

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROZO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

EL DE LAUDIBUS SANCTAE CRUCIS
DE RABANO MAURO: LA SIMBOLOGÍA
DE SUS CARMINA FIGURATA

CARLOS PÉREZ GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE BURGOS

Hace unos meses y a raíz de una conferencia que pronunció el Prof. Francesco Stella en la Universidad de Burgos, titulada *La comunicazione poetica en la Età Carolingia*¹ tuve ocasión de volver a recordar una polémica acerca del valor de las imágenes, que no había sido ajena a mi labor investigadora de los últimos años. En aquellos momentos me di cuenta de lo sesgada que resultaba mi visión de una obra que, tal y como se había tratado y “estudiado” tiempo atrás², me hacía caer en continuas contradicciones; contradicciones que nacían de la difícil manera de encajar teoría exegética y literaria, y práctica pedagógica en un autor como Rabano Mauro, el llamado praeceptor *Germaniae*, hijo intelectual de una época marcada por grandes hitos, tanto históricos como culturales³.

El imperio carolingio que, en el último tercio del siglo VIII, se constituye como tal, tras las diversas conquistas realizadas por Carlomagno, agrupó parte de lo que había sido el Imperio romano de Occidente. Su creador y soberano

1. F. Stella, “Poesia e comunicazione in Età carolingia”, en *Comunicare e significare nell’alto Medioevo. Settimane di studio della Fondazione CentroItaliano di Studi sull’Alto Medioevo*, Spoleto, 2005, pp. 617-652.

2. Revelador, novedoso y definitivo resulta el estudio de Michele Camillo Ferrari, *Il ‘Liber sanctae crucis’ di Rabano Mauro: Testo – immagine – contesto*, Bern, Berlín, Frankfurt a. M., New York, París, Wien, Peter Lang, 1999, trabajo que constituyó su tesis doctoral, y en el que profundiza en los fundamentos y en el significado de un obra considerada, en palabras de Claudio Leonardi, como *il vertice del lavoro pedagogico ed esegetico di Rabano* (M. C. Ferrari, *Op. Cit.*, p. XIX).

3. Cf. J. J. Contreni, “The Carolingian Renaissance”, en W. Treadgold (ed.), *Renaissances Before the Renaissance: Cultural Revivals of Late Antiquity and the Middle Ages*, Stanford, Stanford University Press, 1984, pp. 59-74.

de este vasto dominio quiso ser “un nuevo David”⁴ siguiendo el modelo de príncipe que aparecía en el *De civitate Dei* de Agustín. Apoyándose en la Iglesia, la única estructura sólida en el conjunto de territorios que integraban su imperio, y poniéndola al servicio del Estado, quiere convertir al Cristianismo en la roca que cimiente la unidad del imperio. Esta empresa exigía volver a dar a la Iglesia “los medios intelectuales de su misión”⁵ y, por ende, formar dentro de la misma una élite cultural, cuya carencia era acuciante en este momento: clérigos, misioneros, sacerdotes, y obispos van a ser los guías espirituales del Imperio Carolingio. Es precisamente esta preocupación por dotar a la Iglesia de los medios intelectuales para llevar a cabo su misión y el intento de regenerar a la sociedad carolingia dentro de los cauces del Cristianismo, las que se convertirán en líneas maestras del movimiento cultural que conocemos desde 1840 como “Renacimiento Carolingio”⁶. Este movimiento supuso un auténtico “renacer” de la cultura que había estado agonizando durante toda la Alta Edad Media. En el 789 con la *Admonitio generalis*, Carlomagno ordena a obispos y monasterios abrir escuelas cuya finalidad inicial es la de enseñar la lengua de cultura, el latín, para convertirla en el sustento de su ambicioso proyecto de reforma, pues no debemos olvidar que no dejó de ser un mero proyecto que apenas le sobrevivió. Al mismo tiempo se emprende un proceso de recuperación y recopilación de todas las obras de los autores antiguos, tanto paganos como cristianos; textos que se copian, con ahínco, en los *scriptoria* monásticos y se intentan reconstruir⁷. Pero no bastó que los textos fueran copiados, era preciso que lo fueran con una escritura legible por todos y que sustituyera a la

4. Cf. P. Lehmann, “Das literarische Bild Karls des Grossen vornehmlich im lateinischen Schrifttum des Mittelalters”, en *Erforschung des Mittelalters. Ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze*, I, Leipzig 1941, principalmente pp. 154-207; C. Pérez González, “Carlomagno y «el milagro de las lanzas»: Análisis de la historicidad y ensayo de interpretación”, en Actas del *Congreso General Jacobeo*, celebrado en Pamplona del 9 al 13 de abril de 1996, Pamplona, 1996, pp. 370-71.

5. R. Martín, *Aproximación a la Literatura latina tardía y protomedieval*, trad. esp. de J. L. Checa, Madrid, Acento, 1999, p. 77.

6. Cf. D. Bullough, *Carolingian Renewal: Sources and Heritage*, Manchester, Manchester University Press, 1991. R. McKitterick, “The Frankish Church and the Carolingians Reforms, 789-895”, en *Royal Historical Society in History* 2, Londres, 1977, pp. 115-154.

7. Cf. Guerreau-Jalabert, A., “La Renaissance Carolienne; Modèles culturels, usages linguistiques et structures sociales”, en *Bibliothèque de l'École de Chartres* 39 (1981), pp. 5-35. R. McKitterick, (ed.), *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 193-220. *Idem*, *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

gran variedad de escrituras nacionales y locales: esta nueva escritura será la *minúscula carolina*⁸.

