

JOSÉ ROMERA CASTILLO

POESÍA FIGURATIVA MEDIEVAL:

VIGILÁN, MONJE HISPANO-LATINO DEL SIGLO X, PRECURSOR DE LA POESÍA CONCRETO-VISUAL

1. *Imago versus verbum*

Una marejadilla —o un ciclón— azota, desde no hace mucho tiempo, las nunca tranquilas aguas del inmenso océano poético. De inmediato, como clara reivindicación —una más— del género femenino, aunque sea para denominar estos fenómenos de la naturaleza tan maléficos y devastadores, recibió el nombre de poesía *visual*, poesía *concreta* o poesía *concreto-visual*.

Como práctica artística vanguardista, surgida tras la segunda guerra mundial, ha sido considerada como un epígono de los *vanguardismos* literarios de principios del siglo xx, excelentemente estudiados, por ejemplo, por Guillermo de Torres en *Historia de las literaturas de Vanguardia*¹. En efecto, la poesía imaginística de las palabras en libertad, como la realizada por Marinetti, el primer Cocteau, los *caligramas* de Apollinaire, o el primer Gerardo Diego, entre otros, se convierte en claro precedente de la poesía visual cuyos objetivos básicos son romper con las relaciones sintagmáticas de la palabra, ir más allá del verso como unidad fundamental de la creación poética, reivindicando el derecho al grafismo tanto de la palabra como del espacio textual en paralelismo manifiesto con los avances técnicos y científicos actuales en el terreno de la comunicación. Destrucción de la palabra poética, en definitiva, y reivindicación de la imagen para la poesía.

Aquí no nos proponemos hacer un estudio exhaustivo de este movimiento poético —entendiendo por poesía un concepto dinamitado en su acepción tradicional—, ni seguir las ramificaciones que ha tenido (*Letrismo*², *Happening*³, *Poesía*

¹ Reelaboración de *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1974, 3 vols.

² El *Letrismo* fue fundado, en París, por Isidore Isou, en 1945. Su fundador lo definía así: "La *lettrerie* o *letrismo* es el arte que acepta la materia de las letras reducidas y convertidas simplemente en ellas mismas para vaciarlas en un molde de obras coherentes", citado por Maurice Lemaitre, *Qu'est-ce que le letrisme?*, París, Centre de Créativité, 1964.

³ El nombre de *Happening* fue dado por Allan Kaprow. Surgido en Norteamérica e iniciado por John Cage, el grupo *Fluxus* fundado por el músico-poeta, Higgins, Kaprow, Brech, etc., se extendió luego a Europa. El grupo *zaj*, fundado en 1964 por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, trabajó durante algún tiempo en España.

concreta⁴, *Espacialismo*⁵, *Poesía visiva*⁶ o *Poesía semiótica*⁷). Nuestro modesto propósito reside en establecer un precursor de esta modalidad poética, un monje hispano del siglo x, y comparar sus creaciones de poesía figurativa con textos de esta nueva escritura vanguardista. Algo parecido hizo nuestro colega y amigo Miguel D'Ors en su trabajo *El caligrama, de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*⁸.

La poesía concreto-visual tiene en España, actualmente, una actividad inusitada. Buena muestra de ello son las exposiciones y encuentros que sobre la misma se han realizado, por ejemplo, en los tres últimos años. Así, en Sevilla, del 20 de noviembre al 1 de diciembre de 1978, en las *IV Jornadas de Arte Contemporáneo*, se celebró un *Encuentro de Poesía Visual*⁹; en Santander, del 2 al 15 de mayo de 1979, hubo unos *Encuentros de Poesía Experimental*¹⁰; y en 1980, en el mes de febrero, del 11 al 16, se celebró la *Experiencia CONCRETISMO 80* en Sevilla¹¹, y el poeta catalán, Joan Brossa, uno de los cultivadores máximos de este tipo de actividad poética, expuso en la galería Skira, de Madrid, una antología de su poesía visual fechada entre 1941 y 1978¹². Además, claro, de los libros publicados

⁴ En 1955, el grupo brasileño *Noigandres*, creó el término de Poesía concreta, definiéndola del siguiente modo: "producto de una evolución crítica de las formas, dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural; espacio cualificado: estructura espacio temporal, en vez del desarrollo meramente temporístico-lineal. De ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido específico (fenollosa-pound) de método de componer basado en la yuxtaposición directo-analógica, no discursiva de elementos". Cfr. el vol. col. *Teoría da poesia concreta (Textos críticos e manifestos, 1950-1960)*, Sao Paulo, Edições Invenção, 1965.

⁵ Pierre e Ilse Garnier fundaron, en 1963, el *espacialismo*, movimiento fundamentado en la repetición de palabras. Cfr. de Pierre Garnier, "Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique", en *Les Lettres*, núm. 29, París, 1963.

⁶ La *Poesía visiva*, surgida en la revista *Lotta poetica del grupo 70*, en Italia, se funda en la imagen y la palabra realizando poemas antipublicitarios. Después adquirió ámbito internacional.

⁷ La poesía que utiliza sistemas de signos no lingüísticos se le ha llamado *poesía semiótica*. Para más información sobre estos movimientos, cfr. la antología de poesía experimental a cargo de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, págs. 11-36, de donde extraigo los datos anteriores.

⁸ Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1977.

⁹ Coordinado por Pablo del Barco, intervinieron Felipe Boso, Antonio L. Bouza, Joan Brossa, J. Brustenga-Etxauri, R. Canals Guilera, José Luis Castillejo, Isaac M. Cuende, Rafael de Cózar, Juan José Espinosa, Alejandro de Vega, J. Fernández Palacios, José M. Figueras, R. Gutiérrez Colomer, Juan de Loxa, Javier Maderuelo, Ferrán Megías, Fernando Millán, Joan Rabascall, A. Rafois Casamada, J. Sala Sanahuja, Antoni Tapies Barba y Jordi Vallés. Nómina importante de creadores que practican este quehacer poético.

