

El laberinto de letras de los beatos Morgan y Valcavado: diagramas para ver, leer y recorrer

Mirsa Acevedo Molina

Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile

mirsa.acevedo@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-7142-2832>

Recepción: 08/07/2024, Aceptación: 13/10/2024, Publicación: 24/12/2024

RESUMEN

En el presente artículo se estudian los laberintos de letras que se ubican como frontispicios en las copias del siglo x al *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana. Desde una perspectiva que se vuelve hacia la función de este diagrama dentro del libro objeto al que pertenece, se busca establecer los modos de la lectura que involucran más operaciones del cuerpo y de la mente de los que se requieren para leer o para escuchar una lectura. Asimismo, desde una mirada basada en la idea del *Nachleben warburgiano*, se buscan las señales que dan cuenta de los orígenes escondidos de las imágenes que son parte constitutiva de estos diagramas. Siguiendo este diseño teórico-metodológico, se logra establecer la adecuación de estos laberintos de letras a los laberintos en el sentido clásico del término, gracias a las posibilidades que dan las figuras de ser recorridas y a la exaltación de sentido de *tetragonus mundus* de sus formas, con las connotaciones apocalípticas que ello tenía en el contexto de los beatos altomedievales. Se propone la existencia de una asimilación simbólica entre el laberinto, la vida de cada uno y la vida de la humanidad, haciendo del laberinto de letras una entrada a libro, un lugar donde, a través de la lectura, el juego y la meditación, se generan pensamientos donde se encuentran la visualidad, la emoción y la corporalidad, preparando la transformación del usuario que recorre virtualmente un camino de salvación.

Palabras clave:

Beato Morgan; Beato de Valcavado; diagramas altomedievales; laberintos; lectura e imagen; Apocalipsis; *lectio divina*; paratextos

ABSTRACT

Labyrinth of Letters. Diagrams to see, read and walk through in the Morgan and Valcavado Beatus

This article analyses the labyrinths of letters that appear as frontispieces in 10th-century copies of the *Commentary on the Apocalypse* by Beatus of Liébana. Looking at the role of this diagram within the book-object in which it appears, the article aims to identify modes of reading that involve more movement of both body and mind than are used for just reading or listening to a text. Likewise, taking Warburg's idea of *nachleben*, the study searches for clues that reveal the hidden origins of the images that make up these diagrams. The article shows how these labyrinths of letters are linked to actual labyrinths in the classical sense of the term, thanks to the possibilities the figures provide for being walked through and to the exaltation of the meaning of *tetragonus mundus* of their forms, with the apocalyptic connotations that this had in the context of early medieval manuscripts. The study suggests the existence of a symbolic assimilation between the labyrinth, the life of the individual and the life of humanity, making the labyrinth of letters an entrance to the book, a place where thoughts are generated through reading, play and meditation, where visuality, emotion and corporeality meet, preparing the transformation of the user who travels a path of salvation virtually.

Keywords:

Morgan Beatus; Valcavado Beatus; early medieval diagrams; labyrinths; reading and image; Apocalypse; *lectio divina*; paratexts



© de la autora

La comunicación que presentan las próximas páginas es un estudio acerca de los diagramas llamados usualmente *laberintos de letras*, ubicados como frontispicios en los *beatos* Morgan y de Valcavado. Se les llama beatos a las copias al *Comentario al Apocalipsis* que Beato de Liébana realizó en Cantabria en el siglo VIII¹, de las cuales hoy sobreviven veintitrés ilustradas entre los siglos X y XIII². El presente estudio ha puesto su atención particularmente en los códices del siglo X, que constituyen un conjunto con características estilísticas propias que los distingue de los románicos (de los siglos XI y XII) y de los de un gótico temprano (del siglo XIII), pero que no tienen un nombre consensuado por los especialistas en la actualidad, después del intento fallido de incluirlos bajo la categoría de *mozárabe* durante varias décadas³. Los códices del siglo X, más allá de las cuestiones de estilo, tienen un alto interés, porque eran copiados por y para monjes en el contexto de la *Lectio Divina*, circunstancia que va cambiando para las copias de las centurias siguientes. Además, es en el siglo X cuando surgen las transformaciones más radicales de los códices respecto del comentario original, lo que hace que sea entonces cuando se definan los patrones de las tres diferentes variantes de los beatos⁴.

Los laberintos de letras solamente se presentan en los ejemplares de la rama IIa, por lo que, de los ocho ejemplares del siglo X, esta figura como frontispicio se encuentra solo en los beatos Morgan (f. 1) y de Valcavado (f. 2). Con el desarrollo posterior de esta rama, el laberinto de letras se convertirá en parte del canon de las ilustraciones preliminares durante los siglos XI y XII⁵.

Dentro de una búsqueda más amplia que pretende desentrañar los modos en que estos códices se ofrecen al lector para su uso y manipulación,

la presente investigación sobre los laberintos de letras en los beatos del siglo X quiere encontrar las fórmulas que permitan establecer cómo dicho diagrama participa en esta propuesta de lectura y utilización. Para ello se ha procedido, primero, a identificar las figuras y los textos que conforman el diagrama y a reconocer la organización de estos elementos para definir la figura que se estudia, tipificándola. Luego, se han contrastado los rasgos de los laberintos de letras del siglo X y los laberintos clásicos, buscando, a través del análisis de equivalencias y diferencias, conocer la adecuación del concepto de laberinto para la figura estudiada. Enseguida se ha analizado el lugar del laberinto de letras dentro de la página en que se sitúa y el lugar de esta página en el contexto del códice, entendiendo que la ubicación y la dimensión de una figura son parte de un plan de funcionamiento del códice. Finalmente, se han seguido las huellas de las imágenes y sus antecedentes históricos, para propiciar la reflexión a nivel de significados.

Con esta ruta metodológica se ha conseguido establecer que los laberintos de apertura de estos códices fueron dispuestos como aparatos para un uso interactivo, que intencionaban la acción de múltiples operaciones del cuerpo y de la mente del usuario, no solamente las implicadas en la escucha o la lectura de un texto. La relevancia dada en la presente investigación a los usos de los diagramas habla de una perspectiva de estudio que se vuelve hacia el objeto libro y hacia las relaciones que se pueden establecer entre este objeto, sus creadores y sus usuarios. Dicha perspectiva implica que cada diagrama sea analizado, en cuanto objeto ligado al códice al que pertenece, en sus funciones y modos de uso, utilizando para ello la construcción teórica de Jérôme Baschet⁶ y de Michael Camille⁷. Pero, en tanto estos diagramas son también imágenes que tienen un pasado, son

analizados en su relación con otras imágenes, como emergencias culturales que perviven en formas no hegemónicas, considerando para esta apropiación metodológica el concepto warburgiano de *Nachleben*⁸. Este último punto de vista lleva a buscar, a través de la descripción y el análisis de los elementos, en especial de algunos no esperados y de detalles que constituyen estas imágenes diagramáticas, las señales que dan cuenta de sus orígenes escondidos. Se puede decir, entonces, a partir de estas dos perspectivas teóricas, que el lugar del diagrama es el de la tensión entre texto, imagen y cosa dentro del libro objeto.

Estado de la cuestión

Hay muy pocos estudios acerca de los laberintos de letras que generalmente fueron parte de los folios iniciales o frontispicios en los beatos. Algunas veces han sido mencionados en los libros de estudio de facsímiles⁹, pero no han sido considerados como relevantes en términos iconográficos, porque, efectivamente, estos laberintos tienen mucho de diseño geométrico y poco de figurativo, por lo que se pueden clasificar junto a los diagramas. Probablemente este sea el motivo de que, en lugar de haberse realizado análisis sobre las formas de estas figuras, la mayoría de las veces se hayan repetido comentarios acerca de sus orígenes o se hayan ofrecido aclaraciones sobre el contenido textual sin ahondar en sus formas y sentidos. En algunas ocasiones incluso se les ha minusvalorado, como hizo Domínguez Bordona cuando se refería a ellos como juegos infantiles y sencillos¹⁰:

Ofrecen los aludidos exlibris, casi sin excepción, la forma de laberinto. Este, de complicada significación a primera vista, no es, en realidad, sino un infantil y sencillo juego de letras, palabras o frases, de tal modo dispuestas y repetidas que, partiendo de determinado punto y siguiendo distintas direcciones, permite innumerables lecturas de una misma inscripción¹¹.

Puede que esta sea una de las razones que haya llevado a la investigación de los laberintos de letras por tan magros caminos. Sin embargo, algunos estudiosos se han arriesgado a proponer un funcionamiento integrado entre este paratextual y otros preliminares ilustrativos de los beatos como forma de diseño intencionada que buscaba producir efectos sobre la lectura de todo el libro. Es el caso de Mireille Mentré, María de los Ángeles Sepúlveda, Kevin R. Poole y Bianca Kühnel, que han proporcionado considerables aportes para la investigación de esta figura¹². En dicho sentido, es especialmente interesante el estudio



Figura 1.
Esquema del laberinto cretense (Kern, 2000: 33).

de Otto Werckmeister sobre las correspondencias entre la representación del laberinto en el Beato de Saint Sever con la iglesia abacial de Saint Sever y las connotaciones litúrgicas que tal correlación pudo haber tenido¹³. El trabajo más actual relacionado con el laberinto de letras de los beatos y otros hispanos tempranos es el de Kristin Böse, quien sostiene un punto de vista cercano al mío en ciertos aspectos, tales como analizar los laberintos en conjunto con la cruz, como una fórmula de apertura del libro, o considerar el papel que desempeñan los lectores en la autoría del texto; aunque se distancia de mi propio trabajo en que no se ocupa de las relaciones entre los que llama *cubus* y los laberintos como formas visuales y literatura en imagen, además de que su interés no se centra en los laberintos de los beatos, sino en otros libros hispanos de la época¹⁴.

Los laberintos de letras y los laberintos caminos

La cuestión de la pertinencia del uso de la palabra *laberinto* para la figura que preside la página de este frontispicio conlleva la pregunta de hasta qué punto los laberintos de letras se condicen en términos de forma y de significado con los laberintos como tradición occidental y abre varias entradas para la búsqueda propuesta.

Hermann Kern, en un estudio sistemático y completo sobre los laberintos, proporciona una adecuada definición para este dispositivo visual llamado *laberinto* en la tradición occidental, distinguiendo entre *maze* y *labyrinth*¹⁵. Para Kern, el laberinto como composición visual es el *labyrinth*, que parte con el laberinto cretense, que tiene una forma redondeada de siete vueltas que se arma en torno a una cruz central (figura 1). En

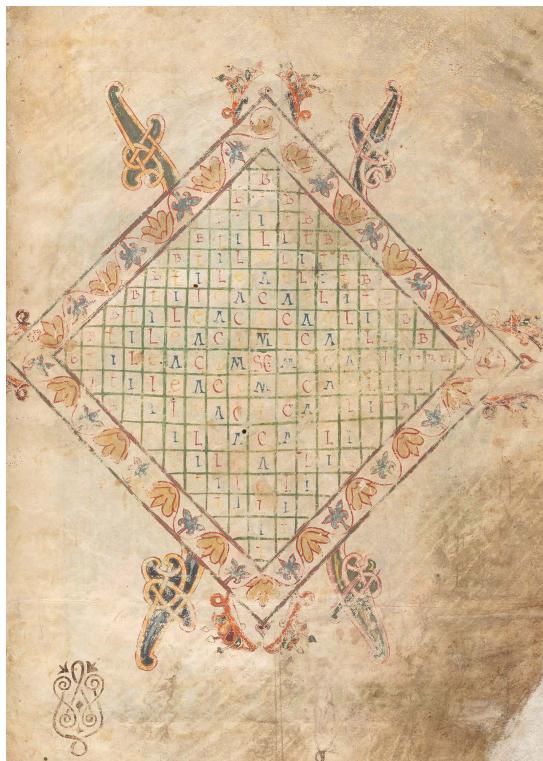


Figura 2.
Laberinto del Beato Morgan, f. 1.

Figura 3.
Reconstrucción de la retícula del cubo del f. 1 del Beato Morgan, con la representación de las letras.

cambio, entiende que el *maze*, que indica una estructura tortuosa, con múltiples caminos, algunos de los cuales son callejones sin salida, fue un motivo literario que se puede documentar por lo menos desde el siglo III a. C., pero no fue representado visualmente sino hasta el siglo xv d. C. Por lo tanto, para Kern, un laberinto en términos de representación visual en el mundo clásico no alude a múltiples caminos sin salida, sino que muestra un solo camino que siempre conduce al centro, aunque este no es recto, sino que está sujeto a un continuo cambio de dirección pendular y se encuentra casi completamente encerrado por una línea exterior¹⁶.

Kern cree que esta composición circular a partir de un cuadrado cuyas coordenadas reflejan los cuatro puntos cardinales revela un intento de orientación básica, que busca determinar la posición del sujeto, su visión del mundo, a partir de una ordenación del espacio¹⁷. Si se asocia el laberinto cretense como figura con el mito del laberinto y el minotauro, que proporciona una forma narrativa a la figura, encontramos que el desafío de llegar al centro es el desafío de la condición humana, que plantea las dificultades para llegar al propio centro. Además, considera que en el centro nos encontramos con nosotros mismos, lo que lo convierte en el lugar de la muerte y del renacimiento¹⁸. Esta interpretación humanista de

la figura del laberinto es compatible con el humanismo cristiano de san Agustín, donde la búsqueda de Dios y de la vida eterna es también la búsqueda interna de cada cristiano. Este punto de vista fundamenta la meditación monástica y la *lectio divina* y es la dirección que ve J. Fontaine en la obra de Beato de Liébana¹⁹.