Este programa educativo y de regeneración cultural, evidentemente, necesitaba la asistencia de unos mentores que se encargasen de la dirección espiritual del movimiento: sabios que Carlomagno llevará hasta su corte en Aquigrán para convertirlos en sus “preceptores”. Entre estos sabios de los que Carlomagno se rodea, podemos destacar a tres italianos: Pedro de Pisa, Pablo el Diácono, y Paulino de Aquilea; a un español, el visigodo Teodulfo de Orleans; a un anglosajón, Alcuino, que será el verdadero guía intelectual del “Renacimiento Carolingio”. Todos ellos constituyen lo que se ha llamado la *Academia palatina*, un círculo intelectual sin parangón, similar, en ciertos aspectos, a lo que en la Roma fue el “Círculo de los Pisones” o “el de Mecenas”⁹. Pero no debemos olvidar que la *Academia palatina* es un microcosmos cultural que está aislado del pueblo y cerrado en sí mismo: los eruditos carolingios escriben mucho pero se leen entre ellos. Este ambiente lo reflejó muy bien Paul Zumthor cuando dice: “entre casi todos aquellos que lo utilizan, el latín pierde contacto con la palabra interior; introduce así en el pensamiento un constante factor aproximativo, escollo que sólo sortea una minoría de letrados”¹⁰. Este esfuerzo cultural pronto dará sus frutos, y uno de lo más granados será la figura de Rabano Mauro.

Hraban o *Rabanus*, fue una de las mentes más lúcidas que pasaron por las manos de Alcuino; nacido en el 783, según los últimos estudios de Eckhart Freise¹¹, llegó a ser Abad de la prestigiosa abadía de Fulda y más tarde, a petición del Emperador, Obispo de Maguncia. Con frecuencia la figura de Rabano Mauro aparece como un “segundo Alcuino”, que dedicará parte de su actividad intelectual a la exégesis y a la enseñanza de unos seiscientos monjes de su abadía. Al igual que su maestro también desempeñará un papel político importante comprometiéndose con la causa de mantener la unidad política del Imperio, pri-

8. M. Innes y R. McKitterick, “The Writing of History”, en R. McKitterick, (ed.), *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 193-220.

9. Cf. R. Martin, *Op. Cit.*, p. 78.

10. R. Martin, *Op. Cit.*, pp. 78-79. Cf. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, 1972, pp. 65-75, y “La glose créatrice”, en G. Matthieu-Castellani y M. Plaisance (eds.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France /Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, 1990, pp. 11-18.

11. “Zum Geburtsjahr des Hrabanus Maurus”, en R. Kottje, H. Zimmermann (eds.), *Hrabanus Maurus, Lehrer, Abt und Bischof*, Wiesbaden, 1980, pp. 18-74.

mero en las luchas entre Ludovico Pío y sus hijos, y más tarde entre las que enfrentaron a los propios hijos de éste. Estudio, lucha por la unidad política y religiosa del Imperio y educación, van a ser los tres pilares en los que se sustenta su producción literaria. Y también van a ser el punto de arranque para introducirnos en el fascinante mundo de su poesía, una poesía que sale de la prodigiosa mente de un afamado exégeta y comentarista de la Biblia y de un “gran maestro de escuela”, parafraseando a Claudio Leonardi¹². Estas dos características aparecen sublimadas en su “denostada” poesía y, en concreto, en el *Liber sanctae Crucis*, como ya dijimos, “el culmen de su labor pedagógica y exegetica”. Con este único macrotexto se hace eco de la tradición latina, en concreto, de los poetas cristianos de la Antigüedad tardía, y del valor real y, a la vez, simbólico de la Cruz de Cristo, una preocupación religiosa, esta última, que traerá de cabeza a los hombres de Iglesia carolingios, y a la que Rabano Mauro contribuye decisivamente como más adelante veremos.

El *De laudibus sanctae Crucis* de Rabano Mauro es, sin duda, un logro sorprendente dentro de la historia de los *carmina figurata*, un artificio literario que arranca ya de los Egipcios, que se practicaba en Grecia, y que fue ilustrado por Fortunato, Bonifacio y el propio Alcuino entre otros; y lo consideramos un logro por la fantástica habilidad en el manejo de la lengua y versificación latina puestas al servicio de la *salus rei publicae*. Nosotros, ahora, no nos vamos a detener en la historia de este género poético en la Antigüedad ni incluso en la temprana Edad Media, pues de ello hay muy meritorios y reveladores trabajos que han abordado el tema desde una perspectiva histórica e incluso filológica¹³. A lo sumo lo que vamos a hacer es realizar o más bien intentar condensar una serie de fundamentos que caracterizarían este artificio poético en la época carolingia, como paso previo antes de estudiar las aportaciones y/o novedades que suponen los *carmina* del Abad de Fulda.

Durante del período carolingio, el arte sigue siendo un elemento importante en la función pedagógica del pensamiento cristiano, aunque evidentemente sometido a éste. La contemplación artística no alcanza el grado de penetración

12. M. C. Ferrari, *Op. Cit.*, p. XIX.

13. Cf. C. Chaparro Gómez, “Acercamiento a los *Carmina figurata*: P. Optaciano Porfirio (C. XXVI)”, en *Anuario de Estudios filológicos*, IV, Cáceres, Universidad de Extremadura (1981), pp. 55-69.

de la religiosa, pero sí sirve para extenderla y/o complementarla; la imagen visible es un medio, no un fin, y a través de ella es posible remontarse a la fuerza que simboliza. Esta preocupación por marcar, de manera diáfana, las fronteras entre imagen y realidad o imagen y objeto representado se justifica por la vigencia aún en este período de una mentalidad, de cariz pagano y, en último extremo, heterodoxo, que seguía identificando estos dos elementos y, lo que resultaba más preocupante, atribuyendo a la imagen los poderes y la fuerza del ente que simboliza. En el mantenimiento de esta mentalidad influyó decisivamente el culto a las reliquias, una práctica de origen pagano, que se va a generalizar y va a monopolizar el conjunto de creencias y supersticiones medievales¹⁴. En cierto modo, es ésta la actitud de los pensadores carolingios, que dan a la imagen, un valor real, pedagógico y estético, siempre que no sea objeto de veneración. Facilita la comprensión de las verdades, pero no constituye un mecanismo imprescindible y está, en todo caso, sometido a la religión. Por lo tanto, no debe resultarnos extraño que para un carolingio como Rabano Mauro la *littera*, la palabra, la literatura se encuentre por encima de la *imago* o pintura en tanto que es capaz de expresar matices que la pintura no podría recoger. El escritor, el sabio, el teólogo, debe seleccionar la esencia que el ilustrador deberá reproducir y éste sería el sentido último de la “emblemática”, como género más destacado y “síntesis de esa función que interrelaciona imagen y texto literario”. Resulta además curioso que con estas premisas sean los autores carolingios los más destacados en la creación de una “literatura visual” y Rabano Mauro más que ningún otro en la Edad Media¹⁵.