¹⁰ He aquí los objetivos propuestos: "Jornadas de trabajo en las que los participantes planteen a nivel colectivo el hecho de la Poesía Visual, con objeto de sentar las bases para un estudio antológico de la vanguardia en España, su historia, dificultades de difusión, posibilidades presentes y futuras, integración en los programas promovidos por la Administración para potenciar la investigación y el experimentalismo de nuevas formas, etc., incidiendo en el tema de los talleres de literatura, el trabajo en equipo y la integración de las artes, proponiendo alternativas y un estudio de necesidades materiales y viabilidad de dichos talleres."

¹¹ Con participación de Pablo del Barco, Jordi Vallés, Víctor Infantes, Rafael de Cózar, Fernando Millán, Ángel Cosmos, Joan Sureda, Rafael G. Colomer, etc., y el poeta brasileño Augusto de Campos.

¹² Joan Brossa (Barcelona, 1919), pionero de la poesía visual, destaca por sus obras *Poesía rasa*, *Poemes de seny i de cabell*, *Poemes visuals*, *Septet visual* y los recientes *Poemes objecte*. Además ha escrito más de 100 obras de teatro que ocupan cuatro volúmenes titulados *Poesía escénica*. He aquí, a continuación, la consideración de J. Brossa sobre la poesía visual: "La poesía visual es un exponente de nuestro tiempo, mientras que la poesía literaria, como utilización de un código literario, después del surrealismo, está más agotada. Tengo la impresión de que un poeta con pocas cosas que decir si utiliza el código literario sale bien de la empresa, es como

por creadores españoles de este tipo de escritura¹³. Por ello, no está demás, pensamos, sin tratar de sobrevalorar o minimizar el movimiento *poético*, aportar las informaciones que siguen para comprender mejor la poesía visual que no es una actividad exclusiva de nuestro siglo, sino que ya se practicaba, aunque todo lo *sui generis* que se quiera, entre nosotros hace ya bastantes siglos¹⁴.

2. *Poesía figurativa medieval: El cenobio de San Martín de Albelda*

Recientemente, el catedrático de latín y gran investigador, Manuel C. Díaz y Díaz, ha reconstruido la vida cultural de los cenobios riojanos de Albelda, Nájera y San Millán de la Cogolla, durante los siglos x y xi¹⁵. Según él, el rey Sancho Garcés I de Navarra, junto a su esposa Tota, en acción de gracias por la toma de Viguera, fundó, en el año 924, el monasterio de San Martín de Albelda. En pocos años llegó a tener unos doscientos monjes —según dicen las referencias del siglo x— y llegó a ser un foco importante de cultura. De su *Escriptorio* conservamos hoy el Códice Gomesano (Bibliothèque National, París, mans. lat. 2855), un resto mínimo de una Biblia (Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, M. 263), un *Liber Ordinum* confeccionado por Bartolomé (Silos, C-4⁸⁰) y el Códice Oxomense (*Escorial e. I. 12*).

Pero, de entre todos, destaca un manuscrito debido a la mano del monje Vigilán, según el mismo se encarga de anotar en los folios 4, 428 y 429 (acróstico), e ilustrado por su *socius* Sarracino y el discípulo de aquél, García. De ahí que se le llame Códice Vigilano o Albeldense. Se encuentra en la Biblioteca del *Escorial*

llevar un salvavidas puesto; la poesía visual, como el arte, es una aventura. La poesía visual, si se hace bien, se puede utilizar de varias maneras y hacer poemas de tipo político, lírico y romántico. En nuestra civilización predomina la imagen, es un código universal que me interesa utilizarlo en sentido ético, dando a los signos un contenido poético." Declaraciones a *El País*, viernes, 15 de febrero de 1980.

¹³ Por ejemplo y entre otros, Fernando Millán, *Textos y antitextos*, Madrid, Parnaso 70, 1971; Gabriel Celaya, *Campos semánticos*, Zaragoza, Javalambre, 1971; José Miguel Ullán, *Frases*, Madrid, 1975; y la antología de F. Millán y J. G. Sánchez, *La escritura en libertad*, cit. ant. Añadir que recientemente la revista dirigida por Gonzalo Armero y editada por el Ministerio de Cultura, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, ha dedicado el número 3 al caligrama.

¹⁴ Una bibliografía amplia sobre la poesía visual se encuentra en *La escritura en libertad*, obra cit., págs. 319-325. Sin olvidar el trabajo de Gabriel Celaya, "La dominante gráfica", en *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972, págs. 173-184; Constantin Crisan, "El grafema intencional", en *Análisis estructural del texto poético*, Buenos Aires, R. Alonso editor, 1973, y el artículo de Antonio Chicharro Chamorro, "Notas para un análisis de la 'poesía concreto-visual'", en el vol. col. *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, tomo I, págs. 377-388, realizado desde una *creencia marxista*. A. Chicharro afirma de este quehacer poético cosas como ésta: "...sus últimas consecuencias no es sino la práctica ideológica de ese sector minoritario de la pequenoburguesía intelectual que pretende solucionar una serie de contradicciones cayendo paradójicamente en otra contradicción: oponerse formalmente a la burguesía, lo que puede entenderse como colaboración con ella en cuanto que no la destruyen y en cuanto que reproducen sus categorías ideológicas básicas"; o "Estos escritores vanguardistas a quienes se oponen verdaderamente es a quienes un día pueden determinar su proletarización, su desaparición como tal élite" (pág. 385). ¡Maléficos poetas visuales enemigos del proletariado! Por no citar su ataque al historicismo cuando se refiere a los estudios de Miguel D'Ors, cit. ant., y Armando Zárate, *Antes de la vanguardia: Historia y morfología de la experimentación visual: De Teócrito a la poesía visual*, Buenos Aires, R. Alonso editor, 1976, a los que de un plumazo los denomina "una pérdida de tiempo" (nota 1, pág. 379).

¹⁵ Manuel C. Díaz y Díaz, *Libros y Librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1979, Biblioteca de Temas Riojanos, núm. 28, especialmente el cap. III, "San Martín de Albelda, su escriptorio y su librería", págs. 53-85.

d. I. 2. Su copia se inició —sigo a Díaz y Díaz en las informaciones— en el 974 y se concluyó en mayo del 976. Escrito en latín, contiene, además de otras obras, la Colección de Concilios Hispana (fols. 20 al 340 v.) y el Fuero Juzgo o *Lex Visigothorum* (fols. 359-422 v.) en sus 429 folios¹⁶.

