

AUTOPSIA Y ENCARNACIÓN ARQUITECTÓNICA DE *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*. ACERCA DE LA INOCUA ARQUITECTURA VENÉREA

José Joaquín Parra Bañón

De todos los libros sobre arquitectura que se escribieron durante el Renacimiento Hypnerotomachia Poliphili es el más imaginativo e indisciplinado, el incunable que podría ser más útil al áspero ejercicio y a la frágil teoría de la arquitectura contemporánea. No es un tratado académico ni una narración bucólica, ni una colección de xilografías ni un catálogo de ensueños, ni una propuesta geográfica ni una monserga ética, aunque de todos éstos y muchos otros asuntos se ocupa. Es la descripción de una posible realidad de la arquitectura y un método para inventarla: uno de sus más elocuentes análisis y sus más ilusos proyectos.

En 1499 se imprimió en Venecia, en los incipientes talleres de Aldo Manuzio, la primera edición de un libro ilustrado con 171 xilografías que tuvo por título *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*. Leonardo Grassi, de Verona, patrocinó esta costosa y original edición y se la dedicó a Guidobaldo de Montefeltro, Duque de Urbino. En 1545 los sucesores de Aldo el Viejo hicieron una segunda edición¹ de esta *Lucha de amor en sueños de Polifilo, donde se enseña que todo lo humano no es sino sueño y se evocan oportunamente muchas cosas dignísimas*, denominación que después quedó reducida a *Hypnerotomachia Poliphili* y que fue, sin excesivo rigor léxico, traducida a otros idiomas como *Sueño de Polifilo*. Muy poco más, a parte del texto completo y de las imágenes de la edición *princeps*, se conoce de él; poco se sabe con certeza de la autoría, de las razones y las circunstancias en las que se ideó y redactó esta excepcional obra de pensamiento e ilusión arquitectónica, este relato en el que la arquitectura omnipresente procede, como una emanación, de Venus y a ella, como un destino inexorable, se encamina. La diosa metafórica y metamórfica es ahora la genética “suma arquitecta”, y es Polia su representante femenina en la realidad. Si la diosa del amor humano y de la belleza tangible aquí sustituye como hacedora del mundo y sus enseres a otros creadores divinos anteriores, es Polia quien suplanta al Salomón bíblico como constructora del templo.

En esta historia casi sin acontecimientos y sin intriga, en esta panorámica de los escenarios de la pasión medieval, la arquitectura es por primera y única vez absoluta e inocuamente venérea, porque venéreo es todo aquello relativo a Venus, a esa esquiua divinidad romana surgida del agua, nacida como la griega Afrodita de la inmersión en el océano del falo que Cronos le amputó a su padre, el caníbal y hambriento Urano. Venérea es la arquitectura íntimamente relacionada con Venus, la diosa venerable de la arquitectura por cuyos redondos dominios se aventuró Polifilo hasta conseguir desgarrarle el velo.

Esta obra, que algunos imprudentes se han atrevido a llamar novela y que en estos apuntes se analizará como si fuera un ejemplar tratado de arquitectura, pronto llamó la atención de los eruditos por su singularidad y su extravagancia. También la de los profanos: ya en el XVI fue parcialmente traducida al francés (*Le Songe de Poliphile*, París, 1545; impresa por Loys Cyaneus para el librero Jacques Kerver) y al inglés (*The Strife of Love in a Dream*, Londres, 1592)². En castellano no se conoce ninguna edición antigua; la más reciente y tercera edición en castellano de *Sueño de Polifilo* (aquí con acento esdrújulo), se debe a la profesora Pilar Pedraza, traductora y anotadora de la publicación de la editorial El Acantilado (Barcelona, 1999), de donde se han obtenido las citas que documentan este texto y de cuya introducción también proceden algunos de los datos bibliográficos referenciados. Debidas a ella misma son las ediciones anteriores, ambas de 1981: una patrocinada por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia y otra del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia con la Librería Yerba. También ese mismo año se publica en Zaragoza, por Ediciones del Pórtico y con prólogo de Peter Dronke, la primera edición facsímil realizada en España³. En el

1. Titulada en italiano *Hypnerotomachia di Polifilo, cioè pugna d'amore in sogno dov'egli mostra che tutte le cose humane non sono altro che sogno et dove narra molt'altre cose degne di cognitione*, Venezia, 1545. Las ilustraciones que acompañan este texto, como a pie de imagen se precisa, proceden de la edición *princeps*.

2. En 1554 en París se publica, traducida al francés por J. Martín y J. Gohorry y titulada *Hypnerotomachie ou Discours du Songe de Polyphile déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia*. Fue en Francia donde, después de Italia, más versiones de editaron hasta el XIX: *Les amours de Polia ou le Songe de Polyphile traduit de l'italien*, Paris, 1772; *Le Songe de Poliphile*, trad. de J. G. Legrand, Paris, 1804; *Hypnerotomachia Poliphili, Le Songe de Poliphile ou Hypnerotomachie de Frère Francesco Colonna littéralement traduit pour la première fois avec une introduction et des notes par Claudius Popelin*, Paris, 1883. En Londres, en 1904, se imprimió la primera edición íntegra en facsímil, por la editorial Mathuen and Co. Y antes *The Strife of Love in a Dream. Being the Elizabethan version of the first book of the Hypnerotomachia of F. Colonna*, London, 1890.

3. Esta edición zaragozana reproduce el ejemplar de *Hypnerotomachia* I-1324 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Editada en pergamino por Vicent García Editores (Valencia, 2000) hay una reproducción facsímil de la edición de 1514 del Taller de Juan Joffre.



Fig. 1. Frutal circular. Cap. XXI, xilografía n. 119.

catálogo de la editorial milanese Adelphi, y dirigida por Roberto Calasso, figura la que es probablemente la más completa y exhaustiva edición reciente de la *Hypnerotomachia Poliphili*, quizá la única comparable, por su calidad tipográfica a las ediciones aldinias. Leonardo Benevolo, en su *Historia de la arquitectura de Renacimiento*, afirma que *Hypnerotomachia* es “la obra maestra del arte tipográfico renacentista”⁴. Es, al fin y al cabo, el único libro ilustrado que editó Aldo Manuzio, el inventor de los caracteres en cursiva, el más ilustre de los tipógrafos del “Quattrocento”. *Hypnerotomachia* es uno de los primeros libros que se escribió pensando en las exigencias de la imprenta, que se compuso para que una ilustración comenzara en la página izquierda y continuara en la derecha, como sucede con las páginas dobles, como la del “Triunfo de la primavera”.

Lucha de amor en sueños de Polifilo, o literalmente, *Batalla en sueños del amador de Polia*, ha sido estudiada, analizada e investigada, desde principios el siglo XIX por lingüistas, filósofos, historiadores, místicos, tipógrafos, alquimistas, filólogos, gemólogos, poetas, nigromantes, bibliólogos, iconólogos, cocineros, constructores de autómatas, artistas como William Morris (al que tal vez la obra le interesó más por su hermosa apariencia que por su contenido inescrutable) o nobles aficionados a la hermenéutica y a la jardinería, como la princesa Emanuela Kretzulesco-Quaranta, que en *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*⁵ se atrevió a sugerir, sin suficientes argumentos, que el autor de la obra misteriosa podría haber sido el mismo Leon Battista Alberti (1404-1472) que escribiera *De Re Aedificatoria*. También, aunque alarmante y lastimosamente poco, la obra ha sido atendida por algunos analistas de la arquitectura⁶.

ARQUITECTURA HUÉRFANA

Las conjeturas, las pesquisas e hipótesis sobre quién es el autor de esta historia soturna y primaveral han entretenido a no pocos estudiosos trastocados en detectives, con frecuencia enzarzados en arduas y largas controversias que han justificado demasiadas páginas de disputas insustanciales. A día de hoy nada hay definitivamente resuelto en este asunto de la paternidad o de la maternidad de la obra.

