

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL *DE LAUDIBUS SANCTAE CRUCIS* DE RABANO MAURO A PARTIR DEL EJEMPLAR CUSTODIADO EN LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (BH MSS 131)

Helena Carvajal González

Universidad Complutense de Madrid

1. Rabano Mauro y el *De Laudibus Sanctae Crucis*

EL *De Laudibus Sanctae Crucis* de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla es el ejemplar más antiguo conservado en España de una obra muy célebre y alabada en su tiempo. Fue redactada en el año 815 para Luis el Piadoso e impresa por vez primera en Pfortzheim en 1503.

Su autor, el benedictino Rabano Mauro (ca. 780-856), fue discípulo de Alcuino de York y abad del monasterio de Fulda, así como obispo de Maguncia. Además de su labor como teólogo, poeta y científico, actuó como consejero de Ludovico Pío, de Lotario y de Luis el Germánico. Su pensamiento ejerció gran influencia en la Europa central durante la Edad Media [Fig. 1].

La obra se divide en dos libros: el primero, formado por veintiocho poemas gráficos¹ que versan sobre la alabanza a la Santa Cruz, acompañados por su explicación en la página opuesta, y el segundo, escrito como extensión del contenido de los mismos.



Fig. 1.

Aun con variedad de matices, estos *carmina figurata* comparten un esquema temático y formal que da estructura a la obra.

Casi de forma unánime, se considera que existió una primera versión del texto corregida por el propio autor antes de mediados del siglo IX, que es la que vemos en la mayoría de los ejemplos, como en el manuscrito Complutense por ser probablemente copia de otro de la zona Maguncia-Fulda que ya las incorporaba.²

1. Pineda los clasifica como «tetrágonos pentacrósticos de carácter jeroglífico», es decir, composiciones que forman frases o versos independientes dentro de las líneas normales de un texto continuo. Al respecto Vid. PINEDA, V. «Figuras y formas de la poesía visual». *Saltana*, n.º 1 [En línea].

<<http://www.saltana.org/1/docar/0436.html>> [Consulta: 07/03/2005].

La presencia de lo que Rafael de Cózar define como *visualidad literaria*³ es palpable ya en los textos sagrados hebreos,⁴ desde donde pudo pasar a la literatura griega. Autores como Dionisio de Halicarnaso, durante el reinado de Augusto, o san Gregorio Nacianceno (s. IV), utilizan caligramas, laberintos y todo tipo de juegos fonéticos y formales en su producción literaria. Sin embargo, los verdaderos precedentes de Rabano Mauro y su *De Laudibus Sanctae Crucis* son Publio Optancio Porfirio, poeta al servicio de Constantino el Grande, y Venancio Fortunato, obispo de Poitiers y principal creador de laberintos del siglo VI.

Con el renacimiento carolingio, este género alcanza un extraordinario desarrollo y difusión. Sin duda, el *De Laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro fue la colección de *carmina figurata* más importante y célebre de su tiempo y uno de los hitos poéticos y artísticos de la cultura carolingia, hasta el punto de haber podido determinar la devoción al tema de la cruz que se aprecia en el arte carolingio del 850 en adelante.⁵

2. El ejemplar de la Universidad Complutense: la fortuna del ms. 131

El *De Laudibus Crucis* de Rabano Mauro

es el manuscrito más antiguo de los pertenecientes a la Biblioteca de la Complutense y formó parte del lote fundacional con que el cardenal Cisneros dota a la primitiva Universidad, como prueba su mención en el *Index omnium librorum bibliotece collegii Santi Ildefonsi oppidi Complutensis* de hacia 1510 (Libro 1090 de Universidades. Archivo Histórico Nacional).

Como han demostrado Elisa Ruiz y Manuel Sánchez Mariana en sendos trabajos, previamente el manuscrito había pertenecido a la reina Isabel y a su muerte fue vendido al Cardenal Cisneros por Fernando el Católico.⁶

Una anotación marginal del *Index librorum manuscriptorum*⁷ realizado por Felipe F. Vallejo en 1745 constata que el códice ya había sido mutilado por entonces. En la actualidad el códice está falto de fin y de principio,⁸ pues, además de los preliminares, han sido substraídas las figuras I a VI y XV, es decir, aquellas de carácter claramente figurativo como las representaciones de Ludovico Pio con la Cruz o la imagen del Cordero con el Tetramorfos. El manuscrito no está fechado ni contiene indicación alguna sobre el copista, el *scriptorium* donde se realizó o sobre sus poseedores antiguos, sin

2. SÁNCHEZ MARIANA, M. «Un códice carolingio en la Universidad Complutense: *De Laudibus Crucis* de Rabano Mauro», en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios (Homenaje al Prof. Dr. Serafin Moralejo Álvarez)*. Santiago de Compostela, 2004, tomo III, p. 258.

3. CÓZAR, R. de. *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario* [En línea]. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991. <http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm> [Consulta: 02/02/2005].