La importancia del obispo de Maguncia en los artificios literarios que analizamos explica que lo recojan prácticamente todos los estudios en los que aparece alguna referencia a estas formas. Es, por ello, el autor mejor conocido como

14. Cf. Angenendt, A., *Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Munich, C. H. Beck, 1994. Bozóky E., Helvétius A. M. (eds.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Hagiologia, 1, Turnhout, Brepols, 1999. Grabar, A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 vols., Paris, Collège de France, 1943-6 (reimpr., Londres, 1972).

15. Resulta muy interesante y recomendable el concienzudo estudio de R. de Cózar, titulado *Poesía e imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX*, trabajo que reproduce su tesis doctoral, y en especial los capítulos 3 y 4 en los que se analiza la “poesía visual” desde la temprana Edad Media hasta el siglo X. Se puede consultar en la siguiente dirección: http://boek861.com/lib_cozar/index.htm

ejemplo significativo de la vigencia, en esta época, del género laberíntico, sin duda, en el momento en que llega a su culminación en complejidad y proyección. Sin embargo, la opinión que su poesía ha merecido a lo largo de los tiempos ha contado con la rémora de opiniones como la de Ernst Dümmler, uno de los padres fundadores de la moderna Filología latina medieval, quien la calificó de “ejercicios de prestidigitación, que no tienen nada que ver con la poesía”¹⁶. Años después, Max Manitius seguía diciendo: *Der Inhalt is freilich höchst unbedeutend, viel Worte und wenig Gedanken...*¹⁷ Estas opiniones junto con la inexistencia, hasta 1997, de una completa y fiable edición crítica¹⁸, ha provocado que la obra del obispo de Maguncia se relegase al olvido, cuando no se la despreciase y se la considerase un mero artificio artístico sin apenas calidad literaria. Este juicio, sin duda, responde a una concepción clasicista y romántica de la poesía, que no tiene nada que ver con la realidad, ni hace justicia a una obra que gozó de una enorme difusión desde el momento mismo de su composición y que, en la actualidad, ha sido objeto de concienzudos estudios¹⁹, que en modo alguno cierran el campo de trabajo de un macrotexto, de difícil comprensión y con múltiples posibilidades, del que ya, en 1501, J. Wimpfeling, el primer editor moderno de las obras de Rabano²⁰, nos decía: “Es un poema laboriosísimo, en que muestra cómo convienen a la dignidad de la Santa Cruz muchos misterios de la fe cristiana, muchos números místicos (de ángeles, virtudes, dones, bienaventuranzas, elementos, tiempos, regiones del mundo, meses, vientos, libros de Moisés...) Tejiendo verso con verso, representa en ellos diversos dibujos, sin que por ello se interrumpa el orden del poema principal. Las mismas letras, por tanto, cuadran en un doble sentido. Después de cada poema sigue un texto en prosa, que explica claramente la admirable profundidad de los versos...”.

Rabano Mauro, siguiendo la tradición de Porfirio (siglo IV) y Venancio Fortunato (siglo VI), realizó un extenso número de *carmina figurata*, veintiocho tetrá-

16. E. Dümmler, “Hrabanstudien”, en *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Phil. -hist. Klasse* (1898), p. 29.

17. Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, I, München, 1911, p. 296.

18. M. Perrin (ed.), *Hrabanus Maurus. In honorem s. Crucis*, Corpus Christianorum, CM, 100, Turnhout, Brepols, 1997.

19. Especialmente el mencionado de M. C. Ferrari.

20. *Patrologiae Latinae*, 107, París, J. P. Migne, 1864, col. 133.

gonos pentacrósticos que bajo una unidad temática componen el tratado de las alabanzas a la Cruz: *De laudibus Sanctae Crucis*, texto del año 815, *—offerebam has primitias in laudem sanctae Crucis impensas—* dedicado al rey Luis el Piadoso y que gozó de gran difusión en la época.

La figura de la cruz constituye visualmente la unidad temática del tratado, aunque son muy variados los asuntos que desarrollan los *carmina*. Los diversos “argumentos” quedan estructurados a partir del esquema visual que los constituye gráficamente. (Recordemos que el símbolo de la cruz es la base formal predominante entre las formas caligramáticas del occidente cristiano hasta el siglo XIX; y que, con excepción de los caligramas griegos y renacentistas, prevalecen en la historia los motivos vinculados a la Religión cristiana)²¹. Y la elección del tema no responde a la casualidad del momento, sino que está plenamente inmersa en una polémica cismática que había originado el Obispo de Turín, Claudio, —según se cree originario de España—²² y que trajo de cabeza a los intelectuales carolingios. La oposición a la imágenes, que había comenzado mucho antes y había enfrentado a la Iglesia de occidente con el Imperio Bizantino, perduró en algunos personajes como Claudio de Turín, resuelto adversario de todo aquello que pudiera presentar la apariencia de superstición, pero en este caso el Obispo cayó en una violenta iconoclastia. Con gran escándalo entre los feligreses de su diócesis, mando que desaparecieran de las iglesias las imágenes de los santos e incluso las representaciones de la Cruz, prohibiendo que se las venerase; e incluso llegó a negar la intercesión de los santos. Contra este personaje y la corriente de pensamiento radical que representaba se alzaron plumas como las de Jonás de Orleans (*De cultu imaginum*), el abad Teodomiro, el monje Dungal (*Responsas contra perversas Claudii Taurinensis episcopi sententias*), Eginardo, el biógrafo del Emperador, o el propio Rabano²³. Con esta obra y principalmente con el *carmen* que a continuación vamos a comentar —en el que aparece una de las primeras imágenes de Cristo

21. A. Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, Madrid, S.G.E.L., 1977.

22. Cf. M. Martínez Pastor, “Tradición visigótica en el nacimiento de Europa”, en M. Pérez González y J. M^a Marcos Pérez, E. Pérez Rodríguez (eds.), *Pervivencia de la tradición clásica. Homenaje al profesor Millán Bravo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 65 y ss.

