

LA FUGA DE ATALANTA

Michael Maier

Atalanta, Girona

300 pp.

39 €

Trad. de María Tabuyo y Agustín López

Un libro único

Luis Robledo Estaire

1 septiembre, 2008

Sobre pocos libros habrá un consenso tan amplio como sobre el que se presenta aquí en el sentido de que se trata de una obra singular. Si quisiéramos ofrecer una simple definición del mismo, podríamos

ensayar la siguiente: un libro de emblemas de tema alquímico que incluye una composición musical por cada emblema. Pero, para entender su singularidad, es preciso antes explicar estos tres componentes.

Como género, la literatura emblemática cristalizó en la publicación del *Emblematum liber* de Andrea Alciato (Ausburgo, 1531). Los elementos de que consta éste, que devendrían canónicos, son tres: un lema o mote, que expone la idea principal; una ilustración, constituida por uno o varios símbolos, o bien por una escena más compleja; y una explicación que interrelaciona los dos primeros y completa el mensaje. La orientación original de los libros de emblemas es de tipo ético, de una ética tanto individual como colectiva, suministrando a través de sus tres elementos pautas de comportamiento para una adecuada conducta en asuntos personales y, también, en la sociedad civil. En seguida, el género adquiriría también una orientación religiosa; pero, en ambos casos, responde a una concepción del mundo analógica según la cual el universo es un libro cifrado cuyo sentido es preciso desvelar desentrañando la simbología que oculta cada uno de sus elementos, desde el reino mineral hasta los objetos creados por el ser humano. Una piedra, un árbol, un pez, una trompeta, un laúd, se convierten, así, en símbolos de lo que hay que emular o evitar, según sus conaciones éticas.

El libro de Maier responde, en lo formal, a las características anteriores: lema, ilustración (cincuenta magníficos grabados debidos a Matthaeus Merian) y, como explicación, un epigrama seguido de un discurso de cierta extensión. Es, pues, un libro de emblemas en sentido estricto. Pero su abigarrada simbología se propone explicar paso a paso el laborioso proceso que ha de seguir el alquimista en su quimérica búsqueda. ¿Qué buscaban los alquimistas? Algunos enriquecerse transmutando metales viles en oro. Otros, como es el caso de Maier, perseguían algo más elevado, denominado comúnmente piedra filosofal, una sustancia capaz de dotar al que la poseyera de la suprema sabiduría, del conocimiento de las leyes secretas de la naturaleza. Los tratados de alquimia más interesantes y complejos, como éste, proponen un itinerario simbólico que, bajo el ropaje de transmutaciones químicas, puede interpretarse como el fatigoso devenir hacia la transformación interior, como el tránsito desde la ignorancia hasta la consciencia universal. Así lo entendió Jung en el siglo XX.

Pero, sin duda, lo más original en el libro de Michael Maier son las cincuenta composiciones musicales que acompañan a los respectivos emblemas y que Maier denomina fugas. La manera en que aparecen, la disposición tipográfica original del conjunto, me parecen reveladoras del plan general de la obra. En la página de la derecha, abierto el libro, vemos en la parte superior el lema en latín, bajo éste la ilustración, y a continuación el epigrama en latín. En la página de la izquierda, enfrentada a la anterior, el lema aparece en alemán sobre la composición musical, y debajo el epigrama en alemán. La explicación más extensa puede leerse sólo en latín en las páginas siguientes. Quiere ello decir que, si dejamos al margen la explicación latina, lo que Maier está presentando al lector son dos libros paralelos de emblemas que tienen en común el lema y el epigrama, pero que difieren en el elemento central, el más propiamente emblemático, siendo en un caso una ilustración figurativa alegórica dirigida a la vista y en otro un discurso dirigido al oído, discurso que ha de ser por fuerza también alegórico. ¿De qué es alegoría esta música emblemática?