Agrupando las letras iniciales de los treinta y ocho capítulos de los que consta el libro puede leerse “Poliam frater Franciscus Columna peramavit”. Este acróstico de letras capitulares, estos treinta y ocho caracteres así ordenados, han permitido desde el XVI atribuir el libro a alguien de nombre italiano Francesco Colonna. No sabe exactamente quién fue este Francisco. Apostolo Zeno, en 1723 propuso, se sospecha que inventándose, que el Colonna aludido fue un veneciano, bachiller por Papua y fraile dominico en el convento de los santos Giovanni e Paolo de Venecia. Tommaso Temaza, el siglo siguiente, defendió que Polia, la protagonista femenina del relato, el objeto del deseo, no fue otra que una sobrina verídica del histórico obispo Lelli, de la Iglesia de Treviso, llamada Ippolita⁷. Hay quien niega, por el simple motivo de encontrar licenciosa, lúbrica y pagana la historia que en él se cuenta, que el autor del libro pudiera ser un fraile y hay quien señala, también para negar esta posible autoría —y no sin razón— que el acróstico dice exclusiva y llanamente que Francisco amó a Polia, y no que él fuera el autor de la narración. Tampoco, pudiera argumentarse, tendría porqué haberlo dicho ahí expresamente: el anonimato no era entonces una perversión ni un delito. Ana Khomentovskaia es una de las que repudian a Colonna, y en sustitución le adjudica la obra a un humanista veronés llamado Felice Feliciano (1432-1480). Casella, Pozzi, Ciapponi y Marchese, entre otros, defienden el origen véneto del autor. Calvesi apadrina la genealogía romana: Francesco Colonna fue un noble de la familia Colonna casado con Lucrecia Orsini, enemigo, como los Montefeltro de Urbino, de todos los Borgia, y en especial del Papa Alejandro VI, que tantos perjuicios le causó⁸. No son éstas las únicas hipótesis: hay otras pocas, algunas infundadas, tanto sobre quién pudo ser el redactor como sobre quiénes fueron el dibujante y el xilógrafo que ilustraron el incunable.

Sobre Leonardo Grassi el mecenas que al parecer, solo o ayudado por otros, sufragó la onerosa primera edición, hay, aparte de lo que él mismo aporta en la dedicatoria, alguna otra, nunca completa, información: además de Protonotario Apostólico y capitán de la ciudadela de Verona fue Superintendente de las fortificaciones de Padua. Este último cargo, según Biadego, justificaría su afición hacia la arquitectura y su amplio conocimiento de ella, si es que acaso él mismo no fue arquitecto⁹. Tal vez fue este interés profesional por la arquitectura, su afición por las antigüedades y su probable amistad con quien fuera el autor del libro, lo que pudo haberlo

4. BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura de Renacimiento*, Barcelona, 1981, Tomo I, p. 312. El primer libro ilustrado que se imprimió fue en 1485 en Subiaco.

5. KRETZULESCO-QUARANTA, E., *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, 1996. Este ensayo, con información y propuestas un tanto obsoletas, se dedica fundamentalmente a proponer herencias e influencias de la *Hypnerotomachia Poliphili* en la jardinería europea, no pocas veces apoyándose en interpretaciones demasiado particulares o en débiles razones.

6. Entre los más destacados BORSI, S., *Polifilo Architetto, cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499*, Roma, 1995; ARGAN, G. C., *Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento*, Torino, 1934.

7. ZENO, A., *Lettera a Monsignor Giusto Fontanini a Roma*, in *Lettere*, Venezia, 1785; TEMAZA, T., *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel sec. XVI*, Venezia, 1778.

8. CALVESI, M., “Hypnerotomachia Poliphili. Nuovi riscontri e novi evidenze documentarie per Francesco Colonna signore di Preneste”, en *Storia dell'Arte*, n. 60, 1987; CALVESI, M., “Il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna”, en *Art e Dossier*, Giunti, Florence, n. 24, March, 1988; CALVESI, M., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma 1980.

9. BIADEGO, G., *Intorno al Sogno di Polifilo: dubbi e ricerche*, Atti del T.Istituto di scienze, ecc., di Venezia, t.XL, parte II, 1900-1901.

Fig. 3. Polifilo ante unas ruinas. Cap. III, xilografía n. 4.

Fig. 4. Triunfo de Priapo. Cap. XVII, xilografía n. 70.

Fig. 5. Santuario de Venus. Cap. XVII, xilografía n. 71.



3

cribirla perfectamente (se queja Polifilo con relación a la arquitectura), principalmente porque en nuestra época los términos vernáculos, familiares y nativos peculiares de la arquitectura están muertos y enterrados con los hombres verdaderos. Oh, execrable y sacrílega barbarie, ¿cómo has invadido y expoliado la parte más noble del precioso tesoro y sagrario latino, y hecho que el arte, antes juzgado tan digno, esté ahora ensombrecido y ofendido por una injuriosa ignorancia? Esta ignorancia, asociada con la murmuración, insaciable y pérfida avaricia, ha cegado al arte¹³.

13. PEDRAZA, P., *Francesco Colonna. Sueño de Polifilo*, El Acanalado, Barcelona, 1999, p. 106.

14. Largo es el listado de los intérpretes arquitectónicos de la revelación a Ezequiel: Maimónides, Nicolás de Lyra, Arias Montano, Caramuel, etc. Los jesuitas Jerónimo de Prado (Baeza 1547-Roma 1595) y Juan Bautista Villalpando (Córdoba 1552-Roma 1608) quizá sean los más ilustres de ellos con *In Ezechielem Explanaciones et apparatus urbis ac Templi hierosolymitani, comment et imaginibus illustratus*, Roma, 1596-1605. El segundo tomo, *De Postrema Ezahielis Prophetae Visione Ionas Baptistae Villalpandi Cordubensis e Societate Iesu*, se lo atribuye en exclusiva Villalpando y es un intento gráfico-prosaico de construir el Templo de Salomón. Cfr. la edición de RAMÍREZ, Juan Antonio, *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando*, Madrid, Siruela, 1995. *Hypnerotomachia* es en algo heredera de la capacidad visionaria y de la afición a documentar la arquitectura del antiguo y bíblico libro de *Ezequiel* o de aquellos otros cronistas, como los que redactaron el segundo libro de *Paralipómenos* (caps. 6-8) o *Reyes* (cap. 6-10), que son especialmente fecundos en la minuciosa descripción del templo que debía levantar Salomón, de ese edificio sacro que, como primer y mejor arquitecto, según la tradición judeocristiana, fue proyectado por el propio Yahvé para ser utilizado como su residencia en la tierra, y que fue comunicado a los hombres, con palabras o dibujos, a través de sueños o de apariciones celestiales, para que el rey Salomón, como promotor, con los más ricos materiales, con las dimensiones exactas, lo construyera como si fuera una casa.

15. AA.VV., *Scritti rinascimentali di architettura*, Volumen IV *Trattati di architettura*, Edizione Il Polifilo, Milano, 1978. BRUSCHI, A., "Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*".

En *Hypnerotomachia* lo que se describe es esencialmente la arquitectura; y lo que no es en sentido estricto arquitectura (una inscripción, un relieve, una apariencia, un depósito, un vehículo, un bosque, una bandeja, etc.) también se describe como si lo fuera: con el mismo rigor y precisión casi científica en el suministro de datos. Es bien conocido, desde que se investigó la revelación bíblica y angelical a Ezequiel de la planimetría y la volumetría del Templo de Salomón, que la descripción pormenorizada de la arquitectura, incluidas sus dimensiones y sus leyes de proporción, sus materiales y sus sistemas estructurales, incita a la construcción o a la restitución de lo descrito, habitualmente comenzando por ese medio constructivo que es el dibujo¹⁴.

El prolijo suministro de datos arquitectónicos ha suscitado y facilitado el trazado de hipótesis gráficas sobre los edificios fundamentales que se describen y pormenorizan en *Hypnerotomachia* para información del lector, de restituciones analíticas como las llevada a cabo por Arnaldo Bruschi en las últimas páginas de "Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*", del Volumen IV de *Scritti rinascimentali di architettura*¹⁵ y que dibujadas por Roberta Lauri Gherardi acompañan este artículo.