23. Cf. A. Kleinclausz, *Eginhard*, Annales de l’Université de Lyon, 12, París, Belles Lettres, 1942, esp. pp. 172-187.

crucificado y desnudo de la Europa occidental– Rabano Mauro colabora a favor del culto a la Cruz²⁴. Así nos dice:

He aquí la imagen del Salvador que con la posición de sus miembros nos consagra la salubérrima, dulcísima y amantísima imagen de la Santa Cruz para que los que creemos en su nombre y somos obedientes a sus mandatos, por medio de su pasión consigamos la esperanza de la vida eterna; para que cuantas veces miremos a la Cruz, le recordemos a él que padeció en ella por nosotros para arrebatarnos del poder de las tinieblas tragándose una muerte para hacernos herederos de la vida eterna y marchándose al cielo con los ángeles, potestades y virtudes bajo su poder; para que meditemos que no hemos sido redimidos de nuestra vana vida heredada de nuestros primeros padres por el corruptible oro o la plata, sino por la preciosa sangre, por así decirlo, de un cordero sin mancha y de Cristo inmaculado, para que seamos santos e inmaculados ante su mirada, en la caridad, de modo que por medio de ésta logremos ser partícipes de la naturaleza divina, huyendo de la corrupción de esta concupiscencia que existe en el mundo²⁵.

Rabano no está en contra del uso de la pintura *–vana in imagine forma–*, sino que afirma el mayor valor de la *gramma*. Él nos propone una jerarquía entre imagen y texto que ya arranca de Gregorio Magno (*epist.* 9, 209) y en la que realiza una reflexión original sobre la relación entre ambas con la finalidad de

24. Liber I, poema 1 (B 1 = poema / D 1 = declaratio) y Liber II, versio prosaica 1 (1 D) = a correspondiente versión en prosa del poema

25. D 1, lín. 1-15 del comentario-declaración de B1. El texto latino seguido en las diferentes traducciones que hacemos del mencionado poema de Rabano es el de la edición de M. Perrin [*Hrabanus Maurus. In honorem s. Crucis*, Corpus Christianorum, CM, 100, Turnhout, Brepols, 1997, D 1, lín. 1-15]: *Ecce imago Saluatoris membrorum suorum positione consecrat nobis saluberrimam, dulcissimam et amantissimam sanctae crucis formam, ut in eius nomine credentes et eius mandatis oboedientes, per eius passionem spem uitae aeternae habeamus; ut quotiescumque crucem aspiciamus, ipsius recordemur, qui pro nobis in ea passus est, ut eriperet nos de potestate tenebrarum, deglutiens quidem mortem, ut uitae aeternae heredes efficeremur, profectus in caelum subiectis sibi angelis et potestatibus et uirtutibus; ut que recogitemus, quod non corruptibili argento uel auro redempti sumus de uana nostra conuersatione paternae traditionis, sed pretioso sanguine quasi agni incontaminati et immaculati Christi, ut simus sancti et immaculati in conspectu eius, in caritate, ut per haec efficiamur diuinae consortes naturae, fugientes eius quae in mundo est concupiscentiae corruptionem.*

inducir a sus hermanos, por medio del texto y de la imagen, a la meditación; atribuyendo al texto una función parenética.

Herederio, como ya hemos indicado, de una tradición greco-latina y seguidor de autores como Optaciano Porfirio, Rabano no considera sus *carmina* “un juego literario guiado por las Musas” –*Pauca quidem cecini fors frivola his quoque iungam/ludicra: sic nostra panget tua iussa Camena* [*Carm.* 21, vv. 1 y ss]– sino una meditación personal y autosuficiente que brinda a la comunidad cristiana carolingia para su bien espiritual. Una meditación en la que la exégesis bíblica, el *De doctrina christiana* de Agustín y las *Etimologías* de Isidoro ocupan un lugar preeminente²⁶ y en la que hay una afirmación de la potencialidad de la imagen en el sentido de colaboración entre expresión verbal e icónica.

Así pues, el ejemplo de la emblemática resulta significativo en este sentido, pues aunque surge como forma profana, vinculada a las empresas medievales, su auge se deberá al apoyo directo de la Iglesia que lo convierte en forma didáctica fundamentalmente por la potencialidad cognoscitiva del sentido de la vista en sí mismo²⁷.

En el conjunto de los pentacrósticos o laberintos del tratado de Rabano Mauro se observan cuatro tipos de estructuras formales, aun siendo la Cruz el elemento básico que componen las figuras: [Así, en un primer, están los textos con representación figurativa; en segundo lugar, aquellas definidas por el “fundamento letrista” en la elaboración de las cruces y símbolos; en tercer lugar –y más numerosas– están las figuras geométricas que constituyen el elemento constructivo; y en último, con muy escasos ejemplos, los laberintos menos complejos, basados en una cruz simple formada con los ejes vertical y horizontal del cuadro de letras].

El *carmen* que presentamos pertenece al primer tipo: es el dibujo o representación figurativa, en relación con el tema a que alude el texto, lo que delimita las nuevas lecturas a partir de las letras que integra. Todos los cuadrados de letras tienen así una lectura lineal, directa, que procede de los versos en dis-

26. En este poema que comentamos (D 1 lín: 26-105) se copia de manera literal el siguiente pasaje de Isidoro: *etym.* 7, 2, 1-45.

27. Cf. E. del Río, “Unos textos milenarios de poesía visual”, en *Perficat*, vol. III, n. 56-57, junio-julio, 1972, p. 1 (433) -30 (462).

posición horizontal, pero es posible además obtener otra con las letras que contiene cada figura o dibujo y, en este caso, en cualquier dirección: la representación de Cristo con los brazos abiertos.

Y nada mejor para entender el universo conceptual y visual de los *carmina figurata* del Abad fuldense que presentar al lector el poema íntegro, acompañado de traducción para los más profanos; de este modo podrá penetrar en lo que es la verdadera esencia de la técnica compositiva del autor además de comprobar en propias carnes la perfecta simbiosis que logran imagen, texto y doctrina o lo que es lo mismo *imago, gramma y doctrina*.