Aquí nos interesan los primeros folios del manuscrito donde Vigilán da muestras de su competencia poética. O mejor, la habilidad de Vigilán como escritor de poemas figurados, como veremos luego.

Aunque en la Rioja, según señala Díaz y Díaz, fue frecuente la composición de poemas figurados, «nunca —añade— se había alcanzado el alto y vario nivel de la producción de Vigilán, que recuerda muy de cerca creaciones similares del mundo carolingio. La tradición visigótica de los acrotelésticos se ha visto enriquecida con otros artificios que se habían puesto de moda del otro lado de los Pirineos. No podríamos olvidar que, a mediados del siglo ix, Eulogio de Córdoba había encontrado un manuscrito de Porfirio Optaciano con sus poemas figurativos en algún centro monástico del Pirineo navarro; pudo este modelo ejercer influencia todavía en los medios en que se movía Vigilán, y en este caso es de notar la calidad de las producciones de éste»¹⁷. El monje hispano del cenobio de San Martín de Albelda recoge la tradición y logra, a base de la disposición de las letras, obtener unos poemas en los que la combinatoria de las figuras alcanza unos logros muy estimables. Estaba realizando —¿por qué no decirlo?— una auténtica poesía visual en la que los signos gráficos, además de portar un valor semántico por la combinatoria de las frases, por su colocación y disposición tienen una significación visual, generalmente de figuras geométricas.

3. Poemas figurativos de Vigilán

El monje del cenobio de San Martín de Albelda realizó una serie de composiciones poéticas figurativas en el Códice Vigilano (*Escorial d. I. 2*). Dejando aparte los poemas basados en el artificio de los acrósticos y telésticos (números 1, 7, 8 y 10 de los publicados por Díaz y Díaz¹⁸), nos centraremos en el análisis de seis poemas en los que el artificio figurativo adquiere una mayor relevancia.

Sin detenernos en la *competencia* poética que cada uno de los textos comporta

¹⁶ El Códice de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial *d.I.2* fue editado por G. Antolín, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, Madrid, 1910, I, págs. 370-404. Para mayor información bibliográfica y descripción del Códice Vigilano, ver Díaz y Díaz, *ob. cit.*, págs. 64-70. Asimismo Díaz y Díaz presta atención a la habilidad de Vigilán como escritor, especialmente en poemas figurados, en págs. 72-74.

¹⁷ Díaz y Díaz, *ob. cit.*, pág. 74, y más concretamente nota 74 para datos sobre el artificio figurativo entre visigodos y carolingios.

¹⁸ Los poemas 1 al 5 fueron publicados por vez primera por Díaz y Díaz en "Vigilán y Sarracino: sobre composiciones figurativas en la Rioja del siglo x", en *Lateinische Dichtungen des X. und XI. Jahrhunderts. Festgabe für Walter Bulst*, Heidelberg, 1979. Trabajo que no he podido consultar. Pero en *Libros y Librerías en la Rioja altomedieval*, cit. ant., dedica el apéndice XXII a las "Composiciones figurativas en Albelda en el siglo x", págs. 351-370. En nuestro trabajo seguimos y tomamos al pie de la letra las composiciones figurativas proporcionadas por Díaz y Díaz, así como las inscripciones que forman las figuras. De las nueve composiciones elegimos seis, dejando las tres basadas en acrósticos y telésticos. El orden aquí seguido no coincide con el de Díaz: el número 1 corresponde al número 4 (fol. 2 v. del Códice); el 2 con el 5 (fol. 3); el 3 con el 6 (fol. 3 v.); el 4 con el 3 (fol. 2); el 5 con el 2 (fol. 1 v.), y el 6 con el 9 (mosaico del fol. 19 v.). Sin esta aportación documental nuestro trabajo no hubiese podido realizarse. Vaya desde aquí nuestro reconocimiento a la labor de investigación del profesor Díaz y Díaz como continuación de nuestro encuentro en las *III Jornadas Berceanas* (Logroño, diciembre, 1979).

—en general son invocaciones a los tres componentes de la Santísima Trinidad, Santa María o el Arcángel San Miguel, siguiendo parámetros bíblicos conocidos, para pedir gracias tanto para los reyes protectores (Sancho Garcés, Doña Urraca o Ramiro) como para los *artesanos* del Códice (especialmente para el poeta Vigilán y el *ilustrador* Sarracino—, ni en los aspectos lingüísticos que la lengua latina hispánica empleada pueda proporcionar, iremos examinando, de menor a mayor complejidad, los artificios figurativos que en estos seis poemas aparecen¹⁹.

Poema 1 (Díaz, págs. 358-359).

La composición figura en un gran cuadrado, dividido a su vez en cuatro de menor medida por dos líneas paralelas a los lados en su punto medio, y una diagonal conforma al gran cuadrado, así como al cuadrado inferior izquierdo y al superior derecho, en triángulos.

Se observa, en primer lugar, que cada uno de los lados del gran cuadro, así como la diagonal y las dos líneas horizontales en sus puntos medios, tienen 35 letras. Los lados de los cuatro cuadrados internos (más la diagonal del inferior izquierdo y la del superior derecho) constan de 17 letras, más una que siempre es común. Las inscripciones resultantes, en segundo lugar, son las siguientes:

1. Lado izquierdo: *O rex celi Sancionis munia sepe fac fortia* (Acróstico).
2. Línea vertical paralela a los lados por el punto medio: *O alme rex poli Gar-seani regi da celum frui* (Mesóstico).
3. Lado derecho: *Sancta Maria Urracam tuere ancillam tuam* (Teléstico).
4. Diagonal (desde vértice inferior izquierdo a vértice superior derecho): *Angelus bonus tuus Ranimirus uigeat Deus*.
5. Línea horizontal paralela a los lados por el punto medio: *Miles o Criste tuus Ranimirus sic honorem* (v. 18).
6. Los lados superior e inferior no forman inscripción.