4. Es bien sabido que Rabano Mauro peregrinó a Palestina antes de su ordenación y que tanto él como su maestro Alcuino fueron excelentes hebraístas. Al respecto, vid. CÓZAR, R. de. Op. cit., Cap. 6.2.

5. Vid. HINKS, R. *Carolingian Art*. University of Michigan Press, 1992, pp. 121-122.

6. SÁNCHEZ MARIANA, M. «Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense». *Pecia Complutense*. Junio 2005, n.º 3 [En línea].

<<http://www.ucm.es/BUCM/foa/pecia/num3/index03.htm>> [Consulta: 15/06/2005];

RUÍZ GARCÍA, Elisa. *Los libros de Isabel la Católica: Arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

7. Ms. 307 de la Biblioteca Histórica

8. SÁNCHEZ MARIANA, M. Op. cit., p. 254.

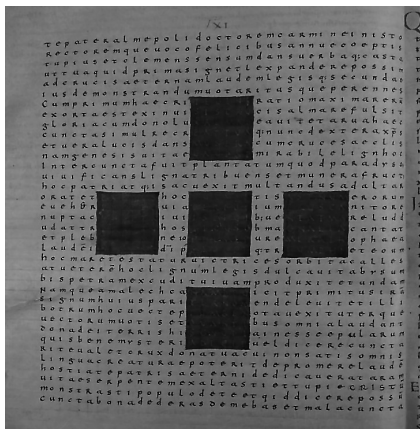


Fig. 2.

embargo, a través de elementos paleográficos y documentales, es posible realizar una datación aproximada del mismo.

La letra empleada es la minúscula carolina para los poemas y los comentarios y la capital para los textos superpuestos a las ilustraciones y su correspondiente transcripción en las páginas del comentario. Según Sánchez Mariana, determinados detalles arcaizantes del texto (tales como la *a* abierta, el empleo de la *N* capital al inicio de alguna palabra o un sistema de abreviación bastante simple) revelan una cercanía al primer periodo de la escritura carolina, hecho este que se explicaría por la presencia en Salzburgo de copistas franceses procedentes de Saint Denis y Saint Amand en el tránsito del siglo VIII al IX.⁹

Por otra parte, la inserción en el folio 22 de un documento del siglo XII relativo a la *Zecha*, fraternidad de tipo espiritual de la ciudad de Salzburgo,¹⁰ parece indicar que el

manuscrito se encontraba en Salzburgo en esa fecha y, según Sánchez Mariana, resulta «muy probable que estuviera en el mismo lugar desde el siglo IX y posible y verosímil el que hubiera sido copiado allí mismo».

La sede monástica de Salzburgo fue fundada en el siglo VIII por san Ruperto sobre el ya existente monasterio de San Pedro. El monasterio gozó de la protección de Carlomagno, sobre todo durante el obispado de Arno, quien hizo venir a copistas franceses para constituir la primera biblioteca. Según Manuel Sánchez Mariana, el *De Laudibus* quizá se copió con Adalram (821-836) o con Liuphram (836-859), siguiendo modelos carolingios, por copistas franceses de Saint Denis o Saint Amand.¹¹

3. La Cruz: significado e iconografía

El símbolo de la cruz se presenta como hilo conductor de la obra y salvo escasísimas excepciones constituye el elemento fundamental de las ilustraciones. Como es bien sabido, se trata de uno de los símbolos más ancestrales y complejos, pues a la interpretación pagana de cruce de energías y planos, o intersección de opuestos como cielo y tierra o tiempo y espacio, hay que sumarle la extensa carga simbólica que el cristianismo le ha otorgado a lo largo de los siglos.

Al igual que el cuadrado, participa del simbolismo del número cuatro, por lo que también representa los cuatro puntos cardinales [Fig. 2].

Si se inscribe en un círculo, se convierte en el término medio entre el cuadrado y el círculo y en símbolo del equilibrio entre actividad y pasividad del ser humano perfecto. Cuando la cruz aparece con esta

9. Al respecto, vid. SÁNCHEZ MARIANA, M. Op. cit., pp. 255-256.

10. Una transcripción del documento se encuentra en SÁNCHEZ MARIANA, M. Op. cit., p. 259.

11. SÁNCHEZ MARIANA, M. Op. cit., p. 258.

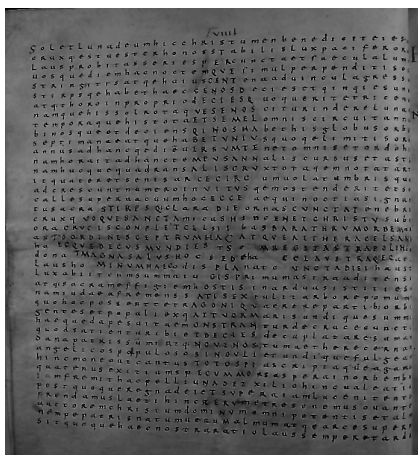


Fig. 3.