CARMEN I²³

Liber I, B 1

(Traducción)

La descendencia del Señor y el Señor de los Señores, con las manos extendidas, aquí, sobre todo el mundo, enseña la inclinación que debe tenerse al Creador. El rebaño le declara justo y a él solo rinde culto; y así extenuado en la Cruz, las gentes, de acuerdo con los ritos y costumbres religiosas, celebran sus miembros, pues la Escritura afirma que es padre de Justicia. Yo oro a Jesús que está en la cúspide de los cielos y lo reconozco como rey. Judea, que asesinó a su Rey, es encontrada como ciudad de males, sin embargo, él, vivo y con pleno poder, destruye los dardos de Marte, cumpliendo las enseñanzas de Isaías. Primeramente estemos gozosos, celébrelo mal quienquiera que oculte al Señor Eterno. ¡Oh! El santo Creador está aquí en el mundo. Conviene que todo se eleve a lo más alto puesto que su mano derecha, honesta y santa, ha arrancado del abismo el botín redimido por medio de sus sangre. Así, clavado en la Cruz, Dios ha entregado en el cielo la corona. Éste es Dios, Emmanuel, el principio, origen y fin, luz e imagen del Padre, apariencia, esplendor, gloria, Cristo, de la misma naturaleza que el Padre, sol, palabra, luz nacida de la luz, mano o virtud, igualmente, del Señor, jefe y profeta, a quien proclamamos con justicia hijo único de Dios y con la palabra nacido antes de todos los tiempos. El Nazareno fue una ofensa y un escán-

23. Cf. Reproducciones de las pp. 980 y 981.

dalo para los inicuos, piedra angular y puerta para subir de este mundo al cielo. He aquí la verdad revestida de un hábito, que me permite explicar qué es lo que Cristo muestra a través de su doctrina. Este pequeño vestido también simboliza la ley, pues este omnipotente Creador, guía que domina todas las cosas, a quien el mundo, los astros, el mar y el aire pertenece, está cubierto con escasas letras. Nuestra naturaleza es limitada y está asociada al Creador, pues ésta cubre al Creador poderoso que tiene el mundo en su mano y lo protege con una apariencia humana. Él, sin embargo, se muestra en todas partes a este mundo a través de sus obras. Éste es ángel, esposo, devoción para su gente, sabiduría que enseña y guardián pacífico, fuente, brazo y pan, piedra divina y maestro. Estrella matutina, cura potente, remedio enérgico, llave y David, camino feliz y cordero glorioso. Se convierte en serpiente santificante, en ilustre mediador, en gusano y hombre; y él, que es la Vida, despoja al enemigo de su presa, monte, águila, parálito, león, pastor y macho cabrío. Fundamento, oveja, sacerdote del pontífice Melquisedec, que convierte en ofrenda piadosa el pan y el vino. Becerra, carnero, de cuya sangre se hace la sagrada víctima. Aunque fue procreado inmortal por su Padre, sintió en su cuerpo el tormento de la Cruz; él que es antes de todas las cosas, él que surgió antes que todos los astros del cielo, antes que la estrella del día, nació de una madre virgen, entonces, en el tiempo limitado; y para salvar al género humano, se dirigió al altar de la Cruz, él que es sembrador eterno, el Cristo bendito por los siglos.

Liber I, Declaratio D 1
(Traducción parcial)²⁹

He aquí la imagen del Salvador que con la posición de sus miembros nos consagra la salubérrima, dulcísima y amantísima imagen de la Santa Cruz para que los que creemos en su nombre y somos obedientes a sus mandatos, por medio de su

29. El texto latino seguido, que por razones de espacio no incluimos, es el de la edición de M. Perrin (ed.), *Hrabanus Maurus. In honorem s. Crucis*, Corpus Christianorum, CM, 100, Turnhout, Brepols, 1997.

pasión consigamos la esperanza de la vida eterna; para que cuentas veces miremos a la Cruz, le recordemos a él que padeció en ella por nosotros para arrebatarnos del poder de las tinieblas tragándose una muerte para hacernos herederos de la vida eterna y marchándose al cielo con los ángeles, potestades y virtudes bajo su poder; para que meditemos que no hemos sido redimidos de nuestra vana vida heredada de nuestros primeros padres por el corruptible oro o la plata, sino por la preciosa sangre, por así decirlo, de un cordero sin mancha y de Cristo inmaculado, para que seamos santos e inmaculados ante su mirada, en la caridad, de modo que por medio de ésta logremos ser partícipes de la naturaleza divina, huyendo de la corrupción de esta concupiscencia que existe en el mundo. Hay ciertamente en este folio nombres del mismo Redentor comprendidos en nuestros versos, algunos provienen de la sustancia de la divinidad, otros están tomados de la distribución de la humanidad adoptada con el fin de que se muestre que él mismo es mediador entre Dios y los hombres, en su divinidad consustancial e igual al Padre y en su humanidad adquirida connatural y similar a la madre, puesto que él mismo adoptó con perfección toda nuestra naturaleza sin mancha de pecado.

La cualidad de éstas fácilmente puede ser reconocida, si pertenece a la naturaleza humana o a la divina a través del razonamiento que a continuación ofrecemos. Derivado de crisma se le da el nombre de Cristo, es decir, el ungiendo. Pues los sacerdotes y los reyes, entre los judíos, en el Antiguo Testamento, eran ungidos por la sagrada unción, y por este motivo se le llama a Cristo, que es rey y sacerdote, el ungiendo, porque se le ungió, ante todos sus compañeros, no con el óleo material sino con el óleo de la alegría, es decir, por medio del Espíritu Santo. Cristo en hebreo se dice Mesías. Del mismo modo, en hebreo se dice “Jesús”, en griego, “sotér”, en latín se traduce por “sanador” o “salvador”, porque vino a traer la salvación a todos los pueblos. El término hebreo “Immanu’el” significa en latín “Dios con nosotros”, como sucedió, cuando nacido de la virgen, Dios se mostró a los hombres con carne mortal. Se le llama Dios por su unidad sustancial con el Padre; y Señor por tener a las criaturas bajo su dominio. Es Dios y hombre porque es, a un tiempo, verbo y carne. [...]