En este punto se hace necesario volver sobre el título mismo de la obra, *La fuga de Atalanta*. Maier recoge una leyenda de la Antigüedad clásica según la cual Atalanta era una doncella que deseaba

permanecer virgen y que, sabedora de su extraordinaria destreza como corredora, había impuesto como condición para contraer matrimonio que el pretendiente la aventajase corriendo; de lo contrario, éste moriría. Hipómenes solicitó el amparo de la diosa del amor, Venus, y ésta le dio las tres manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. Al comenzar la carrera, ante la ventaja inicial de Atalanta, Hipómenes lanzó al suelo la primera manzana y la joven, no pudiendo reprimirse, se agachó a recogerla. Repitiendo el ardid con las dos manzanas restantes, Hipómenes venció en la competición y se desposó con Atalanta. Maier hace de esta leyenda una alegoría de una de las operaciones fundamentales en el proceso alquímico: la fijación del mercurio por el azufre mediante la sal. La veloz Atalanta simboliza el elemento volátil, el mercurio, en tanto que Hipómenes simboliza el elemento fijo, el azufre; la manzana que yace en el suelo, a su vez, es el agente que posibilita la unión de aquéllos. Maier transmuta, así, la fuga de Atalanta en una fuga musical.

El término musical *fuga* puede resultar equívoco. En la época de Maier no significaba una forma musical como las que apreciamos en Johann Sebastian Bach, en Max Reger o en Béla Bartók, sino un procedimiento compositivo basado en la imitación estricta entre dos o más voces que se suceden a distancias y a alturas determinadas por el autor: es decir, significaba lo que se entiende modernamente por canon. En consecuencia, las fugas compuestas por Michael Maier son, para nosotros, cánones. Pero cánones de un orden muy especial, porque los dispone sobre un *cantus firmus*, una melodía invariable. Esto es, las cincuenta composiciones de Maier son a tres voces: una de ellas es el *cantus firmus*, la melodía fija, denominada por Maier *pomum morans*, que representa a la manzana que permanece en el suelo; otra está constituida por una melodía de libre invención que representa a Atalanta corriendo, llamada *Atalanta fugiens*; la tercera, *Hippomenes sequens*, hace canon con la anterior a diferentes distancias y alturas, es decir, sigue los pasos de Atalanta, como Hipómenes. A partir de estas premisas, las soluciones que ofrece Maier para cada una de las fugas son muy variadas, tanto como le permite el arte del contrapunto. Así, pues, puede afirmarse que la obra de Maier constituye un doble discurso alegórico de tema alquímico. Por una parte, asistimos al proceso de consecución de la piedra filosofal en cincuenta etapas. Por otra, a lo largo de ese proceso se nos invita a considerar de cincuenta maneras diferentes una de las operaciones clave del mismo: la conjunción de los elementos masculino y femenino que dan lugar a la boda alquímica y a la obtención del andrógino, imagen de la armonía interior, de la plenitud existencial. Por todo lo apuntado hasta aquí, el libro de Maier ha sido considerado a veces, no sin exageración, el primer libro «multimedia» de la cultura occidental, como se hace en la presente ocasión.

La primera edición de *Atalanta fugiens* es de 1617. Pero en 1618 se llevó a cabo otra edición corregida y aumentada, y es en ésta en la que se han basado todas las ediciones modernas. Conviene recordar que, hasta donde alcanzo, no se conserva en ninguna biblioteca o archivo españoles ejemplar alguno de cualquiera de las dos ediciones, por lo que la publicación que ahora sale a la luz es de inestimable valor para nosotros. Se han realizado diferentes ediciones del libro de Maier con la inclusión de la parte musical. Por orden cronológico, son las siguientes:

1. Michael Maier, *Atalanta fugiens*, edición facsímil a cargo de L. H. Wüthrich. Kassel, Bärenreiter, 1964.
2. Michael Maier, *Atalante fugitive*, edición de Étienne Perrot. París, Librairie de Médicis, 1969.
3. Michael Maier, *Atalanta fugiens*, edición de Bruno Cerchio. Roma, Edizioni Mediterranee,

1984.

4. Michael Maier, *Atalanta fugiens*, edición de Joscelyn Godwin con un estudio introductorio de Hildemarie Streich. Incluye una cinta cassette con las cincuenta composiciones musicales interpretadas por un conjunto vocal bajo la dirección de Joscelyn Godwin. Grand Rapids, Phanes Press, 1989.

5. Santiago Sebastián, *Alquimia y emblemática*. La Fuga de Atalanta de Michael Maier. Traducción de los epigramas de Pilar Pedraza, estudio musical de José M.^º Sáenz de Almeida y prólogo de John Moffitt. Madrid, Tuero, 1989.