forma, sus brazos asemejan los radios de la rueda, por lo que puede ser entendida como símbolo solar, tal y como sucede entre los pueblos asiáticos y germanos.¹² En la tradición hebrea, la cruz aparece muchas veces como símbolo de los ritos de iniciación primitivos.¹³

En los primeros siglos del cristianismo la cruz no fue empleada como símbolo por las connotaciones que esta forma de ejecución implicaba, ya que sólo se aplicaba a los estratos más bajos de la sociedad; los primeros seguidores, de formación y mentalidad hebrea, no podían identificar al Mesías, vencedor por definición, con esta forma de suplicio. No fue hasta principios del siglo IV, cuando el emperador Constantino eliminó esta forma de martirio por deferencia a la muerte de Cristo, que el símbolo de la cruz

empezó a reemplazar a otros más empleados, como el crismón o el pez.

Una vez aceptada como símbolo, el cristianismo ha enriquecido espectacularmente la representación y trascendencia de la cruz, mucho más allá de su significado originario.

Según Cirlot, la cruz es una inversión del árbol de la vida paradisíaco y ambos se constituyen como *Axis Mundi*, centro místico del cosmos por el que las almas ascienden hasta Dios.¹⁴ Por ello, la iconografía los relaciona con frecuencia mediante cruces de aspecto leñoso o tetrafolias, que, además, son una forma habitual de referirse a la doble naturaleza de Cristo, en consonancia con ideas como las expresadas por Pablo, cuando afirma que «Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida»¹⁵ [Fig. 3].

Entre las leyendas que rodean a la cruz destaca aquella por la cual el madero empleado en la crucifixión procede del árbol que surge de las semillas que Set coloca en la boca de su padre Adán al enterrarle y que habrían salido del Paraíso. Otra versión cuenta que las partículas del árbol plantado por Set sobre la tumba de su padre, del que sale la cruz, se esparcen a través de todo el universo, causando milagros tras la crucifixión.¹⁶ Cualquiera de las dos versiones refuerza la ambivalencia de la cruz como símbolo de sacrificio de Cristo y Árbol de la Vida, así como de las dos naturalezas del Salvador.

12. MURGA, P. *Símbolos*. Madrid: Río Duero, 1993, pp. 70-71.

13. CHEVALIER, J. (dir.) y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003, p. 366.

14. CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978, p. 154.

15. Rm 6, 5.

16. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. Op. cit., p. 363.

Entre las formas más antiguas de representación se encuentra la cruz en Tau, que para Marie-Madeleine Davy simboliza «la serpiente clavada a una estaca, la muerte vencida por el sacrificio». ¹⁷ En Nm 21, 6-9, las serpientes terrestres hacen perecer a muchos israelitas, pero la de bronce que Yahvé manda hacer a Moisés les devuelve la salud; además, en el Evangelio de Juan, el propio Cristo se compara a la serpiente de bronce. ¹⁸ Por ello, hasta el siglo XIII, Cristo, que regenera a la humanidad, aparece en ocasiones representado como una serpiente de bronce sobre la cruz, tal y como se lee en el poema místico traducido por Rémy de Gourmont. ¹⁹

El sacrificio de Isaac se ha considerado prefiguración del de Cristo y con este carácter lo vemos aparecer en numerosos textos patrísticos; ²⁰ entre las relaciones que se establecen en esta comparación, se equipara la leña que lleva sobre los hombros Isaac a la cruz de Cristo. ²¹

Finalmente, es necesario distinguir entre la cruz de la Pasión, símbolo de Cristo sufriente y de su muerte, y la cruz gloriosa de la Segunda Parusía. Esta última es «símbolo de la gloria eterna, de la gloria adquirida por el sacrificio y que culmina en una felicidad extática». ²²

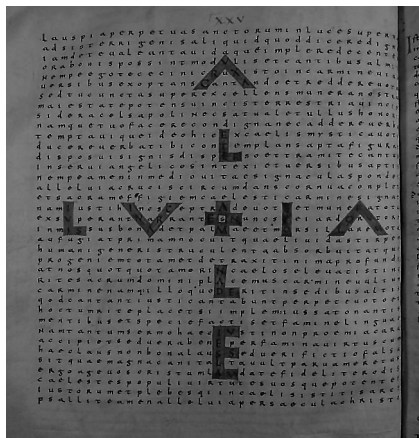


Fig. 4.

4. Estructura y análisis de la obra

Aunque la cruz es el elemento básico de la mayor parte de las figuras que aparecen en la obra, podemos diferenciar cuatro tipos de estructuras formales: ²³

a) Representaciones figurativas alusivas al tema del poema

Este es el grupo más dañado del ejemplar complutense. En él se encontrarían las representaciones de Ludovico Pio, Cristo con los brazos abiertos, cruz con serafines y querubines, el Cordero con el Tetramorfos, cruz formada por siete flores en horizontal y vertical y Rabano Mauro alabando la cruz.