ARQUITECTURA GRÁFICA

En los dibujos que ilustran *Hypnerotomachia* —y que lo hicieron comercialmente atractivo— es reconocible este esforzado intento por traducir a líneas todas las palabras, así como es posible constatar la infidelidad de la versión gráfica respecto a lo escrito. A menudo no hay correspondencia estricta entre lo dicho y lo dibujado, especialmente en el caso de los edificios. El dibujo es mucho más escueto: registra algo de la exuberante realidad; no en pocos casos sería absolutamente imposible dibujar como ilustración de texto todo lo que se describe: materialmente imposible expresar con un solo dibujo o con una colección de planos, por ejemplo, el palacio

de la reina Eleuterilide. En cualquier caso ambas, palabras y líneas, más las líneas que las palabras, procuran la elocuencia: decir lo preciso con lo justo, lo conveniente con lo mínimo. Aquí los dibujos son subsidiarios del texto: lo acompañan para aclararlo, para conformarlo, para desvelarlo: para dotarlo de una figura. Además de para este cometido, podría decirse que escolar, no pocas veces los dibujos se utilizan para soportar otros textos complementarios en forma de inscripciones, hasta constituirse en emblemas, en alegorías, en lemas, en leyendas, en jeroglíficos nunca del todo autónomos.

No se sabe quién o quiénes son los autores gráficos. Hay acuerdo general en que uno sería el dibujante y otro, al menos otros dos, los xilógrafos. Como otras veces, la historiografía ha resuelto el asunto del anonimato denominando al autor “Maestro del *Polifilo*”. Giovanni Pozzi propuso que el inventor, que el dibujante de las arquitecturas fue el mismo Francesco Colonna, el redactor del texto, y que de la ejecución de los grabados en madera se ocuparía algún buen taller veneciano. Niega, por tanto, la posibilidad aventurada por otros de que el autor fuera, por ejemplo, el pintor florentino Benozzo Gozzoli (1421-ca.1497), o un discípulo o colaborador del taller de Andrea Mantegna (1431-1506), si es que acaso no intervino el propio pintor de los murales de la *Cámara de los esposos* del Palacio Ducal de Mantua, con cuyo programa decorativo se han encontrado algunas, no determinantes, similitudes. También, por insistir en el entretenimiento de las atribuciones, se ha apuntado hacia Giovanni Bellini (ca.1433-ca.1516), al vicentino y demasiado joven para la empresa Benedetto Montagna (ca.1481-ca.1558), más grabador que pintor, y al estricto grabador que fue Jacopo Barbari (1445-1516).

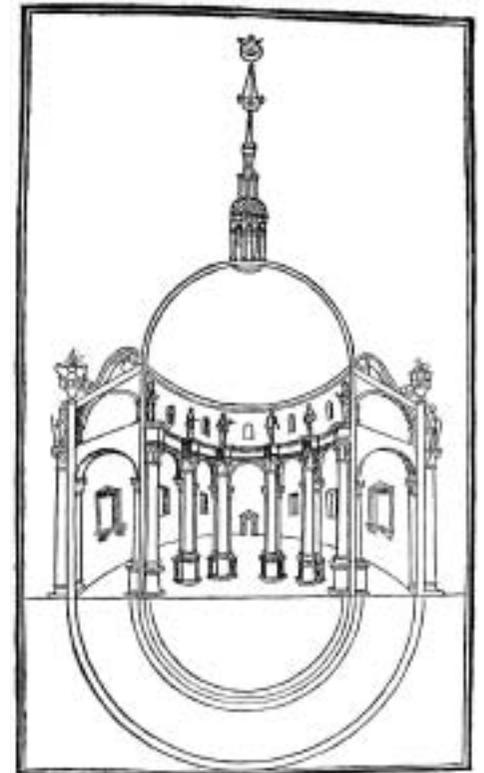
Las 171 (o, según se considere y se cuente, 172) xilografías de las dos ediciones alumbradas por los talleres de Aldo Manuzio son las mismas. Algunas, las más sugerentes y nunca explícitamente lascivas, fueron después alguna vez censuradas: ciertas partes se tacharon manchándolas o se borraron blanqueándolas, como el falo erecto del altar del guardián de los huertos, el triunfo vegetal “cubierto por un umbráculo en forma de cúpula, afirmado y sostenido por cuatro troncos” que conducía al dios Jano portando una guadaña o el del sátiro indiscreto que en otro lugar corre una cortina para desvelar a una ninfa. En otras ediciones, como en la versión reducida y despreocupada de Jean Martin en París, en 1553, hubo nuevas ilustraciones que, en cualquier caso, nunca mejoraron a las primeras. En éstas, de calidad dispar, no obstante, la construcción de la perspectiva arquitectónica es más torpe, incipiente, menos correcta que otras que ya venían trazándose desde mediados del XV hasta entonces por Maso Finiguerra, Giovanni Marcanova, Benozzo Gozzoli, Giorgio Martini o, entre algunos otros afines, Simone Pollaiuolo. Estas deficiencias, solo en comparación con otros dibujos y otros grabados técnicamente mejores, no son óbice para que una de las razones del éxito de *Hypnerotomachia* (éxito editorial en términos relativos y a partir de la segunda edición veneciana) haya que atribuírsela, sin duda, al interés que desde antiguo se mostró por sus ilustraciones, quizá incluso en mayor medida, ya inaugurado el tiempo del gobierno de la imagen, que por el propio texto, con gran dificultad desciftable por el inexperto.

Además de escenografía (delineación en perspectiva de un objeto, en la que se representan todas aquellas superficies que se pueden descubrir desde un punto determinado) hay ortografía (delineación del alzado de un edificio u otro objeto) y alguna iconografía (delineación de la planta de un edificio). De todas las proyecciones planas predominan los alzados: hay apenas un par de plantas y alguna sección. La perspectiva cónica que se emplea no está al tanto de los últimos avances del XV en Italia: en los dibujos con figuras, bien en interiores arquitectónicos o en el paisaje, se emplean los recursos tradicionales para aparentar la profundidad (fuga del despiece de solerías, empequeñecimiento en la distancia, escorzos fingidos, etc.). Es en los dibujos de edificios deshabitados y desamparados donde más se evidencia la insuficiencia en el trazado riguroso de la perspectiva.

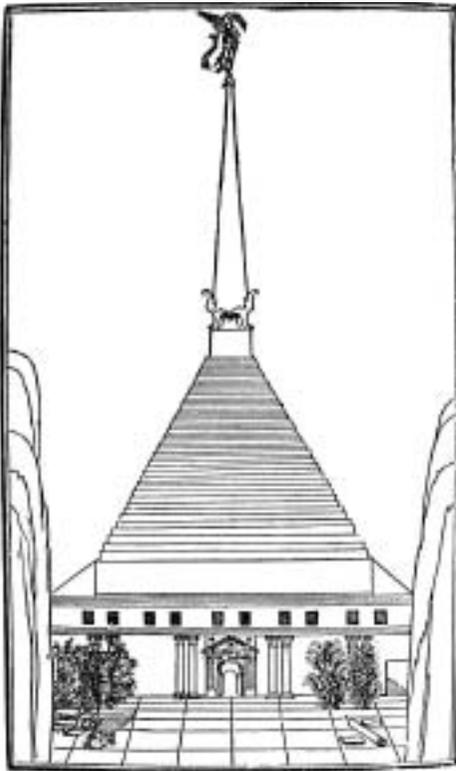
Un dibujo singular en el que se mezclan y conviven sin grandes conflictos gráficos el alzado, la sección por un plano vertical, la planta esquemática y la vista en perspectiva es en del interior del Santuario de Venus, donde la planta más parece un dibujo de monte o una apoyatura geométrica que otra cosa. Esta difícil sección en perspectiva de un interior curvo, producida por el plano de simetría, en la que se incluye la ley reguladora de la planta, sigue modelos ya experimentado y en algo habituales, como el dibujo de Filarete de su *Casa de las virtudes* (Biblioteca Nacional de Florencia) o el de Giorgio Martini de *Santa Constanza* (Biblioteca ex



