación de estos poemas, el mensaje no puede ser mal interpretado; gracias a su modelo plástico y lingüístico, el mensaje literalmente significa lo que se ve.

Por lo tanto, la disposición de elementos presentes en este tipo de expresiones literarias tiene como resultado, por un lado, una lectura reflexiva en un sentido no sólo moral, ya que el

⁷³ *Ibid.*, p. 156.

texto propone un mensaje de salvación religiosa mediante el seguimiento de su doctrina, sino también existe una postura anagógica, relata la plenitud de los tiempos mediante la doctrina cristiana; gracias a la postura didáctica presente en todo el poema, la conjunción de imagen y letra proyecta una iglesia triunfante.

Las letras remiten a un sonido claro y preciso que resuena en la mente y provoca un diálogo interior y personal, que no sólo se convierte en algo individual y privado, sino, al momento de una lectura pública, se exterioriza y es compartido ante todos. “Las formas verbales contienen entonces efluvios de la inercia material en el sensible sonoro y reflejos de la moción intelectual en la sintaxis del discurso, donde coinciden el dinamismo semántico y el existencial en un tropo dramático o centro de acción y pasión.”⁷⁴ Gracias a la vivencia e introspección, provoca no sólo una conmoción grupal, sino también una reflexión personal.

El lector tiene que hacer una introspección para poder entender por completo la lectura, porque de acuerdo a sus conocimientos la lectura toma su posición. Cuando el texto presenta formas de expresión novedosa o antigua, el ejercicio de lectura se vuelve más complejo, porque el lector tiene que ir desarrollando una conciencia histórico-lingüística con respecto al texto, es decir, diferenciar la “vieja” escritura de la “nueva”. Por eso, leer es un acto de plena conciencia interna en donde las retenciones y retrospecciones son muy importantes para el total entendimiento del texto.

“Al momento que la transmisión oral de la palabra es sustituida por la carne del verbo, por el color de la letra, e instaurar la difícil tarea de averiguar la intención, el entorno depende más del significado de términos y cláusulas, la lectura consiste en el arte de descifrar.”⁷⁵ Sin embargo existe una anticipación a este problema de interpretación en donde la escritura está

⁷⁴ DOMÍNGUEZ REY, Antonio. Palabra respirada: Hermenéutica de la lectura, p. 140.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 151.

acompañada por representaciones plásticas, incluso ella misma es presentada como herramienta visual al ser modificada y ornamentada con diferentes motivos referentes al texto que constituye.

Ahora bien, la hechura del texto será un medio esencial para este fin, porque en el momento en que los caracteres y el juego del blanco-oscuro de las hojas estén en armonía, la lectura obtiene mayor velocidad y así sólo será necesario interpretar los modelos gramaticales; la disposición espacial simplifica de forma inmediata el desciframiento de caracteres. Por lo tanto, este tipo de lectura no sólo es un acto de comprensión gramatical, sino también de asimilación de caracteres precisos (imagen-texto) y éstos entran en el acto de lectura. Gracias a que el poema *De novem ordinibus angelorum et de nominibus eorum in crucis figura dispositis* se forma a través del mismo medio, letras que forman letras, la hechura de estos caracteres ayuda al ejercicio de la lectura.

La dificultad de interpretar las ideas y argumentos que se manifiestan en la convención de formatos y en la monocromía del mismo texto, así como los matices capturados por el sonido de cada palabra, proviene por un lado de la legibilidad de este signo gráfico y por el otro de la pericia de cada receptor para entender a un emisor pasivo. No obstante, cuando existe un medio visual que sirve de guía en la absorción del mensaje, la mala interpretación es nula. El caso de los caligramas ejemplifica este fenómeno, donde la imagen se asimila a la lectura, como un medio referencial por un lado y como una síntesis del tema principal de la obra por el otro, una mancuerna informativa que guía al lector a una recepción clara del mensaje.

Cuando la guía fonética de las letras no es suficiente para que el lector sea conducido a través de las vibraciones mentales que manifiesta, el color de la imagen y la posición ayudan a descifrar estos sonidos. Este medio es característico de la postura didáctica del momento, en

donde existe una amplia manifestación de esquemas visuales que ayudan a comprender temas específicos (litúrgicos, astronómicos, médicos, etc.).

Estas expresiones conjuntan dos posturas para su elaboración; una gramática verbal que presente trazos con nociones y perspectivas específicas del objeto y, además, una expresión visual que esté confrontando y esquematizando la gramática con una imagen. En ese instante, el acto de la escritura se vuelve “artístico”, ya que su hechura es individual y muestra sentimientos personales de aquél que lo lleva a cabo. Entonces el juego que existe entre un lenguaje escrito con uno plástico se vuelve más rico, ya que las combinaciones de proyección y empatía con el receptor logran tener mayor éxito que por separado; además, la comprensión del tema desarrollado se vuelve más asequible y sencilla de asimilar.

La manifestación escrita, por lo tanto, comienza a tener una postura importante en el simbolismo, ya que puede moldearse de tal manera que presenta manifestaciones plásticas, donde la establece en un tiempo y espacio definido, sin perder su función principal, que es proyectar pensamientos claros mediante instrumentos gramaticales. Entender por completo el texto no sólo constaba de la inteligencia y razonamientos lógicos por parte del lector, también la hechura del texto; es decir, la legibilidad y disposición visual de sus elementos participaban activamente en esta comprensión total del poema.

Por eso, al momento que estos dos elementos se llevan a un estado casi absurdo, en donde la imagen imita a la lectura pero sin llegar al reflejo fiel de ésta, únicamente un acercamiento plástico, el texto con su disposición gráfica provoca intencionalmente imágenes visuales y mentales que llegan a ser similares. Provoca un ejercicio de anticipación y retrospectión, un juego de asimilación y reconocimientos instantáneos entre un medio gráfico de expresión y otro lingüístico. Este proceso espontáneo y sumamente lógico provoca una asimilación completa del texto presentado.

La dificultad no radica en la retención y comprensión del texto sino en la manufactura del mismo. Lograr que estos dos medios se ligen en fondo y forma es una labor complicada y de mucho tiempo. La importancia del símbolo no sólo está manifestada en la proyección visual de una imagen conocida y venerada por todos, sino también en el medio que constituye dicha imagen. “En el proceso de lectura determinan en el lector un espacio-tiempo también estético o una protección empática por la que participa en el símbolo del texto. El conocimiento mismo alcanza nivel de obra artística, pues se da en un espacio pictórico.”⁷⁶

El ejercicio de lectura textual tiene un proceso de los medios por la unidad; es decir, es necesario en primer lugar comprender todos los medios que forman la unidad para entender este tipo de expresiones. Mientras que las imágenes son impactantes desde el inicio, éstas provocan una emoción inicial, la cual puede atraer o alejar al receptor; las experiencias del lector serán las que acepten, entiendan o desprecien lo que tiene ante sus ojos. No obstante, la imagen puede atraer al lector en el momento en que muestra sus elementos; en ese instante se desmorona en pequeños grupos que conforman la totalidad. Por lo tanto, este tipo de poemas tiene dos posibles lecturas: una impactante, la cual atrae desde el inicio al espectador, y una cognoscitiva, donde el poema representa de manera lingüística la primera proyección estética.

El lenguaje por sí mismo se puede interpretar, animar y destruir, porque es completamente autónomo de cualquier otro medio; sin embargo, al poner una nueva variante como la imagen, el lenguaje escrito comienza a perder su autonomía, ya que depende directamente de su nueva compañía. No obstante, la imagen también se vuelve vulnerable, porque se convierte en una misma forma de expresión y provoca que la imagen se vuelva animada, como en el caso de la literatura con imágenes secuenciales o los retablos de las

⁷⁶ *Ibid.*, p. 143.

iglesias. En caso contrario, la escritura muestra un grado de atracción al tener un medio con más fuerza visual.

“La posición estética se coloca en una posición dialéctica entre la información y las bandas de redundancia que la sostienen, aunque la redundancia tenga por objeto resaltar la información.”⁷⁷ Las letras, que son los medios de expresión, se utilizan al mismo tiempo como trazos de un dibujo figurativo, como signos de la cadena discursiva y como signos de otras cadenas discursivas que se entrecruzan. “El poema constituye una imagen con o sin imágenes, porque existe una escenificación personal, ya que la obra por naturaleza crea una realidad; las palabras que el poema reúne son organizadas y actualizadas para formar escenas en el sentido pictórico.”⁷⁸ Este sistema estimula al destinatario a un modelo específico para que la respuesta ante los estímulos emotivos favorezca al emisor, logrando el cometido principal: conmover.

No obstante, las relaciones entre las dos lecturas no dependerán de la habilidad cognitiva del lector; esto es, no es necesario un lector con conocimientos precisos y enfocados a la imagen ni tampoco poéticos, porque las dos expresiones dependen íntimamente entre sí mismas, tanto en la idea que presentan como en la forma que están constituidas. El proceso de lectura en este tipo de poemas tiene tres principios básicos: la lectura de la imagen, en primer lugar; la asimilación del texto poético, en segundo, y por último, la relación e introspección que muestran los dos tipos de expresiones.

⁷⁷ ECO, Umberto. La estructura ausente: Introducción a la semiótica, p. 166.

⁷⁸ LOPEZ QUIROZ, Artemio...[et. al.]. Retórica verbales y no verbales, p. 202.

III.2. Poema XV “De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis”

Figura III. 20. Poema XV “De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis”

Na te patris summi qui te la ferocia frangi s
 Da mi hi ri te e cruci s victri c i a car mi na fa r i
 N a c a e l e s t a n i m a l i m i c i s u l t a t o r e i o h a n n e s
 T r a n s p e n e t r a m s a c c e l e r t v e r o o m i n e v i d i t
 E o u m s o l e v e r b u m h a u s i t i n a r c e p o l o r u m h o c
 G r a t i a s i c q u i o r a n n i a l t e o m n e s v i u d o f a t u
 D o n a t a v t q u i a t h o m i n e s s i b i s u m e r e t a u c t o r
 S c r i p s e r i t a t q e **I N P R I N G I** p i o d e u s v n e t u l m:
 S e p e r c a p a t r e q u i **T I O E R A T V** i t a q u e s a l u s q u e
 S i t n a t u s f a c t u s q u e c a r o d o m i n a t o r i n o r b e
 H u n c l e o h u n c v i t u l u s r e g e d a n t p o n t i f i c e q;
 V t l e o q u i f o r t i s r e t u l i t e r t a m i n e p r a e d a
 H o s t i a e t o b t u l e r i t s u m s e r i t e s a c c r d o s
 M y s t i c a d o n a s u i s c o n s o r t i b o p t i m e d o n a n s
 N e m p e d a t o r u m m y s t e r i o f e p t e m e t p i e p a u m
 D a t **M A R C U S** g u o q u e v i v i **D A C C A N T U**
 O t u **R E G O R M** **K A G N U** d a t i c **C A L**
 H o c **V O X C L A** **D E P E B I E G G E** c a p **F U I T I N D I** e s
 D a t **M A N T I S** m a n u s e p a r e d i **E R U S H E B O** d i s
 l u b e t h i c e g e n i t m a t r e m i r a b i l i t i s i n f a n s
 I p s e s a t u s m a r i a m d o d i t i s s i m a c u r a h u i c
 N o b i l i s a t q u e p u e r p e r s o n a v e t u s t a d i c r u m
 Q u i v e n i t d e c o d o m d e b o x r a b i e v e s t e e r u e n t a
 C a l c e s t u r u s e r a t q u i s o l u s t o r e c u l a r a u c t o r
 I n c r u c e p e n s a n d q u i s u s t i n e t a s t r a s u p e r n:
 V t c r u x a l m a f o r e t d i n i n o b a e c m u n e r e d i v e a
 N a s c r i b e n s b e n e m a t t e u s d e d i t o r d i n e p r i m:
 Q u i n f a c i e f i r m a t **S A M U E L** h o r i g i n e d a i d
 P r o p e t i t u e s f e **H O M I N E M S T I G N A U** i t q m p l e v o t u
 C u m m o n s t r a u i t **M A N C H O D I E S T I R** p i s f i d a b r a a
 Q u o d g e n h o e d e d e r i t p i s t i l l o f r a u d i a i n i q;
 E x p u l s o n a m r i t e **L I B E R G E N** u s o m n e r e t e x t u m
 C o n t i n e t h o e v e r **E R A T I O N I** s c r e d e r e s i g n u m
 N e m p e d e c e t d u d u e r i t t u s q u i a n a s c i e r i l l a
 P r o m i s s u s a s t i r p e s t s a l u a t o r m a x i m u s o r b i

III.2.1. Poema latino⁷⁹ y traducción

Nate Patris summi, qui tela ferocia frangis,
da mihi rite crucis victricia carmina fari.
Nam caeleste animal mitis volat ore Iohannes⁸⁰
transpenetrans aquila, et vero omine vidi
5 eoum solem, verbum hausit in arce polorum hoc:
gratia sicque Iohanni ante omnes vivo⁸¹ fatu
donata, utque artus hominis sibi sumeret auctor
scripserit; atque in principio Deus unus et almus
semper cum Patre qui pio erat: vitaque, salusque,
10 sit natus, factusque caro, dominatur in orbe.⁸²
Hunc leo, hunc vitulus regem dant, pontificemque.
Ut leo, qui fortis retulit certamine praedam;
hostiam et obtulerit⁸³ summus se rite sacerdos,
mystica dona suis consortibus optime donans.
15 Nempe datorum mysterio septem et pie panum:⁸⁴
Dat Marcus septem spiritus quoque vivide cantu.
O tu regem justi ecce agnum da pie Lucas:

⁷⁹ La edición que se presenta a continuación fue tomada de la Patrología Latina, no obstante se ha cotejado con las dos distintas ediciones digitales, Universidad de Oklahoma (OU) y Biblioteca Digital Hispánica (BDH) a lo largo del poema se anotarán las variantes de lectura que presentan estas ediciones digitales.

⁸⁰ OU y BDH Iohannis.

⁸¹ OU y BDH vivida.

⁸² Juan, 1, 14 “Et Verbum caro factum est et habitavit in nobis; et vidimus gloriam eius, gloriam quasi Unigeniti a Patre, plenum gratiae et veritatis.”

⁸³ OU y BDH obtulerat.

⁸⁴ Marcos, 8,5 “Et interrogabat eos: Quot panes habetis? . Qui dixerunt: Septem.”

Hijo del sumo padre, que rompes las feroces flechas,
déjame contar debidamente los victoriosos cantos de la cruz.
Pues el celeste animal vuela desde la boca del dulce Juan
como penetrante águila, y vi con buen augurio
5 el sol de oriente, [Juan] bebió esta palabra en lo alto de los cielos:
y así el autor escribió que la palabra viva, fue dada a Juan delante de todos,
para asumir se miembro de los hombres;
y en el inicio el Dios único y santo
que siempre estaba junto al Padre santo nació como vida y salvación,
10 y hecho carne domina en el orbe.
El león y el novillo presentan a este como rey y pontífice.
Como el fuerte león que obtuvo su presa en el combate;
también el sumo sacerdote se ofreció como víctima,
dando plenamente los místicos dones a sus hermanos:
15 Sin duda, siete panes otorgados piadosamente en el misterio:
Marcos da siete espíritus también con un vívido canto.
Oh tú, Lucas, da piadosamente al rey de la justicia, el cordero:

hoc signatque fides Dei ecce ea, pontificemque
 dat vox clarum hedos qui tollit cum fuit in dies.
 20 Formantis manus et par ecce diebus Herodis⁸⁵
 in Bethleem genitus matre ammirabilis infans:
 ipse satus Maria, mundo ditissima cura huic:
 nobilis atque puer, persona vetusta dierum
 qui venit de Edom, de Bozra, hic veste cruenta
 25 calcaturus erat qui solus torcular, auctor⁸⁶
 in cruce pensandus qui sustinet astra supernus:
 ut crux alma foret divino haec munere dives.
 Nam scribens bene Mattheus dedit ordine primus
 qui in facie firmat jus, hunc ab origine David
 30 progenitum esse hominem signavit, quem pie votum
 cum monstravit in ordine stirpis fidus Abraham:⁸⁷
 quod genus hoc dederit pistillo fraudis iniquae
 expulso nam rite liber genus omne retextum
 continet hoc vere rationis credere signum,
 35 nempe decet dudum Christus quia nascier illa
 promissus stirpe est, Salvator maximus orbi.

⁸⁵ Mateo, 2, 1 “cum autem natus esset Iesus in Bethleem Iudaeae in diebus Herodis regis ecce magi ab oriente venerunt Hierosolymam.”

⁸⁶ Venancio de Fortunato, “In laudem S. Mariae” Qui venit de Edom, de Bosra vester cruenta, / pulcher, sanguineus candidus, atque rubrus / calcaturus erat qui solus torcular altum, / in cruce pensandus, membra cruore levans” Cfr. José Luis Moreno Martínez, *La luz de los padres: Temas patrísticos de actualidad*, p. 298.

Isaías, 63, 1-3 “ Quis est iste, qui venit de Edom, tinctis vestibus de Bosra? Iste formosus in stola sua, gradiens in multitudine fortitudinis suae. Sum ego, qui loquor iustitiam, potens ad salvandum. Quare ergo rubrum est indumentum tuum, et vestimenta tua sicut calcantis in torculari? Torcular calcavi solus, et de gentibus non erat vir mecum; calcavi eos in furore meo et conculcavi eos in ira mea.”

⁸⁷ Mateo, 1, 1-2 “Liber generationis Iesu Christi filii David filii Abraham.”

y la fidelidad de Dios señala esto,
y la voz designa al pontífice que quitó los pecados cuando estuvo en vida.

20 He aquí al semejante en los días de Herodes que formaba tropas,
el admirable hijo engendrado por la madre en Belén:
él retoño de María, que tuvo la más rica solicitud por el mundo
y noble hijo, persona vetusta de días
que vino de Edom, de Bozra con el vestido ensangrentado,

25 éste que había de pisar, solo, la prensa, el autor
supremo que sostiene los astros, había de ser colocado en la cruz,
para que esta cruz santa fuera rica por su divino don.

Mateo el primero que confirma lo justo en su rostro,
escribiendo bien, en orden entregó y señaló que este hombre fue engendrado

30 de la descendencia de David, cuando el fiel Abraham en la sucesión de la estirpe,
mostró al que piadosamente fue prometido,
qué generación habría dado esto después de expulsado el mortero del injusto engaño,
el libro contiene a toda la generación renovada
verdadera señal de la razón de creer,

35 porque Cristo desde hace tiempo fue prometido
nacer de esta estirpe, salvador máximo para el mundo.

El poema XV, *De quatuor evangelistis et agno, in crucis specie constitutis*, está organizado de acuerdo a la disposición de cada elemento visual, es decir; el poema describe a cada evangelista en el orden como se muestran en el dibujo, primero comienza con Juan, sigue con Mateo, el cordero, Lucas y termina con Mateo. Ahora bien, esta descripción se desarrolla en dos segmentos; primero es la descripción del símbolo que representa cada evangelista, se señala qué animal es el que personifica a cada evangelista: el águila para Juan, el león para Marcos, el cordero para Cristo, el toro para Lucas y el ángel para Mateo; segundo es un pasaje o relato relevante en la misión de cada evangelista. De esta forma, podemos ver esta organización en cada verso: primero el símbolo de cada personaje, segundo la actividad que lleva a cabo cada evangelista.

Los dos primeros hexámetros corresponden al exordio, la petición de Rabano Mauro para contar debidamente los cantos de la cruz. Los versos 3 y 4 describen la figura que simboliza al evangelista Juan, mientras que los versos 5-10 relatan cómo se le otorgó el don de la palabra. El león y sus habilidades se recalcan en los versos 11-15, y en el verso 16 se revela quién es ese león. Lucas es el único evangelista que no tiene una alusión directa con el toro en los versos, la relación imagen-personaje se debe entender directamente en el dibujo, justo en los hexámetros 17-19. En el verso 20 el cordero aparece; primero, colocado en un espacio temporal, después en los versos 21-28 relatan el nacimiento y la crucifixión de Cristo, alusión directa con la inscripción que tiene el cordero resaltado en su cuerpo.⁸⁸ El verso 29 introduce a Mateo quien en los versos siguientes (30-33) relata la descendencia de Cristo. El cierre del poema, versos 34-36, puntualiza que Cristo desde hace tiempo fue prometido y es quien salvó al mundo.

⁸⁸ Cfr. p. 95-97

La realización de una traducción moderna, ya no se diga la elaboración de una copia, es muy compleja por todas las uniones semánticas que debe tener el poema. Por consiguiente, la transmisión del texto escrito tiene muchos percances y dificultades por esta lucha interna entre imagen y verso. No obstante, se puede apreciar, aún en este confinamiento, cómo los versos construyen un mundo lingüístico ordenado y coordinado con las imágenes, que están desarrolladas en sí mismo. Por medio de frases hechas y el uso de muletillas, la idea se irá desarrollando a lo largo de la lectura. Más adelante se verá qué tipo de frases utiliza el autor para resolver este reto.

La complejidad de este poema reside en el ajuste que debe realizar el autor para acoplar las letras y los versos dentro de una serie de imágenes preestablecidas. Por lo tanto, la fluidez del lenguaje se ve afectada, a tal grado que una copia debe ser entendida desde el inicio tanto desde el punto de vista plástico como desde el punto de vista literario, para que ningún elemento sobre ni falte.

III.2.2. Descripción física

A continuación se realizará una descripción física de los dos manuscritos digitales que se encuentran en los portales web antes señalados.⁸⁹ Primero, se desarrollarán las características que presenta el código de la Universidad de Oklahoma: una descripción del poema en general, después los elementos que conforman los detalles de este manuscrito; se terminará con la edición que presenta la Biblioteca Hispánica. Las ediciones fueron tomadas de los portales que cada institución tiene abiertos al público. Por lo tanto, las observaciones y anotaciones que surjan de estos códigos serán a partir de estas ediciones digitales con acceso libre; nunca se tuvo contacto de manera física con ninguno de ellos.

⁸⁹ Cfr. p. 19.

El portal de la Universidad de Oklahoma⁹⁰ (OU) tiene como fuente principal el *Codex Purpura*; sin embargo, la página web no muestra más información acerca de éste. La liga que presenta esta referencia es muy ambigua, ya que redirecciona a un portal con propaganda y sin ninguna relación en torno al códice. Los detalles del poema *De quatuor evangelistis et agno, in crucis specie constitutis* se verán más adelante junto con una explicación de los mismos.

La Biblioteca Nacional de España presenta en el portal Biblioteca Digital Hispánica (BDH) un acceso libre al codice⁹¹ de 120 hojas, perteneciente ya a los siglos X-XI, en minúscula carolingia. Este manuscrito español se distingue en su iconografía por un estilo siciliano, además de un trazo en las letras de la minúscula carolingia con detalles orgánicos.⁹² Aun cuando no existen figuras detalladas de las imágenes claves del poema, es posible distinguir el modo en que fueron elaboradas y cómo se mezclan todos los elementos. Esta edición es muy amigable para la lectura, porque el trazo y limpieza de los blancos logran una excelente legibilidad, caso contrario del portal de la OU, donde la lectura se tropieza mucho por la deficiente calidad en la digitalización.