17. Ídem.

18. Jn 3, 13-15: «Nadie sube al cielo sino el que bajó del cielo, el Hijo del hombre, que está en el cielo. A la manera que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del hombre, para que todo el que creyere en Él tenga la vida eterna».

19. Vid. CHEVALIER, J. (dir.) y GHEERBRANT, A. Op. cit., p. 935 y ss.

20. Entre otros, san Cipriano, san Ambrosio, Tertuliano o san Ireneo. Vid. CABROL, F. y LECLERCQ, H. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. París, 1924-53. T. VIII, 2. Col. 1553.

21. Gn 22, 1-14. En esta comparación se debe tener en cuenta que en las crucifixiones el condenado sólo llevaba hasta el calvario el travesaño de la cruz, ya que el madero vertical permanecía fijo allí.

22 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A, Op. cit., p. 366.

23. CÓZAR, R. de. Op. cit. Edición digital.

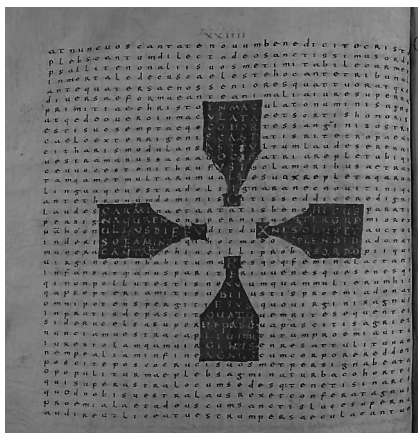


Fig. 5.

b) Cruces y símbolos formados con letras

Es un modelo de gran complejidad por los diferentes niveles de lectura que se crean, ya que, además de la lectura lineal del poema, el autor agrupa diversas letras para formar otras mayores, que a su vez componen nuevas palabras; con frecuencia, estas palabras además forman gráficamente la cruz [Fig. 4].

c) Figuras geométricas como elementos constructivos

Esta variedad es la más frecuente en la obra; las figuras geométricas suelen representar algunos de los aspectos que trata el poema, y en muchas ocasiones tienen, además, implicaciones de simbolismo numérico y cromático [Fig. 5].

d) Cruz simple formada con los ejes vertical y horizontal del cuadro de letras

Es el más sencillo y menos numeroso de la obra, pues consiste únicamente en destacar el verso central del poema, tanto en su disposición vertical como horizontal, para formar la imagen de la cruz.

Pese al enorme interés que presentan la mayor parte de las figuras, hemos seleccionado unos pocos ejemplos como muestra de cada uno de los tipos señalados:

4.1 Representaciones figurativas

• Figura XVI:

Dos líneas de siete estrellas/flores de ocho pétalos o puntas cada una; las líneas se cruzan a la altura de la estrella/flor central que es común para las dos. El título del poema es *De septem donis Spiritus sancti, quae propheta Isaias enumerat* [Fig. 6].

El poema hace referencia al texto de Isaías en el que se anuncia la venida del Mesías, el vástago de Jesé, sobre el que reposará el espíritu de Yahvé.²⁴

La identificación de Cristo con la estrella se encuentra en el Apocalipsis²⁵ y en la profecía de Balam²⁶ por lo que el empleo de estrellas/flores para aludir a Cristo resulta bastante frecuente en la iconografía prerrománica, aunque el número de puntas/pétalos varía. En el testero de Quintanilla de las Viñas encontramos estrellas/flores de 6 pétalos, mientras que en los beatos mozárabes aparecen estrellas de ocho puntas de forma parecida por la identificación con Venus,

24. Is 11, 1 y ss.: «Y brotará un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago. Sobre el que reposará el espíritu de Yahvé, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de entendimiento y de temor de Yahvé».

25. Ap 22, 16: «Yo, Jesús, he enviado mi ángel para daros testimonio de estas cosas en las iglesias. Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella resplandeciente, y de la mañana».

26. Nm 24, 17: «La veo, pero no ahora; la contemplo, pero no de cerca. Álzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro, que aplasta los costados de Moab y el cráneo de todos los hijos de Set».

estrella de la mañana, que en el mundo antiguo se representaba como una estrella de ocho puntas.²⁷

El número ocho es el «número universal del equilibrio cósmico».²⁸ El octavo día es el que sucede al *sabbath* y a los siete días de la creación, por lo que no sólo representa la resurrección de Cristo, sino que también anuncia la era futura eterna; si el siete es el número del Antiguo Testamento, el ocho se convierte en el del Nuevo.²⁹

El hecho de que el poema hable de los dones que el Espíritu Santo otorga al Mesías lo relaciona temáticamente con el bautismo, medio por el que el Espíritu comunica sus dones al neófito.³⁰