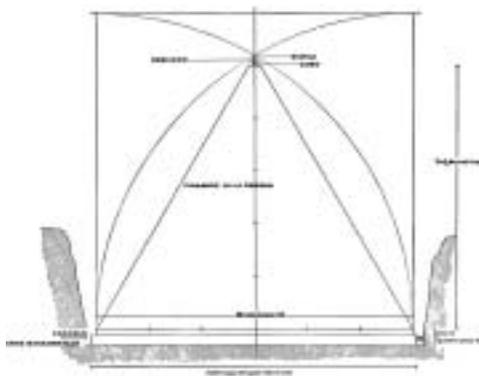
4



5



6



7

ARQUITECTURA INSOLENTE

Batalla en sueños de Polifilo ha estado sometida, auspiciada por su hermetismo, a las interpretaciones más arriesgadas y extravagantes, cuando no exotéricas o grotescas. También de ella se han realizado algunos análisis científicos, más interesados por investigar que por interpretar, más por leer o ver razonablemente que por especular desde los inestables territorios de la paranormalidad. Polifilo, sin otro nombre propio que este apodo que alude a su amor intelectual por Polia, se adentra, en su celebración humanística de la belleza, en una selva oscura como antes se adentró Dante en su *Divina Comedia* o el caballero Oeno en *Purgatorio di messer Santo Patricio*, y se duerme al principio de la historia como alguien se durmió en la *Amorosa Visione* de Boccaccio. Es, en cuanto al argumento y a la trama, poco original. Tampoco experimenta demasiado respecto a la estructura narrativa, que sigue modelos anteriores, no sólo en cuanto al ya referido recurso a la “ekpharásis” y a la digresión, sino en cuanto a su afán por ser un inventario de conocimientos de la más dispar, aunque siempre bibliográfica, procedencia.

Cuando se arriesga y verdaderamente innova es cuando se atreve con estructuras arquitectónicas insolentes. Parece que quien escribió el libro tuvo siempre la intención de que éste estuviera gráficamente bien documentado. No es difícil demostrar, como ha hecho Bruschi, que los dibujos no se han trazado estrictamente las instrucciones formales y métricas del texto, que éstos son interpretaciones más o menos sensatas, creíbles, verosímiles de las mismas. Si se dibuja lo que Polifilo dice que ha visto según la detallada información dimensional que aporta (en unidades de estadios y pies) y las precisiones sobre proporción y geometría que añade, el resultado es muy diferente al figurado por las xilografías y, a menudo, imposible como arquitectura estable construida en el espacio. Lo descrito tiene el objetivo y sirve, en consecuencia, para hacerse una vaga, imprecisa idea sobre las minucias de la forma: útil para suscitar impresiones, para alentar la imaginación, para dar sensación de caótico o de colosal, de amable o de terrible, de acogedor o de inhóspito. Lo dibujado, sin embargo, tiene otra intención, no ya narrativa sino descriptiva: in-formar sobre la forma y la posición de las cosas, no del ambiente o las sensaciones que emanan de ellas. Puede compararse, por ejemplo y como caso extremo, el faraónico edificio que el xilógrafo propone como acceso al jardín que lo conducirá hasta la casa de Venus según la interpretación libérrima de lo prescrito y el trazado a escala que resulta, siguiendo al pie de la letra las instrucciones verbales del relato, según la tesis de A. Bruschi.

Tal discrepancia hace difícil admitir sin más que el escritor y el dibujante, al menos en este caso, pueden ser la misma y única persona. Si fueran el mismo y el autor primero dibujó, trazó siquiera un boceto que lo auxiliara como pauta en la descripción posterior (como tantos escritores hicieron y siguen otros haciendo: Lampedusa, Navokov, Saramago, Sebald, etc.), la descripción verbal, con seguridad, como si se hubiera empleado una cuadrícula, se ajustaría más a la delineación de lo imaginado; si el orden hubiera sido el inverso, antes lo literal y luego la delineación gráfica, la propia construcción del dibujo habría exigido, cada vez que se detectara una divergencia, la introducción de correcciones en el texto.

En cualquier caso no puede considerarse un error, ni siquiera una distracción o una impericia, esta falta de correspondencia estricta entre lo narrado y lo grafiado. Si no son del todo expresiones autónomas sí son, al menos, criaturas conscientes del amplio margen que tienen para discrepar sin abolir su compromiso de fidelidad. La arquitectura siempre, desde que hay constancia que empezó a usar estos dos medios de expresión, ha soportado con dignidad la disimilitud entre lo escrito y lo dibujado, y entre lo dibujado y lo edificado. Se puede estudiar cualquier caso para demostrarlo; elegir, por ejemplo, el reciente Parlamento de Escocia en Edimburgo, concluido bajo la dirección de Benedetta Tagliabue e ideado por Enric Miralles, para comprobar que ni la memoria del proyecto ni el artículo que acompaña al plano en la revista son hermanos gemelos, o para comprobar que los dibujos son apenas una referencia indirecta a la quebrada estructura de variopintos hormigones y de inquietos puntales de madera que ya está envejeciendo en la niebla. Una es la arquitectura que se dice y otra la que se imprime; una la que se modela y otra la que emerge o se sumerge en la tierra.

Fig. 6. Pirámide de gradas y obelisco. Cap. III, xilografía n. 5.

Fig. 7. Restitución de la pirámide de gradas según A. Bruschi.

Fig. 8. Cartografía de la Isla Citerea Cap. XXI, xilografía n. 125.

Fig. 9. Portal de la pirámide de gradas. Cap. V, xilografía n. 15.

ARQUITECTURA TRASTORNADA

Hypnerotomachia Poliphili, además de por la botánica, la zoología, la metalurgia, la joyería, la arqueología, la gastronomía, la astronomía, la mitología, la escultura, la pintura, la lúdica, la mecánica y tantas otras disciplinas, se ocupa de la arquitectura, de descubrirla, denominarla,

definirla y proyectarla. Los términos y las imágenes las toma prestadas, y las mezcla y las confunde, las transforma y las combina a su libre albedrío, de las que pudiera haber conocido de las ediciones *princeps* o de los manuscritos a los hubiera podido tener acceso de, al menos, Leon Battista Alberti (*De Re Aedificatoria*, 1485), Marco Vitruvio Polion (*Los diez libros de arquitectura*, 1486) y Filarete (*Trattato di Architettura*, ca. 1460). La obra de Alberti, la escrita y la construida en Florencia, Mantua o Rímini, es, según los especialistas en análisis comparativos y en averiguar precedentes, la fuente más directa, la influencia más clara, tanto ideológica como formalmente de *Hypnerotomachia*. De Alberti parece que incluso adoptó el método. Del tratado de Antonio Averlino, “Il Filarete”, se me antoja que lo que al autor de *Hypnerotomachia* le interesa es, más que la metodología y las formas concretas de su arquitectura, la libertad compositiva que manifiesta en su tratado; la abolición que éste lleva a cabo de casi todas las reglas dictadas por el rigor de la razón y por la experiencia en las leyes del equilibrio. Ni siquiera la geometría circular que el escritor exige al reino Citereo, incluida la isla central de la que emana, tiene porqué ser directamente heredera –como se ha afirmado– de las islas circulares que Filarete proyectó para *Sforzinda*, la ciudad ideal e inexpugnable que el tratadista engendró para los Sforza milaneses. El esquema topográfico, la cartografía que del territorio hay en *Hypnerotomachia*, carente de estrellas apuntadas, permite dudar de la legitimidad de la herencia. Al fin y al cabo también la Atlántida platónica definida en *República*, y otros muchos lugares míticos entre ambas, incluidos infiernos y elíseos, fueron antes islas circulares navegables y laberínticas.

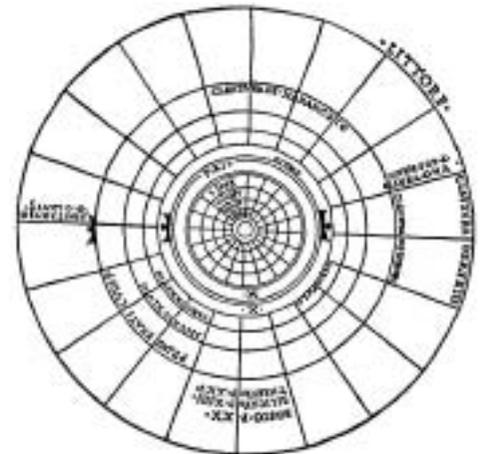
El escritor no copia, no calca: imita y manipula; utiliza fragmentos, componentes, para imaginar sus alucinadas arquitecturas. Cuando es más indiscreto, cuando evidencia sus fuentes, literarias o no, sin disimulo, es cuando recurre a pedestales, peanas, frisos, urnas, sarcófagos, frontones, tondos, fustes o pilastras votivas y tantos otros elementos arquitectónicos sobre los que es posible horadar un texto; superficies, como soportes caligráficos, en las que grabar caracteres, y de las que con tanta opulencia está abastecido el libro. Normalmente estos componentes están deteriorados, quebrados, incompletos: son ruinas, fragmentos descontextualizados, restos de antiguas construcciones encontrados por Polifilo y que le han llamado su atención no tanto por cómo son sino por lo que dicen.