Las formas y las figuras de los laberintos de Morgan y Valcavado

Estas definiciones de los laberintos en términos de figuras permiten la búsqueda de las posibles continuidades con los laberintos de los beatos Morgan y de Valcavado. El laberinto del Beato Morgan (figuras 2 y 3) es un cuadrado de letras que parte desde un cuadro central donde se posiciona la palabra *sancti* mediante su representación abreviada, SCI. Desde allí nace una primera cruz formada por cuatro primeras emes en azul (figuras 4 y 5) y un primer rombo a partir de las mismas letras (figura 6). Estas letras emes constituyen el inicio de la palabra Micaeli, la segunda palabra de la frase Sancti Micaeli Liber, que es la que se repite hasta los bordes formando una cruz y cuyas letras van dibujando rombos concéntricos, de tal manera que, para leer la frase completa, hay que comenzar siem-

pre por el centro e ir armando líneas quebradas hasta terminar la frase en las diferentes bes de las orillas.

Así se forman varias figuras a partir de la combinación de letras ordenadas simétricamente y de colores alternados que provocan el efecto visual de formas de cruz, rombos concéntricos y aspas quebradas (figuras 7 y 8).

En términos de contenido, esta frase inscrita en el cuadrado de letras constituye una presentación del libro *Sancti Micaeli*, señalando que se inicia el libro de San Miguel, que es el lugar al que pertenece, por lo que se le puede considerar un tipo de exlibris.

El mismo juego se consigue con el rombo de Valcavado. Esta vez con la frase «*Sempronius Abba Librum*». Ahora ya no se trata de asociar el libro a un lugar, sino a una persona, el abad que lo encargó, pero, al igual que en el laberinto del Beato Morgan, se puede decir que es un exlibris, porque señala a quien pertenece. En términos de forma, el laberinto de Valcavado (figura 9) mantiene algunas similitudes con el del Beato Morgan, pues forma rombos concéntricos con la disposición y los colores de las letras (figura 10) y configura también cruces y aspas quebradas (figura 11) a partir de las múltiples posibilidades de lectura de una única frase, pero, en este caso, el rombo se alarga y hay una mayor complejidad en la relación entre el laberinto de letras y el marco que lo delimita. Este marco no sigue la línea de la periferia del rombo, como en el caso del Beato Morgan, sino que el rombo de letras se inscribe en un rectángulo, lo que proporciona complejidad a la figura, a la que, además, se le incorporan nuevos elementos.

La cruz que dibuja los ejes, junto a la demarcación del punto central y la presencia de un marco que lo envuelve todo, vincula estos laberintos de letras con los laberintos clásicos definidos por Kern. Además, en ambos casos (Morgan y Valcavado), hay un juego de letras con formas, combinado con la presencia de figuras simbólicas, algunas de ellas geométricas, como el rombo y las cruces o las aspas (emparentadas con las esvásticas), y otras, más naturalistas, como los elementos vegetales que adornan el marco y sobresalen de él en el Beato Morgan, y elementos vegetales, animales y geográficos en el Beato de Valcavado. Finalmente, el juego del propio marco con el rombo de letras también constituye una fórmula gráfica que delimita la forma y que provee de significados. Todos estos elementos —y algunos otros— deben ser considerados a la hora de analizar la función de este frontispicio que comparten algunos beatos y se encuentran también en algunos otros libros de los siglos VIII al XII.



Figura 4.
Centro del laberinto del Beato Morgan.

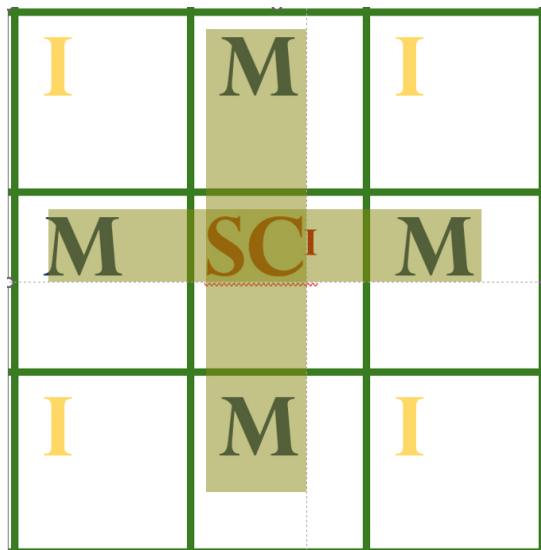


Figura 5.
Reproducción del centro en el Beato Morgan. Cruz de emes.

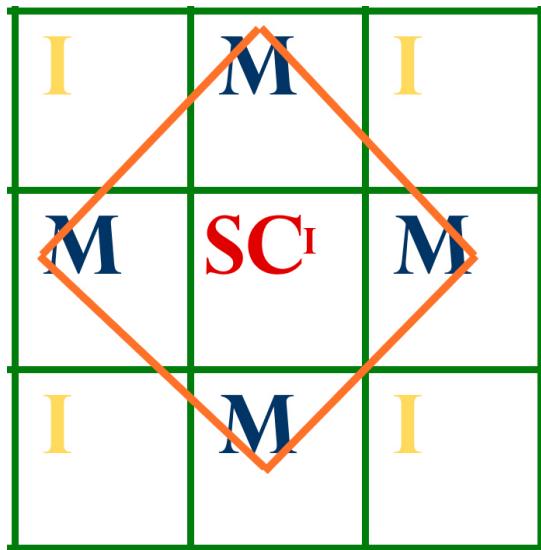


Figura 6.
Reproducción del centro en el Beato Morgan. Rombo de emes.

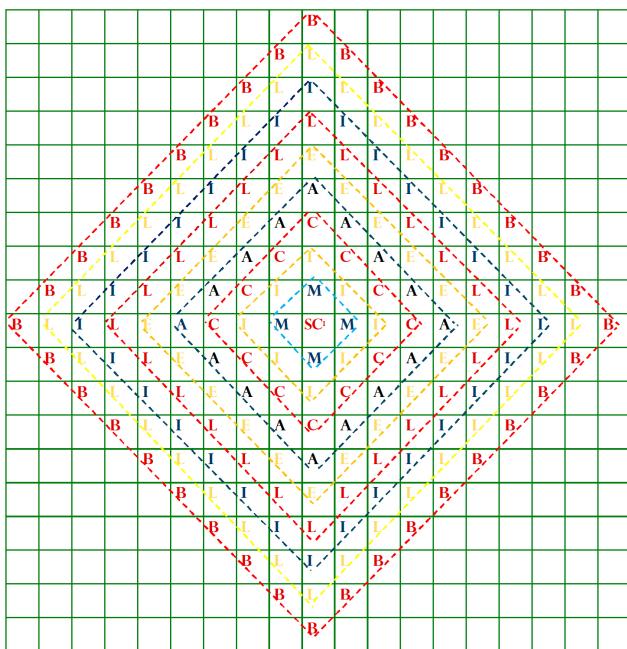


Figura 7.
Recreación del efecto de rombos concéntricos en el laberinto del Beato Morgan.

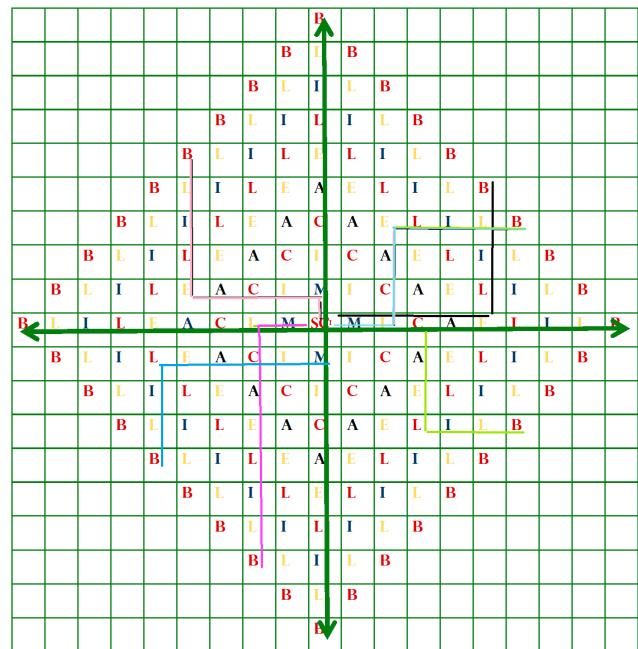


Figura 8.
Recreación del efecto de aspas quebradas en el laberinto del Beato Morgan.

Los laberintos de los beatos Morgan y Valcavado como mundos con ejes en rotación

Kern caracteriza los laberintos romanos como construcciones simétricas sobre la base de un prototipo geométrico, con un área más grande en el medio, ya sea dejada en blanco o con una ilustración que muchas veces alude al minotauro²⁰, de modo que los laberintos romanos son cuadrados divididos en cuadrantes con caminos que llevan hacia un espacio cuadrado central. Estos cuadrantes que rodean la zona central proporcionan tanto la forma de la cruz, al ir desde el centro hasta los cuatro puntos cardinales, como una cruz decusata demarcada por los quiebres de los caminos que se forman hacia los vértices²¹. Estas cruces se pueden originar en los laberintos cretenses, pero sin armar una figura redondeada.

En los beatos estudiados se delimita un cuadro central con las letras, y los caminos también se conforman a partir de la lectura de esas letras siguiendo las frases propuestas. En el Beato Morgan el cuadrado central es más evidente, porque las letras están dentro de una retícula de líneas que dan la impresión de ser teselas de mosaicos, y en el medio justo se resalta la *gramma meson* o ‘letra del medio’²², que en este caso corresponde con la fórmula SCI, la única que no se repite nunca y que es punto de partida de todas las lecturas o caminos. Pero toda esta disposición también permite sugerir al ojo del observador un cuadrado un poco mayor, que es el cuadrado construido

a partir de la cruz de emes en azul (figuras 4 y 5). A pesar de ello, se puede decir que el laberinto de letras de los beatos, o *cubus*, está formalmente más relacionado con el laberinto cretense, que parte desde la cruz, que con el romano, que señala una plaza central a la que se llega a través de los caminos que la rodean. A la vez, como en los laberintos cretenses, en los laberintos de los beatos estudiados se utiliza un mecanismo para convertir la base cuadrada de la cruz y del centro en un camino circular. Este consiste en convertir los caminos de lectura en figuras de aspas a partir de un eje central —la *gramma meson*—, con lo cual les habilita la posibilidad de rotar, primero, a partir de las cuatro lecturas centrales y, luego, a partir de las múltiples otras posibilidades de lectura quebradas (figuras 8 y 11), lo que convierte a las líneas formadas por las letras ya no solamente en aspas de molinos, sino también en esvásticas que igualmente aluden al movimiento del mundo en su totalidad²³.

El mejor ejemplo del sentido de rotación de estos rombos de letras que se leen múltiples veces partiendo desde el centro es el laberinto de letras del Evangelio de Echternach, el más antiguo conocido del tipo (siglo VIII, figura 12) y un probable antecedente de los hispanos, pues la palabra Evangelia que parte desde el centro con una E que sobresale como eje articulador, se desarrolla hacia los cuatro puntos cardinales, que son a su vez los vértices de un rombo de letras delimitado por un marco cuadrado, formando la cruz que tiende a la rotación. Pero a esto se le suma el hecho de que las



Figura 9.
Laberinto del Beato de Valcavado, f. 2.

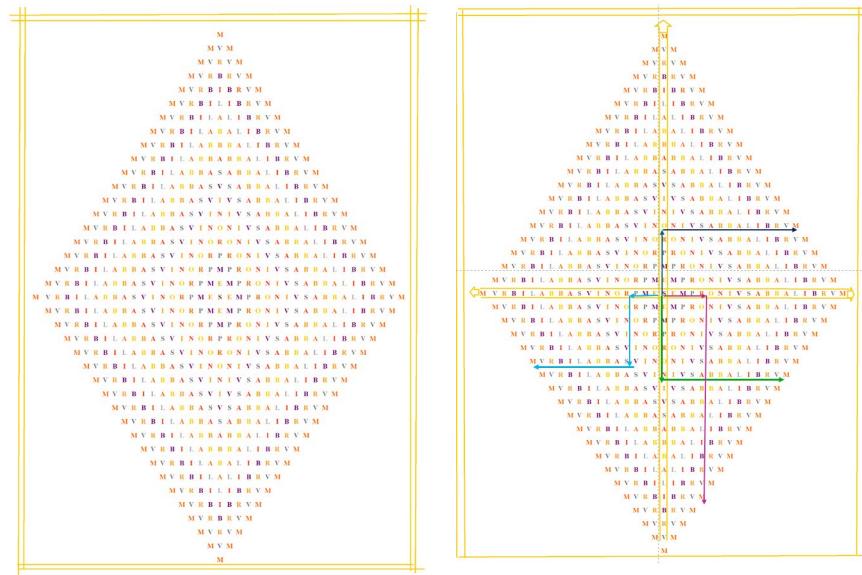


Figura 10.
Recreación de la formación de rombos del Beato de Valcavado.