6. Michael Maier, *Atalanta fugiens*, edición de Gleb Butuzov. Moscú, Aenigma, 2004.

De las anteriores sólo conozco las núms. 3, 4 y 5. La número 3 (no incluida en la bibliografía de la presente edición) es, a mi juicio, la mejor editada desde el punto de vista tipográfico, muy cercana a una edición de bibliófilo, e incluye al final la transcripción a acción moderna de las cincuenta fugas. La número 4 omite la explicación de los emblemas y, en vez de la acción original de la música, ofrece su transcripción a acción moderna, lo que permite apreciar con claridad el proceso compositivo desarrollado por Maier en cada caso. Por otra parte, la introducción de Hildemarie Streich es amplia e ilustrativa, y, en fin, ésta es la primera edición que permitió oír las composiciones de Maier a través de la cinta cassette que incluye. En el mismo año, Santiago Sebastián, el principal impulsor de los estudios de emblemática en España, lideró una edición en la que establecía el contexto ideológico de la época de Michael Maier y en la que, en vez de los comentarios originales de éste, desarrollaba una explicación erudita de sus símbolos a partir de las fuentes desveladas por Heleen M. E. De Jong (*Atalanta fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems*. Leiden: E. J. Brill, 1969). La acción musical original aparecía en un apéndice con un estudio de José M.^º Sáenz de Almeida.

La edición que ahora presenta la editorial Atalanta aventaja a las tres anteriores comentadas brevemente en la disposición tipográfica, que respeta el original. Está planteada como una edición facsímil con los ajustes precisos para un castellano hablante. En la página de la derecha aparecen el lema y el epigrama traducidos al castellano y, en medio, la ilustración emblemática. En la página de la izquierda podemos ver el lema en el latín original, a continuación el facsímil de la fuga a tres voces con su lema original alemán, y después el epigrama original en latín. Creo que es la mejor solución para entender ese doble discurso al que aludía más arriba y que debió de estar en la base del planteamiento original de Maier. La extensa explicación de éste se traduce al castellano en las páginas siguientes, dejándonos, según los casos, ante una generosa y agradecida página en blanco que nos permite cobrar aliento para enfrentarnos a la próxima etapa de nuestra transformación interior. Detrás de las instituciones, ya se sabe, hay personas, y aquí la persona que ha hecho posible esta inteligente presentación es Jacobo Siruela.

A estas alturas, se habrá preguntado el lector varias veces quién demonios era Michael Maier. Su curiosidad quedará satisfecha con creces al leer la magnífica introducción de Joscelyn Godwin. Baste decir aquí que Maier era médico de profesión y, claro está, alquimista de vocación, ocupaciones ambas que lo llevarían a ponerse al servicio de diferentes personalidades entre las que cabe destacar al mismísimo emperador Rodolfo II, protector de alquimistas y muy interesado en diferentes saberes esotéricos. Maier participó activamente, además, como propagandista de la Fraternidad Rosacruz, una entidad fantástica surgida de la imaginación de Johann Valentin Andreae que proponía una

regeneración del género humano y de la sociedad basados en el conocimiento profundo de las leyes de la naturaleza (utilizando como herramientas la magia, la cábala y la alquimia) y en una mejor comprensión del credo cristiano dentro de las coordenadas de la reforma protestante. Aunque la fraternidad de los rosacruces era ficticia, su ideal movilizó a buena parte de la intelectualidad europea desde la publicación de su primer manifiesto en 1614 y tuvo amplia resonancia en el Palatinado, donde Maier publicó su *Atalanta fugiens* tres años más tarde. Nuestro autor ha pasado, así, a convertirse en un conspicuo escritor rosacruz, aunque él negase pertenecer a esta sociedad. Lo cierto es que Maier tenía en común con los supuestos rosacruces una concepción del mundo místico-mágica (denominada pansófica por Joscelyn Godwin) derivada de las corrientes pitagórico-platónica, hermética y cabalista que un siglo y medio antes habían reverdecido con fuerza gracias al impulso de hombres como Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. La alquimia espiritual, interna, que intenta exponer Maier en su libro se halla en sintonía con el ideario rosacruz. Esta concepción del mundo estaba entrando ya en conflagración con la ciencia positiva, pero sus ecos se dejarían oír durante buena parte del siglo XVII, entre otras, en figuras tan emblemáticas para la ciencia moderna como Isaac Newton.