El escritor no pretende la singularidad sino la variación, la amplitud del repertorio: ofrecer el más extenso catálogo de modelos posibles de modo que el lector conozca lo amplia que es su erudición. La singularidad, la magnificencia, el virtuosismo arquitectónico, cuando quiere demostrarlo, y lo consigue, es cuando proyecta y describe los pocos “edificios” que hay: cuando alumbra, por ejemplo, el soporte piramidal del obelisco que corona la construcción que hace de puerta de entrada al primer Jardín de Citerea, tal vez recordando el Mausoleo de Halicarnaso descrito por Plinio en el libro XXXVI de su *Historia natural* o siguiendo el referido por Alberti en el libro VIII de su tratado. De este sorprendente edificio el escritor se detiene a describir con todo lujo de detalles y analíticamente la puerta, la portada, la “Magna Porta” con arco de medio punto entre dobles columnas sobre pedestal sustentando un frontón. La descripción, es decir, el análisis perceptivo y formal, como en otros casos pero aquí del modo más evidente, va de lo general a lo particular, como si fuera “una demostración matemática o científica del tiempo”¹⁶, sin extraviarse, siguiendo un orden, atendiendo a un método no literario sino constructivo.

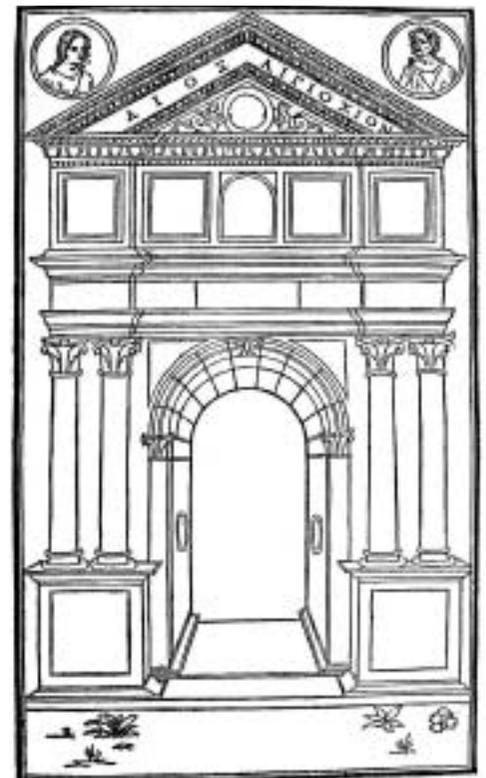
Cabe sospechar que lo que el arquitecto propone es que este método, que este proceder es en todo un procedimiento para proyectar: para conducir a la idea desde la imaginación a la grosera realidad. Porque Francesco Colonna, si se admite provisionalmente como autor de *Polifilo*, lo que está proponiendo en su obra no es un catálogo de formas, o un repertorio de modelos o de soluciones (intención de vademécum y de memento que no pocos tratados del “Quattrocento” y del “Cinquecento” tenían) sino afirmando que con ese vocabulario arquitectónico, con ese lenguaje heredado, casi sin límite, se pueden armar otras construcciones. Entonces, cuando transforma, cuando innova, Colonna ya no aspira a manifestar su sapiencia sino su habilidad como creador; no se trata entonces de evidenciar que está bien instruido sino de demostrar que es un “artista” capaz.

ARQUITECTURA METÓDICA

Francesco Colonna no es tanto un documentalista o un taxónomo de la arquitectura como un proyectista: podría afirmarse que, en su sentido moderno, es un arquitecto. Su intención que no es reproducir o representar modelos que pudieran haber existido en la antigüedad, más o menos verosímiles, sino proyectar arquitecturas a la antigua: es decir, dislocando arquitecturas



8



8

16. BRUSCHI, A., op. cit., p. 223.

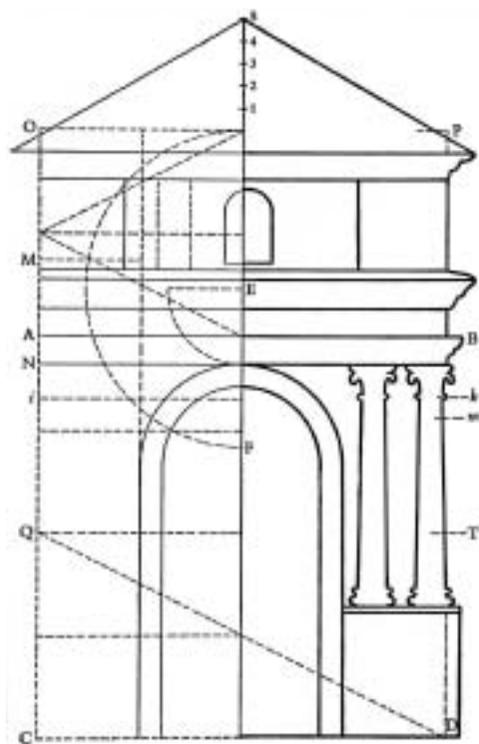


Fig. 10. Restitución de la "porta magna" según A. Bruschi.

egipcias, helénicas y romanas, y obviando todas las demás. Ser, en definitiva, único y original como consecuencia de un ejercicio proyectivo, cuya metodología de trabajo en algo se parece, cuando no es idéntica, a la que sigue en la redacción del texto: un proceso de acercamiento, una secuencia ordenada en la yuxtaposición de elementos, un criterio propio de ensamblaje de los componentes, casi como si construyera un collage primitivo y rudimentario. Después un alejamiento de la obra para percibirla en la distancia y tal vez revisarla, corregirla o precisarla. Y después abandonarla.

A él la arquitectura que en *Hypnerotomachia* le interesa es sobre todo la de la apariencia: es a su semblante, a su imagen, a cómo es percibida (Polifilo y el posible lector no son, al fin y al cabo, más que espectadores de ella, usuarios virtuales) y no a las cuestiones espaciales o funcionales, constructivas o estructurales, a las que más atención le dedica. Su capacidad para atraer la mirada y cautivarla es lo que casi en exclusiva le importa de ella en este caso. A su servicio está y pone todo lo demás: las dimensiones y los materiales, la estabilidad y la consistencia. La fisonomía asume la representación orgánica de la arquitectura, y como en ésta tiene un papel destacado la decoración, a ella se entregará con fervor indiscreto el arquitecto, a veces hasta apabullar los edificios (en este sentido también la escultura, aquí considerada un aspecto decorativo, está supeditada a la arquitectura). Algo de esta jerarquía de la apariencia hay también en no pocos tratados del Renacimiento y posteriores, es decir, del predominio de los criterios formales, del gobierno de los asuntos de la *venustas* sobre los de la *firmitas* y la *utilitas*. Al fin y al cabo un libro de arquitectura era también un muestrario: un tratado era usado como un pronuario, casi como un manual de sugerencias.