La relación entre el sacramento del bautismo y la resurrección de Cristo aparece ya claramente expuesta en los escritos agustinos referentes a la circuncisión, cuando afirma: «así pues, en cualquier día después de su nacimiento en que sea bautizado un niño en Cristo, equivale a circuncidarlo al octavo día, puesto que se le circuncida en aquel que, si bien resucitó al tercer día de ser crucificado, resucitó sin embargo el día octavo de la semana».³¹ También san Pablo, en Rm 6, 3-4, vincula el sacramento del Bautismo con la muerte y resurrección de Cristo.³² Estas relaciones explican el hecho de que numerosos edificios con finalidad bautismal, así como las propias pilas bautis-

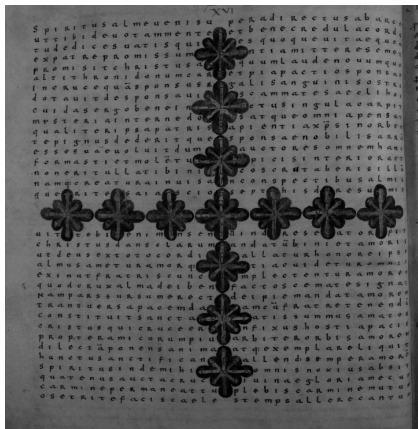


Fig. 6.

males, adopten formas octogonales e incorporen en ocasiones elementos estrellados en su diseño o decoración.

El número siete es el número de los dones que se mencionan en el pasaje de Isaías pero, además, representa la suma perfecta del tres, número del cielo, y del cuatro, representativo de la tierra. Es el total de las direcciones posibles (dos por cada dimensión más el centro) y representa uno de los modelos del transcurso temporal (la semana). En la tradición judeocristiana se le ha relacionado con los siete pecados,³³ uno por cada influencia planetaria, y posteriormente ha simbolizado la suma de las tres

27. Al respecto, vid. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M.^a de los Á. «Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación», en *La España medieval*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986. Tomo V, p. 1.230 y n. 34.

28. CHEVALIER, J. (dir.) y GHEERBRANT, A. Op. cit., p. 768.

29. Sobre esta interpretación del número 8, vid. CHEVALIER, J. (dir.) y GHEERBRANT, A. Op. cit., p. 768.

30. Sobre este aspecto, vid. ONATIBIA, I. *Bautismo y confirmación*. Madrid: BAC, 2000, p. 34 y ss.

31. SAN AGUSTÍN. *Tratados sobre la Gracia*. Madrid, 1971, p. 393.

32. «¿O es que ignoráis que cuantos fuimos bautizados en Cristo Jesús, fuimos bautizados en su muerte? Por el bautismo fuimos sepultados con él en la muerte, para que, así como Cristo fue resucitado de entre los muertos para gloria del padre, así también nosotros andemos en una vida nueva.»

33. CIRLOT, J. E. Op. cit., p. 404.

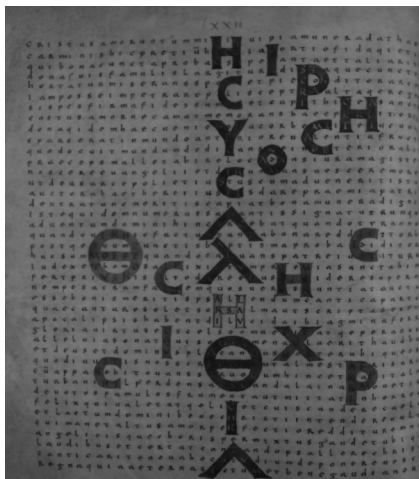


Fig. 7.

virtudes teologales y las cuatro cardinales. El uso del número siete es amplísimo en todas las culturas por su aspecto de síntesis e integración, a la vez que de transformación.³⁴

En Ap 1, 16-20; 2, 1 y 3, 1 se mencionan las siete estrellas que Cristo sostiene en su mano derecha y que, como se lee en Ap 1, 20, son los ángeles que, a modo de pastores, están encargados de vigilar las siete iglesias, representación de la Iglesia universal. Si tenemos en cuenta este posible significado, descubrimos una alusión a la idea de totalidad y universalidad que se repite frecuentemente a lo largo de toda la obra.

4.2. Empleo de letras en la elaboración de cruces y símbolos

El manuscrito de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla contiene seis figuras realizadas mediante el empleo de letras

griegas y latinas, entre las que destaca especialmente el siguiente ejemplo:

• Figura XXII:

Crismón con la χ y la p formadas por letras griegas mayúsculas en rojo, naranja y amarillo. El título del poema es *De monogrammate, in quo Christo nomen comprehensus est* [Fig. 7].

La lectura se realiza desde la base de la curva de la p hasta la parte alta de la misma y bajando luego por el caído; en el caso de la χ , primero, el trazo de izquierda a derecha en diagonal hacia abajo y, luego, de izquierda a derecha en diagonal hacia arriba.