Además se constata, en un plano referencial, que si bien en el texto poético hay una serie de invocaciones a Cristo, *lux luminis*, para que proteja a los tres reyes navarros (vv. 30-33, especialmente), ilumine a los artífices del códice (*En oro ut mici Sarracino des lucem in anima*, v. 24) y resplandezca su gloria en el escriptorio de San Martín (In hac aula Martini..., vv. 34-35); por el contrario, en las inscripciones del gran cuadrado —imperfecto, por otra parte, ya que los lados superior e inferior no tienen inscripción pero sí igual número de letras— la petición de protección divina se centra exclusivamente en los tres reyes navarros: acrecentamiento de bienes terrenales y el cielo para Sancho Garcés I (Ins. 1 y 2, con fraccionamiento del nombre del rey navarro en cada una de las dos inscripciones); protección para doña Urraca (Ins. 3), y deseo de que Ramiro ejerza un buen reinado para honra de Dios (Ins. 4 y 5).

¹⁹ En *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid, C. S. I. C., 1967, se pueden encontrar bases de información tanto para el latín medieval (Bastardos Parera, "El latín medieval", páginas 251-290, tomo I), como para el latín hispánico (Díaz y Díaz, "Rasgos lingüísticos del latín hispánico", págs. 153-197, tomo I). Cfr. además de K. Strecker, *Introduction à l'étude du latin medieval*, Lille-Genève, 1948; Américo Castro, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1936, y M. C. Díaz y Díaz, *Index scriptorum latinorum medii aevi hispanorum*, Madrid, 1959.

Poema 2 (Díaz, págs. 360-361).

La composición figurativa es similar a la anterior, aunque se incrementan las figuras geométricas. Estamos ante un gran cuadrado, con dos líneas paralelas en sus puntos medios que lo fragmentan en cuatro cuadrados menores, y con dos diagonales que dividen el todo en ocho triángulos. Cada lado, línea paralela y diagonal tienen también 35 letras, resultando en conjunto ocho inscripciones:

1. Lado superior: *O alfa et omega altissimi dei patris sapientia* (v. 1).
2. Línea horizontal paralela a los lados en su punto medio: *Nate patris summi o theos nos raptim adfla* (v. 18).
3. Lado inferior: *Nate patris summi hic nos velociter adfla* (v. 35).
4. Lado izquierdo: *O rex genite Criste ingenti patris lumen* (Acróstico).
5. Diagonal (vértice superior izquierdo al inferior derecho): *O initium et finis o theos ciuo nos tuo ciua*.
6. Diagonal (vértice inferior izquierdo al superior derecho): *Nate patris ac salba hic monacorum acmina*.
7. Línea vertical paralela a los lados por el punto medio: *Dei alme spiritus o theos adesto nobis hic* (Mesóstico).
8. Lado derecho: *Aulam tua sepe almi Martini luce inlustra* (Teléstico).

La invocación divina de la luz iluminadora de Cristo se centra, en el texto poético, en el poeta —que no aparece con su nombre concreto, sino bajo formas pronominales *mici*, *me*, o las adjetivas *anima meae* (v. 19), *meo cordi* (v. 29), etc.—, en su «socio» Sarracino (v. 5), en ambos conjuntamente —bajo la forma pronominal *nos*— y en los colegas del monasterio de San Martín; mientras que en las inscripciones se pide la luz y el alimento divino tanto para los realizadores del códice —uso del pronombre *nos* (Ins. 2, 3, 4) y *nobis* (Ins. 7), encubriendo los nombres de Vigilán y Sarracino— y los integrantes *aulam ...almi Martini* (Ins. 8).

Poema 3 (Díaz, págs. 362-363).

Nos encontramos ahora con un cuadrado en cuyo interior se incrusta un rombo, con dos diagonales que son a la vez líneas paralelas a los lados del cuadro en sus puntos medios, formándose en el interior del rombo cuatro triángulos. Las inscripciones son ocho en total, aunque algunas se repiten:

- 1-5. *Altissime seruo tuo salus redemptor Vigila*. La inscripción, repetida cinco veces, se encuentra en tres lados del cuadro (superior, inferior y lateral izquierdo) y en las dos líneas paralelas (vertical y horizontal) a los lados de éste (vv. 1, 19, 37; acróstico y mesóstico).
6. *Altissime seruo tuo Sarracino, Criste, salua*, teléstico.
7. *Annue Sarracino et tua, alme deus, dona gratia*, lados superior e inferior izquierdos del rombo.
8. *Auctor uitae seruo praesta tuo indulgentia*, lados superior e inferior derechos del rombo.

En el poema el número recurrente es el 37, ya que tanto los lados del cuadrado como las líneas paralelas a ellos abarcan 37 letras. Respecto a los del rombo, cada uno tiene 18 y sumados cada dos lados (tanto de la parte izquierda como de la derecha) suman 37 letras, siendo la letra A en cada uno de los cuatro vértices la recurrente y unitiva, así como la que sumada a las 18 de cada uno de los lados del rombo da el resultado de 37.

Es curioso observar, también, que en las inscripciones aparece cinco veces el nombre concreto de Vigilán, el poeta creador del poema figurado; dos veces el encargado de hacer las miniaturas del códice, Sarracino; y una petición de indulgencia para un *servo tuo*, referido sin duda a Vigilán (Ins. 1-5 para lo primero; 6 y 7 para lo segundo, y 8 para lo tercero). Por el contrario, en el texto poético, es el nombre de Vigilán el que aparece tres veces repetido. Ni Sarracino, ni los reyes, ni el escriptorio de San Martín son evocados. Variaciones referenciales unidas en paralelismo estrecho a las variaciones geométricas que la disposición figurativa comporta.

Poema 4 (Díaz, págs. 356-357).

