

del castellano empleado. Su estudio filológico, aunque pueda discutirse en algún punto, no admite réplica posible en sus conclusiones, como señaló Manuel Alvar. Son estas consideraciones las que justificarían por sí mismas el libro, pues, gracias a ellas, sabemos que el que escribió el manuscrito fue un único autor aragonés, con mucha probabilidad oriundo del tercio nororiental de la provincia de Huesca (aproximadamente la cuenca del río Cinca). Su nacimiento se situaría a principios del siglo XVI, debido a los términos lingüísticos empleados. Por otra parte, el manuscrito de la Biblioteca Nacional parece ser una copia de uno anterior, que el autor no tuvo oportunidad de corregir. Aunque los autores no lo dicen (ignoramos la razón) el lugar y época de nacimiento coinciden con los de Pedro Juan de Lastanosa.

El libro que comentamos cambia a partir de la página 90, en la que se comienza a discutir el problema de la autoría, desviándose del anterior estudio filológico. Sin aportar nuevos datos documentales, se cuestiona la autoría del aragonés Pedro Juan de Lastanosa, olvidando que éste es un hecho objetivo y por consiguiente no expuesto a opiniones personales. Las pruebas documentales a favor de Lastanosa son claras y corresponden a cédulas reales, patentes de privilegio por invención y escritos e inventarios ante escribano público, que, por distintas vías, llegan a un resultado incuestionable: Pedro Juan de Lastanosa es el autor de *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*. Sobran pues las disquisiciones de los últimos capítulos del libro que pretenden discutir la autoría de Lastanosa, basándose en una errónea datación del manuscrito y en una deformación, tanto de la personalidad del autor como del propio Lastanosa, pretendiendo así negarle, infundadamente, un importante tratado que de forma incontestable le pertenece.

Están en prensa trabajos que aclaran definitivamente estas cuestiones, de forma documentada, única vía posible para comprobar los hechos históricos. Mientras tanto recomiendo la lectura atenta de este libro, interesante por muchos aspectos, pero sin perder de vista que el autor aragonés ya está encontrado y tiene un nombre: Pedro Juan de Lastanosa.—NICOLAS GARCIA TAPIA.

SEBASTIAN, Santiago, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*, Madrid, Ediciones Tuero, 1889, XXV, 324 págs., numerosas ilustraciones.

Larga es ya la serie de ediciones en español de obras de la literatura simbólica y emblemática que ha llevado a cabo —o propiciado a través de sus discípulos— Santiago Sebastián, quien ha acompañado sus textos con introducciones y explicaciones, que ponen al alcance del lector las claves necesarias para su comprensión. Muchas de ellas son capitales (*El Fisiólogo*, *Emblemas* de Alciato, *Empresas* de Giovio, series de Vaenius, etc.) en un género que ofrece gran interés desde múltiples perspectivas, pues en él se plasmaron las ideas y creencias de la época y sociedad que lo produjo, sus ilustraciones sirvieron de modelo iconográfico para los artistas y, en la actualidad, ofrecen un repertorio de ayuda inestimable e inexcusable para la recuperación de unos códigos icónicos en gran parte perdidos.

En esta línea de difusión y estudio de este tipo de producción literario-artística, se inscribe ahora la primera edición completa en lengua española de un libro de filosofía hermética: el compendio alquímico que bajo el título de *Atalanta fugiens* —o *Nuevos emblemas químicos de los secretos de la Naturaleza* (trad. esp.)— publicó el médico Michael Maier en 1618. No debe extrañar que tal obra sea objeto de estu-

dio para los historiadores del Arte. Los numerosos grabados que contiene (el que compone la portada, en el que se narra el mito de Atalanta, y otros cincuenta que ilustran el texto de su epigrama correspondiente), fruto del taller impresor de los De Bry, justificarían ya por sí mismos tal interés. Por otra parte, como se acaba de decir, el conocimiento del sentido de las imágenes artísticas del pasado y la restitución de su significado, es uno de los objetivos de la historiografía artística contemporánea. Pero además, en el caso de la obra que nos ocupa, existieron, según señala el investigador norteamericano John Moffitt en el prólogo a esta edición, ciertas relaciones conceptuales y terminológicas entre la alquimia y la actividad artística. La suma de conocimientos que componían la pseudo-ciencia alquímica era denominada *Gran Arte* y su puesta en práctica, *obra maestra*. Por su parte, ciertos rasgos característicos del trabajo del alquimista: la soledad, el iluminismo o inspiración, la búsqueda constante o experimentación, se asemejan a los del proceso creativo del artista.

La alquimia no fue una mera práctica experimental, pues trascendió la materialidad tangible y se convirtió en una filosofía, una ciencia universal que intentó explicar las leyes rectoras del cosmos. Para conseguirlo, acudió a cabalísticos símbolos matemáticos y geométricos, y a la interpretación metafísica de los cuatro elementos o estados de la materia, de las propiedades de los siete metales (identificados, a su vez, con los planetas y con dioses de la mitología clásica) y de sus transmutaciones como consecuencia de las manipulaciones y operaciones alquímicas. Estas teorías adquirieron un gran prestigio a fines del siglo XVI y comienzos de la centuria siguiente. El gusto por lo fantástico y extravagante del Manierismo, y la posibilidad que ofrecía esta filosofía hermética para participar de unos arcanos pertenecientes a la sabiduría de la Antigüedad más remota, influyeron en la favorable acogida que obtuvieron estas ideas en ciertos círculos cortesanos centroeuropeos del momento. La segunda parte del libro, constituida por una introducción, redactada por Santiago Sebastián, se dedica, precisamente a localizar la *Atalanta fugiens* en su contexto histórico y cultural, así como a trazar la trayectoria vital e intelectual de su autor, Maier, conocedor y participante de la ideología ocultista de los rosacruces.