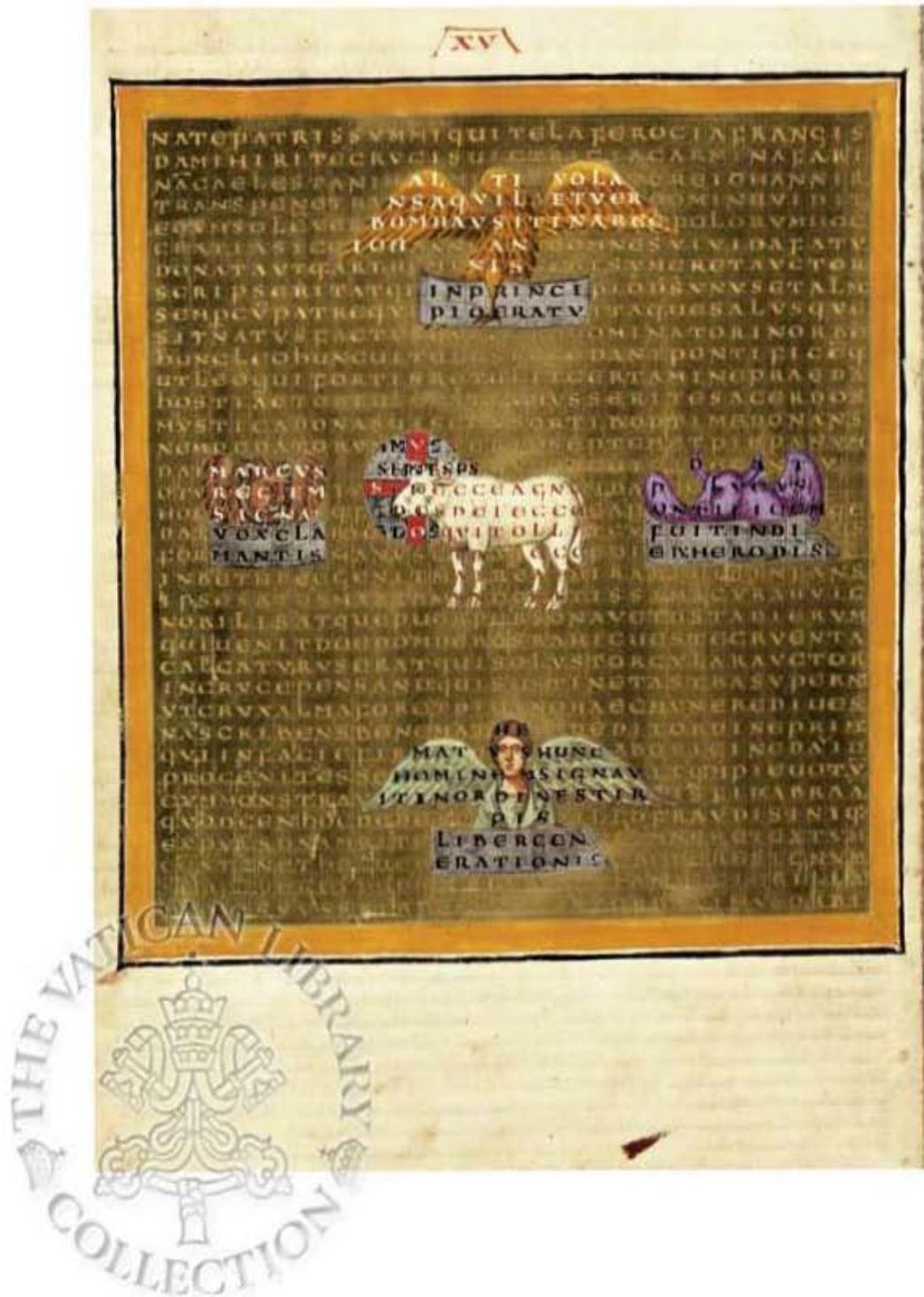
⁹⁰ http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/07_hrabanus/supp/poems.htm

⁹¹ <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?text=de+laudibus+sanctae+crucis&exact=&advanced=false&pageSize=1&pageNumber=1>

⁹² <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:1801/view/mets/popupDescripti...>

III.2.2.1. Versión Universidad de Oklahoma

Figura III. 21. Poema de la Universidad de Oklahoma



El poema XV del tratado *De Laudibus Sanctae Crucis* en el portal de la OU muestra un códice completo, pero desgastado en ciertas partes del interior del poema; es imposible hacer una lectura a simple vista. Es necesario tener otra copia para interpretar las letras borrosas, o hacer un acercamiento digital para aclarar el trazo de la palabra. El cuadro de letras está enmarcado por dos diferentes colores: el marco exterior, que son las líneas más cercanas a las orillas del códice, está elaborado por un delineado en color negro muy delgado que no muestra elementos de deterioro; en seguida tenemos un marco de mucho mayor espesor con un color que contrasta con este primer cuadro, es un contorno anaranjado, que presenta una tonalidad uniforme, con una pérdida de color mínima, caso contrario a las letras del poema que muestran un desgaste significativo en varias partes.

Tanto el poema III como el poema XV tienen el mismo modelo: dos cuadros de diferente tamaño y colores neutros que cubren las letras del poema. El cajón de letras, primero, se forma por una base de color ocre, el cual servirá de lienzo para la elaboración tanto de las imágenes como del trazo de los versos. Esta base neutra presenta desgaste considerable en el centro del poema y en la base del mismo, al grado que las letras están completamente borradas y es imposible realizar una lectura; por lo mismo, este códice no ofreció muchas variantes de lectura al ser comparado con la edición que presenta la Patrología Latina y la BDH.

Las letras en un trazo limpio y uniforme no muestran un contraste tan marcado como el poema III, donde las letras forman la fuente principal de información tanto pictórica como literaria. La importancia de la letra en el poema *De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis* pasa a un término mucho más plástico; ésta presenta armonía con su trazo para no robar fuerza a la imagen. Por lo tanto, el mensaje principal se encuentra en la iconografía. Las cinco imágenes no sólo sobresalen por su valor propio, sino también por la disposición geométrica preestablecida. El mensaje surgirá al momento de separar los medios

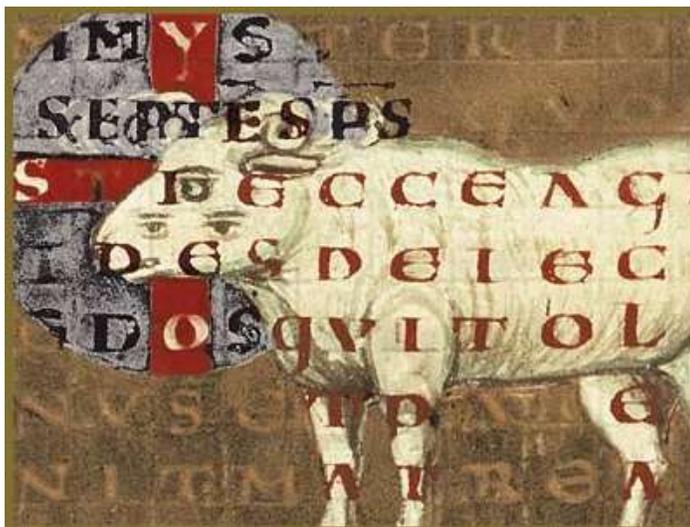
de expresión: percibir primero cada elemento y entenderlo individualmente, después cada idea se irá uniendo con naturalidad y coherencia.

El color de las letras dependerá del espacio en el que se desarrollen; es decir, habrá tres colores distintos para éstas: blanco, negro y ocre, todo con el objetivo de realzar el mensaje inmerso en cada ícono. El texto principal se marcará por una combinación neutra, en color anaranjado con base café, mientras que los enunciados inmersos en la imagen se trazarán de acuerdo a la mejor combinación para no perder el balance estético; en algunos casos será negro, en otros blanco, incluso rojo. Ahora bien, las imágenes que se pueden apreciar en este poema son las siguientes:

- El cordero como la representación de Dios
- El águila como Juan
- El león como Marcos
- El toro como Lucas
- El ángel como Mateo

Cada imagen está elaborada con sumo detalle; tanto la pluma de las alas como la melena del león, tienen una definición muy particular. Comenzaremos con el centro del poema, primero el cordero, dibujado de perfil, que está elaborado con muchas minucias y precisión. En el detalle que presenta el portal de la OU podemos ver sombras y detalles tanto en el cuerpo como en la cabeza de la imagen, dando un carácter de realismo a la pintura.

Figura III. 22. Detalles del cordero



En la cabeza tiene escrito: *Septem spiritus dei*, mientras que en el cuerpo se puede leer: *ecce agnum dei qui tollit peccata mundi*, y en los cuernos aparece la palabra griega en letras mayúsculas: *YOS*.

En la parte superior tenemos al águila en color anaranjado, casi beige, muy similar al marco del poema. En la representación de Juan podemos ver un águila abriendo sus alas completamente, con la cabeza en posición hierática girando al contrario del cuerpo y con sus garras que protege la inscripción en la parte baja de la figura. La rotación, que se percibe del cuerpo con la cabeza del águila, ofrece una sensación de movimiento, cualidad estética que no se puede apreciar en un texto donde los mismos elementos forman la plasticidad y literatura del poema, como el caso del poema III; el detalle de las garras abiertas y el tamaño de las plumas ofrecen no sólo una imagen móvil, sino un realismo muy especial al ícono de Juan.

Figura III. 23. Detalles del águila



En el interior de la imagen podemos ver la inscripción: *altivolans aquila et verbum hausit in arce Iohannis*, y en el pedestal o pie del dibujo: *in principio erat v[erbum]*.

La imagen de Marcos, en el portal de la OU, no tiene un acercamiento propio para apreciar la manufactura de la imagen; incluso la calidad del poema en la imagen completa no presenta la nitidez necesaria para hacer una descripción detallada. Sin embargo, podemos ver la cara de un león con sus alas contraídas de color ocre. A comparación con las dos imágenes anteriores, no presenta efectos de movimiento; sin embargo, se conservan los detalles en lo encrespado de la melena y el realismo de las plumas.

Figura III. 24. Detalles del león



En la figura de león se lee: *Marcus regem signat* y en la parte baja: *vox clamantis*

En cuanto a la imagen de Lucas, sí tiene un acercamiento personalizado, en el cual podemos ver que el fondo del poema está muy gastado hasta el grado de no poder leer la silueta de las letras, también vemos a un toro alado de color púrpura muy detallado en cuanto al espacio. El detalle de las orejas y ojos es clave para crear el efecto de vivacidad en la imagen; ambos proyectan un realismo muy particular; sin embargo, ya no es posible apreciar un efecto de movilidad, como en las dos primeras imágenes.

Figura III. 25. Detalles del toro

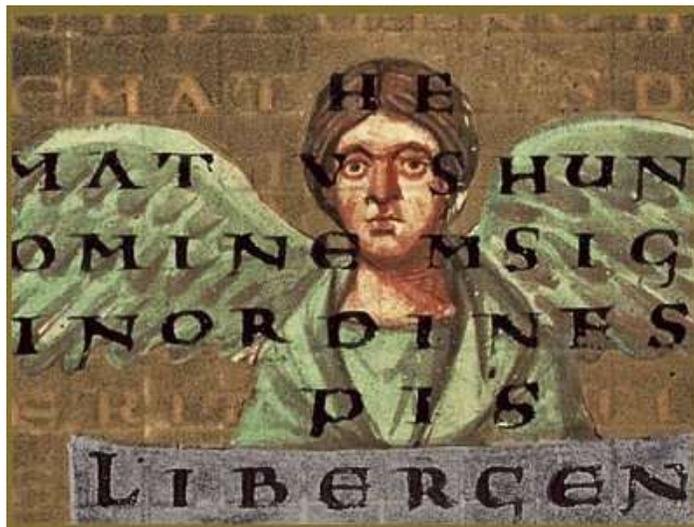


En el cuerpo del toro se puede leer: *dat Lucas pontificem* y al pie: *fuit in diebus Herodis*.

Por último, tenemos la claridad de la imagen de Mateo. Los detalles que presenta están sumamente cuidados desde el doblar de la ropa hasta la armonía de las facciones del rostro. La veracidad y delicadeza de los detalles, al crear sombras de proporción en alas, rostro y vestimenta del evangelista, proyectan estéticamente una figura bastante elaborada. Las alas desplegadas muestran detalles en las plumas mediante las sombras y dimensiones de las

mismas, creando concordancia con la imagen del águila; estas dos son las únicas que muestran extendidas las alas.

Figura III. 26. Detalles del ángel



El ángel tiene escrito: *Matheus hunc hominem signavit in ordine stirpis, y liberationis* en su base.

De acuerdo con la postura y movilidad de las imágenes es decir, la torsión de la cara del león, la curvatura que proyecta el águila y el ángulo que presenta el cuerpo del toro, incluso la dirección que muestran los ojos de los tres animales, exhiben el centro como punto de tensión e imagen en la que es necesario poner mayor énfasis. Caso completamente contrario es la figura humana, en donde su rigidez y vista se dirige al espectador. En ella no existe ninguna conexión con el centro del poema, pero sí con el espectador. Únicamente Juan, Lucas y Marcos proyectan sus movimientos corporales y visuales hacia el centro del poema, cuya imagen es el origen del mensaje tanto en un plano plástico como en uno literario. Este epicentro generará las cadenas discursivas del poema.

La idea de la pintura es desarrollar de forma plástica una escena del Apocalipsis. Esta imagen, aún cuando el tópico y la disposición de elementos hayan sido y serán representados en varias ocasiones anteriores y futuras, será utilizada como motivo para desarrollar un poema cíclico; cada elemento tendrá su mensaje visual y mensaje literario que el receptor podrá desmembrar al momento de su lectura. Cada imagen tiene su posición y función de acuerdo a sus características físicas y participación en los relatos bíblicos. Es decir, Mateo, el único representado con una figura humana, será quien dirija la mirada al espectador, no sólo por su forma física, sino también por la tarea de relatar la imagen humana de Dios. El resto de los elementos (animales), relatarán la historia “mística” del cordero divino. A partir de este principio, las imágenes están desarrolladas para narrar, en un inicio, el pasaje bíblico que aparece en el cuerpo del cordero y continuar con la disposición de cada imagen, ya que todas se desenvuelven bajo la misma idea: describir la historia de Cristo en la cruz.

En todos los detalles se aprecia el cruce de distintas líneas, creando una cuadrícula cuya intención, opino, será determinar el lugar en donde caen todas las letras del poema, caso que no se puede apreciar en el poema III, pero sí en los detalles que muestro en el capítulo II.⁹³ Esto da pauta para pensar en el modo de configurar este tipo de expresiones plásticas-literarias; posiblemente, primero, se realiza una cuadrícula y las imágenes se plasmarán en cada uno de estos cuadros; de esta forma las letras tienen una ubicación más atinada y, por consiguiente, el balance de estos dos medios expresivos obtiene una armonía visual importante para su lectura y una economía informativa, la cual no sería posible si cada una se expresara independientemente. Con este tipo de lineamientos el escriba se ayuda a mantener un peso y medida en cada letra; el trazo de cada signo deberá ser el mismo, creando así un balance de tamaños propicio para una buena legibilidad.

⁹³ Figura III. 3 Detalles del poema XVI de la Universidad de Oklahoma

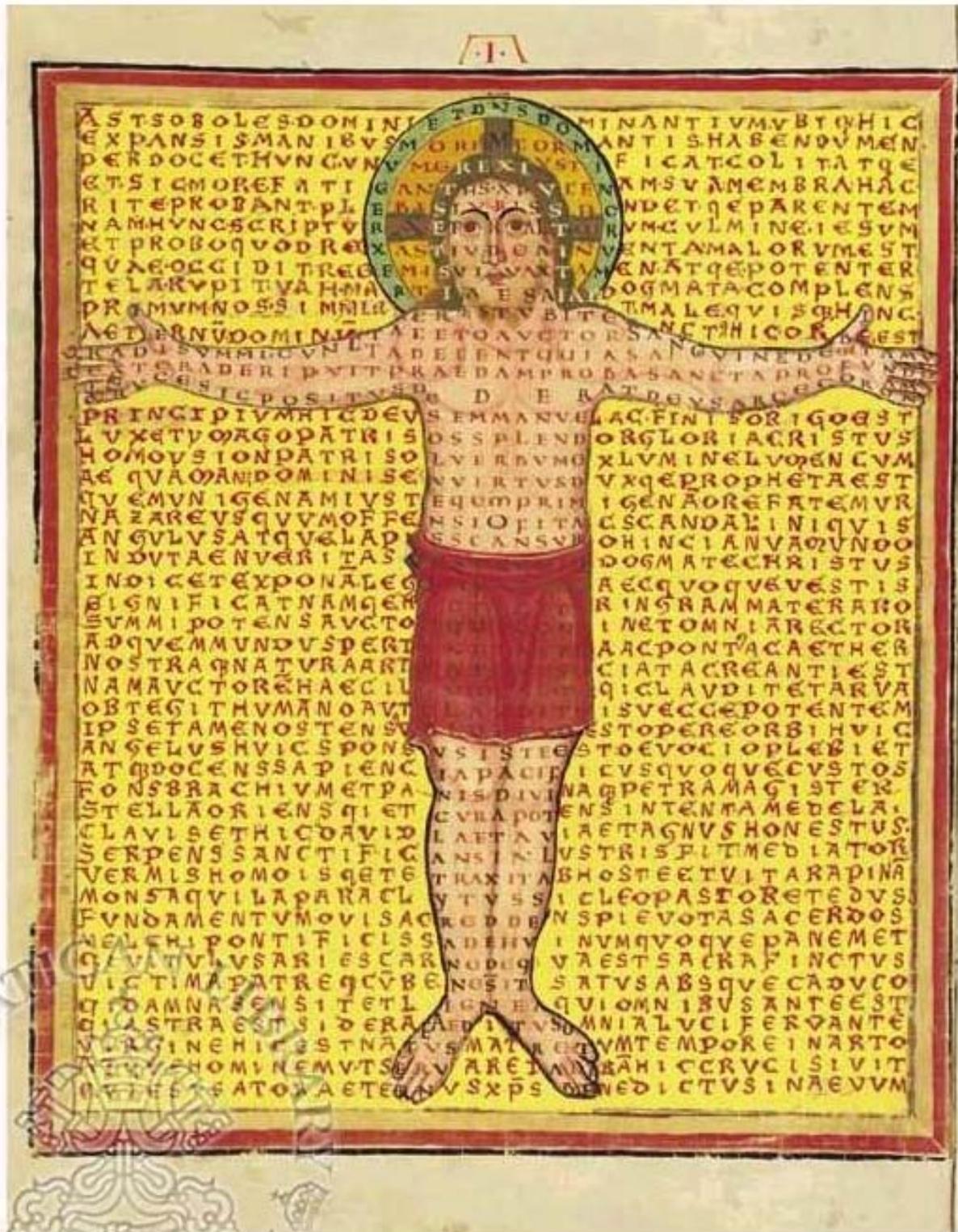
La escritura es una convención social que describe ideas y sentimientos a la vista. No sólo, la importancia de la legibilidad, sintácticamente hablando, sino también la disposición de espacios y colores hacen que los juicios e ideas plasmadas sean mucho más visibles. La combinación de elementos en un mismo espacio provoca que la manufactura tenga una postura visual mucho más compleja; es decir, el emisor debe procesar y desintegrar cada forma de expresión; una, la imagen, como medio impactante en un primer plano, cuya función es proyectar desde un inicio la idea global en un solo movimiento; la otra, lectura lingüística, subrepticamente anida una idea que con la paciencia del lector crea una imagen compleja y global al ir hilando los dos medios de expresión.

En ese sentido es importante que los dos medios mantengan la misma línea discursiva y lo más importante, una naturalidad en la formación de los mismos. No existe lugar para el equívoco en la expresión física y semántica, ya que esa armonía provoca una cohesión muy importante para crear un macroacto de lectura. Por lo tanto, el poema debe ser pensado no sólo en una dimensión lineal, como el caso de las letras, sino también en un sentido espacial, ya que es necesario incorporar elementos distintos en naturaleza. Por esa razón, la imagen es aquella que marcará la pauta para establecer el espacio de las letras, porque la naturaleza de la imagen es ser impactante desde un inicio y no discursiva como la letra. La imagen, como primer plano, plasma las coordenadas necesarias para que, al desarrollar las letras, puedan adentrarse en su fisonomía. Caso muy contrario de otros códigos, donde las capitulares adornadas y dibujos alternos se elaboran una vez que el texto está terminado, a fin de ilustrar el contorno y la misma letra.

Lo importante de estos textos es la economía informativa que presentan. El dibujo debe estar muy bien alineado, para proyectar de forma rápida y precisa todo el mensaje en una sola exhibición. Por eso, la imagen funciona como el lienzo donde las letras tomarán sus formas,

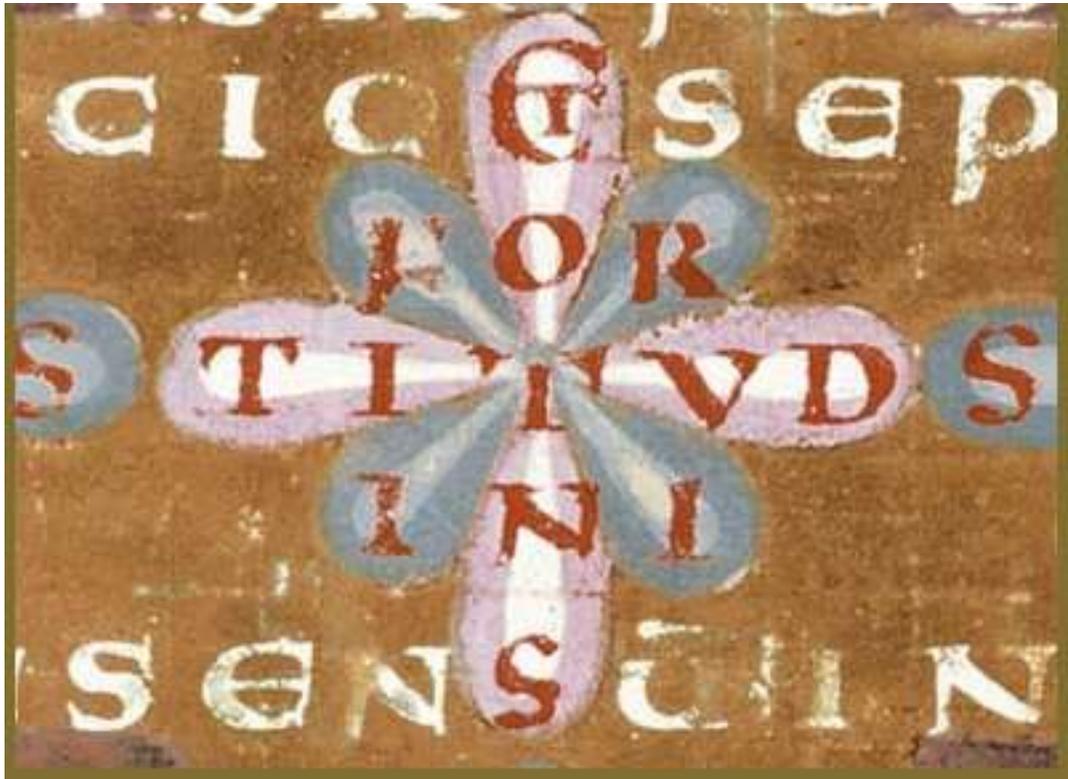
además del hecho de que es mucho más sencillo arreglar una imagen sin ningún tipo de locuciones o, en este caso, letras; igualmente porque la fisonomía de la letra es más sencilla de acoplar a estos espacios por llenar. Un caso muy particular de este ejercicio es el poema I, *De imagine Christi in modum crucis brachia sua expandentis, et de nominibus ejus ad divinam seu ad humanam naturam pertinentibus*, donde las letras se ajustan hasta el punto de ser aplastadas unas con las otras para cumplir con los lineamientos que la imagen exige; por ejemplo, las letras a la altura de los brazos del dibujo de Cristo, unas letras después de otras en un espacio muy reducido e invadiendo una y otra vez el contorno del dibujo, mientras que a las letras del pecho les sobran tanto espacio que es necesario alterar su figura y tamaño, a fin de no perder la armonía y peso visual. Aun cuando el poema respeta la cuadrícula inicial para que las letras caigan en lugares específicos, la imagen, como primer elemento de formación en el poema, está forzando al signo lingüístico a acoplarse a los espacios que el mensaje visual está exigiendo.

Figura III. 27. Poema I "De imagine Christi in modum crucis brachia sua expandentis, et de nominibus
 ejus ad divinam seu ad humanam naturam pertinentibus"



Un ejemplo más claro es el detalle del poema XVI, *De septem donis Spiritus sancti, quae propheta Isaias enumerat*, donde la letra está por encima del dibujo; en primer lugar, podemos ver el rayado vertical y horizontal que tiene el códice y, en el centro de cada uno de estos cuadros, una letra; en segundo lugar, el detalle que presenta el acercamiento a la flor compuesta por tres colores: blanco, rosa y azul y, dentro de esta flor, una serie de letras en tinta roja que escriben la palabra *fortitudinis*. La letra central presenta desgastes en su color, dejando ver cómo la flor fue pintada de antemano para después colocar las letras correspondientes; incluso ejemplifica cómo la anatomía de las letras puede ser más flexible gracias a la caligrafía y las establece en un espacio predefinido, en lugar de que fueran trazadas en un primer plano y encima de ellas el dibujo.

Figura III. 28. Poema XVI Detalles "De septem donis Spiritus sancti, quae propheta Isaias enumerate"





La elaboración de la palabra *et* da una clara idea de esto: cómo se fusionan dos letras en un mismo espacio. Esta palabra se crea gracias al trazado de la letra “e”; esto es, la línea horizontal característica de la “e” tiene una pequeña línea que la convierte en dos letras en un mismo espacio, proyectando de esta manera una palabra completa. Todo esto bajo un estricto balance y predeterminación del poeta, siguiendo la función principal de la pintura: ser

decorativa, dogmática y didáctica.⁹⁴ En este proceso existe una armonía entre el interés didáctico de la pintura con el valor estético de los elementos que forman la obra de arte. En primer lugar, desarrollar una idea plástica que presenta no sólo problemas de técnica, sino también variantes en los utensilios y herramientas para desarrollar una idea plástica. Por lo tanto, la concordancia entre un elemento mudo, la imagen y un elemento sonoro, la letra, debe permanecer en la mente de la persona que intenta comunicar este tipo de poemas para una apropiada transmisión.