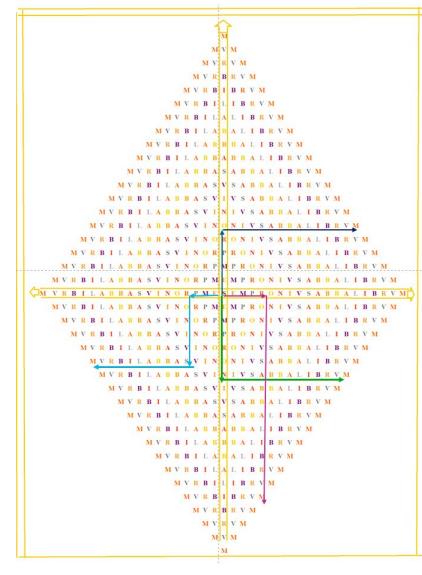


Figura 11.
Recreación de algunas formas de lectura con formación de aspas y cruces.

letras del término *Evangelia* desplegadas hacia la izquierda están invertidas, lo que anuncia que estas aspas rotarán y la palabra colocada hacia abajo en ese momento adquirirá el sentido normal de lectura. Asimismo, la frase no termina en el vértice de la cruz, sino que continúa hacia abajo con la palabra *veritati*, formando entre ambas palabras un aspa quebrada como la de las esvásticas. En este caso es imposible leer todo el contenido sin hacer la figura quebrada. En los beatos también se da la posibilidad de armar lecturas en forma de aspas quebradas a la manera de las esvásticas, pero no se trata de una forma necesaria de la lectura, sino que es producto de la voluntad del lector el querer descubrir las múltiples posibilidades que aparecen en el diagrama propuesto en forma de laberinto de letras²⁴.

En el exlibris de Ikila del Antifonario de León, del siglo X (figura 13), con antecedentes en el siglo VII²⁶, se muestra una fórmula distinta de presentación del autor del libro, pero con elementos comunes a los casos estudiados: una cruz decusata dentro de la que se despliega el nombre *Ikilani*, un centro resaltado en forma de rombo con la palabra *Abi* —abreviatura de *Abbatii*— y un marco que rodea la cruz con la palabra *librum* repetida por los cuatro lados. La delimitación de un punto medio, la demarcación de una plaza central cuadrada, la presencia del rombo y de la cruz decusata asimilable a aspas que pueden girar en torno al eje central y la incorporación de un rectángulo exterior que pone el límite del conjunto son todos elementos comunes con los laberintos de letras; pero en el exlibris de Ikila se incorpora, además, un contorno exterior ta-



Figura 12.
Evangelio de Echternach (s. VIII). Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I, 2. 4. 2, f. 2²⁵

pizado por esvásticas unidas entre sí formando una red de rombos. Esta presencia, junto con la de otras figuras comunes, como los animales y los vegetales que flanquean el conjunto y que encontramos también en los laberintos de los beatos y en el del Evangelio de Echternach, es un indicio que permite verificar la relación en-



Figura 13.
Cruz decusata con inscripción de letras rodeada por un marco doble y un contorno exterior de esvásticas. Laberinto de Ikila, Antifonario de León. Archivo de la Catedral de León, 8, f. 6²⁷



Figura 14.
Agua, nubes y nieve entre los nudos del marco del laberinto del Beato de Valcavado. Detalle de f. 2.

tre las esvásticas y los laberintos, lo que reafirma que los caminos de aspas quebradas que surgen de las lecturas múltiples de los laberintos de letras se pueden considerar efectivamente esvásticas.

Yendo más atrás, pavimentos romanos geométricos, como el *Mosaico geométrico con anagramma*, del MAN, datado del siglo IV y encontrado en las Cuevas de Soria, presenta figuras similares, con combinación de cuadrados, rombos y círculos que demarcan el centro rodeado de un marco después del cual se despliegan cenefas de esvásticas²⁸. Este mosaico tiene mayores similitudes con el laberinto de letras del Beato de Saint Sever, pero también muestra formas comunes a los que se han descrito antes²⁹. No sabemos con certeza si el alcance de las formas lo es también de los significados, pero aparentemente esta combinación entre círculos, cuadrados y esvásticas se puede asociar con la idea de mundo en movimiento y con la relación entre el cielo y la tierra, como lo señalan los análisis sobre símbolos y también quienes han propuesto teorías acerca de los significados de los laberintos, como Kern y los estudiosos del arte medieval, por ejemplo, Herbert Kessler y Otto Werckmeister³⁰.

Esta reconciliación del círculo y el cuadrado dada por las esvásticas, las cruces y los rombos en rotación nos acerca a la consideración de la forma de uso de los laberintos romanos, que es la de prestarse para ser recorrida por un caminante que llega al centro después de dar todas las vueltas que el camino le exija, aludiendo al rito del ciclo formado por la vida, la muerte y el renacimiento, y, por lo tanto, a asociar este sentido con el uso de los laberintos de letras en el contexto de la *lectio divina* de los monjes en la alta Edad Media hispana³¹. Otras figuras referentes a la totalidad del mundo que se presentan en estos laberintos son los nudos salomónicos y las grecas entrelazadas del marco del Beato de Valcavado³². Estas también se pueden seguir en los laberintos romanos, como se puede apreciar en los mosaicos del pavimento de la galería norte en la villa romana de La Olmeda, en Palencia, donde se encuentran nudos salomónicos al lado de esvásticas³³.

En el marco del laberinto del Beato de Valcavado se da la particularidad de que, además de los nudos, de origen franco insular³⁴, se introducen elementos naturales como agua, nubes y precipitaciones (figura 14). Este modo de introducción de la naturaleza, probablemente de las estaciones del año, incorpora el tiempo a una forma de representación espacial basada en figuras geométricas que, a partir de una cruz y de un centro, demarca los cuatro puntos cardinales y se va complejizando con formas de alto contenido simbólico, como los rombos³⁵, las estrellas de ocho puntas construidas a partir de rombos insertos en rectángulos, los nudos salomónicos, las esvásticas y, para rematar, las aves y los vegetales que habitan las cuatro esquinas entre el rombo y el rectángulo. Toda esta propuesta propicia la interpretación del laberinto del Beato de Valca-

vado como una representación del *tetragonus mundus*³⁶.

Jennifer O'Reilly equipara las figuras cuadrangulares que marcan los puntos cardinales, sean rectángulos, cuadrados o rombos, y a todas les confiere la posibilidad de convertirse en *tetragonus mundus* siguiendo la forma de esquemas cosmológicos tardoantiguos³⁷. A partir del análisis de varios ejemplos de origen carolingio, sostiene que este es el correlato pictórico de la hermenéutica de los padres de la Iglesia y teólogos como Orígenes, Agustín y Beda, que habían hecho uso de los conceptos existentes de la naturaleza cuádruple del cosmos para argumentar a favor de la armonía divinamente inspirada del Evangelio cuádruple y para mostrar que tanto las demostraciones cosmológicas como las bíblicas de la importancia del número cuatro se centran en el Creador-Logos. De este modo, colige que, cuando se formaba una cruz de letras dentro de un marco rectangular en un *carmen figuratum* de este contexto religioso, «[...] sugiere fuertemente una representación anicónica del Creador-Logos desde quien los evangelios proceden a los confines de la tierra, su armonía cuádruple figura en el *tetragonus mundus*»³⁸.

En el contexto de la presentación de un libro apocalíptico alusivo a la historia de la humanidad desde el comienzo hasta el fin y al papel de Dios en esta historia, es más evidente aún la intención del ilustrador del Beato de Valcavado, Obeco, de plantear este correlato entre la tierra, el mundo, el Creador y las Escrituras, donde confluye la totalidad del tiempo y el espacio. Sin embargo, no solamente representa la totalidad del mundo y de la historia dando lugar a las regularidades de las formas geométricas y naturales alusivas a la tierra, sino que también construyó un orden jerárquico en el interior del espacio rectangular, haciendo que los pájaros de las esquinas inferiores, aparentemente palomas, fueran más pequeños que los animales y los vegetales de los vértices superiores, pavos reales y olivos; es decir, animales y vegetales superiores asociados a la vida eterna. Así que en Valcavado, en lugar de enfatizarse en las regularidades de las cuatro partes del mundo, lo que se hace es manifestar el ascenso desde la tierra hasta el cielo, desde lo material hasta lo espiritual. Esto se puede relacionar con el uso de este libro en los procesos de meditación de los monjes que querían acceder a niveles superiores de entendimiento³⁹.

Nuevas huellas provistas por dos mosaicos romanos

El mosaico de Dédalo y Pasífae de la Casa de los Mosaicos, de Lugo (arte romano del siglo III), permite realizar un acercamiento a otros aspec-

tos significativos de la estrecha relación entre las formas asociadas a los laberintos clásicos y a los laberintos de letras de los beatos estudiados⁴⁰. Este pavimento, construido a partir de un recuadro central donde se ubica a Pasífae, Dédalo y el minotauro en el palacio de Minos (figura 15), está delimitado por un marco doble y seguido por una orla de cuadrados y rectángulos girados veinticinco grados con decoraciones geométricas y vegetales geométricas, para finalizar, después de una ceneta geométrica triple, con un marco que figura un peristilo de columnas (figura 16). Este remate permite que el observador se dé cuenta de que está frente a un mosaico alusivo al palacio de Minos y al laberinto del minotauro.

En términos de formas, la primera similitud constatable es el giro de los cuadrados de la ceneta exterior, del mismo modo que el laberinto cuadrado del Beato Morgan está volteado y aparece como un rombo. En el caso del mosaico pavimental de Lugo, el giro es menor, pero en el intersticio entre unos y otros cuadrados rotados se forman romboídes (figura 16) y triángulos. Esta orla de cuadrados girados en veinticinco grados que juega con los rombos y los triángulos es el equivalente al contorno de caminos sinuosos de los mosaicos de laberintos romanos.

La similitud mayor entre este mosaico y los laberintos de los beatos estudiados está en los elementos decorativos de esta orla. Comparte con el Beato Morgan las flores de loto con hojas acordonadas, y con el Beato de Valcavado, las figuras de rombos concéntricos, en algunos casos rodeados de una trenza (figura 15).

Hemos visto lo significativos que son los marcos de los laberintos en los beatos Morgan y de Valcavado, asociándolos a la delimitación del mundo o de la tierra. En el caso de los laberintos romanos, Kern asegura que los anchos marcos de los laberintos romanos se pueden interpretar como muros, por lo que concluye que, para los artistas romanos de mosaicos, el laberinto representaba una ciudad fortificada, con funciones apotropaicas y habrían sido usados en el contexto fúnebre, especialmente porque Teseo, al salir del inframundo, era capaz de socorrer al difunto⁴². Estos argumentos y las similitudes entre los mosaicos romanos de laberintos —o figuras asociadas a ellos— y los laberintos de letras de los beatos favorecen la tesis de Otto Werckmeister acerca del uso de algunos beatos en la liturgia de la muerte⁴³. Asimismo, es posible que estos laberintos con importantes marcos con decoraciones significativas también hayan tenido una función apotropaica, especialmente si los beatos fueron considerados libros litúrgicos o con un alto valor como objetos sagrados, tal como lo sugiere Elisa Ruiz García⁴⁴. Pero también puede dar lugar a la asimilación entre los laberintos como ciudades



Figura 15.
Mosaico de Dédalo y Pasífae. Lugo, Casa de los Mosaicos, *in situ*⁴¹.

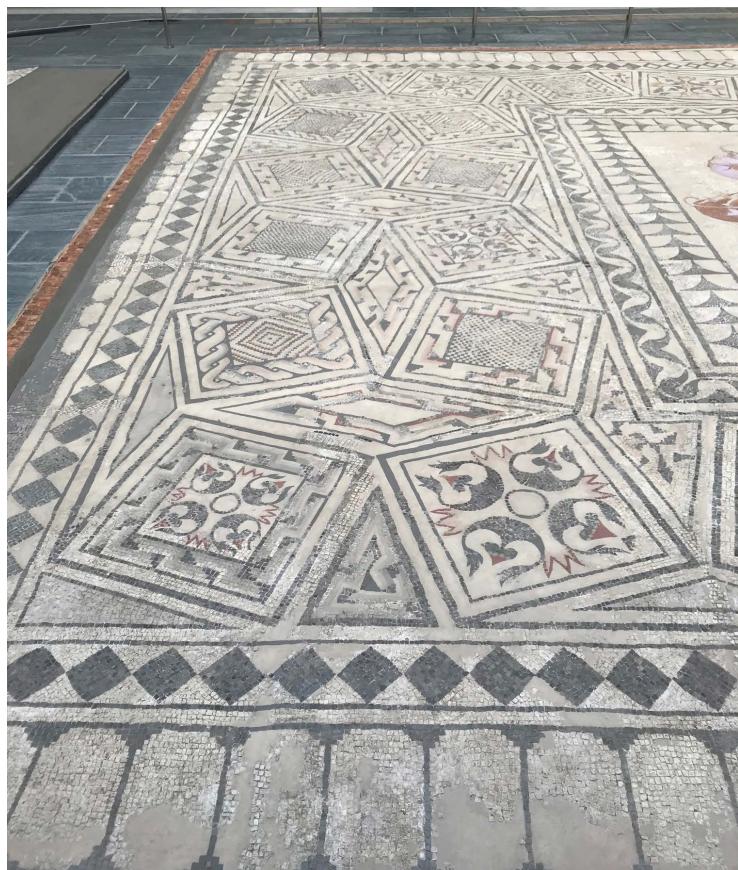


Figura 16.
Peristilo. Mosaico de Dédalo y Pasífae. Detalle de la orla. Lugo, Casa de los Mosaicos, *in situ*.

y los laberintos como mundos, cuando se otorga un sentido humanista al laberinto en cuanto este, ciudad o mundo, equivale a la vida de cada cual, como aparece en la interpretación de Kern del laberinto clásico, que tiene su correlato en el humanismo cristiano que aparece en las *Confesiones de san Agustín*⁴⁵. Esto puede suceder especialmente en el contexto de *lectio divina* o de liturgia de la muerte, donde el aprendiz se busca a sí mismo a través de estas lecturas, revisa su vida y se prepara para su fallecimiento. El propio Apocalipsis fue interpretado tanto en un sentido histórico como personal⁴⁶. De esta manera, las similitudes entre los marcos de los laberintos romanos y de los beatos que han posibilitado que ambos sean interpretados como muros de ciudades mundos vienen a reforzar los argumentos sostenidos al analizar la decoración del marco del Beato de Valcavado.