Una de las aportaciones más valiosas del estudio de Godwin es la relativa a despejar dudas en cuanto a la autoría de los grabados por parte de Matthaeus Merian, cuestionada por Stanislas Klossowski de Rola. Mediante un estudio comparativo entre diferentes publicaciones y grabados, el autor de la introducción argumenta, creo que convincentemente, a favor de dicha autoría, señalando, por otra parte, que el modo gremial, colectivo, de trabajar en los talleres de impresión de la época no excluye la participación de otras personas, en este caso concreto la del suegro de Merian y propietario de la empresa editorial, Johann Theodor de Bry.

Tanto o más importante que el apartado anterior es el que dedica Joscelyn Godwin a la música de *Atalanta fugiens*, lo que no es de extrañar, porque es un musicólogo que ha dedicado muchos años a estudiar la dimensión filosófica y especulativa de la música en lo que se refiere a su inserción en sistemas de pensamiento esotéricos, herméticos o, simplemente, deudores de la gran corriente pitagórico-platónica, todo lo cual ha plasmado en publicaciones muy valiosas. Además, como hemos visto más arriba, fue él quien nos permitió escuchar por vez primera las composiciones de Maier a través de la cassette lanzada junto con la edición de Phanes Press. En el estudio introductorio de la edición que comentamos, Godwin establece, creo que también por vez primera, las fuentes en que pudo inspirarse Maier, directa o indirectamente, para la elaboración de sus fugas partiendo de una disposición especialmente dificultosa y no muy utilizada en su época como es la de un canon a dos voces sobre un cantus firmus. Es este último elemento, la melodía invariable, el que obliga a una especial pericia en la búsqueda de soluciones variadas y satisfactorias. Godwin señala la existencia de esta inusual disposición en la obra del italiano Scipione Cerreto (1601), y, sobre todo, en las de otros autores alemanes como Maier, tales como Michael Praetorius (1610), Samuel Scheidt y Matthias Weckmann. Estos dos últimos son posteriores a Maier, pero parecen atestiguar una práctica de cierta tradición en territorios alemanes que podía haberle resultado familiar a nuestro alquimista.

¿Hasta qué punto funciona la habilidad musical de Maier? ¿Consigue un resultado satisfactorio desde el punto de vista auditivo? Es difícil emitir un juicio, pero en lo que parecen estar de acuerdo los que han comentado este aspecto es en que se trata de una música extraña, alejada de la estética de su

época. Personalmente, me parece una música ruda, sin pulir, una especie de ejercicio trabajoso y meritorio con un resultado pobre o, cuando menos, decepcionante a la escucha. No creo que esto se deba a su supuesto arcaísmo, a su supuesta mirada al pasado, como sostiene Godwin, sino a que es el fruto de alguien que sabía suficiente música como para elaborar arriesgados ejercicios de contrapunto, pero que no era músico profesional y no disponía de los recursos suficientes para elaborar un discurso sonoro satisfactorio en sí mismo. Son tantos los intervalos y choques disonantes, las falsas relaciones cromáticas, los giros forzados, las resoluciones anómalas, que la música de Maier, en su conjunto, nos llega como una narración musical ilógica para la praxis contrapuntística de cualquier época.

Sin embargo, hemos de reconocer que la intención de Maier es, ante todo, hacer una música emblemática, que trascienda su dimensión sonora y refuerce el contenido alegórico-alquímico de la obra. En este sentido, Joscelyn Godwin señala cómo algunas de las diversas y muy trabajadas soluciones contrapuntísticas del autor se ponen al servicio de conceptos alquímicos expresados en el emblema propiamente dicho; verbigracia, en la fuga 45 realiza el canon por movimiento inverso o contrario para reflejar el Sol y su sombra, y en la 46 utiliza el movimiento retrógrado para subrayar el vuelo en sentido opuesto de las dos águilas de Júpiter. Estas alegorías musicales habían sido ampliamente utilizadas y lo serían todavía durante mucho tiempo después.