No obstante, sí existen propuestas plásticas donde la letra es la protagonista del cuadro. La pericia de la caligrafía y el uso adecuado de colores logran contrastar lo suficiente para emitir un mensaje visual claro. Por ejemplo, en el poema III, *De novem ordinibus angelorum, et de nominibus eorum in crucis figura dispositis*, el trazo de las letras y los colores que utiliza el creador proyectan no sólo una imagen sino una serie de lecturas no lineales completas. También están los poemas V, *De quatuor figuris tetragonis circa crucem positis, et spirituali aedificio domus Dei*, y el poema VIII, *De mensibus duodecim, de duodecim signis, atque duodecim ventis, et de apostolorum praedicatione, deque caeteris mysteriis duodenarii numeri, quae in cruce ostenduntur*, donde los elementos visuales están hechos a partir de figuras geométricas resaltadas por la combinación apropiada de colores. El contraste de las tintas será la clave para crear armonía visual y la guía para entender y leer las distintas fuentes de información que tiene el poema. Por lo tanto, el poeta jugará con estos tres elementos; color, figura y letra, a fin de crear una serie de propuestas visuales y literarias complejas en su lectura y económicas en la forma de narrarlas.

⁹⁴ DOMEIL, C. R.. *Painting in Europe, 800 to 1200*, p. 16.

Figura III. 29. Poemas V "De quatuor figuris tetragonis circa crucem positis, et spirituali aedificio domus Dei"

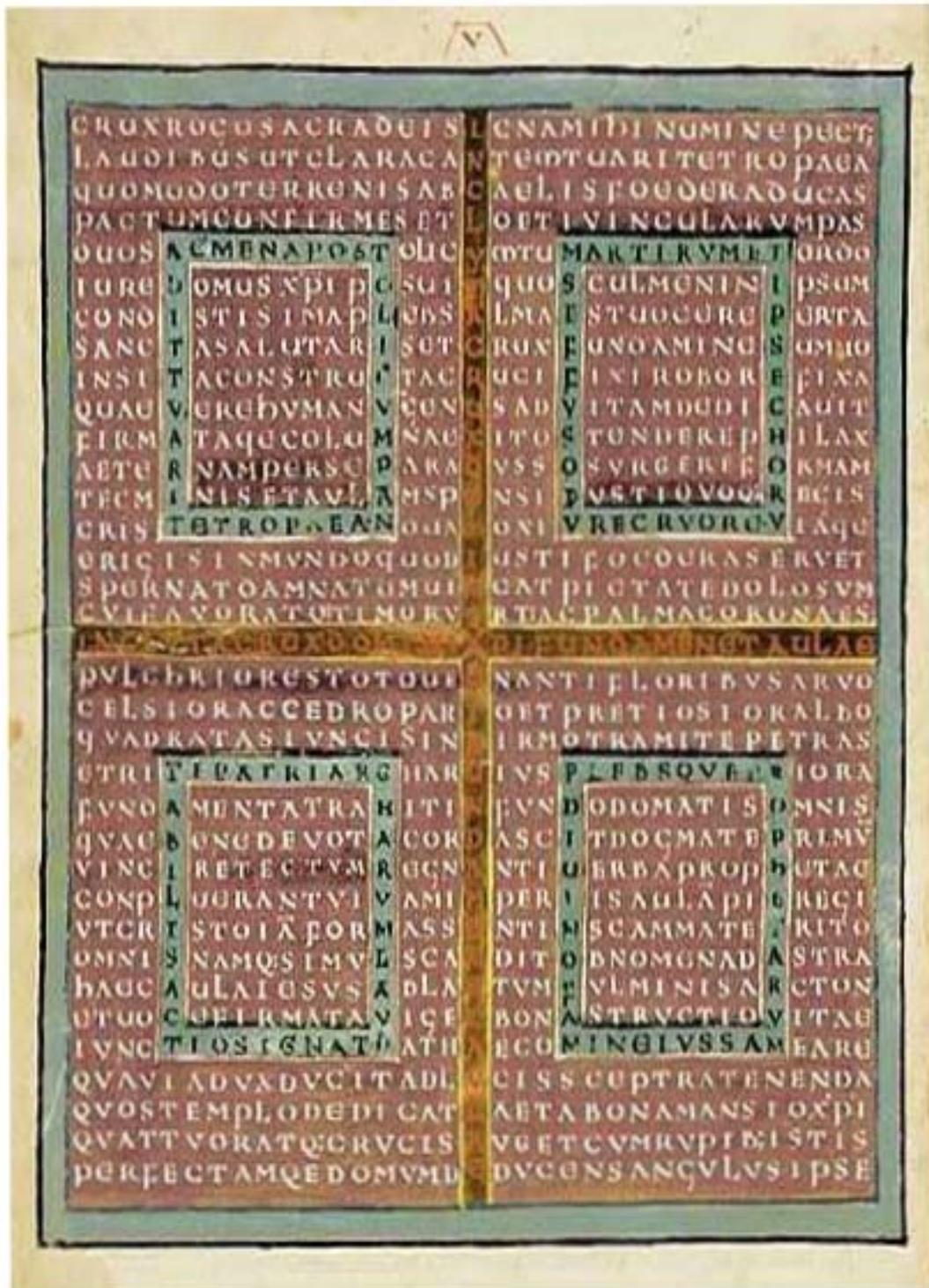
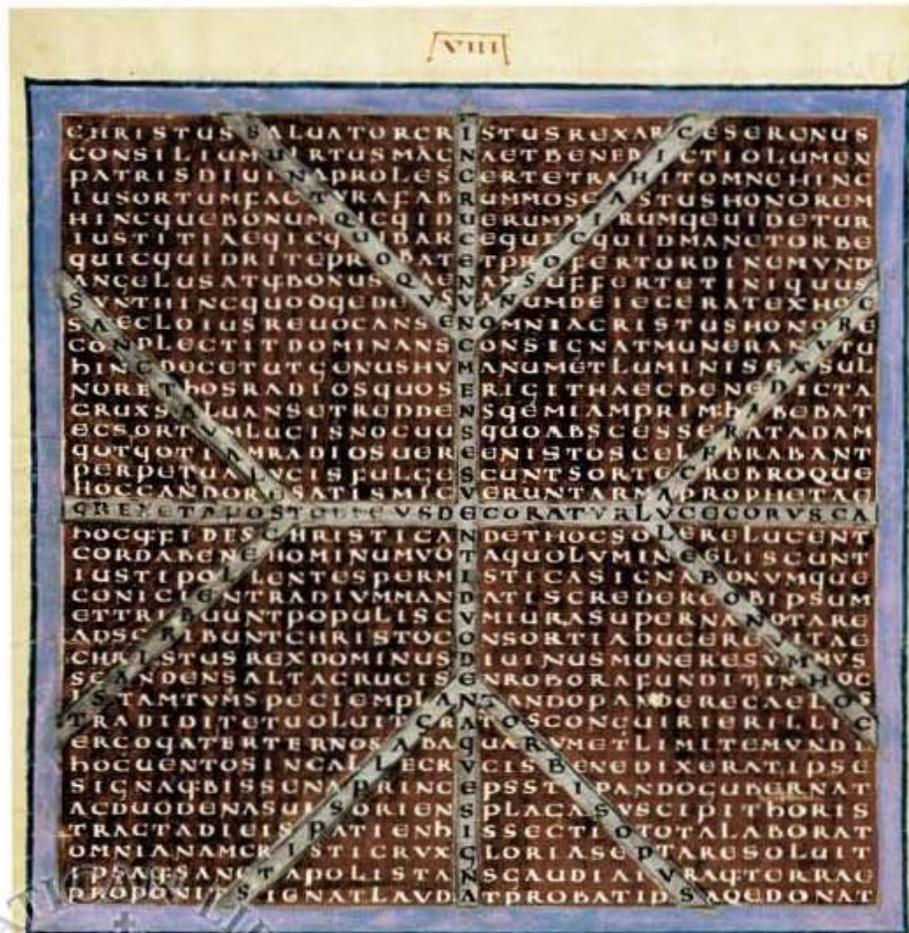
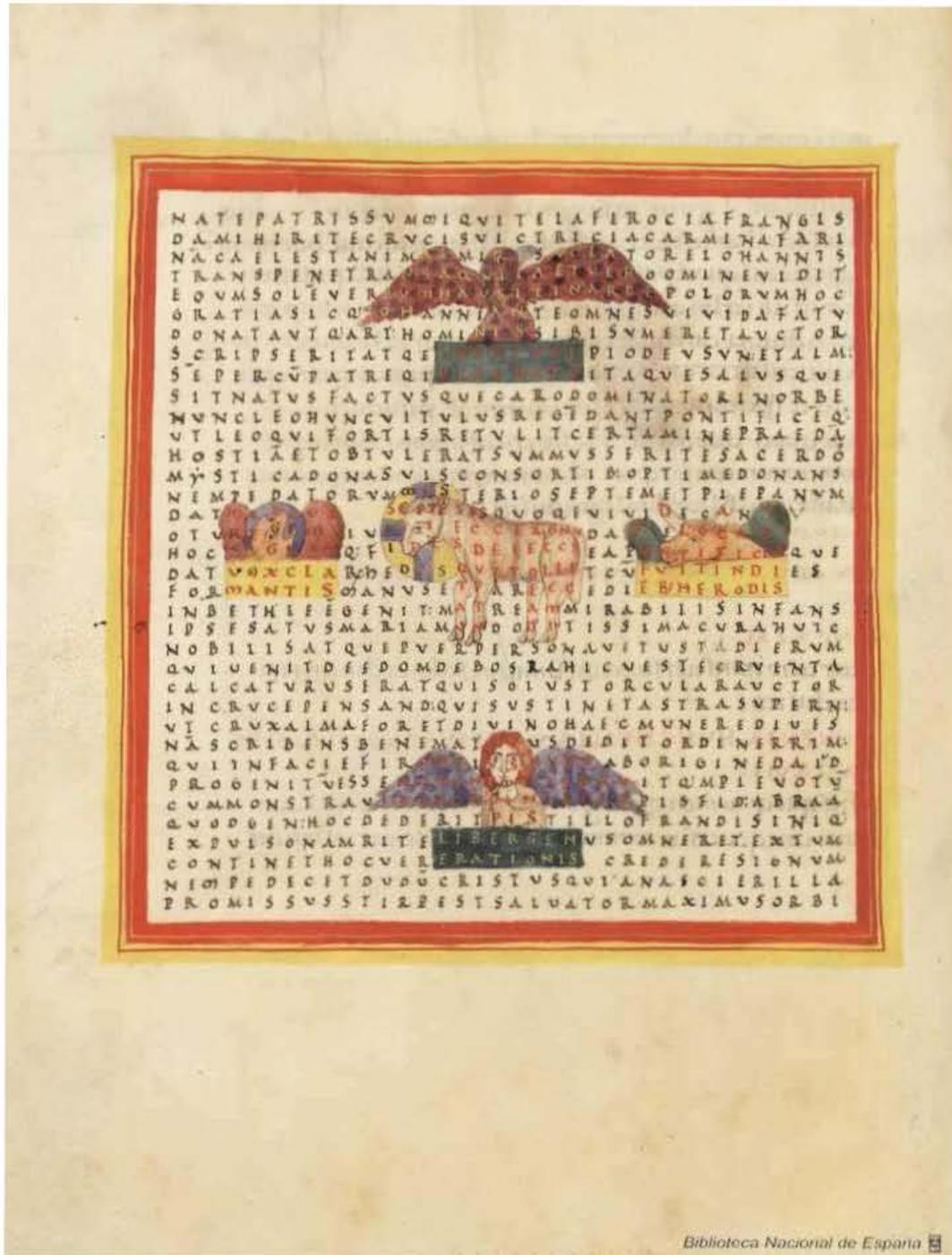


Figura III. 30. Poema VIII "De mensibus duodecim, de duodecim signis, atque duodecim ventis, et de apostolorum praedicatione, deque caeteris mysteriis duodenarii numeri, quae in cruce ostenduntur"



III.2.2.2. Versión Biblioteca Digital Hispánica

Figura III. 31. Copia de la Biblioteca Digital Hispánica



El poema que presenta el portal de la BDH es una imagen mucho menos detallada, pero la hechura es tan compleja y bien elaborada como la versión de la OU. En el códice de la BDH no existen aproximaciones a las imágenes; únicamente se presenta el poema completo, pero con una buena calidad en la fotografía digital, lo cual ayuda a realizar acercamientos sin que la imagen pierda su compostura. Es decir, las deformaciones de las imágenes a causa de la calidad digital son pocas y es posible observar ciertos detalles del poema, como el tipo y hechura de la letra, colores y detalles de las imágenes que forman la unidad plástica.

Esta imagen digital muestra un códice está en excelentes condiciones, no presenta manchas, enmendaduras ni faltantes, tiene una mejor calidad, comparado con el ejemplar de la OU, que presenta manchas y deterioro en algunas partes. Es un códice grande, que no se ocupó en su totalidad, creando un cuadro de letras relativamente pequeño, ya que el dibujo tiene una dimensión de 33 x 36 cm.⁹⁵ Los colores no muestran rasgos de deterioro ni espacios en blanco, es posible una lectura fluida y completa sin necesidad de ocupar otra versión para llenar los huecos borrosos, como el caso de la OU. El códice de la BDH tiene una mejor versión para leer y la selección de colores es excelente para hacer los matices en las figuras. Esto de cierta manera compensa el poco detalle que tienen las imágenes; incluso se podría pensar en la pericia del amanuense para desarrollar imágenes y de qué manera utiliza los elementos a su alcance, en este caso los colores, para superar la dificultad de los dibujos.

El cuadro de letras se encuentra encerrado por dos marcos; uno exterior y otro interior; el exterior es de color amarillo bastante uniforme en su delineado y en la calidad del mismo; el marco interior, con un color anaranjado, muestra detalles en el delineado, ya que alterna líneas delgadas con gruesas. En esta edición no existe un tono base con el cual las demás figuras, ya

⁹⁵http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/R/FUA36RPXFQKKUUS4RATSUDTIV937T9YSKFRE4A93MSAI MNFMFI-00239?func=results-jump-full&set_entry=000020&set_number=000077&base=GEN01

sean letras o imágenes, resalten cada una por el contraste de colores; todas las imágenes usarán los mismos tonos neutros: amarillo, vino y un azul o violeta bastante desgastado por el tiempo. Las letras cambiarán de tono de acuerdo a su lugar; si se encuentran dentro de una imagen, tendrán tonalidades claras, mayormente ocres, mientras que fuera de ellas serán de una tonalidad oscura.

El águila que se encuentra en la parte alta del poema está compuesta por un color vino con buena uniformidad en todo el cuerpo del animal; no obstante, la apreciación del fondo es nula; es decir, el águila está trazada en un sólo plano, sin detalles en las plumas del ave, incluso se puede ver una desproporción en el tamaño de las alas. La movilidad y detalle es mucho menor al águila que muestra el códice de la OU.

En cuanto al león alado, también es difícil apreciar los detalles; incluso se podría malinterpretar esta imagen y entender que es un hombre alado; no obstante, la concordancia de espacio-texto del poema es la que indica que la figura es un león; sin embargo, a primera vista, el receptor puede ser engañado con facilidad. Marcos está iluminado por un color vino en las alas, azul en la melena y un anaranjado muy claro formando la cara del león. Gracias a las tonalidades y uso de los colores, es posible observar un manejo de espacio extremadamente sutil; sin embargo, la movilidad y el realismo de la imagen es muy pobre.

En el centro del poema tenemos al cordero de Dios, el cual se muestra con más detalles; por ejemplo, las pezuñas y la definición de las patas. El cordero está iluminado por un beige muy claro y con una aura en amarillo y azul; en la parte azul del aura se aprecia cierta decoloración en el centro, pero en general la imagen se puede distinguir completa y sin rasgos de deterioro. Ésta es la única imagen que tiene rasgos de veracidad y movilidad; el resto de las iconografías no presentan estas cualidades.

Lucas está formado por tres colores: primero el negro, de las alas: segundo, el anaranjado que delinea el contorno de los cuernos con el fin de utilizar el color natural del códice, y tercero, el cuadro amarillo que forma la base del dibujo. El toro en dirección al centro del poema no presenta ninguna facción que muestre movimiento o profundidad; de la misma forma que los dos evangelistas anteriores. Es un dibujo plano que, con la ayuda de los colores, da al receptor un cierto grado de dimensión.

Por último, está la imagen de Mateo, un hombre alado de nariz alargada y fina, alas de color azul desgastado, pelo cobrizo y encrespado, y ropa entre amarilla y beige, una especie de anaranjado claro. Una vez más, los colores ofrecen la profundidad en la imagen.

En primer lugar, este conjunto de imágenes tiene como característica principal colores que definen el volumen de la figura; el trazo del ícono sería completamente plano, a no ser por el uso de contrastes pictóricos. En segundo lugar, la intención de dirigir la atención del receptor hacia el centro es muy pobre; únicamente Lucas es quien dirige su cuerpo y mirada hacia el centro; en cuanto a los otros dos evangelistas no ofrecen este propósito; por lo tanto, la atracción hacia el centro del poema es muy pobre plásticamente. Y en este sentido los ciclos informativos serán producto de una lectura literaria más que del acercamiento plástico.

Ahora bien, las diferencias en cuanto a la hechura de los poemas, ya que uno es mucho más estético que el otro, marcan la dificultad para realizar una copia exacta. El proceso crea conflictos de distinta índole; el copista no sólo debe tener una pericia caligráfica exquisita y una disposición exacta de sus letras, sino también un trazo preciso para que, al momento de combinar la pintura con la letra, no existan problemas de concordancia. La mano del copista debe estar entrenada para crear imágenes claras, muy bien detalladas, a fin de que la imagen ayude al receptor a crear las ligas semánticas adecuadas. Por eso, el copista debe entender tanto la intención literaria como la plástica, a fin de crear una copia exacta en un sentido

informativo. De esta forma el receptor desde un inicio tiene la capacidad, con la ayuda de las imágenes, de descifrar cada elemento y unir de forma coherente y ordenada los elementos que conforman al poema.

III.2.3. Análisis semiótico y semántico

La organización de los elementos crea una dispositio especial en la que el receptor promueve una lectura no lineal, metáforas de un tópico conocido que se acentúan en el esquema plástico presentado en un primer lugar y reafirmado en el plano literario. “La proyección de la dispositio establece una variante muy peculiar en la manera en cómo el orden persuade y determina las relaciones cognitivas productos de la interpretación textual de una obra literaria.”⁹⁶ Por lo tanto, el manejo del espacio que utiliza el poema *De quatuor evangelistis et agno, in crucis specie constitutis* es muy importante para la coordinación informativa; es decir, el lugar donde se presenten las imágenes como medio expresivo será crucial para los enlaces informativos que provoquen estas metáforas visuales.

La estructura plástica por un lado y la literaria por el otro crean un fenómeno de economía semiótica muy particular. La cooperación informática, producto de la fusión de dos elementos distintos en naturaleza, proyecta una información mayor a la que individualmente podrían lograr, sin llegar a una redundancia. La información suministrada visualmente sirve de base y, al asociarse con el plano literario, produce nuevos mensajes. Por lo tanto, el mensaje se irá incrementando sucesivamente y a su vez la coherencia del enunciado se estará reforzando; “por su parte el interlocutor será quien realice la homogeneidad semántica con el fin de

⁹⁶ BERISTAIN, Helena. Espacios de la retórica: Problemas filosóficos y literarios, p. 280

optimizar el intercambio de mensajes.”⁹⁷ Así la coherencia y mensaje total del poema será progresivo.

Ahora bien, esta isotopía crea un poema multisemántico con una lectura no lineal. Esto es, la disposición de las imágenes provoca que el mensaje surja del centro hacia los extremos. De igual forma, el poema literario se iniciará haciendo referencia a la imagen central, para continuar con los demás íconos en un orden espacial muy específico. El texto literario estará relacionado directamente con la imagen. Cada verso tendrá relación directa con la imagen y al mismo tiempo será quien disponga el enunciado interior en cada uno de los evangelistas. Esto es, el hexámetro describirá la función del ícono que esté encima y al mismo tiempo será el asiento literario que resume la función del ícono presentado.

Por lo tanto, el poema XV se puede dividir en los siguientes planos:

- Las cinco imágenes
- Los cinco enunciados de cada imagen
- Los 36 versos que forman el poema

Este orden será crucial para la lectura del texto e importante para evitar el desvío del mensaje, ya que no sólo se expone una lectura plástica, sino también una interpretación literaria. Por lo tanto, el receptor puede de manera cíclica llegar al mensaje principal siguiendo la disposición semántica de los elementos que conforman el poema. La cooperación plástica-literaria crea ciclos informativos concatenados unos con los otros de manera semántica y semiótica, para partir y regresar al mismo sitio.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 291.

Una cooperativa semántica que no llega a una exageración de los mensajes ni tampoco al desorden total en donde el receptor no encuentra la relación entre los elementos, sino una organización coherente en la que cada mensaje da la pauta para el siguiente bloque informativo, para que de este modo el receptor elabore las ligas de argumentación entre el elemento imagen y el elemento literario.

La lectura no pierde al lector en un mundo de simbolismos, sino que lo va guiando paulatinamente, al ir incrementando la información; uno es la base del otro. Por consiguiente, uno no puede existir sin el otro; ejemplo claro es el cordero divino, en donde la imagen no puede ser otra cosa que lo señalado por los enunciados envueltos en su plasticidad.

Figura III. 32. Cordero divino



En esta imagen es posible ver varios enunciados que hacen referencia al objeto plástico y al grupo de elementos que la rodean. Una primera lectura se aprecia en las letras blancas inmersas en la cruz roja que está dentro de la aurora, la palabra “YOS” (uos), hijo en griego.

Figura III. 33. Primera lectura



La segunda lectura se empieza a la altura de los cuernos y ojos donde se encuentra la inscripción “SEPTE SPS DEI” [*septem spiritus Dei*].

Figura III. 34. Segunda lectura



La tercera lectura se encuentra a lo largo del lomo del cordero, se puede leer una frase mucho más elaborada “ECCE AGNUS DEI, ECCE QUI TOLLIT PECCATA MUNDI”.

Figura III. 35. Tercera lectura



Esta lectura no sólo proyecta en mensaje visual que el receptor descompone, sino que los enunciados guían y ordenan toda la información percibida. La imagen no muestra a un cordero sino al cordero de Dios, hijo del sumo Padre, que tiene los siete espíritus de Dios y es quien retira todos los pecados del mundo.⁹⁸ Los enunciados serán los que expliquen la imagen, no sólo porque describen tanto el lugar donde fueron establecidos como el contenedor de los mismos, sino que aluden a citas bíblicas precisas que atestiguan la imagen⁹⁹ y marcan el siguiente paso: la misión de Juan.¹⁰⁰

⁹⁸ PL, p.210, D. “Agnus quippe, qui in medio stat, habet in capite et in cornibus scriptum: Septem Spiritus Dei. Quod idem significat septem cornua, et septem oculi. In corpore vero reliquo tenet et sententiam Baptistae Joannis de se: Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. In cruce nempe, quam gestat in capite, ostendit scriptum Graecum nomen: YOS, quod interpretatur filius, significans quod haec imago non agnum quemlibet communem, sed Dei Filium demonstrat.”

⁹⁹ Juan, 1,29. “altera die videt Iesum venientem ad se et ait: ecce agnus Dei qui tollit peccatum mundi.”

¹⁰⁰ Juan, 1,33-37. “et ego nesciebam eum sed qui misit me baptizare in aqua ille mihi dixit: super quem videris Spiritum descendantem et manentem super eum hic est qui baptizat in Spiritu Sancto. Et ego vidi et testimonium perhibui quia hic est Filius Dei. Altera die iterum stabat Iohannes et ex discipulis eius duo. Et respiciens Iesum ambulans, dicit: ecce agnus Dei. Et audierunt eum duo discipuli loquentem et secuti sunt Iesum.”