La composición figurativa se complica y se aleja de las anteriores. De ahí que conviene reproducir el poema:

SALBATOR ISMATER MARIAGLORIAEPALMAM
FONSSALVSR EDEM TORREX SANCIONEMTVVM
SANCTIFICAFAMVLOBONOTVOREPLEETNOS
LVCEAMEGOENADIVTORIOTVOSARRACINVS
VNACUMVRRACCAMATREENETRANIMIROTVO
REGISSANCIONISTVPIEOCIVSIMPLEVOTA
ADIVTORREXOTE OSSANCIONISIMVNITIO
SERVLOSITETHONORTVOVITA EVIGILANI
REDEMTORESANCIONIDAVICTORIAEPALMAM
ACRANIMIROVICTORIVBAETMESARRACINO
AGIEFILIVSCRISTESALBAACNOSDEIVIVI
ACINLUSTRATVREXOTHEELVMINEALMOTVO
ECLESIAEFVLGEATOEVSLVCENSLVCE NOBA
MICIFERTOSARRACINOINANIMALVMENLVX
GLORIAMVAVRRACCAMANCI LLATVARAPHAEL
ALMEIVBAVRRACCAMANCI LLATVARAPHAEL
MEGENITEREXVICTORTVOINGENITOPATRI
SPIRITVIACSANCTOALMEREDEMTORLVMEN
CONMENDAINICIENSMEOCORDILVCEMTVAM
UNERBONISEGODOMNIMARTINICVMACMINE
FRVARTVALVCE DONISTVISACSARRACINVS
VICTORIAESITLAVSHONORSANCIONIDEVS
RABUNURISUCTVOINICE LVMENVICTORIAE
ACTVAMANCILLAMMVNIENSMEMENTOTEMEI
INLVSTRASANGLETEMICAELRANIMIRVMLVCE
HABEMARIAANGELVSVENIENSECELOALMVS
EIA YTFILIVMVIRGOENPARIESACSPIRITV
SANCTOREPLEVERISSIGENETRIXEXCELSI
FVLGENSVIRTVS DOMINVSTECVMINIVBILO
BENEDICTAGLORIAMVINTERMVLIERESSIS
GRATIAPLENANETIMEASGLORIOSAESADEO
INLVMINANSTVALVCEANIMAMMEAMETCITO
INRADIACORLVMINETVECLARITATISDEVS
LEGENDLECTORROGOHICAFATIMMEMENTO
VIGILANIETMEIPAIINTVAORATIONESEPE
VOBISCVMOBANSORONITENSVEARINCELIS
ALMOANGELORVMPRECATVOLEGENTESAMEN

Las inscripciones que aparecen son:

1. *Arbor paradisi tensa ramis hinc et hinc, mesóptico.*
2. *Salvator. Sancioni da victoriae palmam.*
3. *Sancta Maria Urracam ancillam respice tuam.*
4. *Agie fabe angelo Micael, Ramimiro en tuo.*
5. *Vatum fruuntur precatu familie palmas.*

La figura resultante de la disposición de las frases, encuadrada en un rectángulo de 33 letras los lados menores y 37 los mayores, aunque sin inscripción, se articula sobre la línea paralela a los lados mayores en su punto medio que constituye el mesóptico (Ins. 1). Las restantes frases de las inscripciones constituyen unas especies de ángulos con 33 letras (Ins. 2), 37 (Inst. 3, la más artificiosa, por otra parte) y 33 (Ins. 4 y 5), resultando una composición figurativa casi geométrica realizada en perspectiva que disminuye en grosor de abajo hacia arriba. La sutileza del artificio va en aumento progresivo.

Artificio mayor que se da también en el texto poético, en el que, por ejemplo, se introduce el diálogo para dar mayor vivacidad al relato. También en él las invocaciones a la divinidad y Virgen María se realizan para pedir gracias tanto para los tres reyes navarros, Vigilán y Sarracino, los monjes de San Martín, así como también se dirige al lector para que se acuerde del poeta en sus oraciones (cuatro últimos versos). Por el contrario, en las inscripciones las peticiones están dirigidas para el rey Sancho (Ins. 2), la reina doña Urraca (Ins. 3), el hermano de Sancho Garcés I, Ramiro (Ins. 4) y los poetas en general (Ins. 5).

GLORIOSA CRISTICA RO INSONS CRVCIADFIXA
ANGELVSMARIEALMVSVIRGINIAITGABRIHEL
VIRTVSCVELOVENIENSECCEVIRGINEMSACRAM
DOMINIACTEEXELSLILUSTRABITESUAGLORIA
IHESVMSIFILIVMETEMANUELNOMENEIVSHIC
VOCABISACCIPIESUTEROSALBATOREMHONOR
MAGNVSHICERITINIACOB NATVSDAVIDCVLTV
MAGNIFICOESTILLESIVEENIMMAIORITAREX
ALTAVEILLEELATERREGIMANVSEISEUPALMAS
GRATIFICEO RIENSALMEGRATIMEOHISREGIE
NABOVESICEODEMINEACRVCEBONICENONNEC
VELOCISIO THEOINDEINAGONIAROGANSORTV
MACARIVMARCESICALMACRVXCEVETVLIT SOL
ABTMVALIDVMITAFERTINSONTEMECEALMA
DEIFILIVMSVOHECEXTVLITSICLIGNOELATO
FELIXABTAELARGIREPRAECIBVSSAPIENTVM
ERILICAPITISPINESICMANIBVSEIVJACMEN
ROSEOSPVTACLAVINAMCOORSFELLEILLEORI
TUMACETVMMEMBRISSICCLAMISSETFLAGELLA
BLANDECRVCISFLOSSACREADFLARAPTIMNOS
OBLATACONTVLITKATERVALANCEAINLATERA
NABOEMISSOSICILLELVXSPIRITVAGILOAGIL
INDEVENITDEPATIBVLOPATRISICSVVMNVTV
SVVMACMENALTIORARCERV TILANSGLORIOSA
SVOVICTORACDITATESYONADV EITINGLORIA
VMATOETEREIOTHEOABIT IENIMONTIILLVC
AGALILEAACNATOSRITEEOEV EITINMONTEM
BEATOSIPSEINGALILEAGRATIMBEABITNVTV
ECELODESCENDENS SACCEDENSREVOLVTOAMEN
LAPIDEANGELVSMVLIERESSICVENERVNTIBI
INMONVMENTVMECCEIHESVSAAPPARENSDIXIT
GAVDIOABETEMAGNOILLISENNAMINASCENS V
NOSACENDATBETHANIABENEDICENSVICALOR
VICTORSPIRITVMSVISVISMISITETSANCTVM
MANENTILAVSCRVCIAFIXOOMNIAINSECVLA

El artificio de las figuras resultantes se incrementa: un cuadrado (de 35 letras cada lado) inserta en su seno a cuatro hexágonos (aunque no perfectos, uno de sus lados tiene siete letras frente a las ocho de los otros tres) formados por cuatro líneas, con tres segmentos cada una de ellas, con 35 letras; y éstos a su vez inscriben en su seno a otros cuatro hexágonos truncados (le faltan a cada uno dos de sus lados) con nueve letras, respectivamente. Pero lo curioso de la figuración es la perfecta simetría de su composición: si doblásemos la figura por sus puntos medios la parte superior coincidiría exactamente con la inferior y las laterales entre sí. Pero pasemos al examen de las inscripciones:

1. *Gloriosa Cristi caro insons cruci adfixa* (v. 1).
2. *Gaudium magnum adfert bonis suabe lignum* (acróstico).
3. *Alma crux, secula omnia salua ac muni turma* (teléstico).
4. *Manenti laus cruci adfixo omnia in secula* (v. 35).
5. *Crux veneranda ferens saluatoris membra*.