Finalmente, hay un mosaico romano que puede ser un antecedente más o menos directo del laberinto de letras de los beatos. Es el de la iglesia de San Reparatus, de Argel, del siglo IV (figura 17). Kern sostiene que estos laberintos que representan al mundo en términos cristianos recrean la ruta del alma que va hacia el centro y desde el centro hacia la salida⁴⁷. Siguiendo el modelo romano clásico, el laberinto de la iglesia de Argel, o Castellum Tingitanum en época romana, es un pavimento de mosaicos cuadrado y doble, con un camino que incluye un hilo de Ariadna en la parte exterior y un centro constituido por un cuadrado central que, en lugar de mostrar al minotauro, incorpora un *cubus* de letras muy similar al de los beatos, donde se inscribe «Sancta Eclesia» en múltiples direcciones, pero siempre teniendo que quebrar la línea para completar la frase.

En San Reparatus el laberinto está en la entrada norte de la iglesia, como se puede apreciar en el plano que la reconstruye (figura 18). Igual que en los laberintos de los beatos, se trata de un espacio diseñado para anunciar el lugar al que se va a ingresar, en ambos casos, un lugar sagrado, sea este la iglesia o el libro. Se puede decir, entonces, que se trata de una inscripción autorreferencial y, probablemente, una reproducción reducida de lo que ocurrirá en el interior. El fiel debe transitar por un camino para llegar al centro y, una vez allí, tiene que recorrer, con el cuerpo o con la mirada, el camino que indican las letras, pero esta vez será a partir de la letra central hacia los bordes lo que le permitirá comprender el mensaje.

Este doble laberinto que se transita primero desde las orillas hacia el centro y luego desde el centro hacia las orillas se convierte de este modo en un lugar de peregrinación y recorrido de transformación («*peregrinatio in estabilitate*»⁵⁰). Primero, reproduciendo las dificultades de llegar

al centro —aunque contando con la ayuda del hilo de Ariadna, resignificado cristianamente— y, luego, permitiendo la salida salvadora que, a partir de la dilucidación del camino, lleva al peregrino de la muerte a la vida, del mundo profano al sagrado, de un estado de conciencia común a uno superior. Este recorrido que se hace en la iglesia de San Reparatus tiene un correlato en el laberinto a la entrada del libro de los beatos estudiados, a partir de la relación entre el marco —que sustituye los caminos del laberinto romano, pero que también alude, como hemos visto, al mundo— y las figuras que forman las letras que se recorren desde el centro para dilucidar el mensaje que se le presenta. Es el modo de proponer al lector que también pueda convertirse en un peregrino dentro del espacio, más reducido aún, del libro.

Por otra parte, llama la atención la decoración del resto de la iglesia con figuras repetidas en los beatos y laberintos de otros libros hispanos altomedievales. En el pavimento se hallan esvásticas formadas por hojas de olivo, en conjunción con círculos y cuadrados armando estrellas de ocho puntas, rosetones delimitados por marcos decorados con trenzas o nudos y, en la zona de la ara, vides y pájaros rodean la representación de un altar compuesto por dos columnas y un travesaño⁵¹. Este detalle nos remite a Otto Werckmeister, quien, en un estudio acerca del correlato entre el laberinto del Beato de Saint Sever (BNF, Ms. 8878, f. 1) y la iglesia abacial del mismo lugar⁵², llega a la conclusión de que, en el diseño del laberinto, el centro equivale a la posición que habría tenido el oficiante en la iglesia⁵³. Señala que «al inicio del manuscrito de Beato, las múltiples transcripciones del nombre del abad y el título están incluidas en un diseño que es el equivalente estructural de la posición litúrgica central del oficiante en Sorde, y, por implicación, del mosaico perdido del pavimento de Saint Sever»⁵⁴. Relaciona, entonces, la ubicación del nombre de la persona que dirige el proyecto del libro que se presenta con el que oficia el culto religioso, y asocia el efecto óptico —luz y color— del pavimento con la importancia de la decoración abacial para la liturgia. Esta vinculación que hace Werckmeister entre el espacio litúrgico y el del libro es sumamente interesante, porque nos acerca nuevamente a esta asociación conceptual en la mirada altomedieval, que hemos ido corroborando aquí, entre el libro y la iglesia como espacio arquitectónico que a su vez intenta reproducir el espacio sagrado. Así es como también Werckmeister⁵⁵ logra relacionar todo el conjunto decorativo del presbiterio a la imagen de la Jerusalén Celeste descendiente del mismo beato (f. 208v.) y la imagen de la Jerusalén celeste como ciudad cu-



Figura 17.
Laberinto doble «Santa Eclesia», San Reparatus, El Asnan, Argelia. Foto: Lived Ancient Religion in North Africa, LARNA⁴⁸.

drada del Ap. 21-22 equiparada al monasterio con sus claustros (f. 207v.-208). Aunque, para Werckmeister, el fenómeno de estos mosaicos en el pavimento de estas iglesias es propio del siglo XI, cabe mencionar la similitud entre estos programas de época románica hechos en mosaicos y el pavimento musivario de la Antigüedad tardía de San Reparatus, además de las formas y las figuras en común de estos programas de mosaicos de iglesias abaciales del siglo XI con las formas y las figuras que son parte de los laberintos de letras de los beatos anteriores. Hay una relación de forma en los beatos del siglo X, entre los laberintos, las ilustraciones de la Jerusalén Celeste cuadrada (en el Beato Morgan, f. 223, y en el Beato de Valcavado, f. 183) y las tablas de los nombres del Anticristo, que es una especie de Jerusalén especular negativa⁵⁶, todas con el principio de organización de los laberintos. Asimismo, tal como señala Francisco Prado-Vilar, ya Escoto Eriúgena proclama la equivalencia entre un espacio arquitectónico existente —la capilla palatina de Santa María de Compiègne— y otros sacados de visiones bíblicas, como el templo de la visión de Ezequiel y la Jerusalén Celeste, bajo el concepto de aula sideral (*Aulae sidereae*)⁵⁷. Allí se habría dado, según el poema de Escoto, una materialización de lo cósmico, que se trasunta en las cualidades de brillo y luz del edificio, posibles gracias al tránsito de la luz del sol y el descenso del Logos a la carne, mediado por el misterio de la Encarnación⁵⁸. Prado Vilar señala que esta

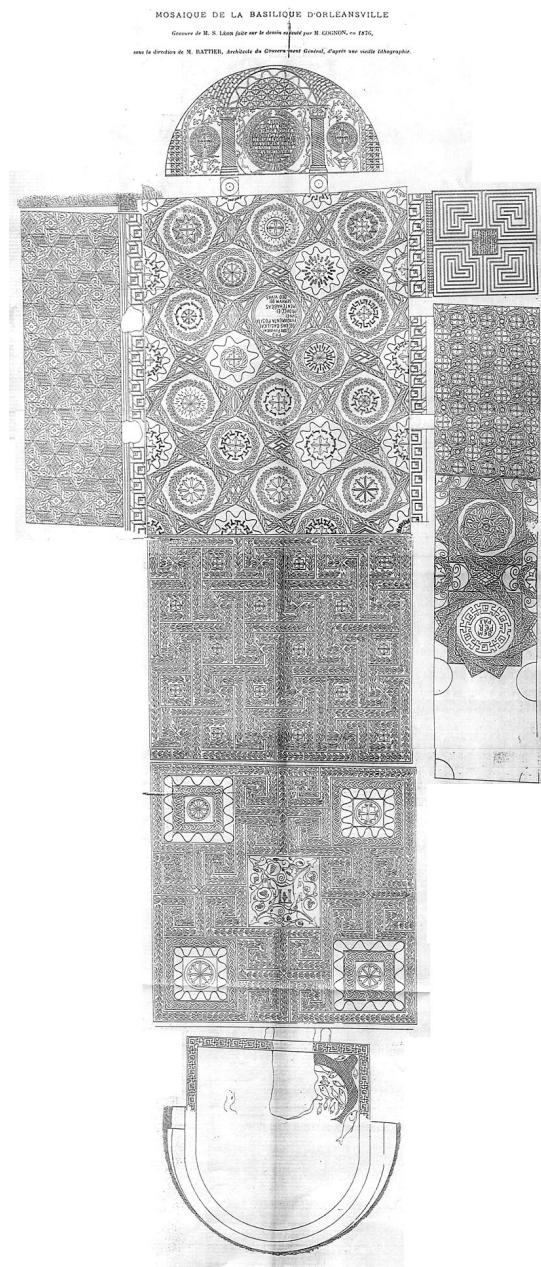


Figura 18.
Reconstrucción del plano de la basílica de San Reparatus⁴⁹.

equivalencia también se puede llevar al espacio gráfico, dada la señalada correspondencia entre un libro sagrado con una iglesia⁵⁰. Si bien no se pueden proyectar directamente las conclusiones de Werckmeister respecto de la relación entre el laberinto de Saint Sever y el espacio litúrgico a los laberintos de los beatos del siglo X, la misma inscripción de Valcavado referida al abad Sempromio, las formas que toma esta inscripción, la presencia de elementos simbólicos comunes que hemos ido analizando (rombos entrelazados en forma de estrellas o de cuadrados con centros de cruz flor, las equis y las representaciones vegetales y animales alusivas a la vida), todo ello

sumado a la memoria del concepto de espacio sagrado en la tierra como aula sideral y su posibilidad de realizar la representación gráfica a través de diagramas como la cruz de la Biblia de la Cava⁶⁰ o de estos laberintos geométricos, nos remite cada vez más profundamente a una visión no solamente alegórica, sino probablemente también anagógica de estos laberintos en Valcavado y Morgan, porque, así como se trata de recorrer estos espacios en las basílicas tardoantiguas buscando la transformación del caminante, su elevación, en los códices hay un llamado a la reproducción de dicha experiencia. Hay un sentido simbólico en que el que penetra en un laberinto se convierte en peregrino, pero también se da una acción que mueve no solamente al que penetra en el laberinto de una iglesia, sino también al que se pone en acción para desentrañar las palabras y los sentidos de ellas que hay en un laberinto de letras.

Los laberintos de letras de los beatos como paratextos

Los laberintos constituyen parte de un contexto de folios preliminares, tanto en los beatos como en los otros libros mozárabes, y, por su función de presentación del libro, son parte de los paratextos de entrada a los códices a los que pertenecen. En el estado actual del Beato Morgan, el laberinto ocupa el primer folio, antes de la serie de los Evangelistas (f. IV.-4), y en el Beato de Valcavado es el segundo, después de la cruz (figura 19).

Elisa Ruiz define la palabra *paratexto* como «el conjunto de recursos verbales y/o icónicos que se añaden al texto principal con la finalidad de situar el libro en un plano de interpretación dado»⁶¹. Helena Carvajal amplía incluso más la utilización del concepto de paratexto diciendo que son «todas aquellas manifestaciones —textuales e icónicas— que complementan el contenido del texto principal, con el fin de clarificarlo, estructurarlo o enriquecerlo de diversos modos»⁶². Y, finalmente, Mathew Crawford, a propósito de su estudio de las tablas de Eusebio en la Antigüedad tardía, define los paratextos como mediadores entre el texto y el lector, siguiendo la perspectiva semiótica de Gerard Gennette y sus continuadores⁶³. Con esta perspectiva, entiende que los paratextos que estudia habían estructurado la experiencia del lector del texto de los evangelios. En el caso de los laberintos hispanos de letras, especialmente cuando están al comienzo del códice, lo presentan y lo dedican, son paratextos que cumplen con lo planteado por Ruiz, en el sentido de aportar un sesgo interpretativo, tanto por la forma como por el contenido de estos laberintos, como se ha ido mostrando, pero como no son exclusivamente