Estos elementos literarios y visuales elaboran una lectura no lineal. En primer lugar, tenemos un ícono reconocido o desconocido, que puede ser interpretado correctamente; en segundo lugar, los tres mensajes inmersos en él refuerzan o explican, dependiendo de la pericia del receptor, qué es y cuál es la función de la imagen, no sólo a un nivel plástico sino en un plano literario. Sin embargo, existe un tercer elemento que son los ciclos discursivos, los cuales darán pauta a los siguientes eslabones en esta cooperativa visual y economía literaria.¹⁰¹ Los enunciados, como ya se dijo, aclaran la imagen y estos mismos hacen referencias bíblicas que ordenan y mencionan qué se debe seguir leyendo. El mensaje *Septem Spiritus Dei* tiene una correlación directa con el Apocalipsis 4, 5-8,¹⁰² en donde se hace mención de los cuatro seres vivientes que se postran alrededor del trono, donde arden las siete lámparas de fuego, las cuales son los siete espíritus de Dios: el primero era semejante al león; el segundo, al becerro; el tercero, casi a un hombre alado; y el cuarto, a un águila. Por consiguiente, la lectura tendrá ese orden, cada evangelista tendrá un mensaje específico, en donde se reconozca a sí mismo. Al momento que se termine la lectura de cada uno de ellos, se podrá iniciar la lectura de los versos, los cuales harán referencia semántica y espacial a la imagen que estén desarrollando.

¹⁰¹ Elaborar una edición crítica de este tipo de poemas es sumamente complicado, ya que no sólo están presentes las variantes lingüísticas sino también la información visual que proyecta el poema. Por lo tanto, una forma de resolver el conflicto de integridad letra-imagen es únicamente delinear las imágenes del poema para abocarse al desenvolvimiento de las letras, sin la necesidad de abordar la complejidad de la paleta de colores, ni uso de la técnica plástica, como el caso de la edición que presenta la Patrología Latina, simplemente dejar ver al receptor que existe una imagen dentro del poema y él por su cuenta realice sus anotaciones pertinentes. Ahora bien, aquellas ediciones que presenten una postura plástica deben tener en cuenta la intención visual del poema; sin corromper los versos; de otra manera el dinamismo de la lectura se colapsa, cuando no se logra embonar los eslabones de comunicación.

¹⁰² Apocalipsis, 4, 5-8. “Et de throno procedunt fulgura et voces et tonitrua et septem lampades ardentes ante thronum, quae sunt septem spiritus Dei. Et in conspectu throni tamquam mare vitreum simile “crystallo, et in medio throni et in circuitu throni quattuor animalia plena oculis ante et retro. Et animal primum simile leoni et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis. Et quartum animal simile aquilae volanti et quattuor animalia singula eorum habebant alas senas, et in circuitu et intus plenae sunt oculis, et requiem non habent die et nocte dicentia: Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus omnipotens, qui erat et qui est et qui venturus est.”

Esta estructura provoca que la versificación sea muy compleja, ya que es necesario ajustar la cantidad de sílabas a un espacio predefinido. Por lo tanto, existen variaciones en las cantidades vocálicas, no sólo producto de una lengua en cambio, sino también a causa del espacio tan ajustado que debe ser acoplado a esta armonía y economía visual-literaria. En los siguientes versos se podrán ver ejemplos de estas necesarias adaptaciones métricas.

III.2.4. Análisis prosódico y métrico

En este poema es posible ver muchas elipsis y sinalefas por el efecto de juntar lo más posible el verso para cuadrar el ritmo poético con la imagen. Incluso las variaciones entre los códigos presentan remedios métricos con el fin de ajustar estas variantes. También encontramos muchas licencias métricas y figuras preestablecidas, como palabras métricas hechas con los mismos pies que se repiten para ajustar los versos, un gusto por la cesura semiquinaria, además de la sonoridad y manejo de las frases que hacen alusión a otros textos para complementar la idea que se está desarrollando.

En el verso cuarto podemos ver un ejemplo de la licencia poética tras una agresión a la norma, ya que no se respeta la sinalefa en dos ocasiones (*aquila et vero omine*), sin embargo en los siguientes tres versos sí ajusta los hexámetros mediante la sinalefa y elipsis.

v.4 Trānspēnētrāns āquīlā **ēt** vērō ōmīnē vīdī.

v.5 ēōūm sōlēm vērbum **haū**sīt īn ārcē pōlōrum **hōc**:

v.6 grātīā sīcquē Iōhānni **ā**nte ōmnēs vīvīdō fātū

v.7 dōnāta **ūt**que ārtūs hōmīnīs sībī sūmērēt aūctōr

A causa de esta estructura plástica, los versos deben ser ajustados a espacios preestablecidos. Por lo tanto, no existe libertad de creación natural en los hexámetros. Las limitantes métricas son adaptadas con la ayuda de epíforas y anáforas, ya que con éstas se obtienen conjuntos de palabras con la misma métrica que se utilizan más de una vez como muletillas. Por ejemplo, los versos 11, 12 y 18, una anáfora en los versos 11 y 12; también en el verso 11 vemos una epífora a distancia relacionada con el verso 18. Incluso podemos ver en el verso 18 como, aun con la muletilla métrica, es necesario romper las reglas de medición tomando en cuenta tres tiempos en lugar de uno.

v.11 **Hūnc lēō**, hūnc vītūlūs rēgēm dānt, **pōntīficēmquē**

v.12 **Ūt lēō**, quī fōrtīs rētūlīt cērtāmīnē praēdām

v. 18 Hōc sīgnātquē fidēs **Dēi ecce ēā**, **pōntīficēmquē**

El copista, al momento de transcribir los versos, no sólo tuvo que entender la complejidad plástica, como ya fue anotado, sino tratar de ajustar la métrica y en algunos casos enmendar lo más posible aquellos versos que violan por completo las normas métricas clásicas. Un ejemplo de este fenómeno es el verso 19, donde existe una variación de este estilo. La copia de la Universidad de Oklahoma rompe las normas clásicas, mientras que la versión dada por la Patrología Latina es más diplomática, proponiendo una lectura donde dies se toma como diptongo; en cambio, el aumento de letras que da la lectura hecha por la Universidad de Oklahoma destruye completamente la medición, creando una licencia poética devastadora.

PL: Dāt vōx clārum hēdōs quī tōllīt cūm fūit īn diēs

OU :Dāt vōx clārum hēdōs quī **tōllīt cūm fūit īn diēbūs**

Otro ejemplo de esta complejidad en la versificación, causada por el ajuste plástico, es la sístole de la “e”, que no se considera larga en el verso 31.

Cūm mōnstrāvīt **īn ōrdīnē** stīrpīs fīdūs Ābrāhām

Por medio de estos ejemplos es posible imaginar un panorama de cómo fueron elaboradas no sólo las subsecuentes copias sino el mismo original. Es decir, Rabano tuvo que pensar un mensaje plástico, en donde por un lado todos los elementos crean un mensaje claro y por el otro la hechura tuvo que ser muy detallada y entendida de ante-mano para captar al lector desde un inicio; ya formado este mensaje plástico, crear una cooperativa métrica encajando cada verso en un lugar específico, no sólo espacial sino semántico al mismo tiempo ya que cada uno de ellos debe reflejar y acompañar al dibujo que está por debajo del verso. Es posible apuntar tanto los distintos niveles de formación del poema, como también el orden de integración que existe entre ellos: imagen, en primer lugar; enunciado, en segundo lugar, y, por último, los hexámetros.

III.2.5. Hechura del poema

El apartado que a continuación se desarrollará tiene como objetivo describir cómo se forma el poema XV de manera física y retórica. Así se expondrán las amalgamas existentes entre las distintas formas de expresión que conviven en el poema. Los siguientes párrafos se dividirán en dos grupos: en primer lugar, la forma física del poema, es decir, cómo se elaboran las

imágenes y el poema; en segundo lugar, el efecto que produce la combinación de una retórica plástica con un lenguaje articulado por símbolos lingüísticos.

El poema *De quatuor evangelistis et agno, in crucis specie constitutis* presenta una lectura cíclica, anillos de información concatenados que crean una continuidad informativa y una serie de pasajes bíblicos que van incrementando la relación entre ellos. Cada uno depende del otro para seguir adelante en la lectura. Todos estos mensajes estarán seccionados en tres distintos niveles, y de acuerdo a su información será la posición y momento de ensamble dentro de la totalidad del poema. De esta manera el poema se puede dividir en tres distintos niveles de integración:

- Primer nivel: las cinco imágenes
- Segundo nivel: lugar de los mensajes de cada imagen
- Tercer nivel: los versos que forman el cuadro de letras

Todos estos niveles se desarrollarán no por una jerarquía estructural, ya que no existen niveles más importantes que otros dentro del poema, sino por un orden lógico; todos cumplen una función específica y primordial al crear un balance que no sólo es visual en el texto sino también lingüístico. Los enlaces e incrementos de información no serían posibles, si alguno de esos tres elementos faltara; por lo tanto la hechura del poema se generará por un orden lógico (imagen – mensaje de la imagen – versos).

Para que las imágenes por un lado y los signos lingüísticos por el otro caigan en el lugar específico formando así una armonía de espacio, el código debe ser rayado o medido de antemano con la finalidad de plantear por medio de coordenadas el lugar exacto de cada elemento. Es posible observar este detalle en el acercamiento que hace la OU en la figura del

cordero de Dios, en Mateo y Juan respectivamente.¹⁰³ En estas imágenes se aprecia cómo existe una cuadrícula que ayuda a establecer una medida exacta para crear un balance en la simetría de cada letra e imagen del poema. Este preparativo no sólo se puede apreciar en las figuras antes señaladas, sino también en el detalle de la figura II.4. El códice es rayado de antemano, para que las imágenes y letras estén en el lugar exacto. También en la figura II.2 es posible observar que las letras mantienen un mismo margen de separación entre cada una de ellas.

Al momento que la cuadrícula está lista, las imágenes se colocan, primero, en un lugar predeterminado y con detalles precisos en su composición, para que el receptor pueda entender este elemento; en seguida, los enunciados, frases y palabras claves son integradas a cada imagen mediante un trazo de letra que se ajusta al espacio de la figura. Las abreviaciones y combinación de colores en las letras son muy útiles y esenciales para establecer la legibilidad en este segundo informante. Por último, los versos que forman el poema son trazados con cuidado, para que la simetría de la letra y peso de la misma combinen con la imagen; además, es necesario que encajen perfectamente con la línea correspondiente dentro del mensaje de cada ícono.

Una vez que las imágenes y las letras se ajustan en la simetría tanto plástica como espacial en este cuadro de letras, formado por los 36 versos en hexámetro dactílico, el siguiente nivel estará compuesto por las ligas informativas entre estos tres niveles, provocando ciclos completos de información. Por un lado, se explica a sí mismo y, por el otro, anticipa el siguiente anillo informativo. De esta manera establecen mancuernas pictórico-literarias capaces de desarrollar, mediante una economía en el lenguaje, un mensaje completo y robusto.

¹⁰³ Figuras, III.22, III.23 y III.24.

El primer anillo comienza en el centro del poema con las tres frases encerradas en el cuerpo del cordero blanco, las cuales crean una idea global del poema. Primero se aprecia la palabra griega YOS, que resalta por el contraste del blanco de la letra con el rojo de las puntas del aura de la cruz del cordero; en seguida, justo en el rostro, se encuentra la frase *Septem spiritus Dei*; por último, vemos cómo recorre el mensaje *Ecce agnus Dei ecce qui tollit peccata mundi* en el cuerpo del cordero con letras rojas. Las frases por sí solas transmiten una idea que introduce al lector en la temática que se desarrollará a lo largo del poema, y al momento de entrelazar los distintos mensajes comienza a surgir un mensaje mucho más completo. Con estos tres pasajes inferimos que el hijo de Dios es completo y pleno. Los cuatro evangelistas, Lucas, Juan, Mateo y Marcos están a su alrededor, y este cordero de Dios quita todos los pecados del mundo. Además, dirige la lectura hacia la figura del águila, representación plástica de Juan, y a partir de éste empezamos la lectura del poema.

El segundo anillo, que es Juan representado por el águila, se justifica primero porque es aquel que en la cima del poema tiene la facultad para contar la historia de Dios.¹⁰⁴ Esto nos indica no sólo que la posición de los íconos es crucial, sino que el mismo poema argumenta cuál es el papel que desarrolla cada ícono dentro del mensaje total del poema; además, los versos desarrollan pasajes bíblicos que afirman y aumentan el mensaje; por ejemplo, los versos iniciales de Juan:

v. 6 Gratia sicque Iohanni ante omnes vivido fatu

v. 7 donata, utque artus hominis sibi sumeret auctor

v. 8 scripserit; atque in principio Deus unus et almus

v. 9 semper cum Patre qui pio erat: vitaque, salusque,

¹⁰⁴ Cfr. Juan, 1,1.

v. 10 sit natus, factusque caro, dominatur in orbe.

El siguiente ciclo informativo será Marcos. En el interior de la imagen del león se puede leer *Marcus regem signat vox clamantis* que es la alegoría del león como figura de autoridad, un rugido potente. El rey muestra a un personaje de su mismo nivel; en este caso, Dios. Esta idea no sólo se justifica en los versos que forman la imagen del león, sino por los pasajes bíblicos en donde la voz (*vox clamantis*) se alzó exhortando a la gente a la rectitud y avisando de la llegada de Dios.¹⁰⁵ El cuarto anillo de información será Lucas, el cual por medio de su canto tiene la tarea de anunciar el nacimiento de Jesús.¹⁰⁶

De esta manera a Mateo corresponde este último eslabón en la cadena discursiva. Él relatará la genealogía de Dios; esta tarea está justificada, en primer lugar, en el enunciado que tiene escrito el hombre alado en su interior; al mismo tiempo corresponde con los versos 28-31, que parafrasean la idea que muestra el mismo Mateo al inicio del evangelio.¹⁰⁷

v. 28 nam scribens bene Mattheus dedit ordine primus

v. 29 qui in facie firmat jus, hunc ab origine David

v. 30 progenitum esse hominem signavit, quem pie votum

v. 31 cum monstravit in ordine stirpis fidus Abraham:

De esta forma tenemos una comprensión informativa total por medio de la idea visual, acentuada con un enunciado literario que engloba una idea mayor, la cual se justifica o se

¹⁰⁵ Cfr. Marcos, 1,3.

¹⁰⁶ Cfr. Lucas, 1,5.

¹⁰⁷ Cfr. Mateo, 1,1

delinea mediante los mismos versos que forman el poema, además del propio personaje que está plasmado visualmente. Así se cumple todo un ciclo informativo.

La comunicación estética junto con la retórica poética provoca que estos elementos se conviertan en un excelente ensamble comunicativo, con el único fin de persuadir y estimular emotivamente para atraer la atención y renovar un argumento gastado. Por lo tanto, la comunicación estética, como retórica argumentativa, revela mensajes “invisibles” que salen a la luz al momento que la plasticidad de la letra se rompe y empieza a desarrollar un mensaje con la lengua y no en la lengua. “La posición estética se coloca en una postura dialéctica entre la información y las bandas de redundancia que la sostienen, aunque la redundancia tenga por objeto resaltar la información.”¹⁰⁸

No se altera la composición natural del signo lingüístico, simplemente es acomodada de forma estratégica para comunicar los pasajes bíblicos mediante elementos plásticos y signos lingüísticos, formando así tropos inmersos en una comunión literaria y plástica que logra un ejercicio de lectura no lineal. Esta propuesta informativa establece un nuevo ejercicio interpretativo, el cual no sólo modifica los códigos e ideologías, sino que también desarrolla una lectura muy activa, en donde el receptor debe anticipar y meditar la información que está desmembrando, para continuar al siguiente nivel y así comprender completamente el mensaje. De esta manera, esta estética experimental rompe todos los esquemas comunicativos antes vistos y abre una nueva brecha de expresión, que será desarrollada a lo largo del tiempo y aplicada en varios escenarios.

¹⁰⁸ ECO, Umberto. La estructura ausente: Introducción a la semiótica, p. 166.

III.2.5.1. Polisemia del poema

Las historias más completas son aquellas que conjugan más de un elemento en armonía y coherencia, formando así un hilo conductor capaz de conmover a cualquier auditorio. Son aquellas historias que desarrollan una red de paradigmas capaces de formar simultáneamente un entretejido en torno a un discurso específico y de esta forma crear un mensaje lleno de matices e información. El poema XV De quatuor evangelistis et agno, in crucis specie constitutis es un fenómeno literario expresivo y experimental en donde la fusión de dos disciplinas provoca una reacción de asombro y aceptación en los receptores.

La interpretación personal que produce la descripción de objetos puede llegar a establecer imágenes preestablecidas, ideas preconcebidas con respecto a íconos socialmente aceptados. En este caso, los símbolos, producto de esta carga social, son acentuados cada uno por un enunciado que fija la imagen; por consiguiente, esta interpretación de elementos sólo llegará al mensaje que el autor quiere expresar. Las cargas semánticas que expresan tanto las imágenes como las palabras serán consecuencia unas de las otras. Así las malas interpretaciones serán nulas. Este laberinto natural del texto será resuelto por los elementos que forman este tipo de poemas.

Esta alianza de elementos crea un universo interno, en donde todo se explica entre sus mismos medios. La armonía de sus componentes muestra misterio y una solución mediante ejes de lecturas bíblicas. El laberinto visual se convierte en un poema orgánico, donde sus elementos se alimentan entre ellos mismos. Su propia naturaleza permite que cada elemento crezca y desarrolle una idea individual en un principio, pero colectiva al momento de recolectar las pistas para anudar el siguiente eslabón. Es posible apreciar este texto como un laberinto visual, en donde el objetivo es no perderse en las relaciones semánticas del poema. “Así la lectura obtiene un lado místico, es un ritual iniciático que busca aproximarse a una

verdad, a un misterio, donde el texto es el territorio para este recorrido y el objetivo es no perderse.”¹⁰⁹

La interpretación de este laberinto visual será un reto para el receptor inexperto, ya que es fácil perder el hilo conductor de la historia contada; sin embargo, la flexibilidad que existe en esta unión de elementos informativos, los cuales convergen en un punto exacto para desarrollar dos lineamientos extraños en naturaleza pero iguales en significado, hacen imposible la mala interpretación. Se trata de una construcción propia del universo textual, una búsqueda de la clave o claves que descodifiquen el texto, pero al mismo tiempo ajusten estas dimensiones ambivalentes.

La interpretación mediante una correcta lectura será la solución que tiene el lector para salir de este laberinto y así el mensaje se podrá abrir totalmente ante sus ojos. El simbolismo de la lectura crea imágenes prefiguradas, que se plasman en el lugar, donde los versos parafrasean a la imagen; de este modo la relación plástica literaria es inmediata. Ahora bien, cuando las entrañas de esta cooperativa informativa se desmarañan, salen glosas extras que no se encuentran en el mismo texto. Los pasajes bíblicos que refieren los ciclos informativos serán aquellos que expliquen y ratifiquen el sentido del mensaje y al mismo tiempo serán los que lo promuevan al siguiente anillo de información; de esta manera el ejercicio de lectura cíclica, no lineal, tendrá un curso natural y coherente.

Como una rosa donde el centro sostiene al resto de los pétalos y a través de él se desenvuelven todos los elementos, para llegar al centro o solución es necesario buscar incesantemente entre cada una de las capas la salida, recorrer una por una; no es un mensaje con significados múltiples sino un mensaje compuesto por distintos medios informativos

¹⁰⁹ COHEN, Esther, (ed.) op. cit., pp. 79-80.

coordinados en un mismo espacio, transmitiendo así información en distintas formas y en distintos niveles de lectura, pero siempre con el mismo eje conductual.

Es un poema completamente didáctico que guía de manera sutil, desde lo más sencillo a lo más complicado para lograr una integración y relación entre las disciplinas que Rabano fusiona con maestría. Los anillos de información que se conectan entre ellos por medio de pasajes bíblicos son las conexiones literarias y asimilaciones pictóricas que enriquecen el poema, logrando la fusión de dos formas expresivas, familiares para el receptor. De manera casi inconsciente, las imágenes y las anotaciones literarias introducen al lector dentro de esta lectura dinámica, desde lo más impactante u obvio hasta lo más sutil y oculto del poema. Las imágenes, en primer lugar, introducen el texto e invitan al lector a desmembrar completamente estos elementos que producen las conexiones imagen-texto; estas conexiones después serán un medio de remembranza del primer tópico a desarrollar. Una espiral informativa, que está formada por anillos individuales que se juntan entre ellos, núcleos compuestos por imagen y texto que forman una unidad sólida e indivisible, logrando así un mensaje completo y robusto en información.

“El discurso oratorio es una técnica racional sujeta a la duda. La comprensión del texto se basa en una dialéctica de aceptación y rechazo de códigos del destinatario. En cambio el texto estético impugna las verdades establecidas e invita a un nuevo análisis de los contenidos.”¹¹⁰ Este tipo de poemas sugiere una estética experimental que proporciona un modelo estructural activo. La pasividad de la lectura lineal se colapsa, para formar un texto dinámico en el sentido de que el receptor tiene la necesidad de desarrollar una lectura mucho más compleja, ya que no sólo está interpretando una pintura con símbolos religiosos, sino

¹¹⁰ LOPEZ QUIROZ, Artemio...[et. al.]. Retóricas verbales y no verbales, p. 188.

también una serie de signos lingüísticos que apuntan a diferentes puntos específicos del mismo poema.

Esta economía de información se logra mediante una agrupación de elementos y legibilidad excepcionales. “Las unidades textuales de carácter semántico se distribuyen dentro del hilo de la lectura en varios registros concomitantes.”¹¹¹ Así el mensaje se llena de matices, pausas y mensajes visuales, que no sólo enriquecen la lectura, sino crean un dinamismo al designar el valor de cada elemento, atentando a la norma, pero sin crear un conflicto entre sus elementos.

III.2.5.2. Características y ejercicio de lectura

El poema es una unidad didáctica y mnemotécnica, que rompe lo tradicional, para proponer una nueva forma de lectura. La unión de las dos disciplinas abre un camino para crear supuestos juegos literarios donde la lectura no sólo es lineal sino espacial; es decir, un texto que tiene la capacidad de leerse de forma natural occidentalmente hablando, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, pero también completamente diferente, en un orden distinto, del centro hacia los costados y de las esquinas hacia el centro. Este ejercicio de lectura provoca un dinamismo en la descomposición y procesos lógicos de captación del texto, induce una asimilación guiada tanto por la plástica misma de los colores e íconos religiosos como por los pasajes bíblicos a los que se alude a lo largo del poema.

Íconos bien establecidos y fáciles de reconocer logran una lectura compleja, en el sentido de que cada uno viene acompañado por un texto y hace referencia a la imagen que lo porta. Estos dos elementos logran unirse para formar un núcleo inseparable, ninguno de los dos, por sí solo, puede expresar la totalidad del mensaje, cada uno juega un papel importante

¹¹¹ Dubois, Jacques... [et al.]. Figuras, conocimiento, cultura: Ensayos retóricos, p. 149.

tanto en el equilibrio de la armonía visual como en el contenido dentro de la totalidad del poema. Cada núcleo de información se embona con el otro, para así formar una cadena informativa sólida, didáctica, mnemotécnica y dinámica; de esta forma es posible ver la totalidad del poema de diferentes formas y cada una de ellas llevarán al receptor al eslabón siguiente; así todas las partes dependen una de la otra.

El destinatario ideal debe conocer de antemano los íconos que plasma el mensaje, ya que la interpretación de los signos se establece por los enunciados inmersos en ellos mismos. Así, la linealidad del lenguaje y la bidimensión de la imagen proponen un texto capaz de capturar al destinatario por medio de un modelo específico de lectura, creando de esta manera un incremento dinámico tanto en la información como en la lectura que se está desarrollando paulatinamente. “Así como el fresco, el capitel historiado, la vidriería y la fachada de la iglesia, son ideogramas potenciales actualizados por una lectura. Una estructura no lineal que proyecta sectores armonizados en proporción a sus masas, figuras que funcionan como claves de cierta escritura compleja, cuya interpretación no deja lugar a equívocos a pesar de la diversidad de los discursos que la glosan.”¹¹²

Esta disposición de elementos se vuelve infalible en la recepción de información, ya que la interpretación del mensaje es completa. Este tipo de estímulos se puede considerar de dos formas: ¹¹³

- Desde el emisor: articula estos estímulos, porque conoce sus efectos; por tanto, los articula como signos, a los que asigna una respuesta

¹¹² ZUMTHOR, Paul. La letra y la voz: De la literatura medieval, p. 150.

¹¹³ ECO, Humberto. Op. cit., p. 174.

codificada y los dispone para proponer determinadas selecciones interpretativas en el destinatario.

- Desde el destinatario: se trata de condicionamientos extra-semióticos que intervienen para descodificar el mensaje; disponen emotivamente para interpretar el mensaje de cierta forma y por ello se introducen en el circuito comunicativo.