La arquitectura ha de ser narrada; este difícil cometido le es asignado a Polifilo, aunque en sentido estricto el observador no narra: describe. Traza, de algún modo, aunque su modelo esté conformado en el territorio de la idea, apuntes del natural como aprendió a trazarlos Giotto. Es menos, en cuanto a género, un cuento largo que un reportaje, menos cinematografía que pintura (difícilmente fotografía porque lo descrito no pertenece al repertorio de la realidad sino al bagaje nebuloso de los sueños, al material ágrafo de la fantasía). La descripción siempre, al menos de los objetos y de las arquitecturas más significativas, es exhaustiva, minuciosa, completa: se describe la forma (los componentes, su disposición, etc.), las dimensiones, los materiales, el significado —en caso de saberlo—, la posición, el entorno, la estructura, el mecanismo —cómo funciona en caso de estar articulado, cuál es la fuerza motriz—, etc. Y todo lo que se expresa es porque es por algún motivo sublime, excepcional, magnífico, majestuoso, exquisito, insuperable, soberbio, maravilloso, célebre, increíble, egregio, elegante, sobrehumano o divino. También porque es antiguo e histórico (en oposición a moderno, a contemporáneo); porque está hecho como lo hacían los antiguos (sus antepasados ilustres), con sus principios y a su gusto. Todo lo descrito es un placer para la vista (para la imaginación del lector; quizá también para su oído): sólo es digno de mención aquello que es placentero para los ojos. El escritor, consciente de su deber de transmisión, no puede privar al lector, o al oyente, de estas maravillas; no puede resistirse a intentar expresar con palabras algo de las cosas eminentes que, por fortuna, tal vez por amor, se le ha concedido contemplar. Por muy abundante que sea la belleza, viene a decir, alguien sensible nunca se puede saciar de admirarla: porque belleza y felicidad tienen aquí significados idénticos, y demostrar esta sinonimia es uno de los propósitos éticos (y tal vez arquitectónicos) fundamentales del libro.

Polifilo, el narrador, es un testigo y en cierta medida un evangelista. Él no sabe en su sueño (como los legendarios personajes de Borges) que está soñando, que está dormido, y al lector a menudo, abotargado en la lectura, se le olvida que alguien se lo dijo en las primeras páginas, desde el título; que a lo que está asistiendo es a una *Hypnerotomachia*, a una "Hipnomaquia", a una "batalla en sueños", a un conflicto bélico y espectral. En el estar soñando este personaje tiene algo de profético: de aquél a quien le han sido reveladas algunas cosas en ese estado de apatía e indefensión (tal y como antes le fueron revelados a los profetas y a los santos la Jerusalén Celestial o a los monjes fundadores de monasterios el volumen de sus futuros conventos) y, en consecuencia, al que se le impone la condena de tener que comunicárselo eficazmente al resto de la ecúmene.

ARQUITECTURA OBJETIVA

Los ojos de Polifilo son analíticos; su mirada es rapaz, crítica. Miran, examinan y se complacen, o se complacen y examinan, pues a veces la cronología de los actos es la contraria. El deseo de

comprender, más que de conocer, es lo que motiva a Polifilo, en algo seguidor distante, se me antoja, del camino del acceso al conocimiento, divino o no, que propuso Ramón Llull en *El libro del ascenso y descenso del entendimiento*. Polifilo, dicho académicamente, lo que plantea y desarrolla es un análisis formal de la arquitectura que inevitablemente antecede y conduce al proyecto. Este análisis se origina en esa manifestación racional del deseo que es la curiosidad: “Deseo todavía investigar todo lo que antes no había comprendido perfectamente” dice Polifilo y añade: “Es cosa laudable escudriñar todo, considerarlo y medirlo”. Polifilo es uno de los primeros analistas gráficos: usa la palabra y el dibujo para desentrañar la realidad: la anticipación de la realidad que es el proyecto como documento.

Hypnerotomachia contiene, en su concepción moderna, la documentación de un proyecto arquitectónico: memorias y planos. También, urdida en el desarrollo de la trama, entreverada a la táctica narrativa, contiene la estrategia proyectiva a la que antes me refería, el proceso de concreción de la idea; plantea una metodología artística, un modo de conducir a la idea desde su génesis hacia la forma, de atribuírsela a la materia; de, podría decirse sin equívoco, redactar un proyecto. Su intención docente, si es que acaso la tuviera, (y en cualquier caso ésta no sería de índole moral sino estética), no va dirigida al artesano sino al arquitecto, no al artífice sino al artista.

Toda la arquitectura mayor que hay en la obra es singular, exclusiva. Lo “clásico” (la idea romántica de lo clásico) es continuamente reivindicado como modelo del que partir, como principio, aunque la arquitectura edilicia que se cuenta sea del todo imposible en ese pasado idílico al que se alude: no de otra manera que inventando fórmulas nuevas intervenían Alberti o Filarete. Lo que se reivindica es un concepto de proporción, de simetría, de parte, de orden, más que un orden, una regla o una forma concreta; una idea de arquitectura y de proceder arquitectónico más que una arquitectura precisa. Los proyectos de Francesco Colonna están de acuerdo con la ideología neoplatónica de su círculo intelectual, aunque exacerban, llevan casi al paroxismo las propuestas. La extravagancia consciente que él practica era como una forma de reclamo, casi un anticipo de las estrategias de la publicidad.

Se ha dicho, quizá sin mucho fundamento, que ningún arquitecto práctico podría sacarle provecho a *Hypnerotomachia*¹⁷ y, no obstante, el inventario de arquitecturas eclécticas, de arquitecturas fundadas en la acumulación, superposición y el reciclaje, de nociones o de desechos, está repleto. De arquitecturas extenuadas, desequilibradas, imperiosas como las de Hans Poelzig, desbordadas como las de Antoni Gaudí, telúricas como las de Bruno Taut o directamente enraizadas en los sueños como las de Iakov Chernikov, Eleazar Makevich y Vladimir Tatlin.

Podría hacerse un extenso listado de las obras de arquitectura del siglo XX que en algo, conscientes o no, son herederas no ya de los postulados teóricos que pudieran extraerse de *Hypnerotomachia* (el ensayo de R. Venturi *Complejidad y contradicción en la arquitectura* parece que se hubiera inspirado en ella) sino de sus propuestas y puestas en práctica. El *Danteum* de Terragni, por ejemplo, aventuro que más le debe a Colonna que al propio Alighieri.

Mucho antes de Peter Eisenman, de Rem Koolhaas y de Daniel Libeskind podríamos imaginar que Diego de Sagredo tal vez tuvo algún conocimiento de *Hypnerotomachia* porque el texto dialogado de sus *Medidas del Romano* (Toledo, 1524) y cierta similitud compositiva de la arquitectura propuesta o semejanza gráfica de alguna de las ilustraciones permite, sin ir más allá, aventurarlo. Y si no fuera porque la primera edición es 16 años posterior a la de *Hypnerotomachia*, diríase que Francesco había tenido en cuenta el libro III del *Tratado de la medida* (Nuremberg, 1515) de Alberto Durero en aquellas páginas en las que da las instrucciones pertinentes para levantar victorias, triunfos y memoriales, donde un barril de madera, que soporta un jarrón en el que se sostiene un balaustré sobre el que hace equilibrio una cesta, se sobrepone a un pedestal¹⁸.

ARQUITECTURA NATURAL

La arquitectura que *Hypnerotomachia* propone es una arquitectura lúdica, para el placer: a veces incluso afrodisíaca, como ocurre con los triunfos y palios de los cortejos, o con las fuentes. Una arquitectura inútil para cumplir con eficacia una función predeterminada, que no necesita demostrar siquiera si es o no capaz de mantenerse en equilibrio estable. Aquí, contrariando a William Morris, no hay necesidad humana que satisfacer sino deseo que cumplir, capricho que saciar, sueño que acunar, vigilia que cohibir.

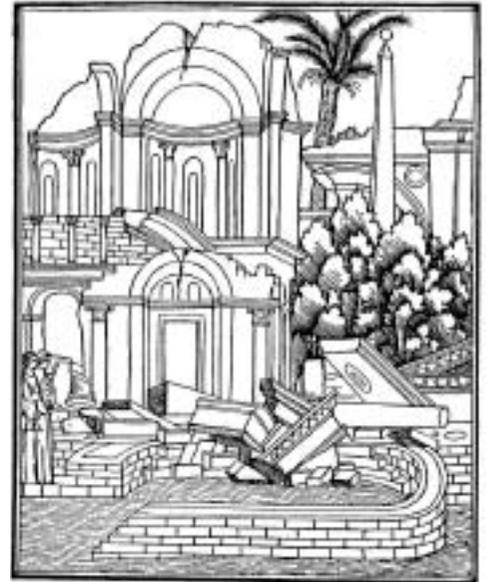


Fig. 11. Templo de los epitafios y los epigramas. Cap. XVIII, xilografía n. 87.