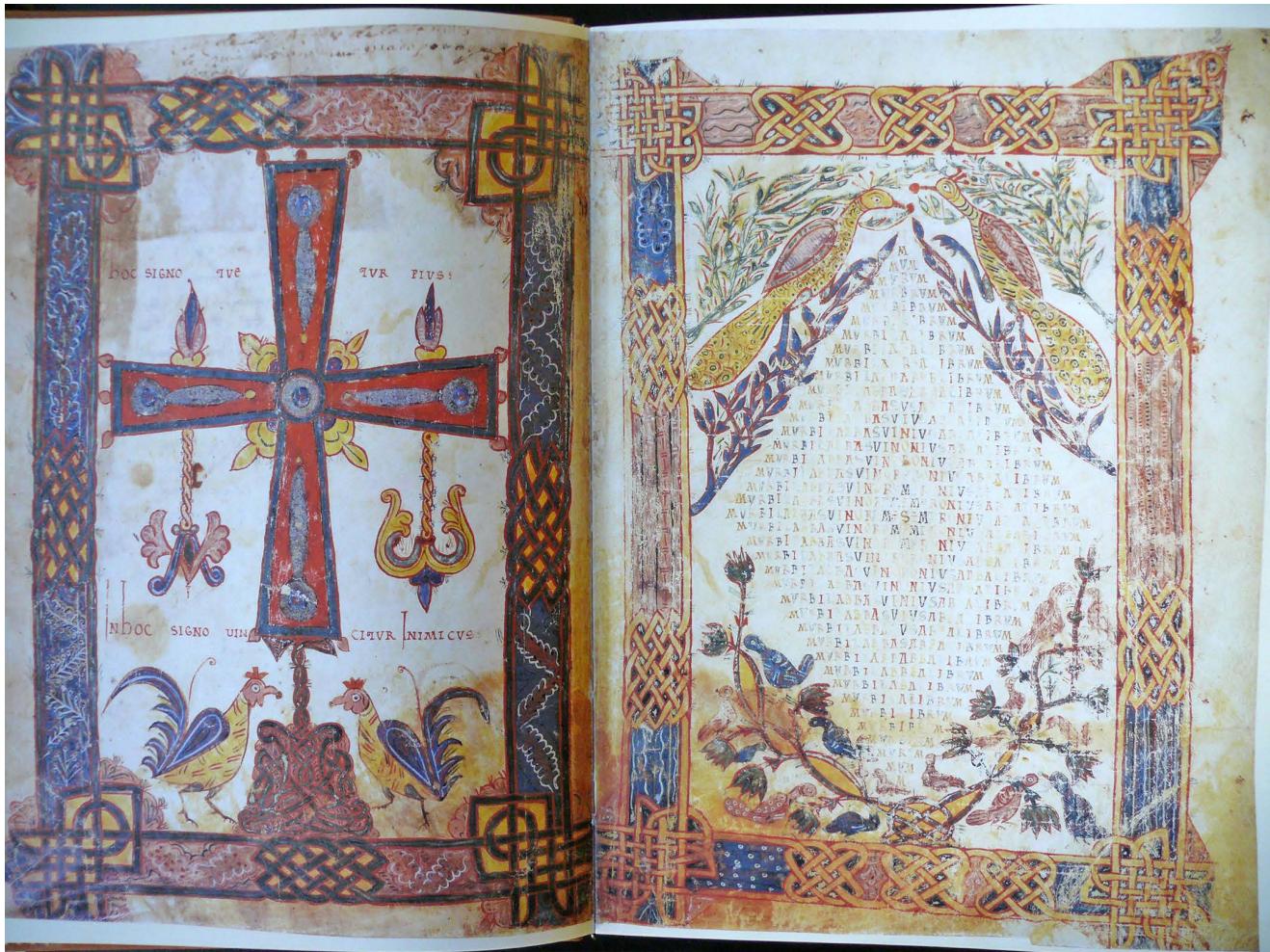


Figura 19.
Cruz y laberinto del Beato de Valcavado, f. 1v.-2.

textos, sino diagramas, cabe ampliar el concepto como lo hace Carvajal. Sin embargo, la definición de Crawford basada en Gennette se hace necesaria en tanto muestra un énfasis en el modo de la lectura propuesto, no solamente en la interpretación de ella. Hasta ahora hemos señalado cómo se propone aquí, al comienzo del texto, una entrada en que el lector se entrega a moverse en el laberinto, jugando con las letras y los caminos, a la vez que interpretando el sentido santo de la obra que abre. Ahora veremos cómo esta propuesta se refuerza, en el caso del Beato de Valcavado, con una página con la cual hace pareja⁶⁴.

El ejercicio de imaginar la serie completa con el esquema de alfa, cruz y laberinto es de utilidad para contextualizar al laberinto como parte de un conjunto de folios preliminares que tenían una función determinada como tal conjunto. De allí surge la pregunta sobre la influencia de la tradición romana de los laberintos musivarios en la incorporación de laberintos en los comienzos de libros que buscan autorrepresentarse como manifestaciones materiales de la creación, lugares

donde está la verdad revelada de Dios, la historia —el tiempo— y el cosmos —el espacio creado—. Ese lugar de intersección entre el cielo y la tierra que hemos mencionado antes que se puede estar manifestando en cada una de dichas representaciones, sean la cruz, lo que está entre alfa y omega, la rosa de los vientos o el laberinto.

En este contexto, la cruz de Valcavado (f. 1v.) merece un análisis un poco más exhaustivo. La página de la cruz enfrentada a la del laberinto es una *crux gemmata*, con un marco complementario al del laberinto que combina trenzados y motivos vegetales y que introduce dos gallos en la parte baja, flanqueando la base de la cruz que también está trazada como entrelazos, haciendo un símil con un montículo que recuerda probablemente al Gólgota⁶⁵. En Valcavado esta cruz es el comienzo absoluto del códice, lo que obliga a considerar los significados y usos de estas figuras en dicho contexto. Kühnel menciona la forma general del laberinto del Beato de Valcavado y sus elementos decorativos, para dar lugar a una posible interpretación paradisiaca en el contexto de

relación con la cruz en el folio enfrentado⁶⁶. A esta interpretación podemos agregar el ascenso que hay entre las representaciones fitozoomorfas inferiores y las superiores, lo que indicaría el ascenso desde la tierra hasta el paraíso, refrendado por la imagen de la cruz con unas letras alfa y omega colgantes al modo de lámparas, corroborando así el sentido de totalidad espacial y temporal del conjunto. Ciertamente, una cruz enfrentada a un rectángulo donde pavos reales comen olivas, ambos símbolos de la vida, sobre todo en el contexto apocalíptico, pueden asociarse con el triunfo cristiano de la vida sobre la muerte, tema que también es el del laberinto, pero aquí dando un contenido mucho más específico, al relacionar la cruz con Cristo. La investigación realizada hasta ahora, al estudiar las cruces en frontispicios o en cubiertas de libros, ha diferenciado entre las que son fundamentalmente icónicas y aquellas fundamentalmente geométricas y anicónicas. En ambos casos, se han hecho interpretaciones simbólicas, pero en la actualidad se ha ampliado este marco interpretativo para abarcar otras funciones, como su papel como mediadoras entre este mundo y el mundo trascendente, introduciendo la autorreferencialidad del propio libro como encarnación de la sagrada escritura, cuando se trata de la cruz anicónica de las cubiertas⁶⁷. Dentro de la heterología de la cruz como símbolo⁶⁸, en este contexto comenzando el libro y acompañada del laberinto y a veces de la letra alfa o de la rosa de los vientos, el sentido que se impone es el de lugar de convergencia de todos los lugares, como el centro del mundo en una idea universalista del cristianismo y como centro para el recorrido vital del que camina por su salvación⁶⁹.

En el contexto escatológico de los beatos y del Antifonario de León, este sentido de equilibrio del universo representado por la cruz y el laberinto es indiscutible, pero también su ubicación en las primeras páginas le da al propio libro su sentido de mundo, de lugar donde se manifiesta el plan divino, con lo cual el códice como objeto se entiende como sagrado. En los casos donde la cruz es antecedida por la letra alfa y la última página del códice es la omega, vemos que primero está el Logos, Dios, luego su creación, el universo manifestado a través de la cruz. Así, se puede concebir al laberinto como la representación del pequeño mundo de la comunidad monástica, el mundo del lector espectador y del que este individuo forma parte. Y que la cruz es, como dice Mary Carruthers, una alegoría, un adorno que inicia el pensamiento meditativo, situando al receptor en el lugar desde el que parte su camino, su camino de lectura, su camino de salvación⁷⁰. Otro ejemplo de este uso dado es el de las páginas tapices figurando cruces en los evangelios de Lindisfarne (British Library, Cotton Ms. Nero D IV, f. 2v.),

donde la cruz es lo primero que el lector ve, pero que luego debe ir descifrando de a poco. En el caso de las cruces frente a los laberintos que estamos analizando, es como si se separaran los dos trabajos del lector: ve primero la cruz y luego hace el trabajo de desciframiento a través de la dilucidación del laberinto. Esta forma de lectura ligada de las dos figuras se percibe también a través de la estructura de los marcos de ambas composiciones de Valcavado, con el diseño de entrelazos mediante espacios decorados con alusiones a la naturaleza. Estos trenzados de la periferia, junto con las gemas, las cadenas, los vegetales y también los trenzados de la cruz, son parte del ornamento de esta figura. David Ganz, siguiendo a Jean-Claude Bonne, menciona la importancia de los elementos ornamentales como forma de realización de la figura que lo lleva, el uso de los adornos para marcar el umbral entre lo profano y lo sagrado a través del seguimiento de patrones impenetrables y la relevancia de la dedicación del trabajo de fabricación y de seguimiento de estos patrones como parte de la meditación⁷¹. Estos objetos, como las páginas tapices irlandesas, se asocian a trenzados, que es un modo visual de repetir, siguiendo la línea que establecen los nudos. Un modo paralelo de *catenae* que no se recita, sino que se ve y, como la *catenae*, es de libre asociación y se mira desde cualquier punto hacia cualquier punto. Las cruces de Oviedo que enfrentan los laberintos también refieren a objetos de visualización y devoción, donde se conjugan las mismas relaciones de las formas entre el centro y las formas que rodean al centro, de cuadrados y círculos. Este sentido de totalidad que da la cruz, con sus cuatro vértices, con su punto central, marcando las partes del mundo, así como al humano mismo, es el elemento de comunicación entre el folio anterior al laberinto que es la cruz, y el laberinto, haciendo un juego por contigüidad entre ambos elementos. Todo ello da cuenta de que esta parte de dichos códices está confeccionada para el uso personal, privado y en silencio, es un espacio para ser visto, en oposición al texto que se escucha, tal como señala Jean-Claude Schmitt respecto de los poemas figurados en forma de cruz de Rabano Mauro⁷². Pero se trata, también y por lo mismo, del lugar de encuentro entre la propuesta del diseñador del códice, con su bagaje de significaciones y de signos, y el receptor que pone en movimiento sus propios saberes y deseos. Esta conjunción va de la mano de los lugares comunes de los que ambos participan, es el encuentro entre los tiempos pasados de la historia de Cristo como Salvador, el futuro escatológico que se proclama como resolución de esta historia y el presente eclesiológico en el que están sumidos, en la tarea individual y colectiva de la salvación de la que participan.

Los laberintos de letras como artefactos literarios

Estas páginas de entrada que combinan letras y figuras son nombradas de diversas maneras por los estudiosos de los códices medievales, dependiendo de si enfatizan su función —como exlibris o dedicación—, su forma —como laberinto— o, desde la historia de la literatura, su género como poesía figurativa. Desde este último punto de vista, se les ha llamado acrósticos o caligramas⁷³.

John Williams, al comentar el laberinto de Saint Sever, lo relaciona con los *carmina figurata* del mundo clásico recogidos en la Edad Media. Los menciona como parte de la tradición de «ocultar» una inscripción y asegura que la forma de rombo que asume en varios beatos es propia de esa tradición⁷⁴. En el comentario al facsímil del Beato Morgan lo define como un acróstico enmarcado por un rombo, «un capricho heredado del mundo clásico»⁷⁵. Alfonso García Leal, en el Libro de Estudios de la edición facsímil del Beato de Fernando I y doña Sancha, recuerda que el acróstico se remonta a los enigmas antiguos, juegos de ingenio literarios desde los egipcios, los hebreos y los griegos, y que luego fueron usados por militares romanos como modo de encriptar información⁷⁶. María de los Ángeles Sepúlveda a su vez, subraya que, en el caso de los beatos y de los laberintos de letras mozárabes, se trata de un juego basado en la geometría, porque se componen las letras de un modo tal que, al formarse las palabras o las frases, se van creando figuras geométricas⁷⁷. Tanto de acuerdo con estos autores como a raíz de las descripciones de los laberintos estudiados que hemos hecho antes, hay que concluir que los laberintos de letras, además de enraizarse en la tradición «laberíntica» de la Antigüedad, se conecta con la tradición de los juegos, especialmente de los de ingenio basados en palabras, y, además, de los juegos matemáticos, numéricos y geométricos, los cuales ponen en acción al lector, convirtiéndolo no solamente en un receptor, sino también en un operador, porque tiene que interactuar con un tipo de construcción que le presenta alternativas de lectura y donde debe escoger y construir. Este papel le permite ordenar el mundo gracias a los principios de orden impuestos por la figura, que es un orden que se condice con las leyes del pensamiento de la mente humana⁷⁸. Hemos visto algunos de estos principios de orden en los apartados anteriores (proporciones aritméticas y geométricas, el principio del centro y de la *gramma meson*, de los límites del conjunto, el movimiento y la convergencia), que crean la posibilidad de ampliar las significaciones del discurso lineal hacia uno donde, como diría Jeffrey Hamburger, con-

vergen formas y contenidos gracias a la presencia de textos figuras donde se cruzan diferentes tiempos y espacios⁷⁹. Hamburger habla acerca de la intersección entre juego, diagrama y poesía en la Edad Media, indicando que no solamente los juegos se prestan para ser diagramados —lo que induce a la teoría de juegos actual—, sino que son en sí mismos acertijos para ser manipulados por la mente humana de acuerdo con las reglas propias de ella y, además, los juegos tienen piezas que interactúan, y esas interacciones siguen reglas semejantes a los diagramas en movimiento, por lo que cuentan con elementos temporales y espaciales. Todas estas condiciones de los juegos que están presentes en los poemas figurados, continúa Hamburger, dando como ejemplo los poemas de la cruz de Optaciano Porfirio, ponen en actividad al usuario a partir de interacciones en cuadrículas y crean significados a través de la unidad entre forma y contenido. Así, estos poemas tienen un fundamento en los diagramas y constituyen juegos interactivos que posibilitan la construcción de discursos no lineales, sino a veces tipológicos, donde convergen los diferentes tiempos⁸⁰.