De esta forma las letras se utilizan al mismo tiempo como trazos de un dibujo figurativo. Así, la lectura se establece en tres tiempos: primero retención y descodificación de la imagen; segundo, asimilación del discurso interno; y tercero, la anticipación y cohesión de todos los elementos. El lector procesa de forma lógica los elementos que presenta este tipo de poema multidisciplinario, una estética experimental devastadora en el conjunto, no sólo en la manera de obtener el mensaje sino también en la unión de elementos verbales y visuales al mismo tiempo.

Una estética innovadora en el espacio que se está proyectando, nada comparado con los monumentos, donde sí existe más de un elemento en el mismo espacio, pero no existe el dinamismo de retrospección que ofrece este tipo de poemas. Los laberintos visuales hacen alusiones a ideas plásticas e ideas literarias al mismo tiempo. Por eso, la lectura debe ser precisa por parte del lector. Ningún elemento, sea imagen o signo lingüístico, debe ser alterado arbitrariamente por el lector, “porque cada procedimiento articulado al interior del texto es absolutamente bidimensional, analógico e inmutable.”¹¹⁴

La característica principal de este tipo de poemas es ser un texto descriptivo verbalmente e ilustrativo visualmente. Por lo tanto, la asimilación de este conjunto de

¹¹⁴ http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n38/art_08.pdf

informantes será por medio de un proceso lógico de encabalgamiento. Esto, gracias al balance existente entre los componentes del poema. Por consiguiente, este híbrido informativo se estructura en cuatro núcleos capaces de economizar sustancialmente el relato de una megahistoria:

Núcleo uno: Imagen – Ilustración

Núcleo dos: Ilustración – Texto espacial

Núcleo tres: Texto espacial – Texto lineal

Núcleo cuatro: Texto lineal – Ilustración – Imagen

El primer núcleo es la disposición de los cinco elementos visuales formando la imagen de una cruz, lo importante no es la figura que elaboran en conjunto, sino el sitio de cada uno de ellos y la tensión que presenta la postura y miradas de cada ícono. Así el primer mensaje del poema es una cruz compuesta por cinco alegorías religiosas que ilustran a los cuatro evangelistas rodeando al cordero divino, quien es el segmento más importante en la pintura. El segundo núcleo es un primer acercamiento al mensaje verbal. Este primer enfoque será a través del centro de la pintura.

Una imagen que por sí sola tiene un mensaje, pero inmersa en ella existe una instrucción que no sólo cerciora al receptor en su primera asimilación, sino que lo instruye en cómo se resolverán los siguientes núcleos informativos. El tercer núcleo surge con naturalidad; ya no sólo será necesario anudar el elemento visual y verbal sino que la escritura misma puede explicar cada subcampo textual e incrementar el mensaje a un nivel más profundo. La economía que presenta la imagen hecha texto se descomprime al ejercitar una lectura lineal y no espacial como en un inicio.

El cuarto núcleo será la relación inminente entre el texto lineal con la imagen general e ilustraciones que forman la pintura, de esta manera se cierra el ciclo informativo. La asimilación del poema será de lo general a lo específico y de lo detallado a lo obvio. Es un poema orgánico donde los siguientes pasos a seguir para entenderlo son tan naturales que presumen de obviedad; una lectura cíclica que empieza de afuera hacia adentro, esta misma lectura se torna del centro hacia el exterior. Una lectura contundente en información, puesto que cada elemento se justifica, ya sea visualmente ya sea verbalmente, logrando una poesía imaginativa con palabras en libertad.

IV. Conclusiones

Los poemas III y XV de la obra de Rabano Mauro fueron elaborados para transmitir de forma clara, información básica acerca de tópicos conocidos, pero con un toque de ingenio, el cual propone no sólo formas novedosas de lectura sino también experimenta con versos capaces de desarrollar varias disciplinas dentro de un mismo espacio. Cooperativas literarias y visuales que convergen en un mismo punto, con el fin de transmitir una historia, ya antes relatada en un único acto discursivo.

Para este acto discursivo será necesario, con anticipación, crear balances en los elementos presentes, con el fin de desarrollar un mensaje completo y accesible a cualquier lector; ya sea conocedor o no del tema que presenta el texto. De acuerdo con los dos poemas que han sido analizados, los poemas dibujados se rigen bajo el siguiente principio: los ajustes de cooperación funcional serán proporcionales a la complejidad de los elementos, ya sea imagen, ya sea texto; es decir, mientras más complejo sea uno de los componentes más condescendiente debe ser el otro, para crear una armonía y coordinación exacta entre ellos, con el fin de crear una unidad capaz de transmitir el mensaje completo, sin perder su principio pedagógico: enseñar de forma didáctica la importancia de la cruz.

Los poemas dibujados de Rabano Mauro son poemas con mensajes múltiples, coordinados de antemano, cuyos elementos no pueden transmitir el mensaje total sin su complemento; es decir, la imagen no puede expresar el mensaje completo sin las letras y viceversa. La correcta lectura y el mensaje íntegro sólo se podrán obtener al momento que el lector desarrolle una lectura de anticipación y retrospección, capaz de interpretar los mensajes visuales y literarios. Para este ejercicio de extracción informativa, el texto por sí solo tiene la solución y herramientas necesarias para crear esta lectura capaz de dar a conocer los mensajes inmersos del poema.

Por ejemplo, el poema III, que tiene como elemento predominante las letras, a partir del reflejo de sus mismas letras, proporcionará la clave para salir del laberinto visual. El signo en su mínima expresión se convierte en un “megasigno”, obteniendo una actitud tanto artística en la forma de proyectarse, como lingüística al momento de unir todos estos elementos gráficos en palabras y a su vez en enunciados. El discurso completo es una sucesión de frases que forman un texto, un conjunto de enunciados ordenados y jerarquizados que dan como resultado un plan o mensaje a contar; por lo tanto, el poema se puede dividir en cuatro subcampos o mensajes:

1. La silueta de la cruz.
2. El reflejo lingüístico de la imagen.
3. La jerarquía angelical.
4. El poema que engloba los subcampos anteriores.

Ahora bien, cuando el poema tiene como elemento central la imagen, por ejemplo el poema XV, la forma en que el mensaje se desarrolla es por medio de enlaces cíclicos, donde las uniones imagen-texto son cruciales para concatenar todos los mensajes internos. En esta alianza de elementos se crea un universo interno, donde todo se explica entre sus mismo medios; los ejes de lecturas serán, en primer lugar, mediante la carga natural de los símbolos (cruz, león, cordero, etc.) y, en segundo lugar, las anotaciones que tienen estos símbolos. Un poema donde sus componentes se alimentan entre ellos mismos y su propia naturaleza permite que cada elemento desarrolle una idea individual al inicio, pero colectiva al momento de recolectar las pistas que anudan el siguiente eslabón.

La economía informativa, que se provoca por el uso de símbolos con cargas semánticas preestablecidas y anotaciones a pasajes bíblicos específicos, crea ciclos informativos capaces de explicarse a sí mismos; al momento que el lector hace las relaciones directas con la fuente inicial, ratifica el mensaje y continua al siguiente anillo de información; de esta manera, el ejercicio de lectura cíclica, no lineal, tendrá un curso natural y coherente.

Por lo tanto, este poema se divide en cuatro mensajes:

1. La cruz.
2. Elementos visuales que crean la cruz.
3. Mensajes internos en los elementos que crean la cruz.
4. Un poema que asienta la posición de los elementos que crean la cruz y la idea de la cruz.

Para que la lectura sea capaz de efectuarse, la formación de los poemas debe ser exacta tanto en su formación literaria como plástica; cada elemento tiene que ser meditado con anterioridad, para crear la explosión emotiva que se está buscando, por un lado, y por el otro, la correcta lectura del mismo. Por esa razón, el orden de cada componente es crucial para el correcto ensamble; de acuerdo al tipo de poema, será la manera de unir los diferentes elementos que lo conforman. Cuando la imagen prevalece en el eje conductual de la historia, será el primer elemento en formarse; una vez que se termine esto, las letras ocuparán los espacios acordados y delimitados por las mismas imágenes. Esto provocará que la versificación se vea afectada, ya que el espacio es reducido para su expresión. Por consiguiente, el poeta debe usar muletillas o frases hechas con el propósito de acoplar la medida al espacio que dejan las imágenes; también la misma hechura del signo gráfico se ve

afectada. Por esa razón, la caligrafía es crucial para que el signo no pierda su figura y pueda ser leído; además, la misma caligrafía ayuda al poema a mantener un balance entre la letra y el dibujo.

En los poemas donde la letra es el factor preponderante en el crecimiento de información dentro de esta unidad literaria, los versos tendrán la facilidad de desarrollarse sin ser maquillados y ajustarse al cajón de letras con más fluidez; sin embargo, las imágenes serán desarrolladas a partir de las mismas letras. Por consiguiente, presentarán una pericia menos elaborada; las imágenes perderán detalles (volumen, realismo, etc.); serán más parcas en su expresión, pero igual de importantes y esenciales para obtener el mensaje del texto. Por lo tanto, el balance de elementos es crucial para el completo entendimiento del mensaje; no importa qué componente modifica al otro; cada uno cumple su función y cada uno es igual de importante en el desarrollo, tanto de la lectura misma, como en el ejercicio de obtener la información completa.

Gracias a esta hechura tan íntima que tienen los poemas dibujados entre sus elementos, se logra establecer una economía expresiva importante, ya que cada disciplina expresa por naturaleza y capacidad el máximo de información posible. De esta manera, logran una síntesis informativa con las cualidades suficientes para expresar una historia compleja, con detalles propios de la naturaleza plástica y con matices característicos de los versos. Por lo tanto, aquella persona que quisiera realizar una copia de este tipo de expresiones, tendría que entender el poema como una unidad compuesta de varios elementos y de cada componente que forman esta unidad; el copista debe saber transmitir el mensaje completo, para que al momento de unir las piezas no pierda su estructura plástico-literaria.

El resultado en este tipo de poemas expone dos cosas; la madurez, en cuanto al manejo de la literatura y la pintura, que tiene el autor para jugar con las reglas de cada una de estas

artes, pero sin violar su integridad y así crear una simbiosis disciplinaria que brinda como resultado un mutante expresivo; es decir, Rabano Mauro tuvo una madurez en sus conocimientos, para crear una combinación y un balance en estas dos disciplinas; conoció completamente bien las reglas y efectos de cada medio de comunicación, para así lograr, mediante un mismo tópico a tratar, el balance visual y literario en dos medios de comunicación distintos. Rabano Mauro tuvo solidez en sus conocimientos, fue capaz de reconocer los efectos de cada medio y explotar en cada uno algún detalle o característica en especial, con la finalidad de aumentar su capacidad informativa.

También es importante remarcar la fortaleza y estabilidad de cada uno de estos medios expresivos, ya que, si no tuvieran esta solidez, no sería posible crear combinaciones de este tipo. Cada elemento es llevado a su máxima expresión; por un lado, la escritura explota la naturaleza de su grafía, para elaborar letras y con ellas palabras, que a su vez crean versos. Y al mismo tiempo, el signo gráfico es expuesto como un objeto plástico, con el fin de llevar a cabo un discurso visual; para ello, no sólo es necesario que la regla métrica tenga una fortaleza y convención bien establecida, sino también el mismo signo debe tener la madurez necesaria en su trazo para establecer este vínculo.

Ahora bien, el auge cultural y la estabilidad de la época ayudan al autor a juntar los elementos necesarios, para proyectar expresiones, en este caso religiosas, mediante una postura fuera de lo convencional. Innovar en la forma de presentar tópicos básicos y explorar nuevas formas de utilizar los medios habituales de comunicación. Poemas que proponen una nueva forma de introducir al receptor dentro de un ciclo discursivo.

Inician por seducir al lector con sus colores y siluetas, para así enseñar una nueva manera de leer, casi como si el mismo lector lo hubiera conocido desde hace tiempo y sólo tuviera que recordarlo. Figuras que logran una lectura convencional y dejando a la lectura

clásica el cierre de los ciclos informativos. De esta manera, el discurso completo se desarrolla uno detrás del otro sin dejar cabos sueltos. Toda la información surge conforma esta nueva lectura, se va perfeccionando y aclara cada punto del tema a desarrollar.

La dificultad de estos poemas no radica en cómo se pueden leer, ni en la manera de acercarse para extraer la información que tiene cada uno de los poemas. La dificultad reside en la producción de un ítem, donde puedan convivir dos elementos discursivos, ajenos en forma, pero cercanos en emotividad. La creación de este tipo de literatura muestra la capacidad de abstracción de su inventor; su autor, Rabano Mauro, debe tener la destreza para acoplar e implementar los elementos justos y en el lugar específico con el fin de crear, en primer lugar, una armonía entre sus componentes, y en segundo lugar, proponer un texto legible y atractivo para el lector.

Después de leer, desmenuzar y analizar los integrantes de cada uno de estos poemas se aprende a leer de una manera distinta. Es importante apreciar no sólo la composición sintáctica lingüística de un texto, sino también la disposición espacial de cada letra y cada blanco que presenta el discurso escrito. El lector valúa la totalidad del texto, en la manera de escribir y también en la forma de presentarse. De igual modo, ahora las imágenes o expresiones plásticas se aprecian con un tono más completo; no sólo son importantes los materiales y la delicadeza del manejo de los mismos, sino también la estructura en que la misma pieza enseña estos materiales para exponer el tema, cualquiera que este sea, al receptor.

Los laberintos visuales de Rabano Mauro tienen como principio básico ir más allá del verso como unidad fundamental en la creación poética y reelaborar el grafismo tanto en el plano espacial como en el espacio textual, para así crear una unidad de expresión multidisciplinaria, capaz de crear una macrohistoria y fomentar el desarrollo cultural del momento; imitar, de cierta forma, la dialéctica arquitectónica, como los retablos y figuras

religiosas, pero sin dejar de lado el juego de palabras cuya retórica puede conmover a cualquier auditorio. Una poesía, capaz de recopilar no sólo elementos visuales característicos y fundamentales dentro de la doctrina cristiana, sino apuntes elementales en la literatura, cuya función será la de transmitir de forma mnemotécnica, didáctica y pedagógica los fundamentos primordiales de la cruz.

V. Índice de imágenes

| | |
|---|----|
| Figura III. 1. Poema III “De novem ordinibus angelorum et de nominibus eorum in crucis figura dispositis” | 23 |
| Figura III. 2. Imagen de la Universidad de Oklahoma | 31 |
| Figura III. 3. Detalles del ítem de la Universidad de Oklahoma | 32 |
| Figura III. 4. Frente de la imagen de la Biblioteca Digital Hispánica | 35 |
| Figura III. 5. Verso o dorso del manuscrito de la Biblioteca Digital Hispánica | 36 |
| Figura III. 6. Descripción mensaje A y mensaje B | 40 |
| Figura III. 7. Descripción mensaje C | 40 |
| Figura III. 8. Detalles Serafin | 47 |
| Figura III. 9. Detalles Querubín | 47 |
| Figura III. 10. Detalles Virtudes | 48 |
| Figura III. 11. Detalles Potestades | 48 |
| Figura III. 12. Detalles Tronos | 48 |
| Figura III. 13. Detalles Principados | 49 |
| Figura III. 14. Detalles Dominaciones | 49 |
| Figura III. 15. Detalles Arcángeles | 50 |
| Figura III. 16. Detalles Ángeles | 50 |
| Figura III. 17. Detalles de la “X” Angeli | 53 |
| Figura III. 18. Detalles de la “C” Seraphin | 53 |
| Figura III. 19. Detalles de la “R” Cherubin | 53 |
| Figura III. 20. Poema XV “De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis” | 65 |
| Figura III. 21. Poema de la Universidad de Oklahoma | 73 |
| Figura III. 22. Detalles del cordero | 76 |
| Figura III. 23. Detalles del águila | 77 |
| Figura III. 24. Detalles del león | 77 |

| | |
|---|----|
| Figura III. 25. Detalles del toro | 78 |
| Figura III. 26. Detalles del ángel..... | 79 |
| Figura III. 27. Poema I "De imagine Christi in modum crucis brachia sua expandentis, et de nominibus ejus ad divinam seu ad humanam naturam pertinentibus" | 83 |
| Figura III. 28. Poema XVI "De septem donis Spiritus sancti, quae propheta Isaias enumerat" | 84 |
| Figura III. 29. Poemas V "De quatuor figuris tetragonis circa crucem positis, et spirituali aedificio domus Dei" | 87 |
| Figura III. 30. Poema VIII "De mensibus duodecim, de duodecim signis, atque duodecim ventis, et de apostolorum praedicatione, deque caeteris mysteriis duodenarii numeri, quae in cruce ostenduntur" .. | 88 |
| Figura III. 31. Copia de la Biblioteca Digital Hispánica..... | 89 |
| Figura III. 32. Cordero divino | 95 |
| Figura III. 33. Primera lectura..... | 96 |
| Figura III. 34. Segunda lectura..... | 96 |
| Figura III. 35. Tercera lectura | 97 |

VI. Bibliografía

Fuentes Principales

Patrología Latina. Paris: apud J. P. Migne editorem, tomus CVII,1864.

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?lengua=&text=&field2Op=AND&field1val=de+laudibus+sanctae+crucis&numfields=3&field3Op=AND&completeText=&field3=todos&field3val=&field2=todos&field1Op=AND&exact=on&advanced=true&field1=todos&field2val=&pageSize=1&pageNumber=1> (Agosto, 2009. Edición digital de la Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica)

http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/07_hrabanus/supp/poems.htm (Abril, 2005. Edición digital de la Universidad de Oklahoma)

Fuentes Citadas

Biblia de Jerusalén. Madrid: Desclée de Brower, 1994, 367pp

COHEN, Esther, editora. *Cábala y deconstrucción*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de poética, 7), 2009, vi,384 p.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europea y Edad Media latina*. Antonio Alatorre y Margit Frenk, traducción, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, 2 vols.

DOMÉNIL DE MONTAIGNE, C. R.. *Painting in Europe, 800 to 1200*. London: Penguin Books, 1971, 261 p.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio. *Palabra respirada: Hermenéutica de la lectura*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008, 358 p.

DUBOIS, Jacques... [et al.]. *Figuras, conocimiento, cultura: Ensayos retóricos*. Luisa Puig, traducción, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de Retórica, 18), 2003, 258 p.

ECO, Umberto. *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Francisco Serra Cantarell, traducción, México: Mondadori, 2005, 446 p.

LOPEZ QUIROZ, Artemio... [et. al.]. *Retórica verbales y no verbales*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitacora de Retórica, 5), 1996, 207 p.

Patrología Latina. Paris: apud J. P. Migne editorem, tomus CVII,1864.

- PÉREZ CORTÉS, Sergio. *La travesía de la escritura: De la cultura oral a la cultura escrita*. México: Taurus (Pensamiento), 2006, 361 p.
- PUIG, Luisa. *El discurso y sus espejos*. Luisa Puig, editora, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2009, 390 p.
- SCHAFF, Philip. *History of the christian church, volume IV: Mediaeval christianity A.D., 590-1073*. Michigan: Christian Classics Ethereal Library, 1882
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz: De la literatura medieval*. Julián Presa, traducción, Madrid: Ediciones Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1989, 377 p.

Fuentes Consultadas

- Biblia de Jerusalén*. Madrid: Desclée de Brower, 1994, 367pp.
- BALDERAS VEGA, Gonzalo. *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media: Una visión contextual*. México: Universidad Iberoamericana, Plaza y Valdés, 2008, 542 p.
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 8ª edición, 2004, 520 p.
- . *Dimensión retórica del texto literario*. Gerardo Ramírez Vidal, compilación. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de Retórica, 17), 2003, 447 p.
- . *Ensayos sobre la tradición retórica*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de Retórica, 24), 2009, 347 p.
- . *Espacios de la retórica: Problemas filosóficos y literarios*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de Retórica, 27), 2010, 384 p.
- BEUCHOT, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 26), 2005, 121 p.
- BOE, Enric. *Pintura en el aire: Arte y literatura en la modernidad*. Madrid: Pre-Textos, 2001, 389 p.
- BRUYNE, Edgar. *Estudios de Estética Medieval, I de Boecio a Juan Escoto*. Erígena. Fr. Armando Suárez, traducción, Madrid: Gredos (Biblioteca Hispánica de Filosofía), 1958, vol.I 386 p.
- BÜHLER, Johannes. *Vida y Cultura en la Edad Media*. Wenceslao Roces, traducción, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, 290 p.

- CARBACHO CORTES, Carolina. *Literatura y arte: El tópico "ut pictura poesis"*. Madrid: Caceres, Universidad de Extremadura, 1998, 234 p.
- COCHRANE, Charles Norris. *Cristianismo y Cultura clásica*. José Carner, traducción, México: Fondo de Cultura Económica, 1992, 508 p.
- COHEN, Esther, editora. *Cábala y deconstrucción*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de poética, 7), 2009, vi,384 p.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco. *De enanos y gigantes: Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*. Madrid: Editorial Dykinson, 2010, 174 p.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europea y Edad Media latina*. Antonio Alatorre y Margit Frenk, traducción, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, 2 vols.
- DOMÉIL, C. R.. *Painting in Europe, 800 to 1200*. London: Penguin Books, 1971, 261 p.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio. *Palabra respirada: Hermenéutica de la lectura*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008, 358 p.
- DOMÍNGUEZ, César. *El concepto de materia en la teoría del medievo: Creación, interpretación y transtextualidad*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto de la Lengua Española (Anejos de la Revista de Literatura, 62), 2004, 230 p.
- DUBOIS, Jacques... [et al.]. *Figuras, conocimiento, cultura: Ensayos retóricos*. Luisa Puig, traducción, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de Retórica, 18), 2003, 258 p.
- E. B. Gilman...[et. al]. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal, introducción, compilación, bibliografía, Madrid: Arcos/Libros, Bibliotheca Philologica (Serie Lecturas), 2000, 263 p.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. R. de la Iglesia, traducción, Madrid: Ediciones Destino (Colección Imago Mundi vol. 4), 2001, 303 p.
- , *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Francisco Serra Cantarell, traducción, México: Mondadori, 2005, 446 p.
- FONTAN, Antonio, MOURE CASAS, Ana. *Antología de latín medieval*. Madrid: Gredos (Biblioteca románica hispánica, 4), 1987, 487 p.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Purificación Jiménez y Jerónima Bonafé, traducción, Madrid: Cátedra, (Colección Arte), 1992, 496 p.

- GIORDANO, Orondo. *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Pilar Garcia Mauton, Valentina Garcia Yebra, traducción, Madrid: Gredos (Biblioteca Universitaria), 1983, 311 p.
- GREGOROVIVUS, Ferdinand. *Roma y Atenas en la Edad Media y otros ensayos*. Wenceslao Roces, prólogo y traducción, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, 415 p.
- GUICHARD ROMERO, Luis Arturo. *Carmina Figurata Graeca*. Tesis, México: UNAM, 1996.
- HEERS, Jacques. *Historia de la Edad Media*. José Eulalia Bosh, traducción, Madrid: Labor Universitaria, 1976, 418 p.
- HERRERO, Victor José. *Introducción al estudio de la filología latina*. Madrid: Gredos (Biblioteca Universitaria), 1988, 423 p.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *Vigencia y caducidad de las tradiciones cristianas*. Ramón Bilbao, traducción, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971, 155 p.
- Linage, Antonio. *La vida cotidiana de los monjes de la edad media*. Madrid: Editorial Complutense (Serie La Mirada de la Historia), xx, 488 p.
- LOPEZ QUIROZ, Artemio...[et. al.]. *Retórica verbales y no verbales*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitacora de Retórica, 5), 1996, 207 p.
- MAIDIE, Hilmo. *Medieval images, icons and illustrated english literary texts: From the Ruthwell Cross to the Ellesmere Chaucer*. London: Ashgate Publishing Limited; 2004, xxv, 236 p.
- MARCHESE Angelo, FORRADELLAS Joaquin. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid: Ariel (Colección Letras e Ideas), 7 edición, 2000, 446 p.
- MARCOS CASQUERO, Manuel A. edición. *Lírica latina medieval, vol. I: Poesía profana*. Edición Bilingüe. Manuel A. Marcos Casquero y José Oroz Reta, introducción, edición, traducción y notas, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, 628 p.
- MORENO MARTÍNEZ, José Luis. *La luz de los padres: Temas patrísticos de actualidad eclesial*. Madrid: Instituto Teológico San Idelfonso. 2005, 363 p.
- MOUNIN, Georges. *Saussure: Presentación y textos*. Juan Argente, traducción, Madrid: Anagrama. 1971, 159 p.