17. PEDRAZA, P., op. cit., p. 46.

18. Cf. DURERO, A., *Tratado de la medida* (versión castellana de la edición de J. Peiffer), Akal, Madrid, 2000.

Porque es una arquitectura ideológica no sorprende que Polifilo haga parte del trayecto por el primer jardín acompañado por Logística (la personificación de la razón y de la lógica) y por Thelemia (la personalización juvenil de la voluntad y del deseo), a las que continuamente va interrogando sobre el significado de las cosas que le muestran, sobre todo aquello que no está claro a los ojos de su entendimiento. La mayoría de las obras son equívocas: tienen jeroglíficos, inscripciones misteriosas, signos que hay que interpretar, formas que hay que leer según una o varias claves que Polifilo no conoce. Como Dante se hizo acompañar por Virgilio en su búsqueda de Beatriz, Polifilo se auxilia de quien le pueda ir dando significado a lo que encuentra. Cada obra es una prueba a su ingenio, una incitación a descifrarla. Las obras del hombre que por allí puede admirar, “aquella ingente máquina”, por ejemplo, le dice Logística a Polifilo “fue fabricada por el ingenio humano con gran trabajo e increíble cuidado, para perplejidad del intelecto y alcanzar un divino placer en entenderla”. En el intento de hallar la cifra oculta con la que descifrar, de correr el velo para desvelar, de resolver enigmas, de hacer accesible la arquitectura, aunque sólo sea a los iniciados, también la *Hypnerotomachia* se aproxima a algunos de los tratados arquitectónicos que le fueron inmediatos. Tiene, como ellos, el propósito de alentar a la razón para que pueda disfrutar de ese placer independiente de los sentidos que ya comienza a ser llamado intelectual; convencer al lector que no sólo es real lo que se percibe con la vista, que hay otra realidad detrás esperando a ser descubierta.

Los lugares y las construcciones, al contener siempre algún elemento extraño, son alegóricas y aluden a algún significado no explícito: remiten a algo ajeno a la propia arquitectura, lo cual no quiere decir exactamente que esta arquitectura sea metafórica (no es posible la arquitectura como metáfora) ni que tenga un determinado carácter (la arquitectura no tiene carácter, ni sentimientos)¹⁹. A la arquitectura venérea, como a la portuguesa o a la contemporánea, el amor, como la onomatopeya o la hematología, no le concierne. No afecta al escenario sino a los participantes en la escena. Otra cosa es que el escenario sea acorde con los sucesos que soporta, que es lo que aquí novedosamente ocurre, porque el amor bucólico y pastoril, el amor oscuro y secreto, la necrofilia de Polifilo—Polia está muerta—necesita praderas y bosques y jardines embarrados de lo que luego serán “follies”, de precipitados jardines sagrados de Bomarzo en los que un príncipe Orsini un día se extravió.

El lugar cordial y final que se describe en *Hypnerotomachia* es otro jardín ideal situado en el centro geográfico del reino de Venus, ocupando la imaginaria Isla de Citerea, su residencia inmaculada: un ordenadísimo jardín, un “giardino all’italiana” según Vagnetti²⁰. En el relato los acontecimientos siempre están supeditados al lugar, a la particularidad del lugar. Lo que importa no es tanto lo que sucede, sino dónde sucede: la demostración de que el medio ambiente condiciona, determina al habitante. La acción en *Hypnerotomachia* no es más que una lenta excusa para ir cambiando de sitio, para sustituir un escenario por otro en el seno del mismo territorio pagano: la arquitectura es la que desencadena los actos, la que invita a la acción. Ésta es probablemente la gran novedad, pronto aparcada, en las relaciones entre la arquitectura y la literatura. Al escenario, a lo inerte, a lo estático es a lo que en mucha mayor cuantía se le presta atención. Si en la *Comedia* de Dante, ubérrima también en escenarios sugerentes y en acontecimientos, es la reflexión en clave moral lo que predomina, las lecciones éticas derivadas de la lectura religiosa de los sitios y las situaciones, aquí este cometido pastoral solo importa en cuanto a escrúpulo, a moraleja o a anécdota. La arquitectura, el edificio o el paisaje, no tiene, como alguna vez quiso F. Purini, una intención pedagógica²¹.

La naturaleza—la ordenación en el escenario natural del inventario de plantas y criaturas tomadas en su mayoría de la *Historia natural* de Plinio—no es más que el paisaje en el que situar, o sobre el que colocar, la arquitectura, la obra suprema del hombre, del que sabe transformar el medio ambiente. El artista, como ordenador de la naturaleza, se manifiesta en el proyecto del jardín, en la composición y hermanamiento de lo vegetal con lo rígido y lo líquido, en la sugestiva puesta en relación de aquello que puede germinar con lo que es inerte, de lo mudo con la música del movimiento. A las plantas más espléndidas se vinculan las piedras más preciosas y los metales más nobles, siempre los más ricos y lujosos materiales, los más raros y exquisitos.

Frente a la deformación biológica, lo artificial está pulido, es brillante, refleja lo que a él se asoma, es áureo; si pudiera, sin ser mágico, todo sería transparente: espiritual. La materialidad, la realidad “materia” también aspira a la trascendencia, pero fracasa: se deteriora, se quiebra, decae, envejece, está sometida a la acción destructora del tiempo, avocada a la muerte: a la misma a la que se sometió Polia. El sueño del viajero es el de la vida: su vigilia es su muerte.

19. PEDRAZA, P., op. cit., p. 20. dice que las piezas que pueblan la obra tienen “carácter amoroso”. Es del todo cuestionable que la arquitectura pueda tener carácter; y si de alguno pudiera dotarse, difícilmente sería el amoroso.

20. VAGNETTI, L., *L’architetto nella storia di Occidente*, Edizioni Zedam, Padova, 1982. p. 258. En nota a pie de página Vagnetti da por sentado, aunque atribuyéndoselo a Schlosser-Magnino que *Hypnerotomachia* es obra de fray Francesco Colonna (1433-1527) y que fue escrita en 1467.

21. PURINI, F., *La arquitectura didáctica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1984.

La naturaleza (aquí el jardín era todavía más bosque que parque suburbano, más selva que arquitectura) es el ámbito, el ambiente. A ella, a su virginidad se oponen los autómatas, hacia los que Colonna muestra no poca afición²²; por los autómatas y por otro tipo de mecanismos, móviles y vehículos; por la acción sobre los ingenios de la fuerza motriz, por el impulso, proceda del agua, del viento o del empuje animal. Quizá los más ilustres ejemplos de estos artificios mecánicos son los relacionados con la “Fuente de los cinco sentidos”: la veleta alada en la que suena una trompeta esencial; el niño, sujeto por dos ninfas, que orina al desplazarse un escalón y la fuente aspersoria y final del banquete de la reina Eleuterilide, en el capítulo IX, “raro artificio de dignísima forma y apariencia”. La arquitectura, apática o dinámica, impide entender el jardín de *Hypnerotomachia* como una revisión de aquel Paraíso bíblico en el que la arquitectura, por no ser hostil aún la naturaleza al hombre, era innecesaria.

ARQUITECTURA EJEMPLAR

En *Hypnerotomachia* hay muchos lugares, numerosas clausuras, incontables situaciones, bastantes fábricas más o menos definidas (en pie o en el suelo, habitaciones o puentes, pérgolas o túmulos) pero, antes de tomar el barco, sólo cuatro edificios estrictos y completos: la pirámide de gradas inaugural, el palacio de Eleuterilide, el santuario de Venus, y, aunque en ruinas, el templo de los epitafios y los epigramas. Después, separada por el agua, un canal perimétrico, un mar anular y la isla redonda y plana donde se resguarda la diosa latina.

A la descripción de la “portentosa pirámide que tenía un alto obelisco encima”, situada en el extremo de un valle, entre montañas, se dedica el capítulo III. Esta terrible edificación es un acceso, una boca, un orificio que el paseante ha de atravesar, un límite que hay que profanar, un velo que rasgar. En el capítulo VI continúa la presentación del medio ambiente en el que está ubicada con la descripción de la gran explanada que hay ante el edificio aterrazado y con la de los grupos escultóricos que la custodian; conjuntos espectrales como en algunos cuadros inquietantes de Giorgio de Chirico: un caballo con alas (Pegaso cabalgado por niños), un coloso yacente y un elefante que soporta en sus lomos un obelisco, ambos huecos y penetrables como la vaca que Dédalo ideó para posibilitar el incesto de Pasifae con el toro y como el ingenio de Ulises para la toma de Troya. En el capítulo V y VI se pormenoriza el vano, el hiato, el portal, la “magna puerta”, su geometría y su composición absolutamente simétrica; en el VI Polifilo entra imprudente por ella y, aunque quiere, ya no puede salir porque un dragón lechal se lo impide.