6. *Vigilanem Gracilam, o crux, protege sancta.*
7. *Arbor vitae largire praecibus Sancionis.*
8. *Amomum crucis flos sacre adja Renimirum.*
9. *O lectores.*
10. *Memoriosi.*
11. *Sarracini.*
12. *Mementote.*

En este poema se pide la luz divina para los realizadores del Códice bajo la forma pronominal nos. Por el contrario, en las inscripciones hay mención explícita de sólo dos reyes, Sancho (Ins. 7) y Ramiro (Ins. 8), del poeta Vigilán y su discípulo García —Gracilam— (Ins. 6), del mismo Sarracino (Ins. 11) y de los lectores (Ins. 9). Combinatoria que busca la originalidad no sólo de las figuras, sino también de la estructura poética textual.

Poema 6 (Díaz, pág. 367):

I N I T R A M I T I M A R T I N I
 N I T R A M I T C T I M A R T I N
 I T R A M I T C N C T I M A R T I
 T R A M I T C N A N C T I M A R T
 R A M I T C N A S A N C T I M A R
 A M I T C N A S M S A N C T I M A
 M I T C N A S M E M S A N C T I M
 I T C N A S M E R E M S A N C T I
 T C N A S M E R O R E M S A N C T
 C N A S M E R O N O R E M S A N C
 N A S M E R O N O N O R E M S A N
 A S M E R O N O H O N O R E M S A
 S M E R O N O H B H O N O R E M S
 M E R O N O H B O B H O N O R E M
 S M E R O N O H B H O N O R E M S
 A S M E R O N O H O N O R E M S A
 N A S M E R O N O N O R E M S A N
 C N A S M E R O N O R E M S A N C
 T C N A S M E R O R E M S A N C T
 I T C N A S M E R E M S A N C T I
 M I T C N A S M E M S A N C T I M
 A M I T C N A S M S A N C T I M A
 R A M I T C N A S A N C T I M A R
 T R A M I T C N A N C T I M A R T
 I T R A M I T C N C T I M A R T I
 N I T R A M I T C T I M A R T I N
 I N I T R A M I T I M A R T I N I

Todo el texto se articula sobre la leyenda: *Ob honorem sancti Martini*. ¡Qué mejor muestra de amor a quien daba nombre al cenobio que poner Vigilán su ingenio en marcha en honor del santo protector! A la sencillez de la frase se une la complejidad de artificio en la composición figurativa. Alrededor de un punto central, ocupado por la letra O, se van formando una serie de rombos concéntricos con todas las letras de la leyenda en el interior de la figura. Pero, además, el gran rectángulo de la figura total está fragmentado en cuatro rectángulos en lo que se repite dos veces la leyenda en sus cuatro lados respectivos con una simetría tal que doblando la figura por su eje vertical hay una conjunción perfecta tanto de los rectángulos como de las letras que en la parte lateral izquierda están para ser leídas de derecha a izquierda.

En síntesis se puede observar en todos estos poemas un claro sentido alegórico en el que las figuraciones adquieren unas claras intencionalidades religiosas. Reiteración del número tres (33, 37) o de sus múltiplos (9) como referencia a la Santísima Trinidad; formación de triángulos en el mismo sentido anterior; figuración de cruces (poema 6, especialmente), etc.

Además del sentido lúdico encontramos un significado alegórico. Estos dos mismos aspectos se van a dar en la poesía visual de nuestros días, pero con una diferencia muy marcada. Mientras que el ludismo equipara a ambas prácticas, lo alegórico —o semántico— es lo que las separa. En Vigilán las figuraciones tienen un sentido religioso; en la poesía concreto-visual lo figurativo va en una dirección *asistemática* con marcado acento ácrata.

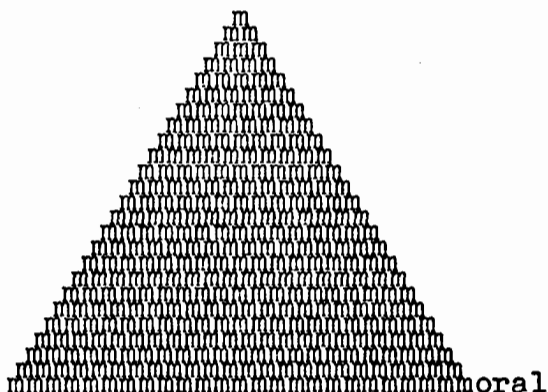
Apuntar, finalmente, que las decoraciones de Vigilán tienen una estrecha vinculación con el arte de los mozárabes, ya que éstos se establecieron en la Alta Rioja por esta época, como muy bien da cuenta el mismo nombre del miniaturista del Códice llamado Sarracino.

4. *Vigilán y la poesía «concreto-visual» de hoy*

Examinada la producción poética figurativa del monje del cenobio de San Martín de Albelda, pasemos a ver algunas concomitancias con obras de ciertos poetas —si es que son poetas en el sentido tradicional— actuales que practican, en el ámbito internacional este quehacer artístico. Ni que decir tiene que el paralelismo entre el *escritor* y poeta del siglo x hispano-latino y la llamada poesía concreto-visual no va a ser total y absoluta, aunque a veces las concomitancias sean grandes, según veremos. Sin embargo, vamos a dar una serie de muestras para que el lector saque sus propias conclusiones.