Esta tradición literaria romana y su potencialidad de creación de significados complejos puede haber incidido en la inclinación de san Agustín de considerar como único recurso a los enigmas para hablar de Dios (*De Trin.* 15.9, 15-16), reconociendo así las limitaciones del lenguaje humano. Aquí puede estar la razón de la existencia de estos enigmas en el comienzo de un libro de estudio y meditación sobre Dios. Es importante considerar también que Elisa Ruiz, cuando se refiere a los caligramas y su forma de recepción, indica que «obligan al usuario a practicar una lectura analítico-discursiva y, asimismo, otra sintético-ideográfica», con lo que el significado del texto se ve enriquecido⁸¹. La lectura sintético-ideográfica, explica Ruiz, se origina en la distribución armónica de los espacios que origina una interpretación «gestáltica» del conjunto. Así, los espacios —blancos— se vuelven tan significativos como la escritura y cobran un sentido. Para Ruiz, en el caso de los laberintos de los beatos y los libros mozárabes, «se trata de la combinación de un laberinto como figura literaria y uno como figura gráfica»⁸². Coinciendo con el aserto de Ruiz, y habiendo revisado los aspectos relativos a las formas involucradas en estos laberintos de los beatos Morgan y de Valcavado, debemos pasar a revisar los antecedentes literarios para comprender cuál es la forma específica que muestra el laberinto de los beatos respecto del género.

Aunque los poemas figurados tienen antecedentes en los oráculos de números y de palabras que se dan en el Cleóbulo griego⁸³, de época tan remota como el siglo VI a.C., y que se van incorpo-



Figura 20.
Cruz de letras con rombo central. Rabanus MAURUS, *De laudibus sanctae Crucis*, s. ix. Universidad Complutense, BH Ms. 131, f. 16v.

rando en autores latinos como Cicerón, Virgilio, Petronio y Quintiliano⁸⁴, los que tienen relación más directa con los beatos fueron aquellos vinculados a esta poesía desde la época helenística hasta la Antigüedad tardía y que específicamente crearon *carmina figurata* geométricos. Así, se puede decir que los grandes hitos de la poesía figurativa anterior al siglo X son, en orden cronológico, la helenística, que se desarrolla entre los años 325 a. C. y 200 d. C.⁸⁵; luego, las *Tabulae Iliacae*, que se producen entre los siglos i a. C. y i d. C., romanas, pero escritas en griego y con tema troyano⁸⁶, y, posteriormente, en el siglo IV, el mencionado Publilio Optaciano Porfirio, romano africano, quien elaboró jeroglíficos, emblemas, laberintos y algunas formas de acróstico e impuso la moda de estos poemas en el mundo imperial romano. Ya en época merovingia, el monje Venancio Fortunato⁸⁷ siguió a Porfirio con caligramas y laberintos⁸⁸, entre los que se puede señalar uno que está inscrito en una cruz con los brazos ensanchados en las puntas y con un rombo en el centro marcado como elemento principal al pintarse de otro color, en el que se pueden corroborar las similitudes que

tiene con los laberintos con formas de rombo de los beatos y otros libros del siglo X hispano⁸⁹. Finalmente, mucho más cercanos a los beatos, tanto desde el punto de vista cronológico como contextual, son los *carmina figurata* carolingios⁹⁰, entre ellos, el conjunto de poemas figurados dedicados a la cruz, parte de la obra *De laudibus sanctae Crucis*, de Rabano Mauro (figura 20), en los cuales se manifiesta claramente la influencia formal de Porfirio y Venancio, con fórmulas como subrayar parte de un texto por un motivo figurativo o geométrico para formar versos independientes con las palabras entresacadas.

En el caso de los cuadrados mágicos de las *Tabulae Iliacae*, de los *carmina figurata* carolingios y también de los exlibris mozárabes, hay una reflexión sobre la espacialidad de la palabra escrita, al formar figuras, convirtiendo así a los lectores en lectores visualizadores. Es justamente la base de cualquier trabajo de literatura figurativa el pensar en la forma como ruptura de la «transparencia» del contenido. Negando la secuencialidad lineal de las palabras, dibujando imágenes con los textos, se obliga no solamente a leer, sino también a visualizar⁹¹. Así que cabe la pregunta de si los autores como Maius u Obeco, teniendo la conciencia de sí mismos como artistas, simplemente repetían modelos o también estaban embarcados en una reflexión acerca de la relación entre forma y contenido. Lo que es seguro es que en los laberintos de Morgan y de Valcavado hay una relación bien pensada entre el diagrama y la imagen representativo-simbólica, una relación entre el contenido textual y la imagen que constituía un espacio de creación de cada ilustrador, pues todas las propuestas, teniendo una base común, se diferenciaban sustancialmente en los diseños y en la iconografía, recogiendo de diversas tradiciones e innovando a la vez.

Conclusiones

Los diagramas se caracterizan por anular el tiempo narrativo y permitir una lectura y una visualización de los datos presentados de una manera más abierta y activa. No solo permiten esta forma de acercamiento al mensaje del diagrama, sino que también lo estimulan a través de diseños que promueven el movimiento del cuerpo y la actividad mental, donde el usuario debe tomar decisiones, resolver problemas e interpretar símbolos. Como, además, esos diagramas se presentan en interacción con imágenes y textos, se potencia y se abre la intelección del lector. Cuando estos diagramas se presentan al comienzo, como parte de las imágenes iniciales, sin abrir el texto que anuncian, se convierten en paratextos de apertura, preparan el ánimo de la lectura y su función

es permitir que el lector se posicione en el lugar en que está, que es un lugar sagrado. El principal mensaje es, aquí: «este libro es sagrado». Desde este punto de vista, todas las ilustraciones preliminares constituyen un umbral para ese espacio donde el propio libro se convierte en la Iglesia de Cristo. Estos efectos se construyen a través de conjuntos como son las imágenes preliminares de un códice, subconjuntos como las dos o tres imágenes que convergen en un tema o función —como son las cruces con los laberintos— e individualmente, porque hay imágenes y diagramas que preparan al lector, que introducen al lector, que mueven al lector o que lo instalan en un estado perceptivo de un tipo diferente.

Los laberintos de Morgan y de Valcavado tienen formalmente una estructura derivada del antiguo laberinto cretense, que parte desde una cruz central y marca los puntos cardinales, marcando los cuatro cuadrantes. Además, a través de la disposición de las letras en forma de cruces o aspas, plantean la cuestión de la introducción del círculo a partir del movimiento de esas aspas dentro de ese cuadrado. En dicho lugar, los monjes en su ortopraxis son los constructores y los usuarios de estos aparatos que dan coherencia al mundo, al pequeño mundo de este libro específico que se inicia, el un poco menos pequeño mundo de San Miguel, que es el monasterio en el que nace y donde vive este libro, o el monasterio de Valcavado, cuyo abad es su promotor, o sea, es también el mundo donde el libro que se presenta va a habitar; también el mundo es la Iglesia, la comunidad a la que pertenece el libro, pero es también la ciudad, la civilización humana y la tierra, que pertenece al universo gobernado por Dios. Si asimilamos la forma del losange al mundo, como hemos mostrado que es posible que sea la intención del uso de esta forma, nos encontramos con una graduación de menor a mayor de rombos concéntricos que otorgan sentido a todos los niveles mencionados, unos dentro de otros, dándose que, en el punto central de la cruz formada por las primeras letras, estaría la bendición al lector que parte su recorrido desde allí, por los caminos que marcan las palabras, el camino de esa vida. En un contexto apocalíptico como es el del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, todos estos mundos están asociados a la historia humana, a su comienzo y a su fin regido por la revelación del sentido de ella a través de las Escrituras, y asociados al fin de la vida de cada monje, que depende de su comprensión de ese sentido y de los actos que haga para conectarse con él.

A su vez, el laberinto es una entrada grandilocuente que primero se mira y después se lee y, al final, interactúa con el usuario. Este se encuentra con un frontispicio que le indica que está en el portal de un lugar sagrado, por lo

tanto, lo prepara para el ingreso cambiando la actitud cotidiana por una que le lleva a la meditación, pero especialmente claro es que le indica las dificultades con que se va a encontrar y que debe poner esfuerzo intelectual y espiritual a partir de ahora. Le presenta una visualización general y de detalles que provoca asociaciones rápidas, y le presenta un trabajo, un juego, para desplegar la conciencia y la concentración en el descubrir y asociar. Por lo tanto, le plantea al lector un papel activo, no solamente respecto del libro específico que lee, sino también frente a la Escritura, pues en este libro está el plan divino de las Escrituras. Aquí se presenta una suerte de llamadas de atención al lector sobre el libro que se va a leer y ese lugar, ese libro, se convierte en un espacio construido con una puerta de entrada por la cual ingresar, con una contextualización de quién y dónde lo hizo, que lo sitúa, y, finalmente, ese lugar se transforma en un espacio sagrado donde van a perdurar los actores de dicho entorno: el santo al que se invoca, el obispo o señor comitente, el pintor o calígrafo que es como el arquitecto dentro de las catedrales con laberintos posteriores, son protectores y serán protegidos, como es común para la función apotropaica de los laberintos de las iglesias y también de los exlibris. Porque si asociamos el espacio interior del laberinto con la Iglesia, es esta autorrepresentación la que permite disfrutar de un poder apotropaico, porque la Iglesia es guardiana de la verdad y recorrerla es llegar a la verdad. Cuando el lector realiza el trabajo que le exige el laberinto, se eleva y traspasa el umbral. Los lectores son coautores porque trazan patrones propios a partir de las señales que se les presentan. Ellos elaboran los contenidos. Se lee por libre asociación, entonces tiene ciertos elementos de las *catenae* como guía para la lectura. Además, la sensación de interdependencia entre estabilidad y movimiento, especialmente en el caso de Valcavado, permiten esa armonía entre lo cuadrado y lo redondo, la conciliación de las formas, con lo que el lector puede ascender a las cosas del cielo, la armonía del universo que se expresa en la armonía de los evangelios —por lo que se agregan las imágenes de los Evangelistas que aquí no hemos podido atender— y por eso en el Beato de Gerona se puede reemplazar el laberinto por la *Maiestas Domini*.

La cruz al frente del laberinto parece un *alter ego*. También es un mundo de cuatro partes que marca el centro, que es el lugar de partida para la salvación, es también mediadora entre la tierra y el cielo y entre el pasado y el futuro, por lo que abarca el todo en términos temporales y espaciales, y es también el tiempo de cruce de la historia individual y la colectiva. Es una forma de subrayar todos los elementos que se han vertido

en el laberinto, es un lugar de convergencia pero sin oscuridad. En la cruz todo es claro y manifiesto. Tanto la cruz frente al laberinto como la cruz que insinúa el laberinto, pero sobre todo esta última, se adaptan a las formas de la *rota* isidoriana, expresando el orden divino y la unidad de la creación. En esto también participa el crismón y la cruz decusata, que mantiene unido al mundo. En el contexto escatológico, la cruz y la X dan ingreso al libro planteando el equilibrio del universo y del libro en cuanto mundo equiparado a la Iglesia. Por otra parte, es significativa la entrada al libro en la secuencia que integra una letra alfa —que representa el Logos—, la cruz —que representa a Cristo y a partir de él la creación— y el laberinto —que representa el microcosmos, el micromundo que hemos mencionado antes—. Hay libros en los que incluso se llega a desplegar la serie alfa, cruz, laberinto, rosa de los vientos y meses. La diferencia entre estos conjuntos y los preliminares de los beatos estudiados es que en los beatos están estos elementos, pero no separados. O sea, en un solo folio, o a veces en dos, se integra la idea de la cruz, del laberinto y de la rosa de los vientos, todos reforzando la idea de mundo. En el caso de la letra alfa, es la apertura de la historia que se cierra con la letra omega, al final del libro, de modo que todos estos elementos redundan en el posicionamiento del lector en el tiempo y en el espacio humanos en relación con los divinos.

Pero también este diagrama se presenta como artefacto literario y de juego. El juego que implica el poema figurado crea una zona de interacción y de ordenamiento del mundo, a partir de una disposición de los elementos en el espacio que se basa en los principios de orden del razonamiento humano: el principio del centro, los límites, el movimiento y la convergencia. Con esto, el discurso no se limita a su dimensión lineal, textual, sino que se amplía hacia un discurso en el que convergen formas y contenidos, donde se cruzan tiempo y espacio y que permite, por ejemplo, el tiempo tipológico que conlleva una interpretación del todo que es la primera mirada, o la mirada larga de la observación que abre los sentidos y evoca recuerdos y asociaciones. Por otra parte, la tradición de los *carmina figurata* geométricos que parten desde los mismos principios —como el de la letra del medio— abren también el orden

de la lectura a amplias alternativas, de acuerdo con las experiencias del lector y el punto de encuentro entre el diseñador y el usuario. Ello provoca que los lectores jueguen con cierta libertad, pero se les condiciona para que miren de determinada manera, dirijan la vista desde el centro, vean las figuras geométricas insinuadas, con un modo de visualización multidireccional. El hecho de que los laberintos de letras convierten a estas en letra imagen, regidas por patrones de simetría, les confiere un poder doble, tanto por el discurso textual, al que nos hemos referido, como por el lugar de ubicación, de lo que también hemos hablado, y por el poder de síntesis y de materialización que da la imagen.

De las tres vías de expresión (palabra, imagen de referencia e imagen geométrica de sus letras), el usuario infiere la cruz, lo religioso, el contenido. Es, además, una frase que resuena. Se arman y se relacionan con los diferentes registros del lenguaje.