Según este orden de lectura, las letras que aparecen en la ilustración son OCH-PIHCYCALHΘIΛΘCXPCHIC, pero la transcripción que se da en la explicación al poema forma el texto O COTHP IHCYC AΛHΘA THEOC XPC HIC.³⁵

Dentro de estas letras de mayor tamaño y siguiendo el orden de lectura señalado, encontramos un texto poético sobre el nombre de Cristo y sus dos naturalezas.

A la hora de enfrentarnos a la interpretación de esta serie de letras, debemos tener en cuenta que se trata de un texto redactado en una fase tardía del uso de la lengua griega. En primer lugar encontramos la sigma, trazada a modo de C latina, modalidad tardía muy diferente de su trazado clásico (σ , Σ). Lo que parece ser una lambda mayúscula (Λ) es en realidad una alfa (A) sin el travesaño, mientras que la lambda se ha realizado como una minúscula pero de gran tamaño (λ). La zeta griega (θ , θ) aparece latinizada con el grupo *th*. Existen además algunos errores sintácticos de concordancia,

34. Hay siete notas en la escala musical, siete colores en el arco iris, siete esferas planetarias y siete planetas correspondientes. Al respecto, vid. CIRLOT, J. E. Op. cit., p. 404.

35. Vid. RABANO MAURO. Op. cit., Vol. 1, col. 236

achacables igualmente a este desuso en el que había caído la lengua griega.

Una reconstrucción posible de este texto sería la frase $\text{O } \Sigma\text{O}\text{T}\text{H}\text{P } \text{I}\text{H}\text{C}[\text{O}]\text{Y}\text{C } \text{A}\text{L}\text{H}\text{O}[\text{I}]\text{A } \text{T}\text{H}\text{E}\text{O}\text{C } \text{X}\text{P}[\text{I}\text{S}\text{T}\text{O}]\text{C } \text{I}\text{H}[\text{C}\text{O}\text{Y}]\text{C}$,³⁶ es decir, 'El Salvador Jesús verdad[ero] Dios, Mesías Jesús'. A nuestro entender tanto el uso algo extraño del artículo como el empleo del sustantivo $\alpha\lambda\eta\theta\iota\alpha$, en lugar del adjetivo $\alpha\lambda\eta\theta\eta\varsigma$, son atribuibles a las razones antes mencionadas.

El crismón, monograma de Cristo formado por la unión de las dos primeras letras de la palabra $\text{X}\text{P}\text{I}\text{S}\text{T}\text{O}\text{C}$, 'ungido', es uno de los símbolos cristianos más antiguos utilizado por la Iglesia primitiva incluso con anterioridad al de la cruz, que hasta principios del siglo IV mantuvo el carácter negativo.³⁷ Cuando la cruz se añade al lábaro constantiniano, las antiguas águilas imperiales que coronaban los estandartes también fueron sustituidas por el crismón.

La necesidad de dejar patente la divinidad de Cristo, negada por algunas herejías como el arrianismo, hizo que en el siglo IV el anagrama se encerrase dentro de un círculo,³⁸ representativo de la eternidad, o que se incorporasen otros elementos del significado similar, como el A y la Ω . En algunos crismones románicos se ha incorporado una S, que, como nos explica el tímpano de Jaca, representa al Espíritu Santo para darle un carácter trinitario. De esta manera, y ya que el griego caía en el olvido, la R pasa a representar la P de *Pater*, la C permanece como símbolo de Cristo y la S representa al *Spiritu Sancto*.

A lo largo de la Edad Media, el crismón comienza a sustituirse por las primeras letras del nombre de Jesús en griego, IHS, a veces atribuyéndole el significado de *Iesus Hominum Salvator*.

Otro símbolo frecuente en el arte cristiano primitivo es el pez. Como es sabido, su nombre en griego ($\text{I}\text{X}\text{O}\text{O}\text{Y}\text{C}$) compone la frase 'Jesús, Mesías, hijo de Dios salvador', y constituye una profesión de fe completa. Su uso fue frecuente hasta el siglo III y su desaparición se relaciona con el declive del uso de la lengua griega.

La frase que componen las mayúsculas que forman el crismón es muy similar a la profesión de fe que llevaba implícita la figura del pez, por lo que este símbolo reúne en sí mismo el contenido de los dos símbolos más frecuentes del cristianismo primitivo, ambos fuertemente relacionados con el mesianismo, y cuyo significado cobrará nuevamente una gran importancia en la lucha contra herejías vigentes en la Edad Media, como el arrianismo visigodo, o frente al Islam, enemigo sustancial del mundo carolingio.

4.3. Figuras geométricas empleadas como elementos constructivos

Como ya se ha señalado, este tipo constituye el más abundante de la obra. De las once figuras que componen este grupo, resulta especialmente interesante la siguiente:

· Figura VII:

El título del poema es *De quator elementis, vicissitudinibus temporum, de quator plagis mundi, et de quator quadrantibus*

36. $\text{O } \Sigma\text{O}\text{T}\text{H}\text{P } \text{I}\text{H}\text{C}\text{O}\text{Y}\text{C } \text{A}\text{L}\text{H}\text{O}\text{I}\text{A } \text{T}\text{H}\text{E}\text{O}\text{C } \text{X}\text{P}\text{I}\text{S}\text{T}\text{O}\text{C } \text{I}\text{H}\text{C}\text{O}\text{Y}\text{C}$

37. Hasta principios del siglo IV, en que Constantino abolió este tipo de ejecución en señal de respeto hacia la muerte de Cristo, la cruz tenía fuertes connotaciones negativas en el imaginario colectivo, que la hacían indeseable como símbolo del Salvador.