- MOUNIN, Georges. *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. José Sazbón, estudio preliminar, selección de textos y traducción, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión; 1996, 170 p.
- MURPHY, James J.. *La retórica en la Eda Media: Historia de la teoría de la Retórica desde San Agustín hasta el renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Lenguaje y Estudios Literarios), 1986, 407 p.
- NORBER, Dag. *Manuel pratique de latin medieval*. Paris: A. et J. Picard, 1968, 212 p.
- PANOFSKY, Edwin. *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. María Teresa Pumarega, traducción, Madrid: Cátedra, 1984, 136 p.
- *El significado en las artes visuales*. Nicanor Ancochea, traducción, Madrid: Alianza, 1979, 384 p.
- *La perspectiva como forma simbólica*. Carlos Manzano, traducción, México: Tusquets Editores México, 2010, 169 p.
- PAUL, Jacques. *Historia intelectual del Occidente medieval*. Dolores Marscarell, traducción, Madrid: Cátedra, 2003, 622 p.
- PÉREZ CORTÉS, Sergio. *La travesía de la escritura: De la cultura oral a la cultura escrita*. México: Taurus (Pensamiento), 2006, 361 p.
- PFEIFFER, Rudolf. *Historia de la filología clásica*. Justo Vicuna y María Rosa la Fuente, traducción, Madrid: Gredos, 1968.
- PUIG, Luisa. “Lingüística y argumentación: Algunos hitos que han marcado este vínculo”, BUBNOVA, Tatiana & PUIG, Luisa (editoras), Encomio de Helena, Homenaje a Helena Beristaín, México: UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004, pp.382-397.
- *El discurso y sus espejos*. Luisa Puig, editora, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2009, 390 p.
- RALL, Dietrich, editor. *En busca del texto, Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales (Colección Pensamiento Social), 1993, 457 p.
- REDMOND, Walter. *Ritmo y rima en la poesía latina medieval*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla (Colección Ciencia del Lenguaje), 1982, 70 p.
- SCHAFF, Philip. *History of the christian church, volume IV: Mediaeval christianity A.D., 590-1073*. Michigan: Christian Classics Ethereal Library, 1882.

- SOLARES ALTAMIRANO, Blanca, VALVERDE VALDÉS, María del Carmen, editoras.
Sym-bolon: Ensayos sobre la cultura, religión y arte. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Cuadernos de Instituto de Investigaciones Filológicas, 30), 2005, 171 p.
- SOUTO, Arturo. *Relación de la literatura con las otras artes*. México: Programa Nacional de Formación de Profesores, Asociación Nacional de Universidades e Instituto de Enseñanza Superior (Temas Básicos), 1972, 45 p.
- VOGT, Joseph. *La decadencia de Roma metamorfosis de la cultura antigua 200-500*
 Francisco Presedo, traducción, Madrid: Guadarrama, 1968, 400 p.
- YARZA, Joaquín, GUARDIA, Milagros, VICENS, Teresa. *Arte Medieval I, Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982, vol. I 354 p.
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz: De la literatura medieval*. Julián Presa, traducción, Madrid: Ediciones Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1989, 377 p.
- Circulaciones: Trayectorias del texto literario*. México: Bonilla Artigas Editores, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010, 263 p.
- Historia de la literatura: Volumen Segundo: El mundo medieval, 600-1400: Literatura y sociedad en el mundo occidental*. Madrid: Akal, 1989, 543p.

Fuentes Electrónicas

http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n38/art_08.pdf (Diciembre, 2009. Artículo SCIELO Chile)

<http://www.thelatinlibrary.com/> (Octubre, 2009.)

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?lengua=&text=&field2Op=AND&field1val=de+laudibus+sanctae+crucis&numfields=3&field3Op=AND&completeText=&field3=todos&field3val=&field2=todos&field1Op=AND&exact=on&advanced=true&field1=todos&field2val=&pageSize=1&pageNumber=1> (Agosto, 2009. Edición digital de la Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica)

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/R/FUA36RPXFQKKUUS4RATSUDTIV937T9YSKFRE4A93MSAIMNFMFI-00239?func=results&jump-full&set_entry=000020&set_number=000077&base=GEN01 (Agosto, 2009. Edición digital Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica, detalles de las imágenes)

http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/07_hrabanus/supp/poems.htm (Abril, 2005. Edición digital Universidad de Oklahoma)

http://boek861.com/r_cozar/caligramas.htm (Junio, 2010. Libro electrónico)

http://eprints.ucm.es/9206/1/carvajal_gonz%C3%A1lez.pdf (Julio, 2009. Artículo de la Universidad Complutense de Madrid)

http://eprints.ucm.es/5786/1/de_laudibus.pdf (Julio, 2009. Artículo de la Universidad Complutense de Madrid)

[http://eprints.ucm.es/9206/1/carvajal_gonzález.pdf](http://eprints.ucm.es/9206/1/carvajal_gonz%C3%A1lez.pdf) (Julio, 2009. Artículo de la Universidad Complutense de Madrid)

<http://eprints.ucm.es/6163/1/3-1.pdf> (Julio, 2009. Artículo de la Universidad Complutense de Madrid)

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesa-figurativa-medieval---vigiln-monje-hispanolatino-del-siglo-x-precursor-de-la-poesa-concretovisual-0/> (Septiembre, 2010. Artículo de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

VII. Anexo

Figura VII.1 Poema I Biblioteca Hispánica (BDH)

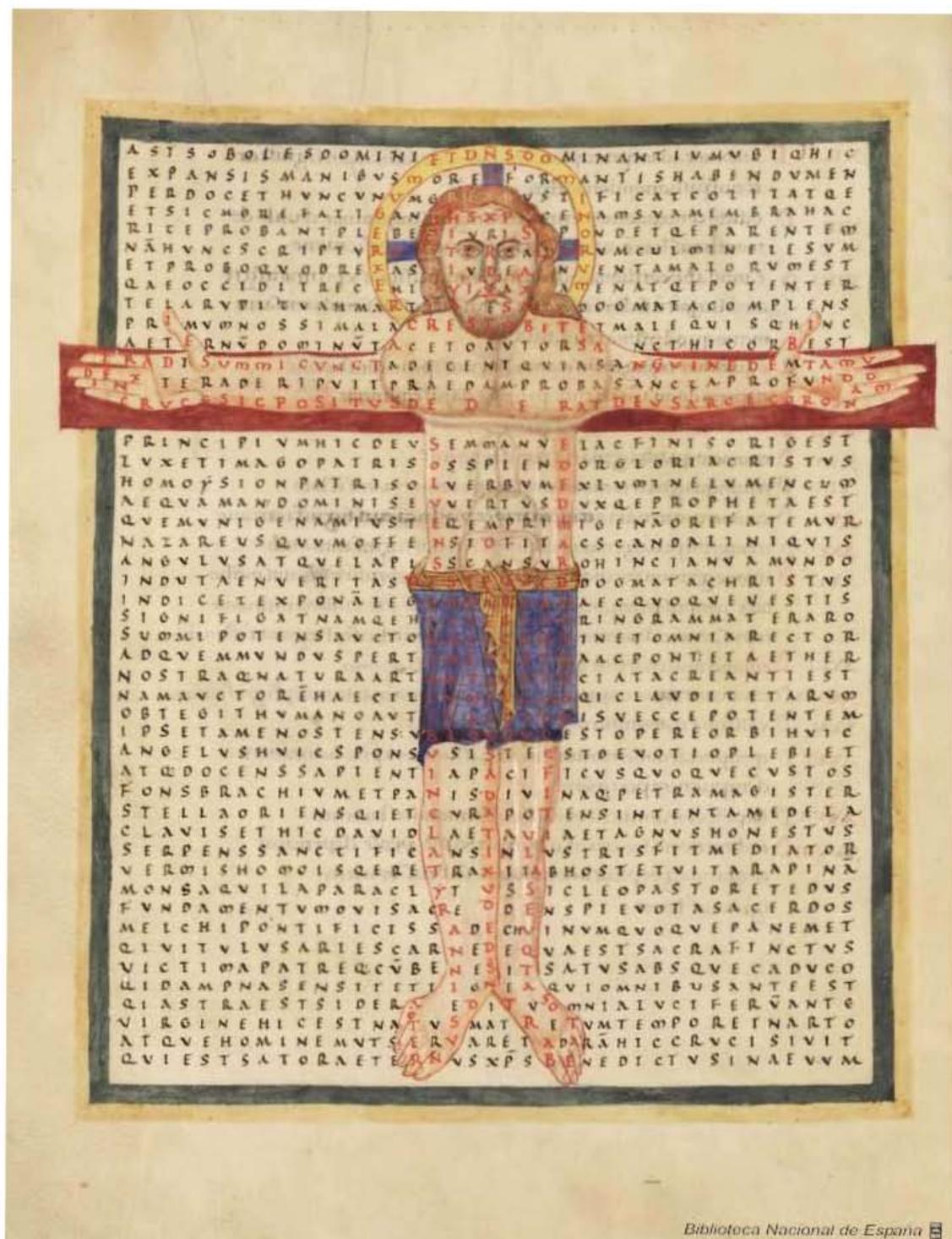


Figura VII.2 Poema III Biblioteca Hispánica (BDH)

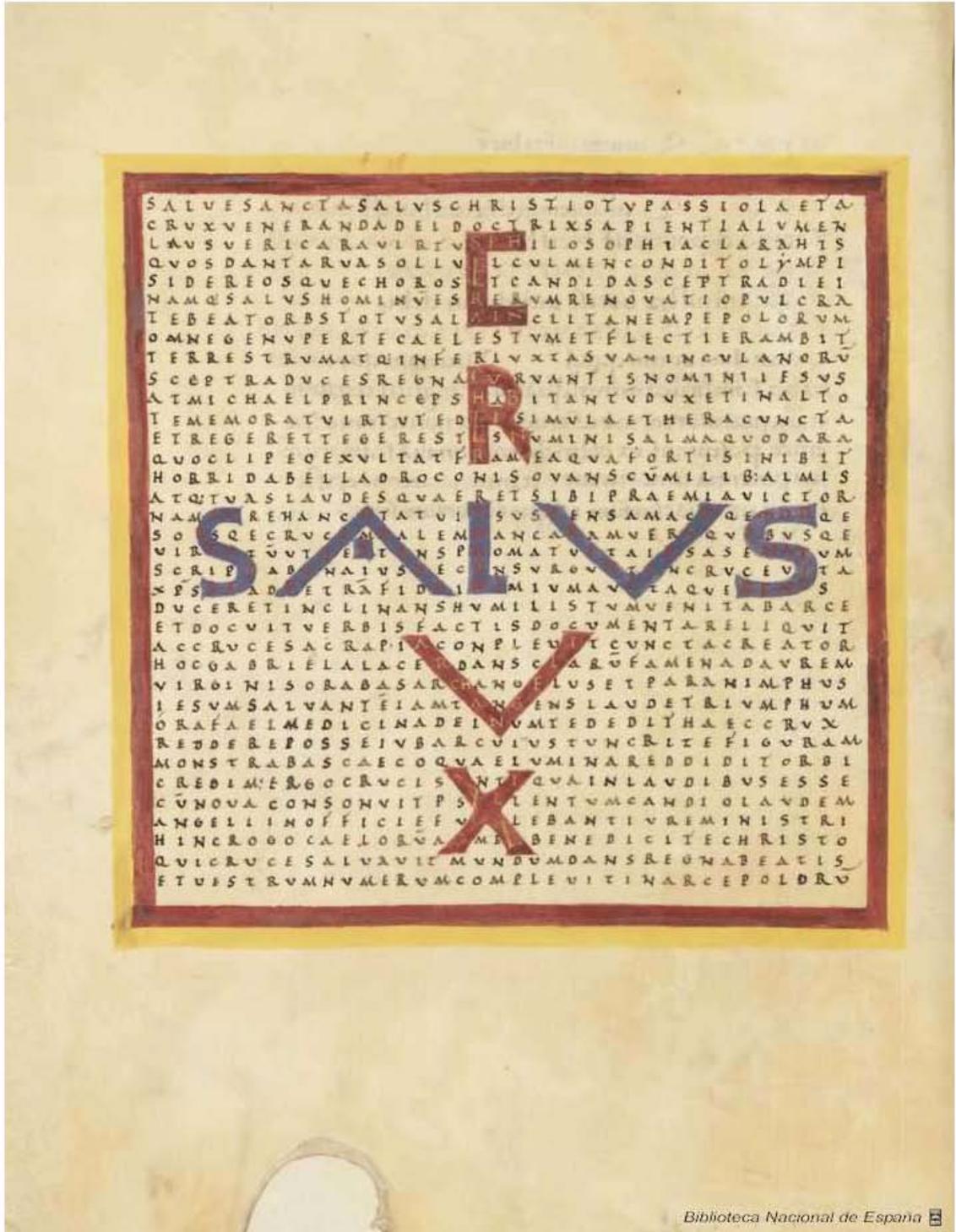


Figura VII.3 Poema V Biblioteca Hispánica (BDH)

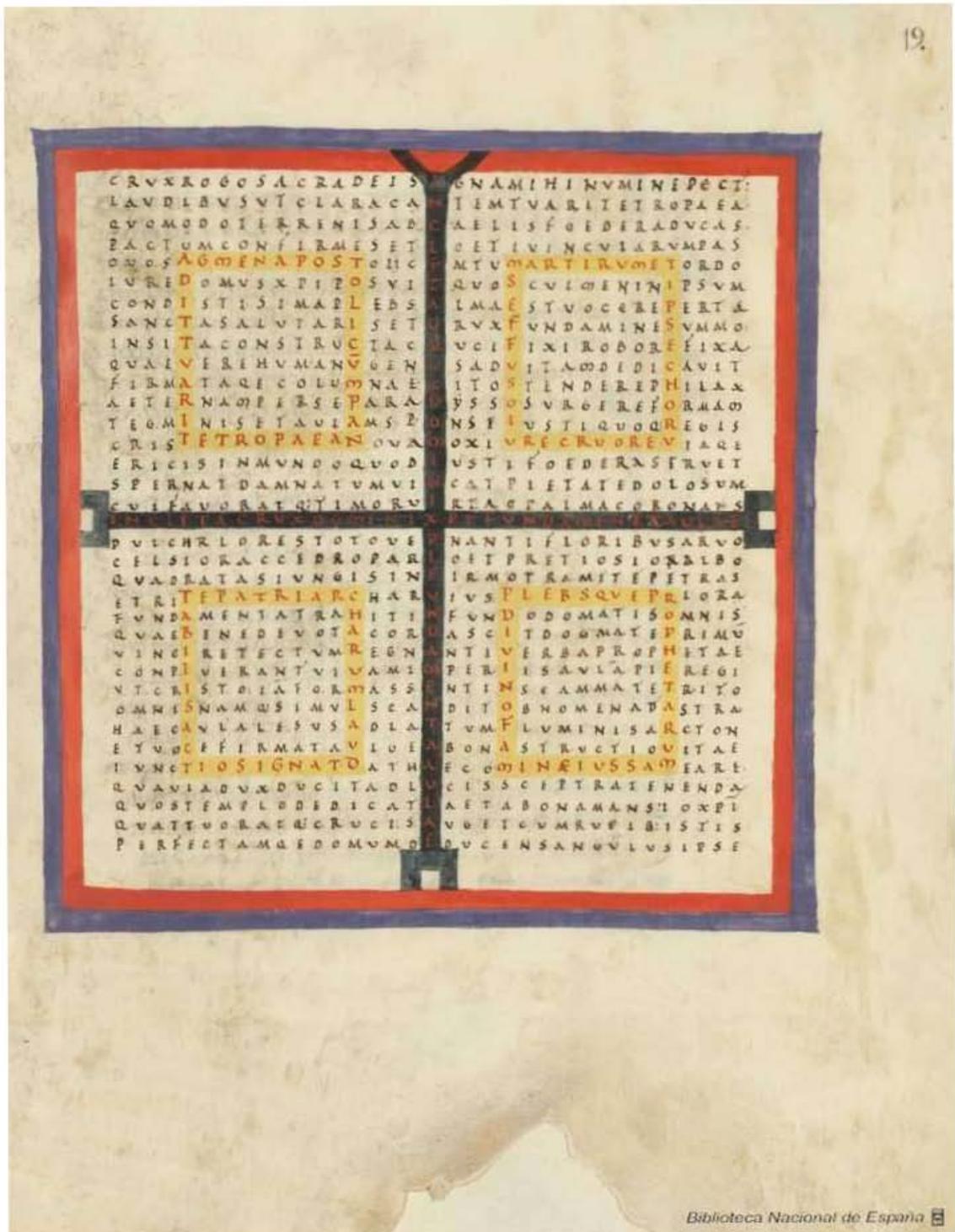


Figura VII.4 Poema VIII Biblioteca Hispánica (BDH)

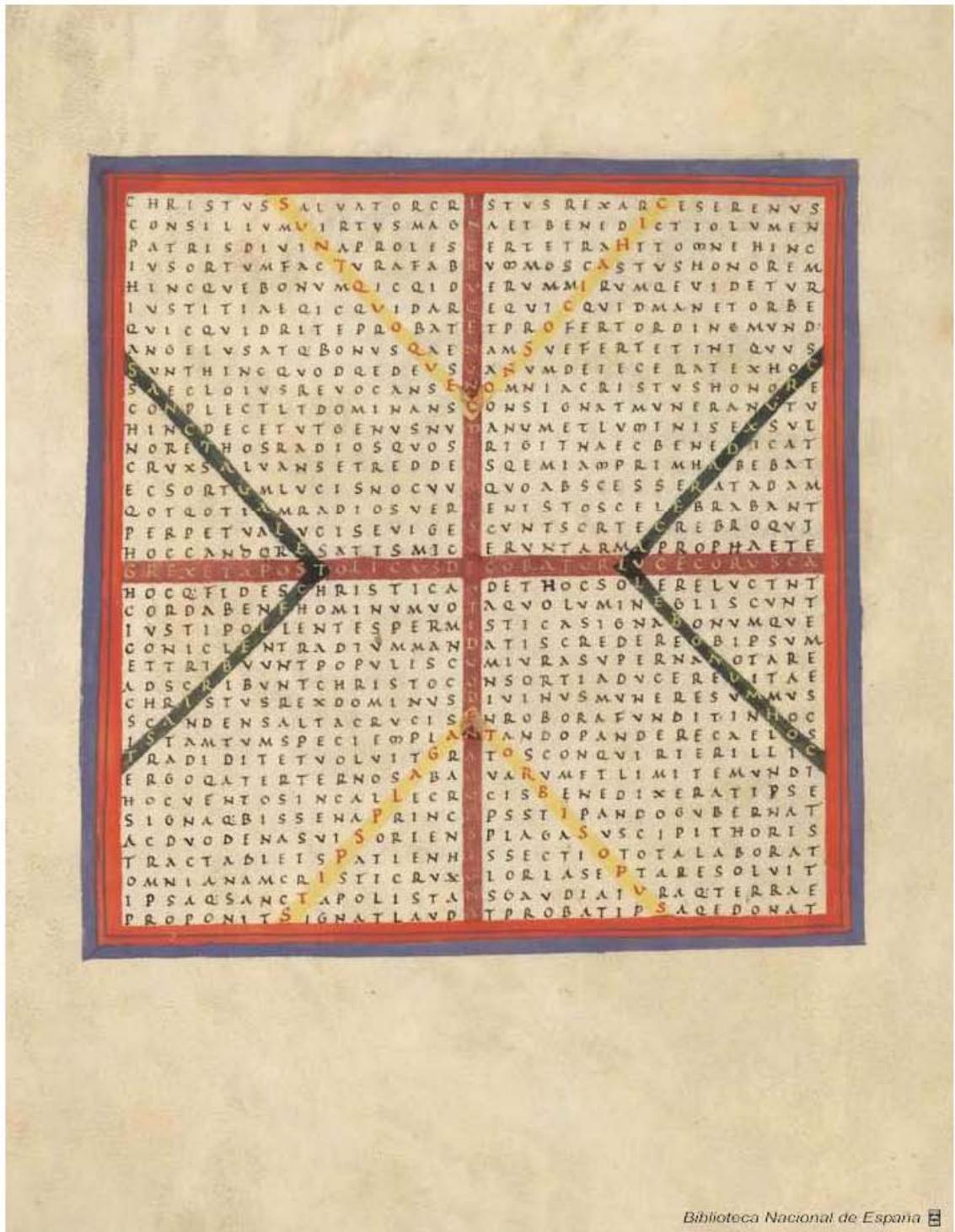


Figura VII.5 Poema XV Biblioteca Hispánica (BDH)



Figura VII.6 Poema XVI Biblioteca Hispánica (BDH)

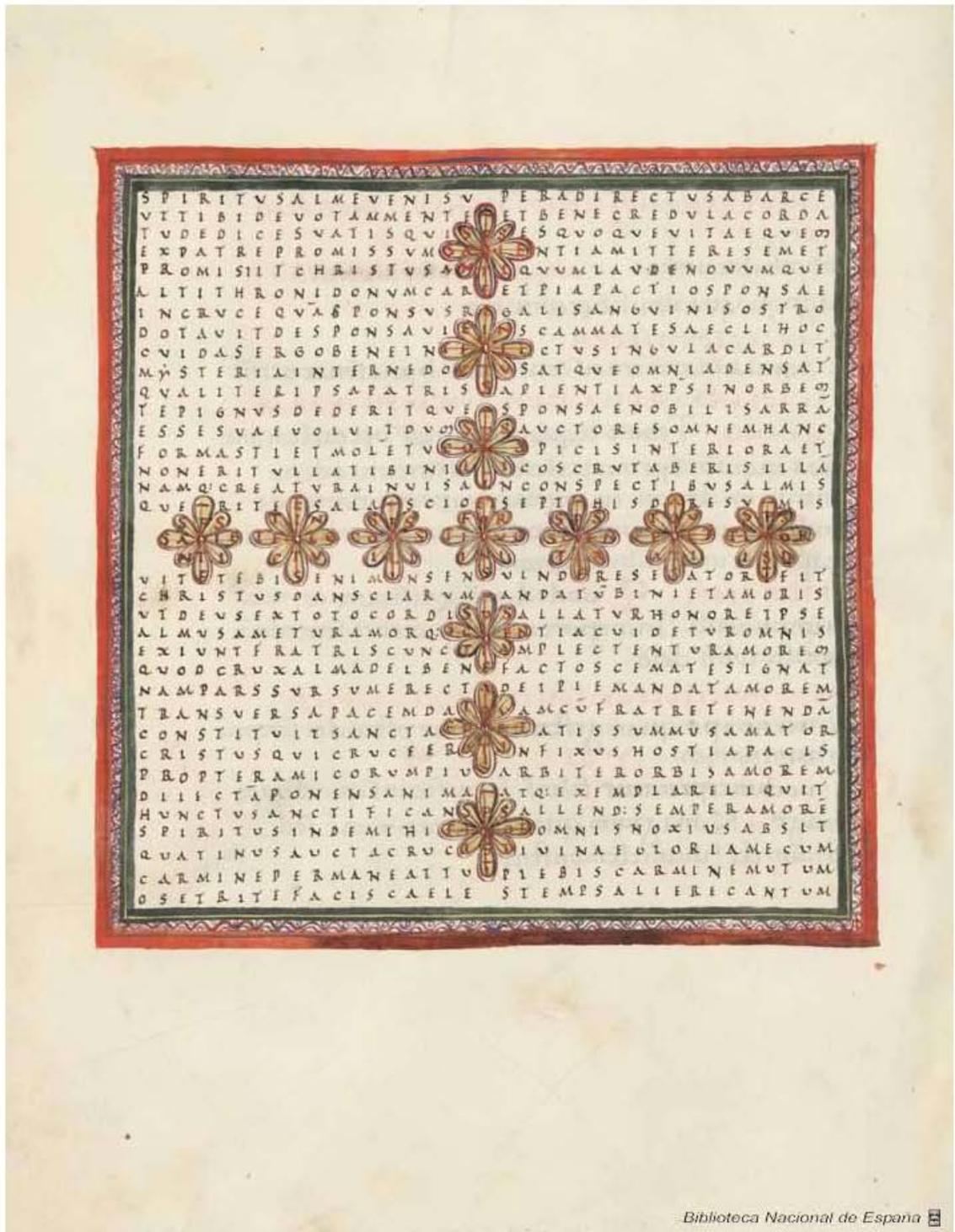


Figura VII.7 Poema I Universidad de Oklahoma (OU)