Hay, en efecto, cinco versos que están inscritos en la línea del cuerpo humano que rodea la imagen por afuera, de los cuales el primero comienza en el dedo

corazón de la mano derecha y así sigue por el índice, después subiendo por el pulgar y ascendiendo por el brazo derecho, termina en lo más alto de la cabeza, y reza así: JESÚS, MANO DERECHA DEL SUPREMO DIOS, CREO TODAS LAS COSAS.

El segundo parte, igualmente, de la cabeza y termina en el dedo corazón de la mano izquierda, y éste dice: CRISTO, POR MEDIO DE SU SANGRE, PAGARÁ LA DEUDA AL MUNDO.

El tercero, de igual modo, comenzando en el cuarto dedo de la mano derecha, que se llama anular, sigue a través del meñique por la parte baja del brazo derecho, baja por el costado derecho hasta el vientre medio y, de nuevo desde la rodilla derecha, termina en la planta del pie. Y dice así: CLAVADO DE ESTE MODO EN LA CRUZ, ROMPIÓ LAS ATADURAS DEL TIRANO.

El cuarto comienza en la parte exterior de la planta del pie derecho, sigue entre las piernas hasta la parte exterior de la planta del pie izquierdo, y dice así: EL DIOS ETERNO CONDUJO A LOS DICHOSOS A LA GLORIA.

El quinto verso, de la misma manera, va desde la planta exterior del pie izquierdo hasta la rodilla, y desde el medio vientre por el costado y brazo izquierdo hasta el dedo corazón, y reza así: Y DIOS ENTREGÓ LA CORONA DE SALVACIÓN EN EL CIELO.

En el vestido que cubre los muslos hay dos versos elegíacos:

ÉSTE QUE DOMINA LOS ASTROS Y CONTIENE, EN TODAS LAS PARTES, LA TIERRA EN SU MANO, ESTÁ CUBIERTO CON UNA PEQUEÑA VESTIDURA.

En la cabellera de su cabeza está escrito: ÉSTE ES REY DE JUSTICIA.

En el rostro, mentón, pezones y ombligo está escrito esto: ORDEN JUSTO A DIOS.

En la corona que está ceñida a la cabeza: REY DE REYES Y SEÑOR DE SEÑORES.

En la cruz que está junto a su cabeza hay tres letras, A, M y Ω que significan que todo lo domina él mismo, el inicio, el medio y el fin.

CONCLUSIÓN

La concepción misma de la obra rabánica, como un *opus geminum*, en el que el *carmen figuratum* aparece acompañado de una exégesis en prosa, en la que se sustancia la esencia de la imagen, revela ya el microcosmos conceptual que encierra la ilustración, un texto, de difícil lectura —con atrevidas tmesis, cambios de grafías...— que el propio autor considera críptico y se ve en la necesidad de reinterpretarlo o más bien parafrasearlo en prosa para la correcta lectura, que no ya interpretación³⁰. Hasta hace muy pocos años el esquema compositivo de esta obra *gemina* se ignoraba, extremo que ocasionaba la nula atención que se prestaba a un *Kultureller-Text*, siguiendo las palabras de Jan Assmann³¹, que fue concebido como una *ruminatio* y un instrumento eficaz para meditar los *mysteria fidei* del Cristianismo carolingio.

Los *carmina figurata* de Rabano Mauro encajan perfectamente en la definición que de ellos hizo Giovanni Pozzi, pues son “una entidad compuesta de un mensaje lingüístico —en este caso teológico— y de una forma icónica —en este caso la Cruz— que no se yuxtaponen sino que conviven en una especie de hipóstasis, en la cual la formación icónica reviste la sustancia lingüística y conceptual... la lengua se superpone a la función representativa de la imagen”³². El *De laudibus sanctae Crucis* es, por tanto, un instrumento privilegiado de comunicación intelectual cuya célula fundamental es la contraposición o más bien compenetración entre *carmen figuratum* (en hexámetro) o *figurae* y el comentario,

30. Así nos lo hace ver su discípulo Rudolfo Escolástico cuando dice: “Escribió primero cuando tenía unos treinta años, dos libros en alabanza de la santa Cruz; uno en verso, con las figuras místicas, que en los Libros sagrados indican y anuncian la pasión de Cristo y nuestra redención, centrándolas todas en la figura de la Cruz; a cada una le sigue una *explanatio* en prosa; son 28, prescindiendo de la preeliminar. El libro siguiente lo compuso para hacer más clara la expresión del primero”. [J. P. Migne, *Patrologia Latina*, 107, cols. 65 C- 66 B: *Vita Rabani Mauri, Rudolfus Scholasticus: Nam, ut ipse testatus est, primum scripsit anno aetatis suae circiter trigesimo in laudem sanctae crucis duos libellos, hoc est unum metrico stylo, cum figuris mysticis, quae in divinis libris longe ante praenotatae sunt, ut in his manifestaretur Christi passio et redemptio nostra, in figura sanctae crucis esse praenuntiata; in quo etiam soluta oratione subiecta est uniuscuiusque figurae explanatio: et sic viginti octo, excepta superliminari pagina, videntur in ea contineri figurae, simul cum expositionibus suis. Sequentem autem libellum ideo conficiendum putavit, quem etiam in viginti octo capitulis brevavit, ut locutionem metrici prioris libelli in eo lucidiorem faceret.*]

31. “Text und Kommentar. Einführung”, en J. Assmann, B. Gladigow (eds.), *Text und Kommentar*, München, 1995, pp. 21 y ss.

32. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Il ramo d’oro 7, Milán (1981), p. 25.

es decir, entre la faceta exegética y la didáctica de nuestro autor. Una técnica que Rabano hereda de la tradición cristiana y cuyo valor, en concreto para esta obra, recoge de manera ejemplar el poema-encomio del erudito Teodorico Gresemundo³³, que a continuación reproducimos, y que queremos sirva de epílogo al presente trabajo:

Rabano se entregó a la pluma, Apeles a los cuadros;
palpitaba cuanto pintaron ambas manos.
La vejez devoró cuanto pintara Apeles; en cambio
la obra de Rabano vivirá por siempre.
Las ideas pintadas deben la vida a los poemas.
Si perece la línea, no perecen los poemas.