Por otra parte, Maier y los compositores de su tiempo eran los herederos directos de una estética que había llevado al apogeo el empleo de recursos expresivos de todo tipo para representar musicalmente conceptos expresados en el texto, recursos que nosotros denominamos figuralismos o madrigalismos, término este último originado en el género del madrigal. En las composiciones del alquimista pueden verse algunos de estos figuralismos, de los cuales pondré como ejemplo uno que utiliza en la fuga 7 y que me parece una excepción a la falta de lógica que comentaba anteriormente sobre sus bizarrías contrapuntísticas. En el emblema correspondiente se ve un nido con dos polluelos; uno de ellos intenta salir volando del nido, pero es retenido por el otro y obligado a permanecer en él. Al final de la parte musical, la voz canónica, la de Hipómenes, realiza un giro ascendente que abarca un intervalo de quinta aumentada (si bemol-do-re-mi-fa sostenido). Esta distancia de quinta aumentada va contra las reglas del buen hacer contrapuntístico de la época, pero aquí se justifica porque resulta eficaz para resaltar el impulso ascendente del primer polluelo, un tanto extravagante, como el giro musical, por no tener aún plenamente formadas sus alas. A continuación hay un silencio, lo que refuerza el frustrado intento de dicho polluelo, seguido de un giro descendente que comienza en fa natural, es decir, un semitono más bajo que el fa sostenido último (fa-mi-re-do-si bemol-la). Este descenso musical es reflejo del descenso al que se ve obligado el polluelo. Para rematar, Maier asciende una quinta disminuida desde este último la hasta mi bemol y desciende a re, donde finaliza la pieza (la-mi bemol-re). Ahora, el intervalo de quinta disminuida, que es un intervalo disonante por imperfecto, subraya el ascenso que no alcanza su plenitud y que obliga al iluso polluelo a permanecer definitivamente medio tono más bajo, en re.

Quien desee comprobar la eficacia de estos recursos emblemático-descriptivos y cómo se traducen auditivamente cuenta en esta edición con toda la música grabada en un CD por el Ensemble Plus Ultra dirigido por Michael Noone. La transcripción moderna sobre la que se ha basado la interpretación es, creo, la que realizara Joscelyn Godwin para la edición de Phanes Press ya

comentada, aunque no se dice nada al respecto. Por cierto, hubiera sido deseable que se ofreciera como apéndice dicha transcripción, que hubiera sido de gran ayuda a los estudiosos de la música. Aunque las composiciones son, como se ha dicho, a tres voces, Michael Noone ha elegido un cuarteto vocal (soprano, contralto, tenor y bajo) para cubrir los distintos ámbitos que resultan de las diferentes soluciones empleadas por Maier. Además, ha sumado al conjunto tres instrumentos, sacabuche, arpa renacentista y er-hu, esto es, una especie de violín de dos cuerdas de origen chino, able extravagancia en este último caso que no sé si puede interpretarse como un guiño a la venerable alquimia china. Desde luego, la participación instrumental hace más llevadera la tarea de quien se proponga alcanzar la transformación interior escuchando seguidas las cincuenta fugas, porque permite soluciones variadas incluso dentro de cada una de ellas, ya que cada composición se repite tres veces con el texto de otras tantas estrofas distintas. Así, podemos escuchar estrofas a voces solas, otras con voces e instrumentos y otras con instrumentos solos. El resultado es, a mi juicio, muy satisfactorio y de gran calidad interpretativa.

Quisiera hacer una última observación. No estoy capacitado para juzgar una traducción, pero sí creo poder señalar ciertas incorrecciones en la terminología musical que desorientan al lector común y, quizá, al profesional de la música desprevenido. Me referiré sólo a la más llamativa y demasiado prodigada en muchas ediciones de libros musicales. Cuando leemos «un canon en cuatro partes» (por ejemplo, en la página 47 de la edición comentada), entendemos automáticamente que se trata de un canon en cuatro secciones, y nada más lejos de la realidad, porque el término inglés part significa, en este contexto, voz, línea vocal, línea melódica. Es decir, el original inglés four-part canon significa en castellano «canon a cuatro voces». Un conveniente asesoramiento en este aspecto hubiera redondeado una edición que, con todo, es magnífica.

AVISO PARA NAVEGANTES

Atalanta e Hipómenes corretean también por la red. En 1999 Rafael Gómez Senosiain colgó una versión de todas las composiciones de Atalanta fugiens en formato MIDI. En 2007 ha realizado otra versión diferente en el mismo formato que puede, asimismo, escucharse en su página web junto a la transcripción musical realizada por él mismo (<http://www.rafaelg64.com/atalanta/atalan.html>). En esta página ofrece otros enlaces relacionados con el tema. Sobre sus comentarios prefiero no opinar. Otra página curiosa es la que recoge la transcripción en formato ABC de las famosas composiciones realizada por Jack Campin (<http://www.campin.me.uk/Music/Atalanta.abc>). Es seguro que la pareja alquímica nos revelará en el futuro nuevas sorpresas.