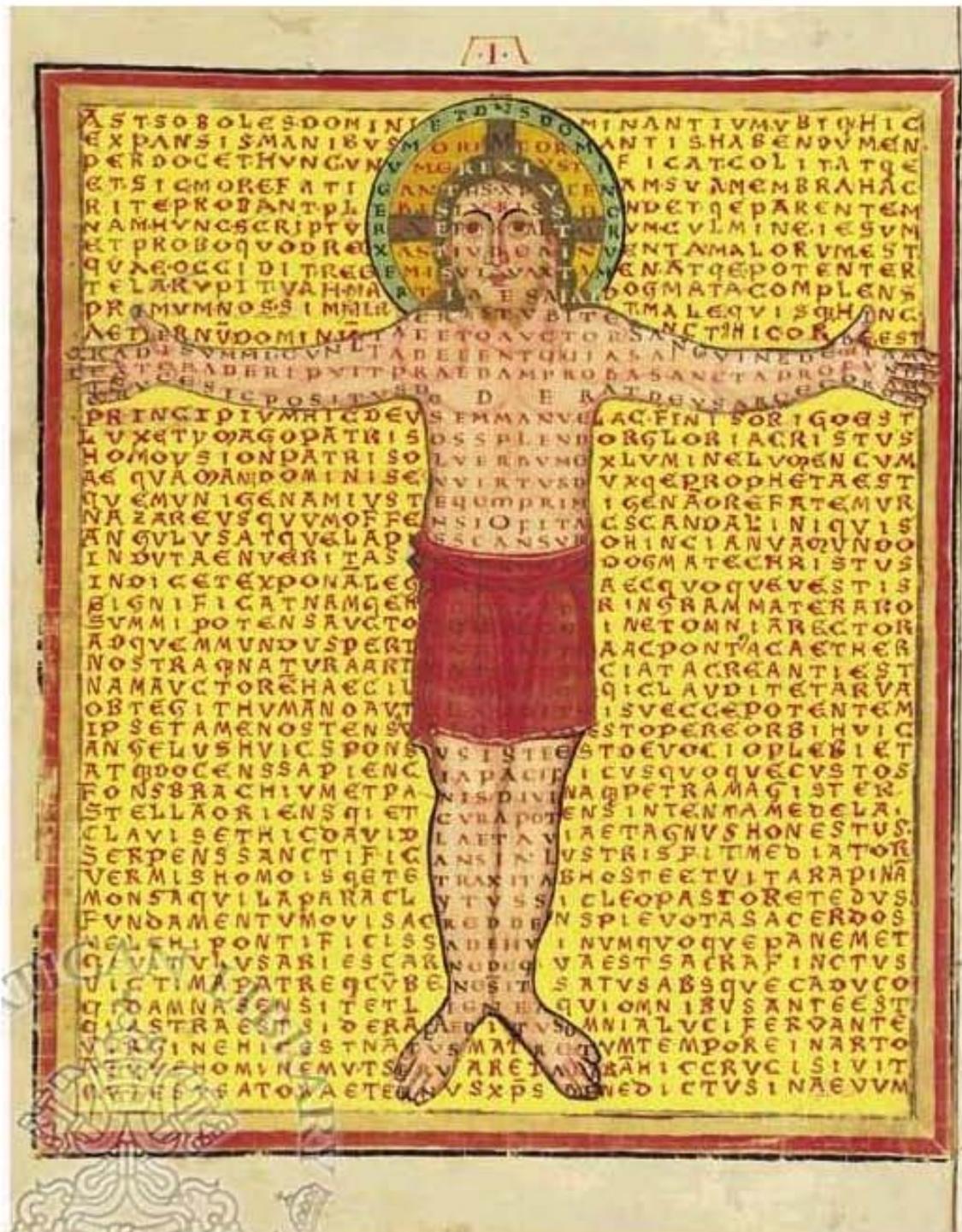


Figura VII.8 Detalle poema I Universidad de Oklahoma (OU)



Figura VII.9 Poema III Universidad de Oklahoma (OU)

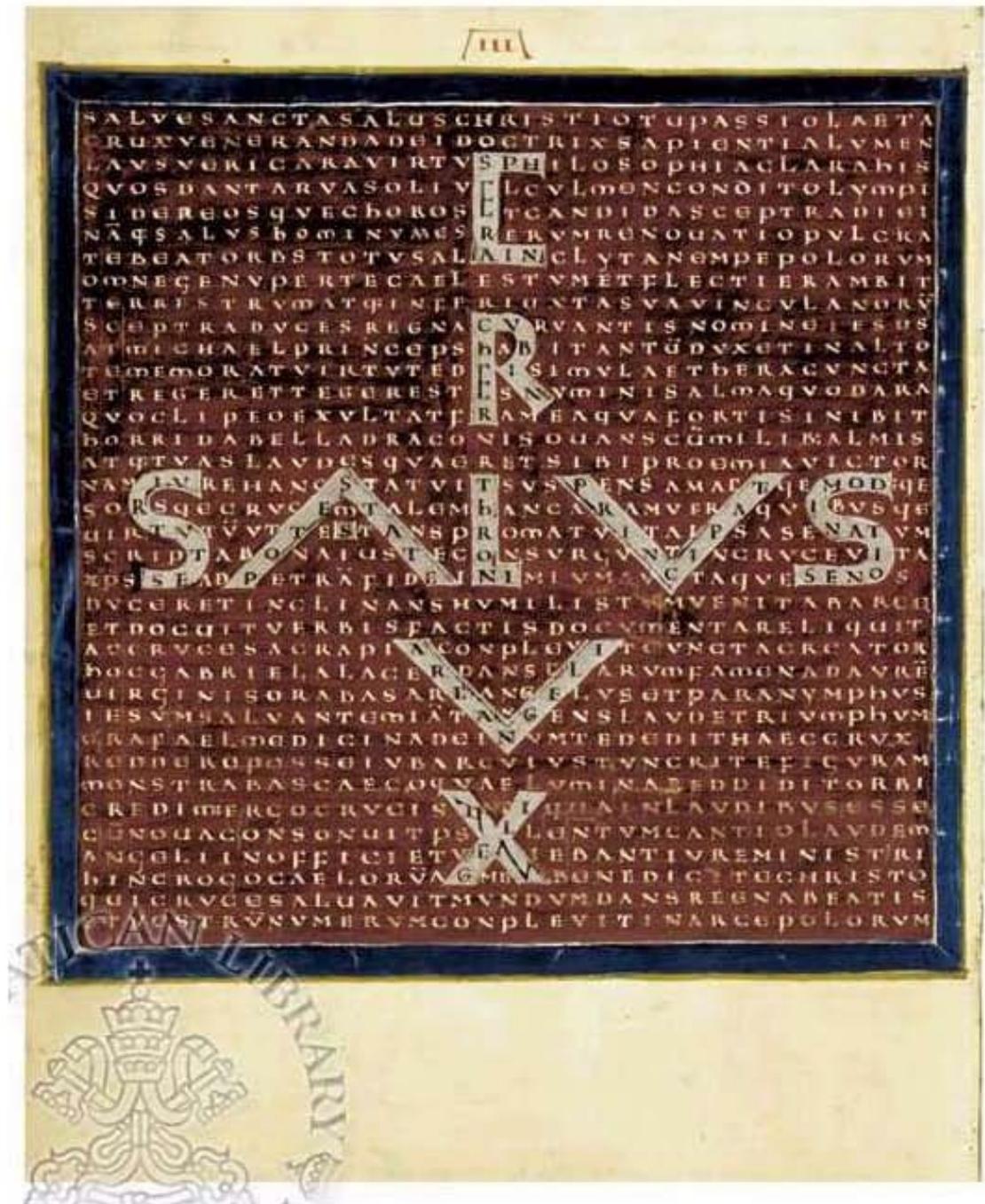


Figura VII.10 Detalle poema III Universidad de Oklahoma (OU)



Figura VII.11 Poema VIII Universidad de Oklahoma (OU)

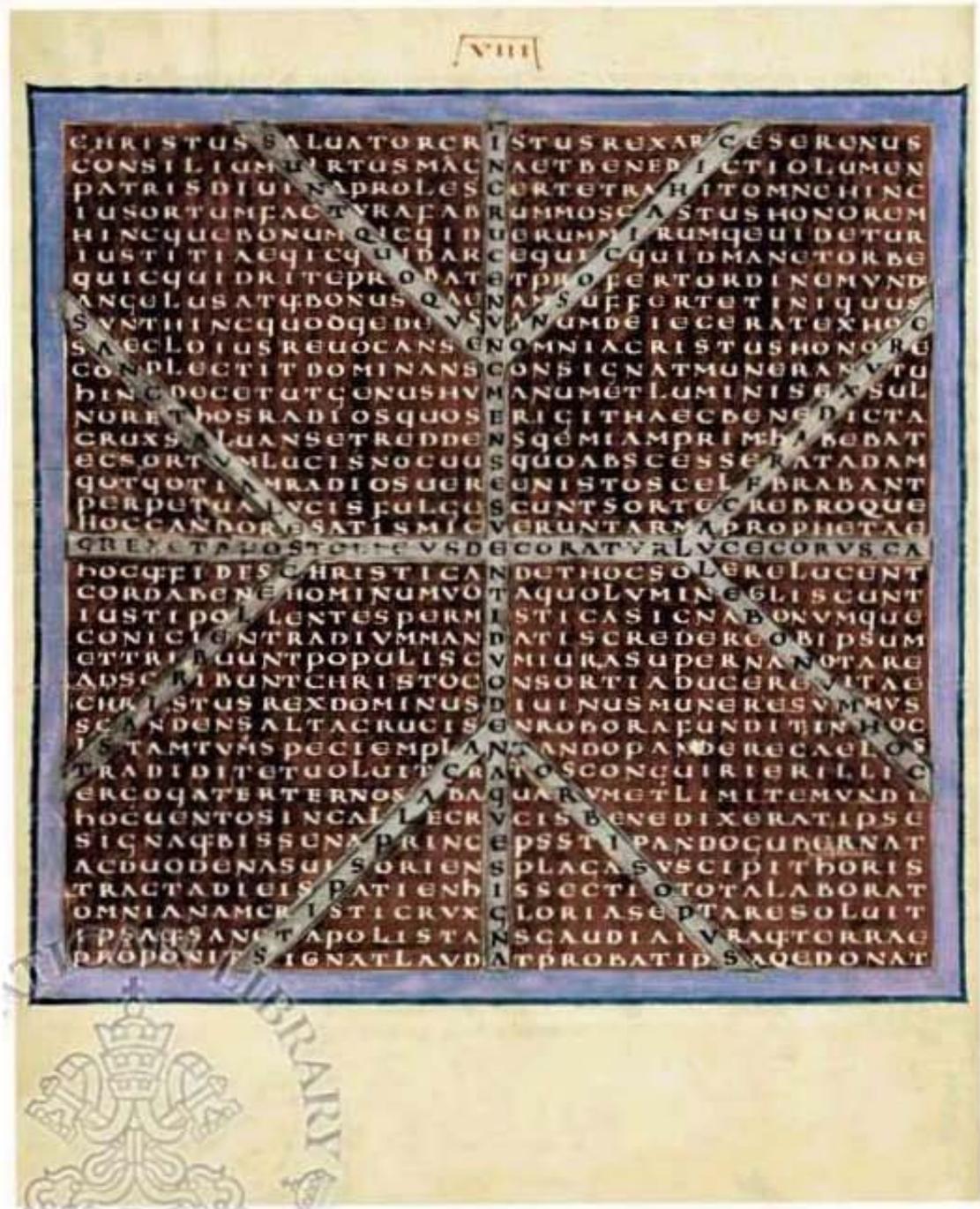


Figura VII.12 Poema XV Universidad de Oklahoma (OU)

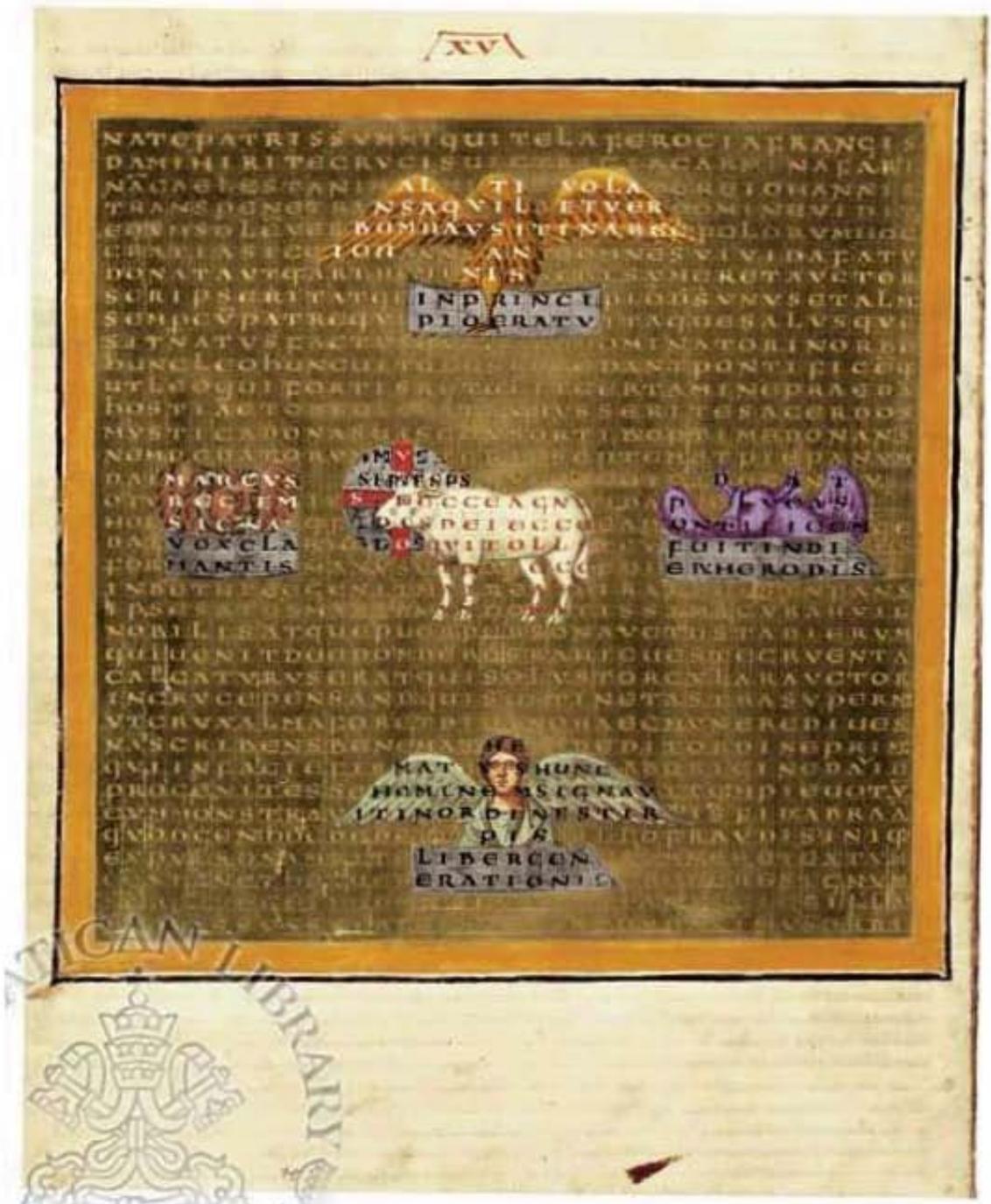


Figura VII.13 Poema XV detalles becerro Universidad de Oklahoma (OU)



Figura VII.14 Poema XV detalles Lucas Universidad de Oklahoma (OU)



Figura VII.15 Poema XV detalles Mateo Universidad de Oklahoma (OU)

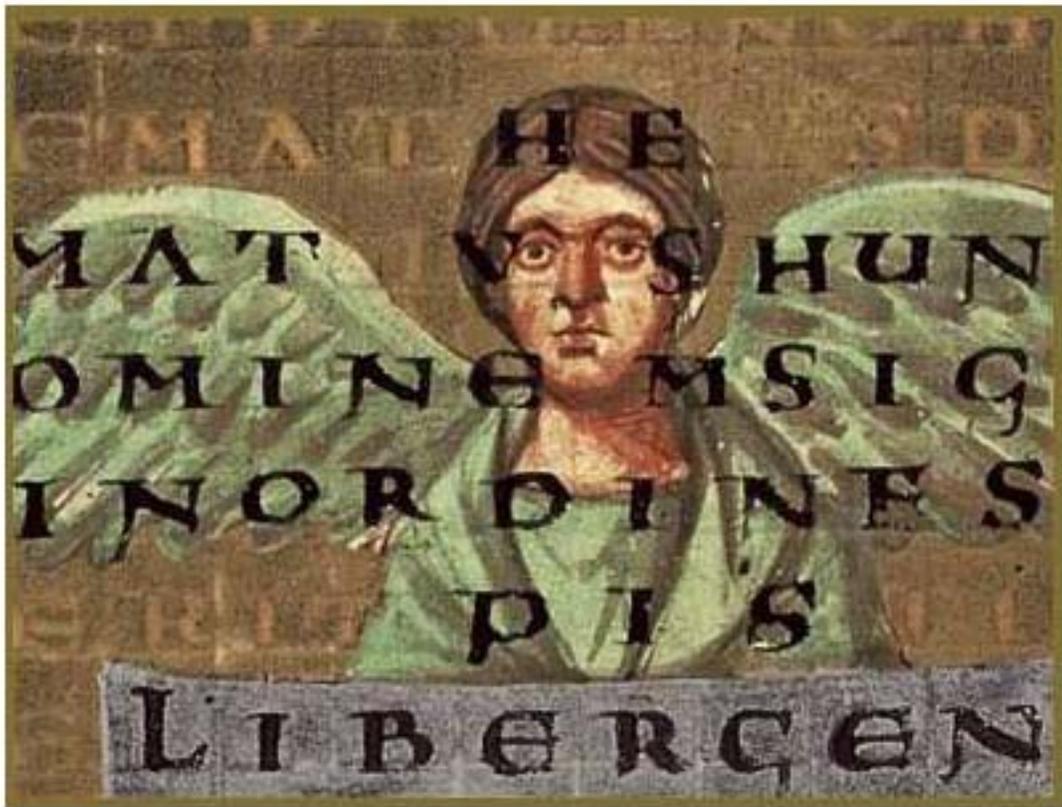
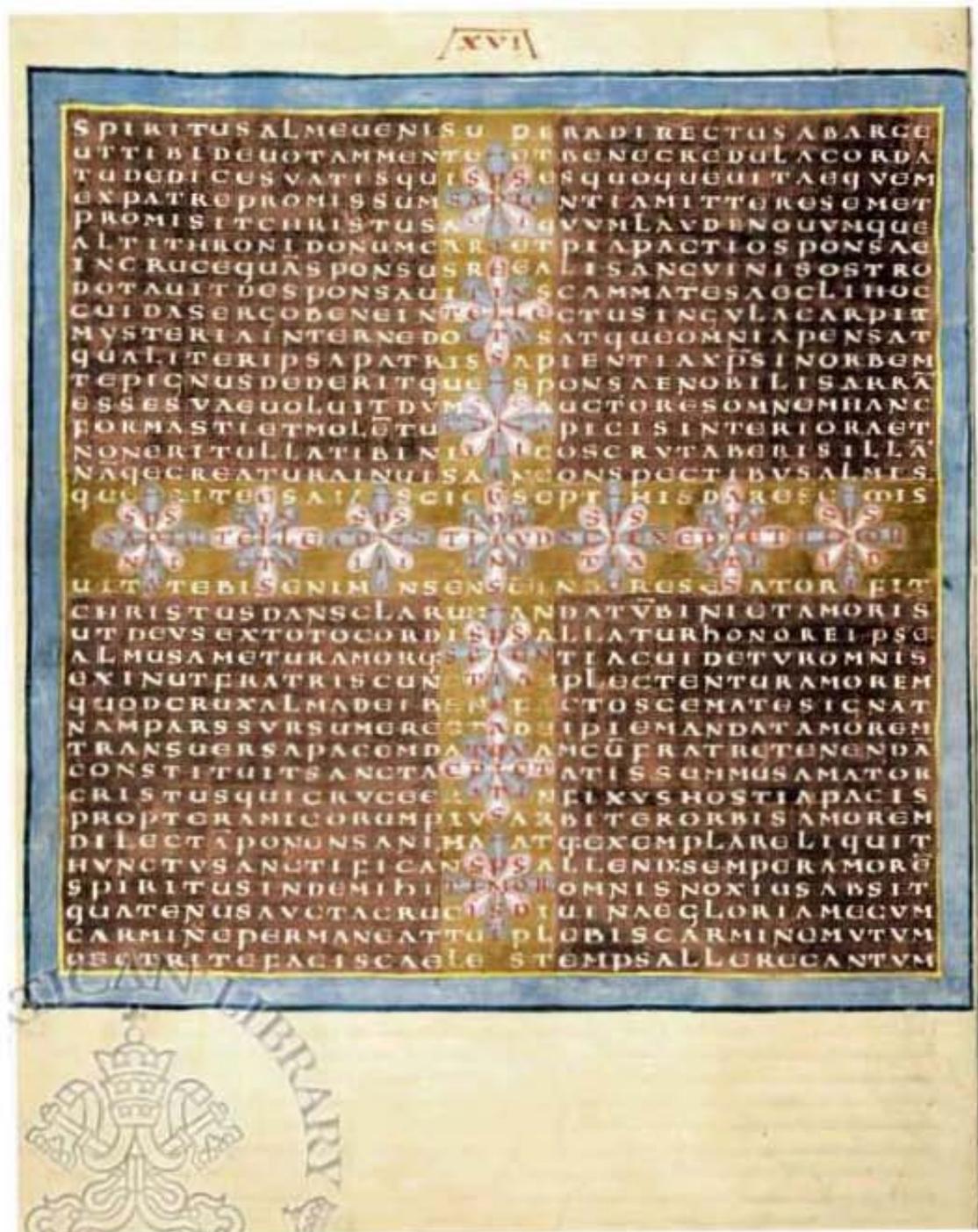


Figura VII.16 Poema XVI Universidad de Oklahoma (OU)



Poema VII.17 Poema XVI detalles Universidad de Oklahoma (OU)



Figura VII.18 Poema XVI detalles Universidad de Oklahoma (OU)

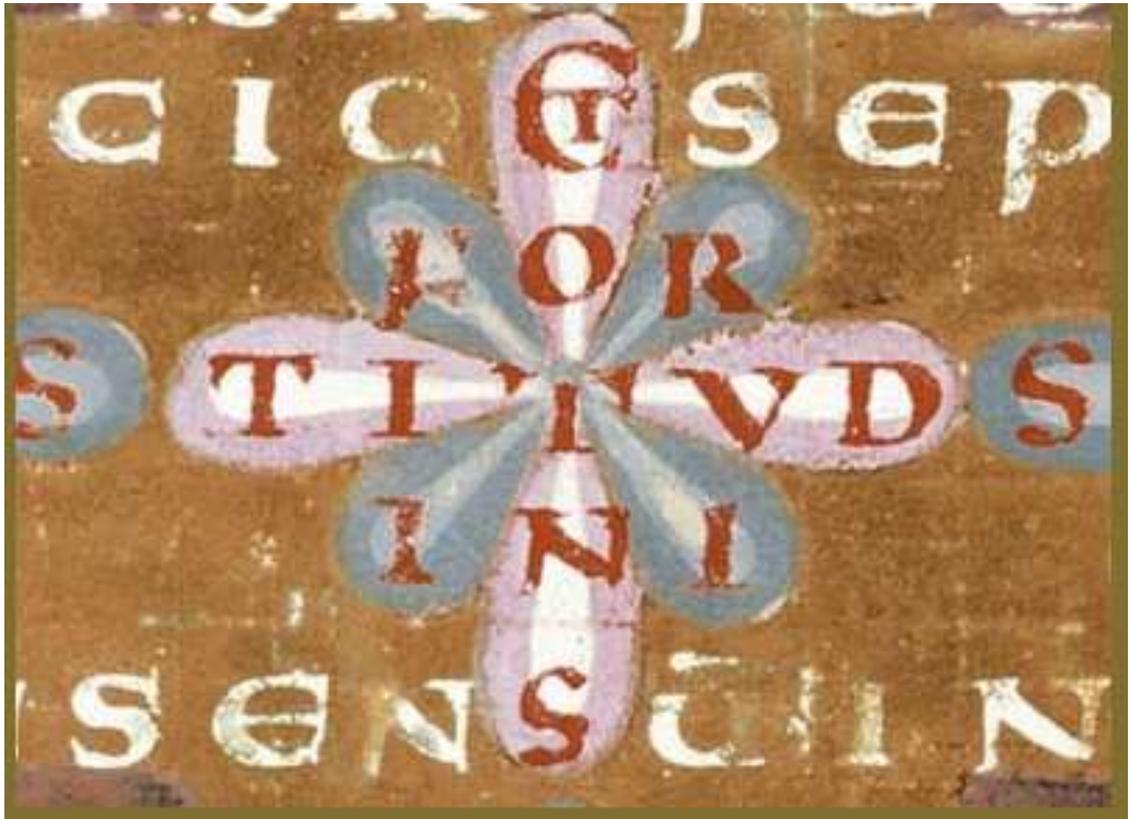


Figura VII.19 Poema I Patrología Latina (PL)