A continuación, se suceden las reproducciones de los cincuenta emblemas y de los epigramas que les acompañan y explican. Como es habitual, imagen y texto son precedidos por un mote que sintetiza el mensaje de ambos. La traducción al castellano de los textos latinos de la edición original ha sido realizada por Pilar Pedraza, especialista también en cuestiones de literatura y arte simbólicos. Cada emblema se complementa con un comentario del profesor Sebastián, en el que se explica el intrincado significado que comportan estas misteriosas conjunciones de grabados y versos. Para llevar a cabo esta interpretación, el autor ha acudido al bagaje simbólico que manejaría Maier en la concepción de su obra. Los mitos clásicos, la exégesis cristiana y, por supuesto, la teoría alquímica, se entremezclan para facilitar la comprensión de esta metafísica hermética.

*La fuga de Atalanta* es una de las obras más complejas y originales de la literatura emblemática. Pero su mayor singularidad no reside en el contenido alquímico de su temática, sino en su pretensión de ofrecer una *obra total*, dirigida al deleite de la vista (emblemas), de la inteligencia (epigramas) y del oído. Para lograr esto último, Maier compuso una partitura para cada emblema. La estructura musical de todas estas composiciones adoptó la forma de una *fuga*, tal como era entendida en la época, lo que se adecuaba, como indicaba el propio Maier, a la idea de carrera que se desarrollaba en la portada del libro. Por esta misma razón, por sus connotaciones musicales, se ha preferido titular *La fuga de Atalanta* a la versión castellana de esta obra.

El estudio de su música, con el que termina esta edición y que incluye las partituras de las cincuenta fugas, ha corrido a cargo de Jose María Sáenz Almeida, quien

opina que estas composiciones musicales deben ser entendidas intelectualmente, pues están orientadas más a su lectura simbólica que a su interpretación cantada. Su comparación con la música de la liturgia protestante, con un *cantus firmus* que se mantiene y sobre el que se añaden variaciones, viene a incidir en la misma estructura conceptual y visual de la obra, con un único tema, la alquimia, entendida como la ciencia que se ocupa de las diferentes uniones de los metales. En efecto, a lo largo del libro, hay ciertas ideas centrales que se repiten, como es la unión de dos elementos o metales opuestos (o de dos semejantes) y las transmutaciones que se obtienen con ello, o bien el tema de la búsqueda de la sabiduría (el oro místico alquímico) tras el atento examen de los ejemplos que ofrece la Naturaleza. Tales conceptos, a los que se aplica un sentido metafísico, se expresan a través de alegorías o símbolos diferentes en cada emblema, aunque subyace una voluntad integradora en todo el conjunto.

Una vez más, la publicación de una obra emblemática de indudable riqueza iconográfica ha sido emprendida por Ediciones Tuero, que con su característica presentación, evocadora de los libros antiguos, agrega un atractivo visual más a esta edición.—MARIA JOSE REDONDO CANTERA.

GARCIA MAHIQUES, Rafael: *Empresas sacras, de Núñez de Cepeda*, Ediciones Tuero, Madrid, 1988. 210 páginas, cincuenta fotograbados de las empresas, grabados de las ediciones.

La puesta al día de las ediciones de emblemas y empresas se está llevando a efecto con una generosidad editorial, que se hace eco del valor que poseen las obras originales. El hecho de que la ilustración haya cumplido un papel fundamental dentro de la catequesis del libro, ha sido tenido en cuenta para actuar en consecuencia. Hay que felicitarse porque este tipo de literatura está de moda hoy, dentro del amplio sector del mundo de la cultura.

Nadie más indicado que Santiago Sebastián para prologar este libro, ya que ha sido el promotor de las investigaciones. Como indica, Saavedra Fajardo, Juan de Solórzano y Núñez de Cepeda componen la gran trilogía de emblemistas españoles del siglo XVII.

Poco es lo que se conoce de Francisco Núñez de Cepeda. Era jesuita, y eso explica el cultivo de la emblemática, recomendada en el sistema de estudios que se seguía en los colegios de la Compañía. San Ignacio había descubierto el poder de la imagen, tanto para estimular la composición de lugar, como para retener los asuntos. Los propios estudiantes realizaban ejercicios de emblemática. El salto a los libros de emblemas fue consecuencia del sistema.

Como indica el propio título del libro, aparecido en Lion en 1682, la materia compositiva es la «Idea del Buen Pastor», representada en empresas, «con avisos espirituales, morales, políticos y económicos, para el gobierno de un príncipe eclesiástico». Es una literatura dirigida a la educación de los eclesiásticos. Pero resulta natural que, quien ha empleado este material en su formación, lo emplee en la predicación. De esta suerte las imágenes pasaban al pueblo. Y siguiendo el itinerario de las imágenes, cuando se hacían pinturas o esculturas, estos libros aportaban un repertorio insustituible. Por esa razón Palomino menciona esta obra, por el poder orientador de los grabados que la ilustran. Se ha probado que el programa iconográfico de la iglesia de San Nicolás de Bari de Valencia está inspirado en estas empresas.

El asunto del libro es diseñar lo que debe ser un buen obispo, pues a este tipo de pastor se refiere. Las empresas van ilustrando las características de una buena elección, las ideas y el ejercicio ministerial. Si se escribió un libro para la formación