33. *Rabanus calamo, tabulis indulsit Apelles:
Spirabat quidquid pinxit uterque manu.
Huius edax rasis tabulas quascunque vetustas,
Illius aeterno tempore vivet opus.
Carminibus vitam pictae debetis ideae.*
[J. P. Migne, *Patrologia Latina*, 107, col. 135 C: *In laudem carminum Rabani, Theodorici Gresemundus, legum doctor*].

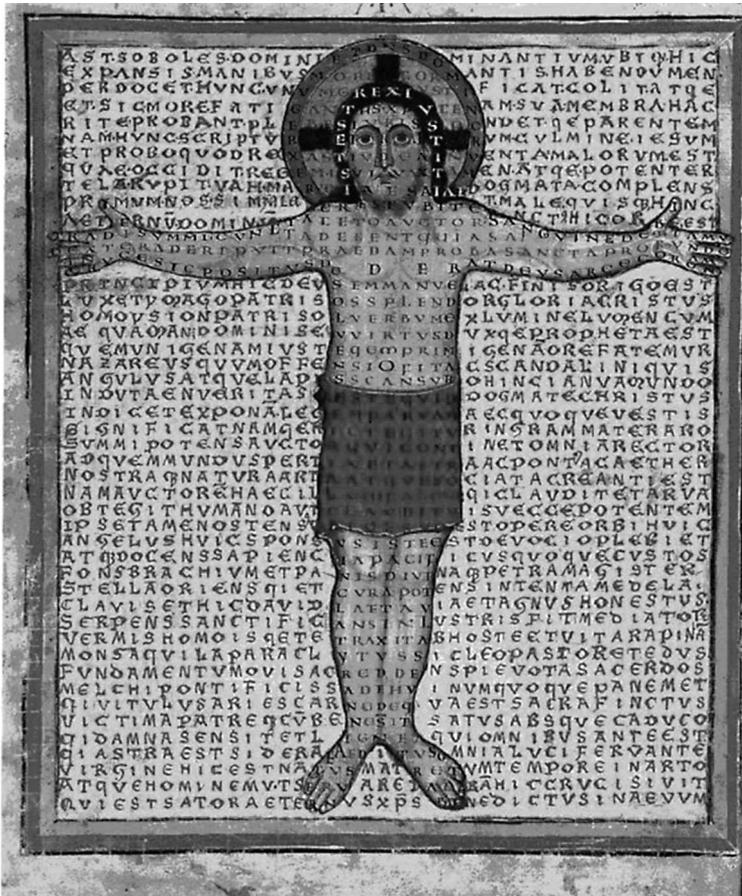


Fig. 1: Reproducción *facsimile* del ms. *Lat. 2423* de la Biblioteca Nacional de Francia, París, fol. 4 v., que M. Perrin acompaña a su edición.