38. En ocasiones, el círculo pasa a ser una corona de laurel como símbolo de triunfo.

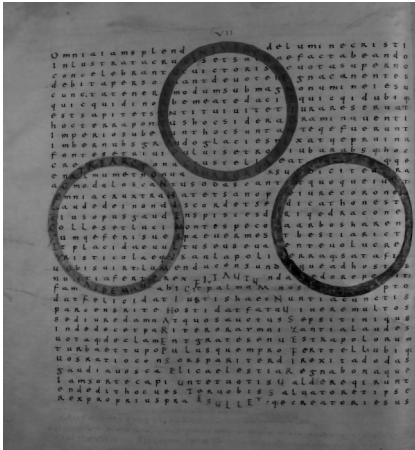


Fig. 8.

naturalis diei, quomodo omnia in cruce ordinentur, et in ipsa sanctificentur, y nos muestra cuatro círculos con la siguiente disposición y texto:³⁹

– Arriba, en color naranja: *Ver, oriens, ignis, aurora hac parte relucent* (la primavera, el oriente, el fuego, la aurora);

– Abajo, en color amarillo: *Autumnus, zephyrus, tellus et vespera hic fit* (el otoño, el céfiro, la tierra y el ocaso);

– Izquierda, en color verde: *Arcton, hiems, lympha, media nox ecce locat* (el viento del norte, el invierno, el agua y la media noche);

– Derecha, en color azul: *Aer, aestas, auster, arci hic sit meridiisque* (el aire, el verano, el austro y el mediodía) [Fig. 8].

Aunque con diferente orden, en cada círculo se mencionan:

– los cuatro elementos (fuego, tierra, agua y viento);

– los cuatro momentos del día (aurora, ocaso, media noche y mediodía);

– las cuatro regiones del mundo vinculadas a los cuatro vientos (oriente, céfiro, norte y austro o viento del Sur);

– las cuatro estaciones (primavera, otoño, invierno y verano)

Los colores se han asignado en función de vínculos simbólicos e iconográficos bastante conocidos. Así a la primavera, el Oriente, el fuego y la aurora se les asigna el rojo anaranjado, que es el color de las llamas, y cuya gama tradicionalmente se asocia con la aurora.⁴⁰

El amarillo ha correspondido al otoño, el céfiro, la tierra y el ocaso. La correspondencia puede deberse a que en ocasiones el elemento tierra aparece representada por el color ocre⁴¹ y al color que adquiere la vegetación que empieza a marchitarse camino del invierno.

El viento del norte, el invierno, el agua y la media noche se han asociado con el color verde. Según Cirlot, los colores del verde al violado corresponden al agua.⁴² El verde, además, representa tanto la vida, por ser el color de la vegetación, como la muerte, por la lividez; podría, por tanto, vincularse al frío y al invierno en el que la tierra descansa en su «muerte pasajera».

La asociación cromática más infrecuente

39. En la transcripción del texto de los círculos que encontramos en la explicación del poema, se coloca a la derecha el texto *arcton hiems lympha...*, y a la izquierda, *Aer, aestas, auster...* La ilustración, sin embargo, los sitúa al revés ya que en casi toda la obra la lectura se realiza siguiendo el trazado de la señal de la cruz (Arriba-abajo-izquierda-derecha).

40. En la mitología griega, Eos, la Aurora, es descrita como una diosa cuyos dedos «color de rosa» abren las puertas del cielo para que pase el Carro del Sol. Vid. GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 161.

es la que vincula el aire, el verano, el austro y el mediodía con el color azul. Cirлот señala que el color azul es uno de los más ambiguos en su significado, puesto que puede representar el cielo despejado y el día,⁴³ como corresponde a la estación que de trata (verano) y a la hora del día (mediodía).

El número cuatro se asocia a lo terrestre y material, frente al tres que representa lo espiritual, y en este caso, refuerza la idea de organización material del mundo que expone el poema.