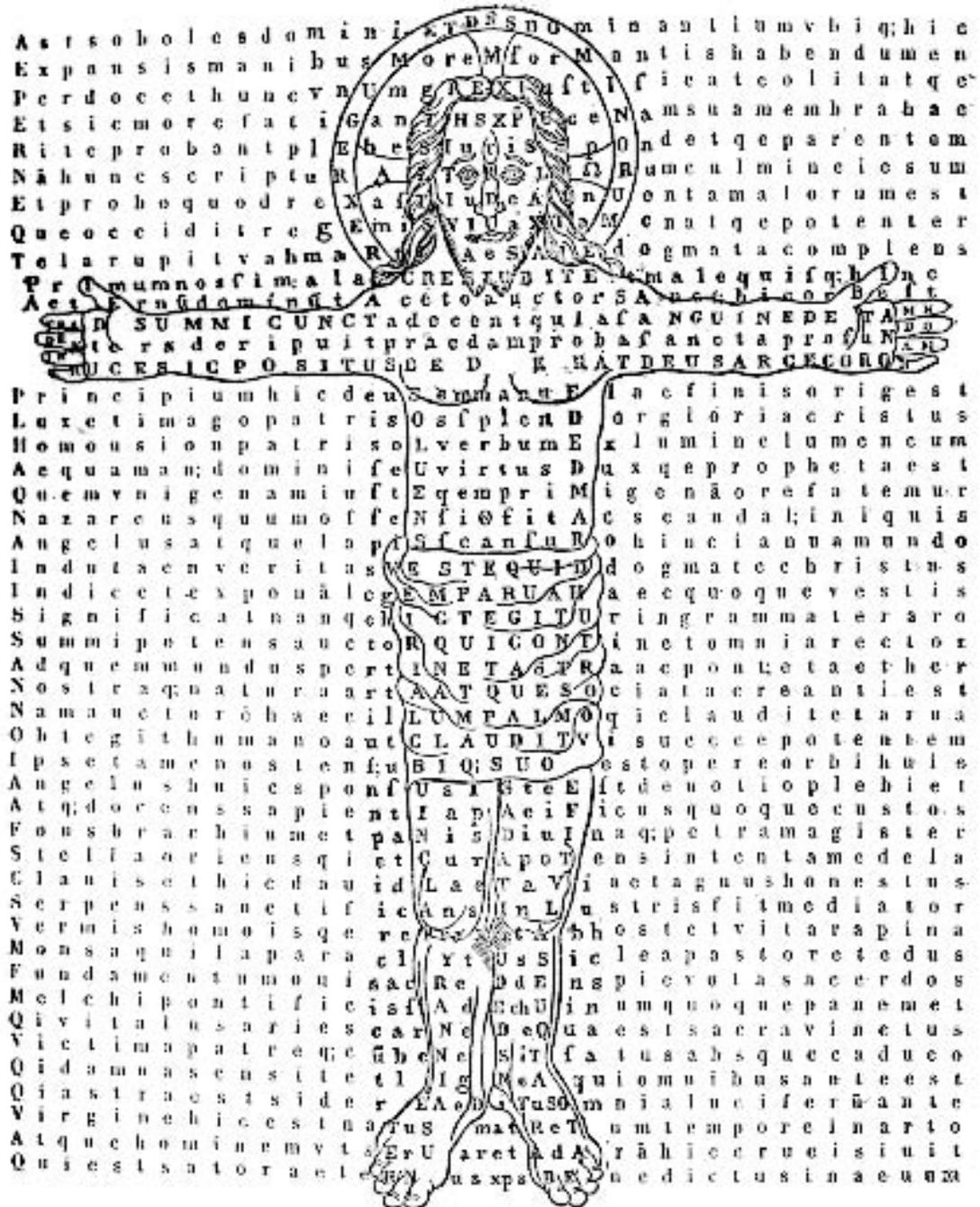


Figura VII.20 Poema III Patrología Latina (PL)

Saluesanctasaluschristi otupassilolaeta
 Cruxveneranda deidoctrinx sapientialalumen
 Lausvenerandaravirtus **S**PHIlosophiac larahis
 Quosdantaruasolivi **E**ticandidasceptradie
 Sidereosquechoros **E**rumrenouatio pulcra
 Nāq;salushomines **A**INClytanempopolorum
 Tebeatorbstotusal **E**stūetflectiturambit
 Omnegenupertecae **E**stūetflectiturambit
 Terrestrumatq; **I**nferiuxtasuavinculanorū
 Sceptraducesregna **C**URuantisnominieiesus
 Atmichaelprinceps **R**abitantūduxetinalto
 Tememoratvirtuted **R**imulactheracuncta
 Etregerettegerest **R**uminisalmaquodara
 Quo clypeo exultat **R**ameaquafortisinibit
 Horridabelladracon **I**souanscūmililib:almis
 Atq;tuaslaudesqua **E**retsibipraemiaavictor
 Nam **S**urehancstatu **I**tusrensama **S**on:que
 So **S**quecruce **M**tralem **N**ancam **S**amver **S**on:que
 Vir **S**ūvtre **S**tan **S**promat **S**ta **S**as **S**natum
 Scri **S**ahon **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Xp **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Ducere **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Et docuit verbis **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Accruces **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Hoc gabrielalace **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Virginisorabas **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Iesus saluante **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Orafaelmedicin **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Reddere posse **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Monstrabas **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Credim: ergo **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Cū noua **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Angellino **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Hincrogocaelo **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Quicrucesalu **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re
 Etvestrū **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re **S**re

Figura VII.21 Poema V Patrología Latina (PL)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| C | r | u | x | r | o | g | o | s | a | c | r | a | d | e | i | s | i | g | n | a | m | i | h | i | n | o | m | i | n | o | p | e | c | c | | |
| L | a | d | i | b | u | s | v | i | e | l | a | r | a | c | a | n | t | e | m | t | a | r | i | t | e | t | r | o | p | a | e | a | | | | |
| Q | u | e | m | o | d | o | t | e | r | r | e | n | i | s | a | b | C | a | e | l | i | u | f | o | c | d | e | r | a | d | u | c | a | s | | |
| P | u | c | t | u | m | e | n | i | f | i | r | m | e | s | a | b | t | o | e | t | i | v | i | n | c | u | l | a | r | u | m | p | a | s | | |
| U | y | o | y | A | E | M | A | N | A | P | O | X | V | U | L | I | E | V | M | I | U | S | H | V | N | O | X | A | T | U | R | D | O | | | |
| I | u | r | e | d | o | m | u | s | v | p | i | p | o | a | u | i | t | q | u | o | s | c | u | l | m | e | n | i | n | t | p | s | u | m | | |
| C | a | n | d | i | s | t | i | s | i | m | a | p | i | e | b | h | a | i | n | a | k | e | s | t | v | o | c | e | r | o | r | e | r | t | a | |
| S | a | n | c | i | v | a | s | a | l | u | t | a | r | e | t | c | r | u | a | r | u | n | d | a | m | i | n | e | r | u | m | e | | | | |
| I | n | s | i | v | e | c | o | n | s | t | r | u | c | t | e | n | c | r | u | e | i | r | i | x | i | r | a | b | a | r | e | f | i | x | a | |
| Q | u | a | e | v | e | r | e | h | u | m | a | n | u | g | e | m | u | a | d | v | i | t | a | m | d | o | d | i | c | a | n | i | t | | | |
| F | i | r | m | a | t | a | q | e | c | e | l | u | k | a | e | v | i | t | o | s | t | e | a | d | e | r | o | p | i | l | a | x | | | | |
| A | e | t | e | n | a | m | p | e | r | s | e | r | a | r | a | b | i | s | u | n | s | u | r | g | e | r | e | f | a | r | m | u | m | | | |
| T | e | g | m | i | n | i | s | e | t | a | u | l | i | a | m | s | p | o | n | i | t | u | s | t | i | q | u | o | q | u | e | g | i | s | | |
| G | r | i | s | T | E | T | R | O | P | A | N | A | S | O | U | A | N | O | X | I | E | N | C | C | U | C | O | N | V | I | A | Q | E | | | |
| E | r | i | g | i | t | i | n | m | a | d | o | q | u | o | d | u | a | s | t | i | f | o | d | e | r | a | s | e | r | u | c | t | | | | |
| S | p | e | r | n | a | i | d | u | m | a | t | u | m | v | i | x | e | a | p | i | e | t | a | t | e | d | o | l | o | s | u | m | | | | |
| C | u | i | f | a | u | o | r | a | t | q | u | i | m | o | r | i | r | t | a | c | p | u | l | m | a | c | e | r | o | n | a | e | s | | | |
| I | N | C | L | V | T | A | C | N | U | S | P | O | N | I | M | I | A | P | I | R | U | N | D | A | N | C | S | E | V | A | E | S | E | | | |
| P | u | l | i | c | h | r | i | o | r | e | s | t | o | l | o | v | e | n | a | n | t | i | f | i | u | r | i | b | u | s | a | r | u | o | | |
| C | e | i | s | i | o | r | a | e | c | c | e | d | r | e | p | a | r | i | o | c | t | p | r | e | c | i | o | s | i | o | r | a | l | b | o | |
| Q | u | a | d | r | a | t | a | s | i | u | n | g | i | s | i | m | r | i | m | o | t | r | a | m | i | l | e | p | e | t | r | a | s | | | |
| E | t | r | a | T | L | P | A | T | X | I | A | E | C | H | A | R | F | I | U | S | R | L | H | S | E | C | E | P | I | O | R | A | | | | |
| F | u | n | d | a | m | e | n | t | a | t | r | a | n | i | t | i | a | f | u | n | d | o | m | a | t | i | n | u | m | n | i | s | | | | |
| Q | u | a | e | a | c | e | d | e | n | o | i | a | e | o | r | a | s | e | t | i | d | o | g | n | a | t | e | r | i | m | e | | | | | |
| V | i | n | c | i | r | e | r | e | c | l | u | m | a | e | g | m | a | n | t | i | v | e | r | h | a | p | r | o | p | r | e | t | a | e | | |
| C | o | m | p | t | u | e | r | a | n | t | i | u | i | r | a | m | i | a | p | e | r | i | s | a | u | l | i | p | i | r | e | p | i | | | |
| V | i | c | e | r | a | s | i | o | i | a | f | o | r | v | a | s | c | u | t | i | v | s | c | a | m | a | t | e | r | i | t | o | | | | |
| O | m | n | i | s | a | n | a | m | q | u | i | m | u | t | a | c | a | d | i | t | o | b | n | o | m | e | n | a | d | a | s | t | r | a | | |
| H | a | e | c | a | u | l | i | a | i | e | s | u | s | a | d | i | a | X | i | a | m | r | m | i | n | i | s | a | u | e | t | o | n | | | |
| E | t | v | o | c | a | f | i | r | m | a | t | a | v | i | g | e | v | b | o | n | a | s | t | r | u | e | t | i | f | o | v | i | t | a | e | |
| i | n | o | c | T | I | O | S | I | C | N | A | T | H | A | T | H | A | E | R | C | O | M | M | A | N | A | M | O | A | R | E | | | | | |
| Q | u | a | v | i | a | d | u | v | d | u | c | i | t | a | d | i | u | e | i | s | a | c | e | p | t | r | a | t | e | n | e | n | d | a | | |
| Q | u | o | s | t | e | m | p | i | o | d | e | d | i | e | n | t | a | c | e | t | a | b | h | a | n | a | n | s | i | o | x | p | i | | | |
| Q | u | a | t | t | u | o | r | a | t | q | u | e | r | u | e | i | s | a | u | g | e | t | e | n | u | r | e | p | i | h | i | s | t | i | s | |
| P | e | r | f | e | c | t | a | m | q | e | d | o | m | u | m | d | e | h | u | c | e | n | a | u | g | u | l | u | s | i | p | a | e | | | |

Figura VII.22 Poema VIII Patrología Latina (PL)

| | | |
|--|---|---------|
| Christus salvator er | istus rex arc | seranus |
| Consilium virtus mag | aet benedictio lumen | |
| Patriadiuina proles | certetrauitomne hinc | |
| Ius ortum factura fab | rummoscassushonorem | |
| Hincque bonuroicquid | verummirumque videtur | |
| Iusticiae quicquid arc | equicquid manet orbis | |
| Quicquid drit e probat | et proferit ordinem und: | |
| Angelus atq; bonus cae | xum suffert et iniquus | |
| Sunt hinc quod de deus | uassum deiecerat ex hac | |
| Staeleius reuocans | xanonia cristus honore | |
| Casplectitidominans | consignat munerane in | |
| Hinc de e et vt genus hu | xanum et luminis ex sul | |
| Nor er hos radios quo s | erigit haec bene dicta | |
| Crux saluans et redde | s quod iam prim: hys bebat | |
| Ec sortum lucis nocuus | s quos abscesse a adam | |
| Qo i qo tiam radios ver | enistios celes rabant | |
| Perpetua lucis fulg | scunt sorte crebro que | |
| Hocce andor xat ismic | uerant arma prophetae | |
| G L E X E R A P O S T O L I C U S N E | C O N S A T C L L U C E C O N S C A | |
| Hocq; fides christica | s dothoeso cerelucent | |
| Gordabenx hominum vo | vaquolumine gliscunt | |
| Iustipolientes per m | stias signanoneumque | |
| Conicentradium man | atias credere ob ipsu | |
| Et tria sunt populis | ecmiuras super nos tate | |
| Asaculhunc christoc | onsortia ducere citta | |
| Christus rex dominus | o iunus muner esuum | |
| Scandens altacrucis | uroborafundit: inno | |
| Is iam tunc specie p | randopandere caetes | |
| Tradidit et voluit | atosconquirierillio | |
| Ergoq; a terternosa | baquonum et limitem undi | |
| Hoeventos in cal | te isoenedixerat ipse | |
| Signaq; bis sena v | psstipandogubernat | |
| Aedu edenasu i | plagasuscipit heria | |
| Tractadieis pationh | issecti tototalaborat | |
| Omniana meristicru | xcloriansertaresoluit | |
| Ipsaq; sanerapoli | staxsgaudia iuraq; terrac | |
| Preponit signat land | stiprobati psaque donat | |

Figura VII.23 Poema XV Patrología Latina (PL)

Nat epatris summiqui tela ferocia frangis
 Damibirit eernocisvictricia carmina fari
 Nācaelestanimalmiqui dila tereiohannes
 Transpenetrans aqua lartvero minnevidit
 Eo ma e lē ver hōm pāv s i n a k c e p o l o r u m h o c
 Gratias sic q. I O H A N N I A N T e u m n e s v i u d o f a t u
 Donatavtq; a r h o m i n e s i b i s u m e r e t a u c t o r
 Scripserit atq; **INPRINCIPI** p i o d e s v u e t a l m :
 Sē p e r c ū p a t r e q i **PIGGERATV** i t a q u e s a l u s q u e
 S i a n a t u s f a c t u s q u e c a r o d o m i n a t o r i n o r b e
 H u n c l e o h u n c v i t u l u s r e g ē d a n t p e n t i f i c ā q ;
 V t l e o q u i f o r t i s r e t u l i t e e r t a m n e p r a e d ā
 H o s t i ā e t o h t u l e r i t s ū m u s s e r i t e s a c c e r d o s
 M y s t i c a d o n a s u i s c o n s o r t i k o p t i m e d o n a n s
 N e m p e d a t o r u m t e r i o f e p t e m e t p i e p a n u m
 D a t **MARCS** q u o q u e v i v i **DECA**
 O t u **REGET** k a g n u d a p t e **CA**
 H o c **DEB** d e s d e i e g g e c a p u s e i f e s t i q u e
 D a t **VOXCLA** h e d o g u i t o l l i t e ū **FUITINDI** e s
 F o r **MANTIS** m a n u s e p a r e d i **ERUSHERO** d i s
 l u b e t h i c e g e n i t m a t r e a d m i r a b i l i s i n f a n s
 I p s e s a t u s m a r r a m e d o d i t i s s i m a c u r a h u i c
 N o b i l i s a t q u e p u e r p e r s o n a v e t u s t a d i e r u m
 Q u i v e n i t d e c o d o m d e b o x r a b i c v e s t e e r u e n t a
 C a l c e s t a r u s e r a t q u i s o l u s t o r e u l a r a u c t o r
 I n c r u c e p e n s a n d q u i s u s t i n e t a s t r a s u p e r n :
 V t e r u x a l m a f o r e t d i n i n e b a e c m u n e r e d i n e s
 N ā s c r i b e n s b e n e m a t e s u s d e d i t o r d i n e p r i m :
 Q u i n f a c i e f i r m a t s i n e n e a h o r i g i n e d a i d
 P r o p ō i t ū e s f e h o m i n e m s i g n a u i t e m p l e v o t o
 C u m m o n s t r a u i t i n g o d i s t i r p i s f i d : a b r a ā
 Q u o d g e n h o c d e d e r i t f i s t i l l o f r a u d i s i n i q ;
 E x p u l s o n a m r i a e **LIBERGEN** u s o m n e r e t e x t u m
 C o n t i n e t h o c v e r **ERATIONI** s c r e d e r e s i g n u m
 N e m p e d e c e t d u d ū e r i t t u s q u i a n a s c i e r i l l a
 P r o m i s i u s a s t i r p e s t s a l u a t o r m a x i m u s o r b i

Figura VII.24 Poema XVI Patrología Latina (PL)

Spiritus alme veni f u per ad i rectus a barce
 Ut tibi de uo tam mente et ben e credula corda
 Tu dedices vatis qui **SAP** es quoque v itae quem
 Ex patre promissum **SAP** ientiam i tter e se met
 Promisit christus **SAP** ientiam laudenouumque
 Altithronidoneum car **SAP** ientiam p iactiosponsae
 In cruce quam sponsuar **SAP** ientiam anguini sostro
 Dotauit desponsauit **SAP** ientiam cam matesae ecli hoc
 Guidaser gobenei **SAP** ientiam et uingula scarpit
 Mysteria i nter n e do **SAP** ientiam at que omni apensat
 Qualiter ip sapat r i a sapientia xps i n orbem
 Te pignus dederit que **SAP** ientiam sponsaenobilis arrã
 Esae susae voluit dum **SAP** ientiam auctores omne hanc
 Formasti et molit u **SAP** ientiam cu s p i c i s i n t e r i o r a e i
 Non erit v i l l a t i b i n i **SAP** ientiam i l l i c o s c r u t a b e r i s i l l i c
 Namq; creatura i n u f a a l i n c o n f e r t i b u s a l m e
 Quae v i t e f a i a f c i o n s e p t h i e d a r e f u m i s
SAP ientiam **TEL** le **CO** n s **T** i t u r **SC** i e n **EP** i e t **TI** m o r
NT e **CT** u **IL** i **EN** e **TI** a **AT** i **ND** u
 V i t e t e b i s e n i m v a f e n u i n d e r e f e a t o r i s
 Christus d a s a c l a r u m a n d a t u b i n i e t a m o r i s
 V i d e u s e x t o t o c o r d i s **SAP** ientiam i l a t u r h o n o r e i p s e
 A l m u s a m e t u r a m o r q; **SC** i e n t i a c u i d e t u r o m n i s
 E x i n v t f r a t r i s c u m e t **SC** i e n t i a m p l e c t e n t u r a m o r e m
 Q u o d c r u x a l m a d e l b e n e f a c t o s c e m a t e s i g n a t
 N a m p a r a s u r s u m e r e c e d e p i e m a n d a t a m o r e m
 T r a n s u e r s a p a c e m d a t **SC** i e n t i a m e u f r a t r e t e n e n d a
 C o n s t i t u i t s a n c t a **SC** i e n t i a t i s s u m m u s a m a t o r
 C r i s t u s q u i c r u c e c o n f i x u s h o s t i a p a c i s
 P r o p t e r a m i c o r u m p i c a r b i t e r o r b i s a m o r e m
 D i l e c t u s p o n e n s a n i m a a t q; e x e m p l a r e l i q u i t
 H u n c t u s a n c t i f i c a n s **SC** i e n t i a l l e n d s e m p e r a m o r e
 S p i r i t u s i n d e m i b i **SC** i e n t i a o m n i s n o x i u s a b s i t
 Q u a t e n u s a n c t a c r a r y a m u l i n s e g l o r i a m e c u m
 C a r m i n e p e r m a n e a t u r p l e b i s c a r m i n e m u t u m
 O s e t r i t e f a c i s c a n t e t e m p a l l e r e c a n t u m

Figura VII.25 Poema VIII Universidad Complutense de Madrid (UCM)

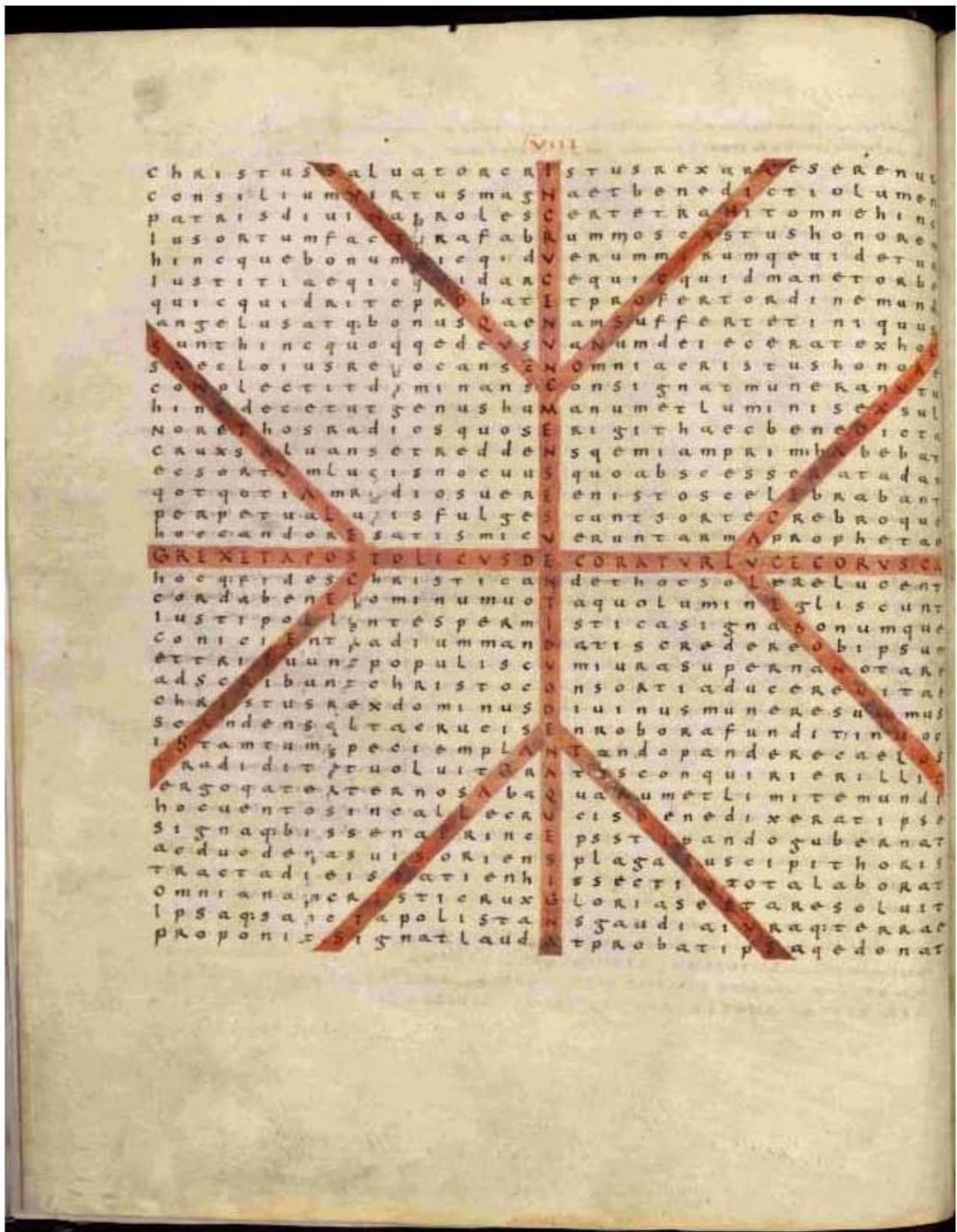


Figura VII.26 Poema XVI Universidad Complutense de Madrid (UCM)