	a	s	t	s	o	b	o	l	e	s	d	o	m	i	n	i	E	T	D	N	S	D	o	m	i	n	a	n	t	i	u	m	b	i	q	h	i	c					
	e	x	p	a	n	s	i	s	m	a	n	i	b	u	s	M	o	r	e	M	f	o	r	m	a	n	t	i	s	h	a	b	e	n	d	u	m	e	m				
	p	e	r	d	o	c	e	t	h	u	n	c	u	r	v	m	g	R	E	X	I	u	s	t	i	f	i	c	a	t	c	o	l	i	t	a	t	q	e				
5	e	t	s	i	c	m	o	r	e	f	a	t	i	G	a	n	T	R	E	X	P	V	C	E	N	a	m	s	u	a	m	e	m	b	r	a	h	a	c				
	r	i	t	e	p	r	o	b	a	n	t	p	l	E	b	e	s	i	n	i	S	S	P	O	N	d	e	t	q	e	p	a	r	e	n	t	e	m					
	n	a	m	h	u	n	c	s	c	r	i	p	t	u	R	A	E	T	O	R	O	L	T	U	R	u	m	c	u	l	m	i	n	e	i	e	s	u	m				
	e	t	p	r	o	b	o	q	u	o	d	r	e	X	a	s	t	i	u	d	e	A	i	n	v	e	n	t	a	m	a	l	o	r	u	m	e	s	t				
	q	u	a	e	o	c	c	i	d	i	t	r	e	g	E	n	i	s	i	v	a	X	A	M	e	n	a	t	q	e	p	o	t	e	n	t	e	r	s				
	t	e	l	a	r	u	p	i	t	u	a	h	m	a	R	T	I	A	E	S	A	L	A	R	u	m	o	g	m	a	t	a	c	o	n	p	l	e	n	s			
10	p	r	o	m	u	m	n	o	s	s	i	m	a	l	a	C	R	E	S	T	V	B	I	T	E	m	a	l	e	q	u	i	s	q	h	i	n	c					
	u	e	t	e	n	d	o	m	i	n	i	n	u	m	i	n	T	A	C	E	T	O	A	U	C	T	O	R	S	A	N	A	N	T	E	M							
	T	R	A	D	I	S	V	M	M	I	C	V	M	T	A	D	E	C	E	N	T	Q	U	I	A	S	A	S	A	N	T	V	N	E	D	E	M						
	O	E	M	P	E	R	A	D	E	R	I	P	U	I	T	P	R	A	E	D	A	M	P	R	O	B	A	S	A	N	T	A	P	R	O	F	U	N					
	C	H	R	I	S	T	I	C	O	S	I	T	V	S	D	E	D	E	R	A	T	D	E	V	S	A	R	C	E	C	O	R	A	N									
15	p	r	i	n	c	i	p	l	u	m	h	i	c	d	e	u	S	e	m	a	n	u	s	L	a	c	f	i	n	i	s	o	r	i	g	e	s	t					
	l	u	x	e	t	i	m	a	g	o	p	a	t	r	i	s	O	s	s	p	l	e	n	d	o	r	g	l	o	r	i	a	c	r	i	s	t	u	s				
	h	o	m	o	u	s	i	o	n	p	a	t	r	i	s	O	L	u	e	n	b	u	m	E	x	l	u	m	i	n	e	l	u	m	e	n	c	u	m				
	a	e	q	u	a	m	a	n	d	o	m	i	n	i	s	e	v	u	i	n	t	u	s	D	u	x	q	e	p	r	o	p	h	e	t	a	e	s	t				
	q	u	e	m	u	n	i	g	e	n	a	m	i	u	s	t	E	q	e	m	p	r	i	M	i	g	e	n	a	o	r	e	f	a	t	e	m	u	r				
20	n	a	z	a	r	e	u	s	q	u	o	m	o	f	f	a	N	s	i	O	f	i	t	A	c	c	s	a	n	d	a	i	n	i	q	u	i	s					
	a	n	g	u	l	u	s	a	t	q	u	e	l	a	p	i	S	s	c	a	n	s	u	R	o	h	i	n	c	i	a	n	u	a	m	u	n	d	e				
	i	n	d	u	t	a	e	n	u	e	r	i	t	a	s	V	E	S	T	E	Q	U	I	D	o	g	m	a	t	e	c	h	r	i	s	t	u	s					
	i	n	d	i	c	e	t	e	x	p	o	n	a	l	e	g	E	M	P	A	R	V	A	H	a	e	c	q	u	o	q	u	e	u	e	s	t	i	s				
	s	i	g	n	i	f	i	c	a	t	n	a	m	a	e	h	I	C	T	E	Q	I	T	V	r	i	n	g	r	a	m	m	a	t	e	r	a	r	c				
25	S	u	m	m	i	p	o	t	e	n	s	a	u	c	t	o	R	Q	V	I	C	O	N	T	i	n	e	t	o	m	n	i	a	r	e	c	t	o	r				
	a	d	q	u	e	m	u	n	d	u	s	p	e	r	t	I	N	E	T	A	S	T	R	a	a	c	p	o	n	t	e	t	a	e	t	h	e	r					
	n	o	s	t	r	a	q	u	i	n	a	t	u	r	a	a	r	A	T	Q	V	E	S	O	c	i	a	t	a	c	r	e	a	n	t	i	e	s	t				
	n	a	m	a	c	t	o	r	e	h	a	e	c	i	l	L	V	M	P	A	L	M	O	q	u	i	c	i	a	u	d	i	t	e	t	a	r	u	a				
	o	b	t	e	g	i	t	h	u	m	a	n	o	a	u	t	C	L	A	V	D	I	T	V	i	s	u	e	c	c	e	p	o	t	e	n	t	e	m				
30	i	p	s	e	t	a	m	e	n	o	s	t	e	n	s	u	R	I	Q	E	S	V	O	e	s	t	o	p	e	r	e	o	n	b	i	h	i	c					
	a	n	g	e	l	u	s	h	u	i	c	s	p	o	n	s	V	S	I	S	T	E	S	t	d	e	u	o	t	i	o	p	l	e	b	i	e	t					
	a	t	q	u	i	d	o	c	e	n	s	s	a	p	i	e	n	t	I	A	P	A	C	I	f	i	c	u	s	q	u	o	q	u	e	c	u	s	t	o	s		
	f	o	n	s	b	r	a	c	h	i	u	m	e	t	p	a	N	i	S	D	i	u	i	n	a	q	p	e	t	r	a	m	a	g	i	s	t	e	r				
	s	t	e	l	l	a	o	r	i	e	n	s	q	u	i	e	t	N	i	S	A	P	o	t	e	n	s	i	n	t	e	n	t	a	m	e	d	c	l	a			
35	c	l	a	u	i	s	e	t	h	i	c	d	a	u	i	d	L	a	e	T	A	V	i	a	e	t	a	g	n	u	s	h	o	m	e	s	t	u	s				
	s	e	r	p	e	n	s	s	a	n	c	t	i	f	i	c	A	n	s	i	n	L	u	s	t	r	i	s	f	i	t	m	e	d	i	a	t	o	r				
	u	e	r	m	i	s	h	o	m	i	s	q	u	e	n	e	T	r	a	x	i	t	A	b	h	o	s	t	e	t	u	i	t	a	r	a	p	i	n	a			
	m	o	n	s	a	q	u	i	l	a	p	a	r	a	c	l	y	t	v	s	S	i	c	l	e	o	p	a	s	t	o	r	e	t	e	d	u	s					
	f	u	n	d	a	m	e	n	t	u	m	o	u	i	s	a	c	R	e	d	d	E	n	s	p	i	e	u	o	t	a	s	a	c	e	r	d	o	s				
40	m	e	l	c	h	i	p	o	n	t	i	f	i	c	i	s	A	d	E	c	h	v	i	n	u	m	q	u	o	q	u	e	p	a	n	e	m	e	t				
	q	u	i	u	i	t	u	s	a	r	i	e	s	c	a	r	N	e	b	e	q	u	a	e	s	t	s	a	c	r	a	f	i	n	c	t	u	s					
	u	i	c	i	t	i	m	a	p	t	r	e	q	u	b	e	N	e	s	i	t	s	a	t	u	s	a	b	s	q	u	e	c	o	d	u	c						
	q	u	i	d	a	m	p	n	a	s	e	n	s	i	t	e	t	L	i	g	N	e	x	q	u	i	o	m	n	i	b	u	s	a	n	t	e	s	t				
45	q	u	i	a	s	t	r	a	e	s	t	i	d	e	n	t	e	n	i	t	u	S	o	m	n	i	a	L	u	c	i	f	e	r	e	n	a	n	t	e			
	u	i	n	g	i	n	e	h	i	c	e	s	t	n	a	t	u	s	m	a	t	r	e	u	m	t	e	m	p	o	r	e	i	n	a	r	t	o					
	a	t	q	u	e	h	o	m	i	n	e	m	u	t	s	E	r	v	a	r	e	t	A	d	A	r	a	b	i	c	c	r	u	c	i	s	i	u	i	t			
	q	u	i	e	s	t	s	a	t	o	r	a	e	t	e	R	N	u	s	X	P	S	B	E	N	e	d	i	c	t	u	s	i	n	a	e	u	m					

Fig. 2