1.º *Utilización de las figuras geométricas.*—Según hemos visto, Vigilán utiliza estas figuras con profusión. ¿En cierto sentido —al menos el figurativo— no hay un cierto paralelismo con los poemas concreto-visuales que adjuntamos?²⁰

a) *Moral* del austríaco Erns Jandl (*Eel*, págs. 76 y 287).



²⁰ Los textos de los poemas concreto-visuales los tomamos de la antología de F. Millán y J. García Sánchez, *La escritura en libertad* (*Eel*, en adelante), indicando en primer lugar la página donde se encuentran y en segundo término la página donde se proporcionan referencias biobibliográficas sobre su autor.

c) *Velocidades* del brasileño Ronaldo Azevedo (*Eel*, págs. 114 y 262-263).

VVVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

d) *Corrida* de Pierre e Ilse Garnier de Francia (*Eel*, págs. 75 y 280).


c o R R i d a c o R R i d a
c o R R i d a c o R R i d a c
c o R R i d a c o R R i d a c o
c o R R i d a c o R R i d a c o R
c o R R i d a c o R R i d a c o R R
c o R R i d e c o R R i d a c o R R i d
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c o
c o R R i d e c o R R i d a c o R R i d a c o R
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c o R R
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c o R R i
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d e c o R R i d
c o R R i d e c o R R i d a c o R R i d e c o R R i
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c o R R
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c o R
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c o
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c
c o R R i d e c o R R i d a c o R R i d a
c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d a c o R R i d
c o R R i d e c o R R i d a c o R R i
c o R R i d a c o R R i d a c o R R
c o R R i d a c o R R i d a c o
c o R R i d a c o R R i d a c o
c o R R i d a c o R R i d a c

Como se puede constatar la utilización de las figuras geométricas por poetas visuales actuales es hija de una tradición empleada ya por la poesía figurativa medieval que, a su vez, heredó el recurso de la tradición anterior.

2.º Una mayor aproximación...

Observemos el poema visual *Express* (*Eel*, págs. 104 y 310) del salmantino José Miguel Ullán:

```
ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca .
ja                ja                ja
ca                ja                ca
ja                ja                ja
ca ca ca ca ca ca ca ja ca ca ca ca ca ca ca
ja                ja                ja
ca                ja                ca
ja                ja                ja
ja ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ja
```



¿No evoca —aparte de que aquí estemos ante un rectángulo— la composición figurativa número 1 de Vigilán? ¿Y el texto número 5 del monje del cenobio albedense no es en cierta medida similar al poema, sin título, del inglés Dom Sylvester Houedard, que juega con las palabras pez, chica, pájaro y gusano y que presentamos a continuación?

F	I	S	H	G	I	R	L	B	I	R	D	W	O	R	M				
F	I	S		G	H		I	R	L	B	I	R	W	D	O	R	M		
F	I		G	S	I	H		R	L	B	I	W	R	O	D		R	M	
F		G	I		S	R	H		L	B	W	I	O	R	R	D		M	
G		F	I		R	S	L		H	W	B	O	I	R	R	M		D	
G	I		F		R	I	L		S	H	W	O	B	R	I	M		R	D
G	I	R		F	L		I	S	H	W	O	R	B	M		I	R	D	
G	I	R	L		F	I	S	H	W	O	R	M		B	I	R	D		
G	I	R	L		F	I	S	W	H	O	R	M		B	I	R	D		
G	I	R	L		F	I	W	S	O	H	R	M		B	I	R	D		
G	I	R	L		F	W	I	O	S	R	H	M		B	I	R	D		
G	I	R	L		W	F	O	I	R	S	M	H		B	I	R	D		
G	I	R	L		W	O	F	R	I	M	S	H		B	I	R	D		
G	I	R	L		W	O	R	F	M	I	S	H		B	I	R	D		
G	I	R	L		W	O	R	M	F	I	S	H		B	I	R	D		
G	I	R	W	L	O	R	M	F	I	S	B	H		I	R	D			
G	I	W	R	O	L	R	M	F	I	B	S	I	H		R	D			
G	W	I	O	R	R	L	M	F	B	I	I	S	R	H		D			
W	G	O	I	R	R	M	L	B	F	I	I	R	S	D		H			
W	O	G	R	I	M	R	L	B	I	F	R	I	D		S	H			
W	O	R	G	M	I	R	L	B	I	R	F	D		I	S	H			
W	O	R	M	G	I	R	L	B	I	R	D		F	I	S	H			
W	O	R	M	G	I	R	B	L	I	R	D		F	I	S	H			
W	O	R	M	G	I	B	R	I	L	R	D		F	I	S	H			
W	O	R	M	G	B	I	I	R	R	L	D		F	I	S	H			
W	O	R	M	B	G	I	I	R	R	D	L		F	I	S	H			
W	O	R	M	B	I	G	R	I	D	R	L		F	I	S	H			
W	O	R	M	B	I	R	G	D	I	R	L		F	I	S	H			
W	O	R	M	B	I	R	D	G	I	R	L		F	I	S	H			

(*Eel*, págs. 106 y 285-286.)

Pero quizá, donde se dan los paralelismos más explícitos sea entre el poema figurativo número 6 de *Vigilán* en honor de San Martín y el poema *Dédalo* del cubano —hoy exiliado— Guillermo Cabrera Infante, gran novelista, por otra parte (*Eel*, págs. 86 y 268). La forma rectangular, la O como núcleo central del poema, la serie de rombos concéntricos que a partir de esta letra se van formando, e incluso la cierta simetría utilizada, hacen que entre ambos textos se puedan establecer unas vinculaciones muy estrechas.

El sentido lúdico y la técnica de composición son muy paralelos en ambos poemas, aunque semánticamente sean diferenciados por los fines distintos que pretenden.