Rabano Mauro, en el capítulo III del libro XVIII de su obra enciclopédica *De universo*, dedicado al significado de los números, dice del cuatro que representa las partes del mundo desde las cuales la Santa Iglesia se reunirá según la profecía de Isaías, así como los cuatro elementos de los que está formado el ser humano según las etimologías de san Isidoro.⁴⁴

En lo referente a la forma geométrica, el círculo es, desde antiguo, una de las figuras con una simbología más clara y universal. Al no tener principio ni fin, representa la totalidad, la perfección y la eternidad, y es imagen del movimiento continuo e infinito que se repite sin variación, como sucede con las estaciones del año. La idea del *eterno retorno* hace que en la Edad Media muchas representaciones del Año tengan forma circular.⁴⁵

Este poema de Rabano Mauro habla de la totalidad del mundo (los cuatro puntos cardinales), del tiempo (los cuatro momen-

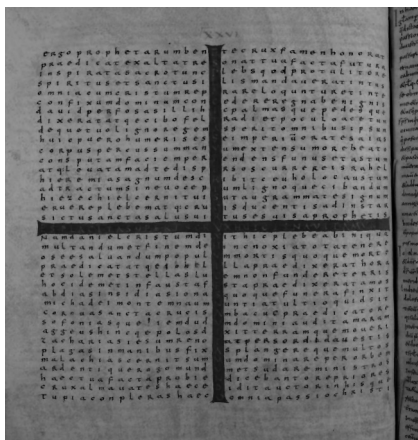


Fig. 9.

tos del día), del año (las cuatro estaciones) y de la materia (los cuatro elementos). La elección del círculo como figura que da forma al texto no es aleatoria sino que refuerza los ya mencionados aspectos de totalidad, universalidad y continuidad, al igual que el cuatro vincula el texto con lo terrestre.

4.4. Cruz simple formada con los ejes vertical y horizontal del cuadro de letras

Dentro de esta tipología contamos con dos ejemplos; uno de ellos, la **figura XXVI**, titulada *De prophetarum sententiis, quae ad passionem Christi ad nostram redemptiones pertinent*, nos muestra una cruz griega en rojo con letras amarillas en su interior, y en el poema se describen las profecías que los profetas⁴⁶ han realizado sobre Cristo y la

41. CIRLOT, J. E. Op. cit., p. 136.

42. Ídem.

43. Ídem.

44. LAUAND, Jean. «Rabano Mauro e o significado místico dos números». *Videtur*, n.º 23 [En línea]. [Consulta: 20/09/2007] <<http://www.hottopos.com/videtur23/jean.htm>>.

45. CIRLOT, J. E. Op. cit., p. 132.

46. Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías y Malaquías.

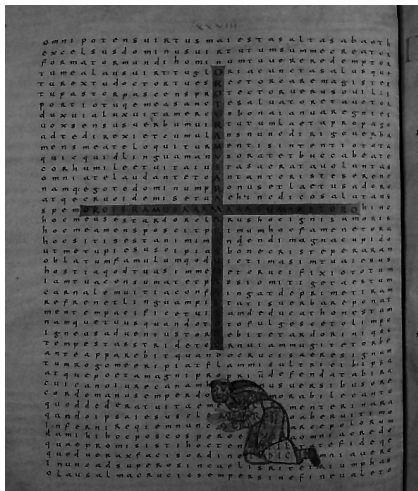


Fig. 10.

relación de estos textos con la redención del mundo [Fig. 9].

5. Conclusiones

De Laudibus Sanctae Crucis se nos presenta como una obra de extraordinaria complejidad que reúne en sí misma una profunda alabanza al Creador y a la cruz junto con un estudio numérico y bíblico de gran densidad.

A nivel literario, la obra de Rabano Mauro fue extremadamente célebre en su momento, aunque se considera inferior a otras del mismo autor, como *De institutione clericorum*. La calidad artística del ms. 131 de la Biblioteca Histórica, como ya se ha mencionado, no alcanza la de otros ejem-

plares procedentes de *scriptoria* más ricos en tradición, aunque destaca por el hecho de ser la más antigua de las escasísimas copias existentes en España de una obra de gran trascendencia en su momento.

La comparación con algunas imágenes del ms. Vit. 20-5 de la Biblioteca Nacional, del siglo XII, nos muestra una iconografía claramente fijada y prácticamente inamovible durante tres siglos, en la que las variantes formales se deben a aspectos puramente técnicos y de destreza del copista, así como a la evolución de los presupuestos estéticos desde los modelos carolingios hasta la expresividad románica [Fig. 10].

Estos *carmina figurata* tratan el tema de la salvación, de la universalidad del mensaje de Cristo y de su sacrificio mediante símbolos que aluden a la totalidad de lo creado de forma que la ciencia y el conocimiento se vuelven prueba irrefutable de las verdades del Evangelio.

El conocimiento exhaustivo de los textos sagrados y exegeticos, así como de la literatura y la cábala hebrea, permiten al autor *demonstrar* mediante razonamientos cuasi científicos las verdades de la fe. En consonancia con el espíritu del renacimiento carolingio, se busca que lo que para el creyente es irrefutable por causa de la fe, lo sea también porque los textos así lo demuestran; en un momento histórico en el que se vuelve la mirada a la antigüedad y se potencia el conocimiento del universo en todos sus aspectos, la proclamación del mensaje de salvación no podía en ningún caso alejarse de esa tendencia.