Hay que subrayar la calidad de diagrama de estas figuras que hemos llamado *laberintos de letras*. Los diagramas se ven, se observan, son lugares para detenerse y contemplar desde arriba, un espacio diseñado de modo global, apelando a una mirada de síntesis, donde el tiempo se detiene. Es que los diagramas tienen un lenguaje propio, basado en un tipo de pensamiento, como dice Jean Claude Schmitt, «per figura», que reduce el tiempo de la mirada y la decodificación y se diferencia del pensamiento lineal de la lectura discursiva que necesita del tiempo para desplegarse sucesivamente. Pero, a la vez, los diagramas tienen letras para ser leídas. En el caso del laberinto, luego de esta mirada amplia que atrapa al visualizador, ocurre una caída en el diagrama, que se lee recorriéndolo y ocupándolo como juego, creando caminos, eligiendo alternativas, ocupando el ingenio y el sentido de espacialidad para armar figuras. Son, como plantea Hamburger, herramientas de pensamiento creativo, tanto por parte de sus hacedores como de sus usuarios. Los diagramas de los beatos del siglo x han sido concebidos y utilizados por monjes que viven la lectura y la elaboración de los códices sagrados como parte de una ortopraxis, como señala Mary Carruthers. Podemos establecer entonces que los diagramas que se desarrollaron en los libros medievales dieron lugar a la generación de pensamientos donde se encuentran la visualidad, la emoción y la corporalidad.

1. La autoría de este códice ha estado en discusión. Los historiadores del arte en general lo aceptan de modo pragmático, y los historiadores y los filólogos lo siguen discutiendo. Si bien Díaz y Díaz lo cuestionó fuertemente en el Simposio de 1976 y siguió pensando igual incluso en 2002 y en 2009 E. Ruiz García, dice que la atribución no es segura y Gryson, en 2012, estima que no hay ningún motivo para cuestionarla. Ver, entre otros, M. C. DÍAZ Y DÍAZ (2002), «El Beato de la Academia: Aspectos textuales y codicológicos», en *El Beato de San Millán de la Cogolla (libro de estudio del facsímil)*, Madrid, Testimonio, p. 5-57; E. RUIZ (2009), «Beato de Liébana Testigo de su Tiempo (siglo VIII)», en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 215-237, y R. GRYSON (2012), *Beati Liebanensis: Tractatus de Apocalipsin*, Turnhout, Brepols, p. XI-CXLVIII.
2. Veintitrés sin considerar los fragmentos. Sobre el corpus de Beato de Liébana, sus diferentes redacciones y filiaciones, ver R. GRYSON (2012), *Beati Liebanensis...*, op. cit. A pesar de algunas discrepancias de Gryson, no se puede descartar la taxonomía de P. Klein, que considera los rasgos de las ilustraciones y ordena a los beatos en tres ramas (I, IIa y IIb) y considera las mezclas y las variables que hay entre ramas textuales e ilustrativas, especialmente en el caso del Beato de Saint Sever (S), que, desde el punto de vista textual, pertenece a la rama I, y, desde el ilustrativo, sigue el patrón de la rama IIa, pero a veces también de la rama IIb. P. KLEIN (1980), «Tradición pictórica en los Beatos», en *Simposio sobre los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid, Grupo de Estudios de Liébana, Joyas Bibliográficas, tomo ii, p. 83-106. También P. KLEIN (2014), «The Role of Prototypes and Models in the Transmission of Medieval Picture Cycles: The Case of the Beatus Manuscripts», en *The Use of Models in Medieval Book Painting*, dir. M. E. Müller, Cambridge Scholars Publisher, p. 1-27.
3. Mozárabe es un término acuñado por Gómez Moreno en 1913 y defendido por Nordenfalk en 1957, por Titus Burckhardt, en 1962, y por Fontaine, en 1977, pero ya cuestionado por Camón Aznar en 1963. Ver, sobre este punto, J. YARZA LUACES (1985), *Arte asturiano, arte mozárabe*, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, p. 24-25, y H. GARCÍA-ARÁEZ (1994-1995), «El 'scriptorium' de Tábara en la alta Edad Media (y los códices de Beato de Liébana)», *Brigecio: Revista de Estudios de Benavente y sus Tierras*, 4-5, p. 143-166, esp. p. 147-150. Ver, además, Bango como el más firme opositor al uso del término, en I. BANGO TORVISIO (1996), *Historia Universal del Arte*, tomo 3: *El Románico: Arte de la Alta Edad Media*, Madrid, Espasa Calpe.
4. Las modificaciones del siglo x que dan curso a la rama II, además de una redacción diferente, implican la adición de libros completos, como el *Comentario de San Jerónimo al Libro de Daniel* y algunos pequeños libros de san Isidoro, así como series ilustrativas preliminares que permiten distinguir con facilidad entre las dos ramas. Ver R. GRYSON (2012), *Beati Liebanensis...*, op. cit. En la rama IIb usa el mismo texto que en la IIa, pero aumenta las ilustraciones iniciales y tiende a hacerlas de mayor tamaño, utilizando más las de doble folio, además de realizar ciertos cambios en la iconografía.
5. Ellos son el Beato de Fernando y Sancha (f. 7), del siglo xi, y el Beato de Silos (f. 6), del siglo xii. Se ha mencionado antes que el Beato de Saint Sever, del siglo xi, se comporta ilustrativamente al modo de la rama IIa y tiene también una portada laberinto (f. 1). La rama IIb reemplaza el laberinto por un Cristo en Majestad en un folio enfrentado al lábaro, tanto en el Beato de Gerona como en las sucesivas copias de esta tradición hasta el siglo XIII.
6. J. BASCHET (1996), «Introduction : L'image-objet», en J. BASCHET et al., *L'image : Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, París, Le Léopard d'Or, Cahiers du Léopard d'Or, 5, p. 7-26.
7. M. CAMILLE (1985), «Seeing and reading: Some visual implications of medieval literacy and illiteracy», *Art History*, 8(1), p. 26-49.
8. G. DIDI HUBERMAN (2009), *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.
9. Entre otros, para el Beato de Silos, véase M. VIVANCOS (2003), «Consideraciones Históricas y Codicológicas en torno al Beato de Silos», en *Beato de Liébana: Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, Moleiro, p. 18-69; para el Beato de Valcavado, véase P. RODRÍGUEZ y M. HERRERO (1993), «Comentario a las miniaturas del Beato», en *Beato de Valcavado: Estudios*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 157-176; para el Beato Morgan, véase J. WILLIAMS (1991), «Estudio de las Miniaturas», en *El Beato de San Miguel de Escalada: Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York*, Madrid, Casariego, p. 165-222, esp. 167.
10. J. DOMÍNGUEZ BORDONA (1935), «Exlibris mozárabes», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 32(11), 153-162, esp. 156.
11. Una opinión similar tuvo en su momento Ambrosio de Morales. Ver *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para conocer las reliquias de santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, editado por Enrique Flórez, Madrid, 1765, p. 110. Es también una minusvalía que ha sufrido en general la literatura «de ingenio» a través de la historia.
12. K. POOLE (2006), *Visualizing Apocalypse: Image and Narration in the Tenth Century Gerona Beatus Commentary on The Apocalypse* [Tesis doctoral], Ohio, Ohio State University. Poole no estudia los laberintos, sino las otras ilustraciones preliminares «extraapocalípticas» del Beato de Gerona. En cambio, las otras autoras sí se preocupan específicamente, aunque de manera acotada, de los laberintos de letras de los beatos. M. A. SEPÚLVEDA (1987), *La iconografía del Beato de Fernando I: Aproximación al estudio iconográfico de los beatos* [Tesis doctoral], Madrid, UCM, p. 267-346; M. MENTRÉ (1994), *El Estilo Mozárabe*, Madrid, Encuentro, p. 120-136;

- B. KÜHNEL (2003), *The End of Time in the Order of Things: Science and Eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg, Verlag Schnell & Steiner, p. 212. Son de utilidad para el conocimiento de diversos laberintos de letras de los beatos los trabajos de W. NEUSS (1931), *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altpfälzischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, Múnich, Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung I;
- J. DOMÍNGUEZ BORDONA (1935), «Exlibris mozárabes», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 32(11), p. 153-162, y P. KLEIN (2012), «Comentario», en *Beato de Saint-Sever: El Beato de Saint Sever y su influencia en el Guernica de Picasso*, Valencia, Patrimonio, p. 103-309, esp. p. 148-151.
13. O. WERCKMEISTER (2012), «El comentario de Beato y la iglesia abacial», en *Beato de Saint-Sever: El Beato de Saint Sever y su influencia en el Guernica de Picasso*, Valencia, Patrimonio, p. 13-50. Para este autor ambas obras fueron empresas concurrentes de un programa centrado en la exaltación del abad Gregorio Montaner.
14. K. BÖSE (2019), «In Between, Center, and Periphery: The Art of Illumination on the Early Medieval Iberian Peninsula Authorship and Ornament», en *Between, Center, and Periphery: The Art of Illumination on the Early Medieval Iberian Peninsula*, editado por Beatrice Kitzinger y Joshua O'Driscoll, Berlín, Boston, De Gruyter, p. 400-432.
15. H. KERN (2000), *Through the Labyrinth: Designs and Meanings Over 5000 Years*, Múnich, Prestel, p. 23.
16. Para Kern (*Through the Labyrinth...*, op. cit., 2000, p. 23), muchas veces los laberintos son confundidos con otras formas gráficas como espirales, meandros (incluidos todo tipos de nudos) y círculos concéntricos. El autor explica las similitudes y diferencias entre estas figuras y los laberintos, y se podría agregar que, en el caso estudiado aquí, estas figuras están asociadas por contigüidad a los laberintos de letras.
17. H. KERN (2000), *Through the Labyrinth...*, op. cit., p. 24.
18. Ibídem, p. 30-31.
19. J. FONTAINE (1978), «Fuentes y tradiciones paleocristianas en el método espiritual de beato», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, Joyas Bibliográficas, Grupo de Estudios de Liébana I, p. 75-101, esp. p. 79-80.
20. H. KERN (2000), *Through the Labyrinth...*, op. cit., p. 25 y 85.
21. Ver, por ejemplo, el laberinto romano musivario, o «Laberinto de Teseo», de la Villa Loigerfelder (Salzburgo), siglo IV d. C., en Kunsthistorisches Museum Wien, <<https://www.khm.at/en/object/52079/>>.
22. Un principio de lectura promovido en la Antigüedad, según D. PETRAIN (2016), *Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context (Greek Culture in the Roman World)*, Cambridge University Press, p. 67. Petrain estudia el principio de la lectura a partir de la *gramma meson* como fórmula impulsada desde los cuadrados mágicos en época helenística, como en el caso de las *Tabulae Iliacae*.
23. E. CIRLOT (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, p. 199-200. Cirlot anota que este símbolo gráfico es muy potente, porque integra la cruz griega y los cuatro ejes en una misma dirección rotatoria. Agrega que, según Colley March, la esvástica es un signo específico de la rotación axial y que en la Edad Media se interpreta como movimiento y como la fuerza solar.
24. Hay que considerar que leer se asocia a recorrer, lo que se manifiesta con claridad en los poemas figurados tardomedievales y carolingios. Ver R. de COZAR (2014), «Apuntes para una prehistoria de la vanguardia», *Experimental. II. Estudios*, número extraordinario, p. 3-30, y P. ZUMTHOR (1975), «Carmina figurata», *Langue, Texte, Énigme*, París, Seuil, p. 25-35.
25. <<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>>.
26. En este códice el escriba Totmundo hace su trabajo para el abad Ikila. Ver, al respecto, J. ASENCIO (2014), «El Antifonario de León: La joya de los antifonarios latinos», *Ateneo Leonés*, 1, p. 139-168, esp. p. 143. Sobre sus antecedentes en el siglo VII, ver M. A. SEPÚLVEDA (1987), *La iconografía...*, op. cit., p. 268-269.
27. Copia digital, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Archivos Estatales, 2010. En <<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=449895>>.
28. Mosaico romano del Museo Arqueológico Nacional, izq, n.º 38304 bis, sala 22. <<https://ceres.mcu.es/pages/Main>>.
29. Sobre esta forma en el Beato de Saint Sever, ver P. KLEIN (2012), «Comentario», op. cit., p. 149. Sobre esta forma de estrella de ocho puntas compuesta por un rombo inscrito en un rectángulo, ver H. KESSLER (1977), *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
30. Al respecto, ver E. CIRLOT (1992), *Diccionario...*, op. cit., p. 199-200; H. KESSLER (1977), *The Illustrated...*, op. cit., y O. WERCKMEISTER (2012), «El comentario...», op. cit.
31. Sobre el contexto de lectura de los beatos, ver J. FONTAINE (1978), «Fuentes y tradiciones...», op. cit.; O. WERCKMEISTER (1980), «The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death», en *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana II*, Madrid, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, p. 165-192.
32. P. Lo Cascio dice que el nudo de Salomón se ha convertido en el símbolo de un vínculo indisoluble con el Ser Superior. Al respecto, ver P. LO CASCIO (2014), *Il nodo di Salomone: Il simbolo millenario della storia dell'uomo. Cordoni Legature e Trecce nella simbologia etnistorica siciliana (dai secc. II-III d.C. fino al se. XX)*, Palermo, Edizioni Del Mirto, p. 19-20. En el prefacio de ese mismo libro, Tomás Román (2014, p. 15) menciona la tradición de lo que se conoce como la «cadena de oro» representada como un conjunto de anillos que atan la fuerza a la vivienda, lo material a lo inmaterial, la tierra y el cielo.

33. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Roman_Mosaics_Villa_Romana_La_Olmeda_007_Pedrosa_De_La_Vega_-_Salda%C3%B1a_\(Palencia\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Roman_Mosaics_Villa_Romana_La_Olmeda_007_Pedrosa_De_La_Vega_-_Salda%C3%B1a_(Palencia).JPG)>.
34. J. GUILMAN (1960), «Interlace Decoration and the Influence of the North on Mozarabic Illumination», *The Art Bulletin*, 42(3), p. 211-218, esp. 214-215.
35. H. KESSLER (1977), *The Illustrated...*, op. cit., p. 51-52, provee del dato de que Alcuino, en el siglo VIII, ya había identificado al rombo con el mundo, aunque tiene cierta cautela en la identificación de los marcos romboidales con el orbe antes del siglo IX.
36. El *tetragonus mundus* como forma de esquematizar al mundo en cuatro partes determinadas por los puntos cardinales, pero también relacionada con los cuatro elementos y otras condiciones, fue sistematizado por Aristóteles, pero tiene un origen incluso anterior.
37. J. O'REILLY, C. FARR y E. MULLINS (2021), *Early Medieval Text and Image. 1. The Insular Gospels*, Londres, Routledge, p. 76-78.
38. Original en inglés.
39. Para el uso del comentario de Beato de Valcavado al Apocalipsis en el contexto de la *Lectio Divina*, ver J. FONTAINE (1978), «Fuentes y tradiciones...», op. cit.
40. Identificación dada por F. DÍEZ (2002), «Breviario de imágenes paganas: La iconografía de los dioses y el mito en la Galicia romana», *Semata: Ciencias Sociales e Humanidades*, 14, p. 204-251, esp. p. 245.
41. Fotografías del mosaico de Lugo tomadas por Patricia Melian. Con permiso.
42. H. KERN (2000), *Through the Labyrinth...*, op. cit., p. 85.
43. O. WERCKMEISTER, «The First Romanesque...», op. cit., y O. WERCKMEISTER (2012), «El comentario...», op. cit.
44. E. RUIZ (2009), «Beato de Liébana: Un testigo de su tiempo», en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*,
- Área de CC. y TT. Historiográficas de la Universidad Complutense de Madrid, 18 de marzo de 2009, UCM, p. 215-237, y E. RUIZ (2002), «La Escritura: Una Vox Dei (siglos x-xiii)», en *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial*, p. 71-92.
45. Sobre el humanismo agustiniano, ver H. LEAL (2014), «Autognosis en las *Confesiones* de San Agustín», *Veritas*, 31, p. 161-178.
46. P. HENRIET (2012), «Coping with the Future in High Medieval Spain. Beatus of Liébana, Eschatology and Ecclesiology, or a non-historicist View of the Present», *Text and Pictures, in Fate (International Consortium for the Research in Humanities)*, 4(9), p. 9-10.
47. H. KERN (2000), *Through the Labyrinth...*, op. cit., p. 207.
48. <<https://m.facebook.com/LARNA.Lived.Ancient.Religion.in.North.Africa/posts/mosaic-with-a-labyrinth-from-castellum-tingitanum-within-the-central-square-ther/397655470863818/>>.
49. Dibujo original en Duval y Fevrier (1973), redibujado por E. Brown en R. M. JENSEN (2015), «Recovering Ancient Ecclesiology: The Place of the Altar and the Orientation of Prayer in the Early Latin Church», p. 109, *Worship*, 89(2), p. 99-124.
50. Ver, sobre este punto, S. SÁENZ (2011), ««Peregrinatio in stabilitate»: La transformación de un mapa de los Beatos en herramienta de peregrinación espiritual», *Anales de Historia del Arte*, 21 (extra II), p. 317-334.
51. Ver dibujo en R. M. JENSEN (2015), «Recovering...», op. cit., p. 111.
52. O. WERCKMEISTER (2012), «El comentario...», op. cit.
53. Que pone el nombre del abad Gregorio de Montaner (Gregorius Abba Nobil(is)), colocando la G en el centro y formando cruces y rombos, igual que en los beatos estudiados.
54. O. WERCKMEISTER (2012), «El comentario...», op. cit., p. 26.
55. Ibídem, p. 31-34.
56. En el Beato de Valcavado, f. 142. También en Beato A1 (BNE, Ms. VITR. 14-1), f. 121v.; en el Beato E (Escorial), f. 115; en el Beato U (Seo de Urgel), f. 151; en el Beato T (Tábara), f. 114, y en el Beato G (Gerona), f. 186.
57. F. PRADO-VILAR (2020), «Aula sidérea: Arquitectura, transfiguración y escatología en la catedral de Santiago», en *El Pórtico de la Gloria: Arquitectura, materia y visión*, Madrid, Fundación General UCM, 29-46, esp. p. 31-32, y J. ESCOTO ERÍUGENA (2007), *Sobre las Naturalezas (Periphyseon)*, Navarra, EUNSA Ediciones de la Universidad de Navarra, p. 80 y 835.
58. Es relevante para la historia del arte medieval en España reconocer la influencia del pensamiento de Escoto Eriúgena (y, a partir de él, el de Dioniso Aeropagita) en el pensamiento de los religiosos que estaban influyendo en la producción de objetos de alto valor estético y simbólico, ya fueran edificios, libros u objetos litúrgicos. Esta influencia ha sido reconocida, sobre todo a partir del siglo XII, con el desarrollo del concepto de *transitus* (J. BASCHET [1996], «Introduction...», op. cit., p. 8), pero en la Alta Edad Media es más difícil establecer un vínculo directo, salvo en algunos casos, como este del ámbito monárquico en la esfera carolingia y poscarolingia, donde la figura de la *Maiestas Domini* recoge este sentido de luz asociado al poder regio. Sin embargo, es innegable el efecto, sea directo o indirecto, sobre las cruces y las *Maiestas Domini* de los siglos IX y X hispanos. Ver A. C. ESMEIJER (1978), *Divina quaternitas: A preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen, Van Gorcum; L. VELÁZQUEZ, «Introducción», en J. ESCOTO, *Sobre las naturalezas...*, p. 37-66, y A. PUIGARNAU (2000), «Neoplatonismo e iconografía en la Europa medieval», *Anuario Filosófico*, 33, p. 655-673. Asimismo, hay que considerar la influencia de Isidoro en la idea de que es posible ascender a través de la página hacia las cosas del cielo y la influencia de este pensamiento en el Beato de Liébana y su visión espiritual. Al respecto, ver J. FONTAINE (1978), «Fuentes y tradiciones...», op. cit.,

- y J. FONTAINE (2002), *Isidoro de Sevilla: Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*, Madrid, Ediciones Encuentro.
59. F. PRADO-VILAR (2020), «Aula sidérea...», op. cit., p. 32, menciona el *Codex Aureus* de San Emerano de Ratisbona como ejemplo paradigmático de esta posibilidad de llevar la idea de aula sideral a un espacio gráfico, en especial la doble página que representa a Carlos entronizado contemplando la gloriosa visión de la Adoración del Cordero. Allí afirma: «El códice abierto se convierte en una pantalla para la transfiguración de la imagen de un edificio perdido, en la que el lector puede sumergirse visualmente, pasando a habitar por un momento un entorno donde las figuras cobran vida, flotando en una nube de destellos dorados». M. ACEVEDO (2023), *Ver, leer y recorrer: Diagramas de pensamiento de los Beatos del siglo x* [Tesis doctoral], Universidad de Santiago de Compostela, p. 131, señala que esa misma correspondencia se encuentra de modo anicónico en la cruz de estrellas de la Biblia de la Cava, del siglo IX.
60. Biblia de la Cava dei Tirreni, Cava de' Tirreni, Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra, f. 143-143v.
61. E. RUIZ (2014), «*Arma regis*: Los libros de Fernando I y doña Sancha», *Lemir*, 18, p. 137-176, esp. p. 141.
62. H. CARVAJAL (2016), «Escritos e imágenes al filo del texto», en *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*, editado por Helena Carvajal, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 11-13. Si bien Carvajal trabaja libros posteriores con unos paratextos mejor estructurados que los altomedievales, hay que tener en mente esta ampliación para reflexionar sobre los paratextos que nos interesan aquí.
63. M. CRAWFORD (2019), *The Eusebian canon tables: Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity*, Oxford Scholarship Online, <<https://doi.org/10.1093/oso/9780198802600.001.0001>>, p. 20-21, y G. GENETTE (1989), *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
64. Ver, en M. ACEVEDO (2023), *Ver, leer y recorrer...*, op. cit., p. 134-138, un análisis de los distintos conjuntos de las páginas preliminares de las cuales son parte los laberintos altomedievales hispanos. Allí se concluye que lo más probable sea que el laberinto fuera parte de una serie constituida por una cruz de Oviedo, una letra alfa monumental, que algunas veces se reemplazan o se complementan con una *Maiestas Domini* o una rosa de los vientos.
65. P. RODRÍGUEZ y M. HERRERO (1993), «Comentario a las miniaturas...», op. cit., p. 59.
66. B. KÜHNEL (2003), *The End...*, op. cit., p. 212.
67. D. GANZ (2017), «The Cross on the Book: Diagram, Ornament, Materiality», en *Graphic Devices and the Early Decorated Book*, editado por Michelle P. Brown, Ildar Garipzanov y Benjamin Tilghman, Suffolk, The Boydell Press, p. 243-264, esp. p. 252-259.
68. Heteroglosia en el sentido que Batjin da a la coexistencia de distintos discursos en contradicción, dentro de un único código lingüístico, dando cuenta de la oposición entre fuerzas centrípetas que se convierten en los sentidos dominantes y otras que actúan en direcciones múltiples y diversas. Ver, en V. SISTO (2015), «Batjin y lo social: Hacia la actividad dialógica heteroglósica», *Athenaea Digital*, 15, p. 1 y 3-29, esp. p. 16.
69. P. RYPSON (1986), «The Labyrinth Poem», *Visible Language XX*, 1, p. 65-95, esp. p. 66-77.
70. M. CARRUTHERS (1998), *The Craft of Thought: Meditation, rhetoric and the making of images 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 168-169.
71. D. GANZ (2017), «The Cross...», op. cit., p. 259-261, y J. C. BONNE (2015), «Ornmentation et représentation», en Jérôme BASCHET et al. (1997), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, p. 185-219, esp. 199-212.
72. J. C. SCHMITT (2019), *Penser per figure Du compas divin aux diagrammes magiques*, París, Arkhè, p. 70-71.
73. M. MANIACI (1996), *Terminología del libro Manoscritto*, Milán, Istituto Centrale per la Patología del Libro Editrice Bibliográfica, p. 174. Define acróstico como un conjunto de líneas de escritura, generalmente en verso, cuyas letras iniciales, medias o finales se pueden leer verticalmente para formar sustantivos o palabras, mientras que un calígrafo es un texto figurado. Desde esta consideración, los laberintos que hemos descrito y estudiado desde el punto de vista de las formas se corresponden más con el segundo concepto que con el primero. De hecho, hay acrósticos propiamente tales en los beatos, como el famoso acróstico de Maius.
74. J. WILLIAMS (1986), «Láminas», en Luis REVENGA (ed.), *Los Beatos: Exposición Junio-Septiembre 1986*, Madrid, Biblioteca Nacional, p. 28.
75. J. WILLIAMS, «Estudio de las Miniaturas», en *El Beato de San Miguel de Escalada. Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York*, Madrid, Casariego, p. 165-222, esp. p. 167.
76. A. GARCÍA (2007), *Beato de Fernando I y doña Sancha*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vits. 14-2: libro de estudios, Madrid, Valencia, Club Bibliófilo Versol, p. 76-77.
77. M. A. SEPÚLVEDA (1987), *La iconografía...*, op. cit., p. 290.
78. A. DAMASIO (2018), *El extraño orden de las cosas: La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*, Barcelona, Destino.
79. J. HAMBURGER (2022), «The Codex in the Classroom: Practical Dimensions of Medieval Diagrams», *Panizzi Lectures II*, British Library, <https://www.youtube.com/watch?v=izz0omhIU2M&list=RDCMUC-75_Zh-CLF7hN8dM4EGEGA&index=2>.
80. J. HAMBURGER (2022), «The Codex...», op. cit.
81. E. RUIZ (2002), *Introducción a la Codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, p. 278.

82. E. RUIZ (2002), *Introducción...*, op. cit.
83. Según Diógenes Laercio (I, 89-93), Cleóbulo fue un filósofo y poeta del siglo VI que escribía adivinanzas, lo mismo que su hija Cleobulina, que escribía enigmas en hexámetros.
84. M. BERNASCONI (1970), *Histoire des énigmes*, París, Presses Universitaires de France.
85. D. HIGGINS (1987), *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Nueva York, State University of New York Press, p. 5.
86. D. PETRAIN (2016), *Homer in Stone...*, op. cit., y M. SQUIRE (2010), «Texts on the tables: The Tabulae Iliacae in their Hellenistic literary context», *The Journal of Hellenic Studies*, 130, p. 67-96.
87. Venancio es un poeta que vivió en Tours, de origen africano y que fue muy popular en el siglo VI. Ver, al respecto, L. PÉGOLO (2016), «Poesía, dogma y política en la Antigüedad Tardía: El caso de Venancio», *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 50, p. 55-122.
88. R. de COZAR (2014), «Apuntes...», op. cit., p. 9-11.
89. Cruz de letras con rombo central. Venancio FORTUNATO, *De Signaculo Sanctae Crucis*, St. Gallen, Stiftsbibliothek / Cod. Sang. 196, f. 40.
90. D. HIGGINS (1987), *Pattern Poetry...*, op. cit., p. 28-29, hace un inventario con bibliografía comentada de las obras carolingias con *carmina figurata* o sus formas específicas.
91. M. SQUIRE (2010), «Texts on the tables...», op. cit., p. 82, sostiene que los cuadrados mágicos serían entidades intermedias entre palabras e imágenes.