Lo religioso se plasma en *Vigilán* con la figuración explícita en cruz griega con la inscripción *OB HONOREM SANCTI MARTINI*; mientras que en Cabrera Infante —con su figuración *en espejo*, diferente de la del monje— el sentido es el de

un *sol ladeado*, es decir, un sol no central, que evoca la soledad del hombre con clara intencionalidad ácrata, basándose en el título *DÉDALO*, según se puede ver a continuación:

O	D	A	E	D	A	J	O	2	O	L	A	D	E	A	D	O
D	A	E	D	A	J	O	2	2	S	O	L	A	D	E	A	D
A	E	D	A	J	O	2	2	O	S	S	O	L	A	D	E	A
E	D	A	J	O	2	2	O	J	O	S	S	O	L	A	D	E
D	A	J	O	2	2	O	J	A	L	O	S	S	O	L	A	D
A	J	O	2	2	O	J	A	D	A	L	O	S	S	O	L	A
O	2	2	O	2	O	J	A	A	E	D	A	L	O	S	S	O
O	2	2	O	J	A	D	A	E	D	A	L	O	S	S	O	L
2	2	O	J	A	D	A	E	D	O	D	A	E	D	A	L	O
O	2	2	O	J	A	D	A	E	D	A	E	D	A	L	O	S
J	O	2	2	O	J	A	D	A	E	D	A	L	O	S	S	O
A	J	O	2	2	O	J	A	D	A	L	O	S	S	O	L	A
D	A	J	O	2	2	O	J	A	L	O	S	S	O	L	A	D
E	D	A	J	O	2	2	O	L	O	S	S	O	L	A	D	E
A	E	D	A	J	O	2	2	O	S	S	O	L	A	D	E	A
D	A	E	D	A	J	O	2	S	S	O	L	A	D	E	A	D
O	D	A	E	D	A	J	O	S	O	L	A	D	E	A	D	O

5. Final

Si bien es cierto —y no lo vamos a poner en duda— que la llamada poesía concreto-visual de hoy es producto de unas coordenadas históricas en las que la imagen tiene un papel preponderante y en la que el *slogan* que ha tenido más eco ha sido el de escritura en *libertad*, también no es menos cierto que nada surge *ex nihilo*, sino que todo es hijo de lo anterior.

El elemento visual reivindicado ya, por ejemplo, por el nada sospechoso Calderón cuando en *Sueños hay que verdad son*, sostenía:

Y pues lo caduco no
puede comprender lo eterno
y es necesario que para
venir en conocimiento
suyo, haya un medio visible...;

unido a la libérrima y fantasiosa creatividad que todo arte, en sí mismo, comporta, enriquecen —qué duda cabe— a este nuevo arte o literatura —o lo que se le quiera llamar— que es la poesía concreto-visual de nuestros días. Hecho que, muy sagazmente, un practicante de este quehacer, Ben Porter, en un poema visual, sin título, plasmó en fórmula gráfica lo que puede definir a esta modalidad artística (*Eel*, págs. 63 y 303):

$$\frac{f o^r [M - \frac{u}{1}] a}{C \frac{om}{p} o - s^i t \left(\frac{i o}{n} \right)}$$

Nuestra pretensión ha sido establecer un eslabón de la cadena al propugnar al monje hispano-latino del cenobio de San Martín de Albelda, Vigilán —poeta además de *escritor*—, como precursor —aunque los lenguajes y objetivos sean distintos— de esta actividad artística. Pero sabiendo que no estamos descubriendo ningún *continente* nuevo, ya que —no se olvide— el italiano Luciano Caruso, uno de los componentes de este arte *novissimo*, se licenció en Filosofía con un estudio sobre la poesía figurativa del medioevo.

JOSÉ ROMERA CASTILLO
 Universidad Nacional de Educación
 a Distancia

BIBLIGRAFÍA BÁSICA

Además de las obras citadas se puede consultar la siguiente bibliografía:

- Bada, Ricardo y Boso, Felipe, *Ein Schiff aus Wasser. Spanisch Literatur von heute*, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1981. (Antología de la literatura española contemporánea. La última parte dedicada a la literatura experimental: José Luis Castillejo, F. Pino, J. Brossa, F. Millán, Boso J. C. Jiménez Aberásturi.)
- Campos, Augusto y Haraldo de, *Theoria de poesia concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960*, Sao Paulo, Edições invenção, 1965.
- Canel, A., *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires principalement en France*, Evreux, 1867.
- Crommelin, Liesbeth, *Klaukteksten, konkrete poesie, visuale teksten*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971.
- Damase, Jacques, *Révolution typographique depuis Stéphane Mallarmé*, Ginebra, 1966.
- Gomringer, Eugen, *Konkrete Dichtung*, 1960, "La poesía concreta como lengua supranacional", en *Textos, letras, imágenes*, Madrid, 1967.
- Hartung, Harald, *Experimentelle Literatur und Konkrete Poesie*, Göttingen, Vandenhoeck Ruprecht, 1975.
- Kopfermann, Thomas, *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1975.
- Massin, R., *La lettre et l'image. Du signe à la lettre et de la lettre au signe*, París, 1970.
- Nadin, Mihai, "Sur le sens de la poésie concrète", en *Poétique*, núm. 42, abril, 1980, páginas 250-264.
- Solt, Mary Ellen, *Concrete Poetry*, Gloomington, Indiana Univ. Press, 1971.

EDICIÓN AL CUIDADO DE
MARGARITA SMERDOU ALTOLAGUIRRE
Y
MANÚEL BONSONS GONZÁLEZ

SUMARIO

- BADER, Wolfgang: *El pensamiento político de Madame de Staël. Contribución a una historia de la literatura comparada.*
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen: *La literatura emblemática. Las Empresas Morales de Juan de Borja.*
- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Sobre la poesía de Luis Pimentel.*
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel: *Sobre metodología de la historia de la literatura.*
- COTS VICENTE, Montserrat: *Un tema ovidiano de Ronsard y en la pintura del Renacimiento.*
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel: *Seferis y los caballos.*
- HUERTA CALVO, Javier: *Para una poética de la representación en el siglo de oro: función de las piezas menores.*
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor: *La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora.*
- LAFARGA, Francisco: *Ramón de la Cruz y Carmontelle.*
- LOUZAO PARDO, Ramón: *Pertinencia de elementos musicales en literatura.*
- RADERS, Margit: *Un nuevo enfoque sobre la canción «Tre donne...» de Dante.*
- RINCÓN, María Eugenia: *Lazo cultural entre Provenza y Cataluña: el Cant de la Sibilla.*
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: *Música y literatura en la Grecia antigua.*
- ROMERA CASTILLO, José: *Poesía figurativa medieval: Vigilán monje hispanolatino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual.*