Tras el túnel que socava la base de la pirámide está el segundo gran ámbito, la segunda clausura de la historia: los dominios de la reina Eleuterilide, gobernados arquitectónicamente por su palacio. La descripción de la morada real comienza en el capítulo IX y se prolonga hasta el XI. La casa de la soberana consta de algunas de las habitaciones que se describen y de dependencias auxiliares que no se especifican: pero el programa funcional es no tanto esa agrupación de interiores festivos como el contenido permanente o circunstancial de recintos, el ajuar que cuando se despliega los transforma en salón del trono o en comedor: los sítiales, coronas, trípodes, pebeteros, fuentes, vestidos, cubiertos, manteles, mesas y otros desmedidos muebles y menajes puestos allí para deslumbrar. El domicilio de la reina (la “domus” en el original sentido romano: la arquitectura gobernada por la dueña) no es sólo un contenido ni un interior: es el repertorio de jardines que la circundan; el vergel con atalayas, el huerto, el laberinto vegetal, el jardín de vidrio, el patio cercado por la arquería, etc. También, como colofón y contrapunto a la puerta señera del principio, pertenece a este ámbito lineal la montaña abrupta en la que se abren tres túneles cerrados con tres puertas de bronce. Por una de ellas, la que sin certeza sea elegida por el visitante, Polifilo habrá de abandonar y clausurar el lugar.

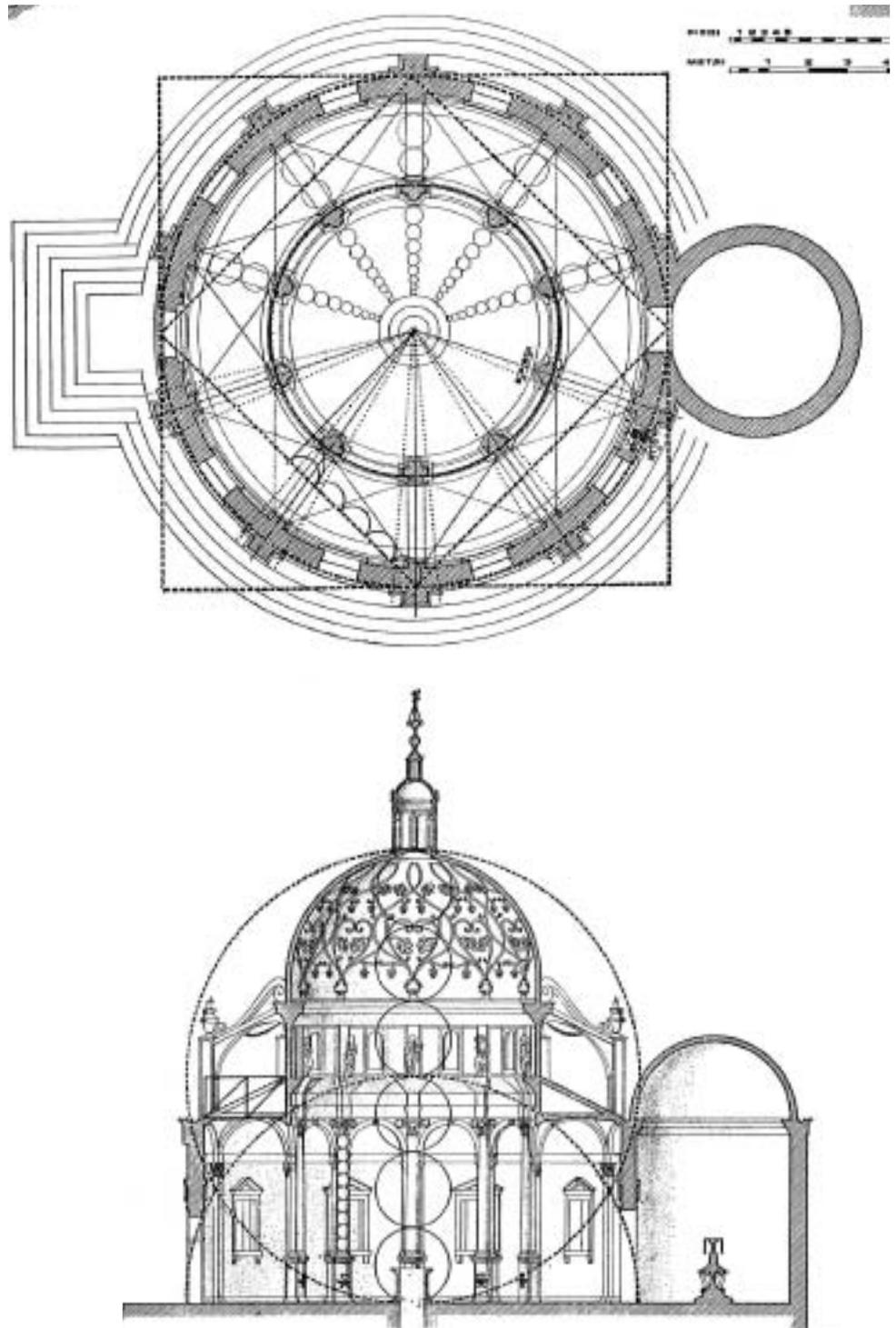
Después de atravesar por su base la montaña se llega al tercer ámbito, éste presidido por el Santuario Citero. En el capítulo XI Polifilo encuentra, aunque no la reconoce, a Polia, y con ella admira las pérgolas, los carros triunfales y los altares que se levantan a cada paso por estos exteriores verdes y primaverales. En el XVII comienza la descripción del templo, del recinto sagrado, de la venera. El Santuario de Venus es el abismo, el lugar al que todo el sistema sanguíneo se encamina. En él van a acontecer los hechos más significativos: la comunión del peregrino profano con la diosa. La descripción del Santuario es circular: una descripción cerrada. Comienza por la veleta, viéndola de lejos, como una señal y un reclamo, y concluye en la misma veleta, describiéndola desde cerca, microscópicamente, en una aproximación que también es acústica. La delineación atenta comienza por el interior, por el análisis de la planta y la sec-



Fig. 12. Visión del infierno. Cap. XIX, xilografía n. 97.

22. Aunque lo que a Alfredo Aracil le interesa de la *Hypnerotomachia Polyphili*, como él prefiere calificarla, es su relación con el laberinto (el argumento de la obra sería una demostración de la vida como peregrinaje por un laberinto, y en este sentido la temática sería del todo medieval). *Juego y artificio. Autómatas y otras dicciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1998, contiene un interesante y documentado análisis sobre la prehistoria de los autómatas.

Figs. 13 y 14. Restitución del Santuario de Venus según A. Bruschi.



ción del edificio; después se ocupa del orden y de los componentes y del aspecto del exterior para luego volver a otros elementos del interior: las lámparas, la fuente y el pozo central, demostrándose especialmente en el dibujo del brocal del pozo, atendiéndolo como si fuera un altar. La planta de la construcción, como tantos otros tolos consagrados a la madre de Cupido, es anular: contiene paralelas una galería y una sala cilíndrica cubierta con una cúpula: ambos recintos, el deambulatorio y la cella, está separados por una decena simbólica de columnas apilastradas. El pozo-pila-altar está en el centro, como si se tratara de uno de los baptisterios que en el siglo XV estaban construyéndose en Italia. La axialidad de sagrario es producida por la situación de la puerta de acceso, abierta frente a una enigmática capilla, también redonda, donde se ubica el manantial.



Fig. 15. Polifilo dormido. Cap. III, xilografía n. 3.

El templo está dedicado a la advocación de Venus; no es, como en la tradición hebrea o en el rito cristiano, la casa de la diosa, su lugar de residencia en la tierra, sino en el recinto donde se le rinde culto a su memoria, donde se conmemora su ausencia. En esta historia el santuario sirve para cobijar la ceremonia del matrimonio místico entre el hombre y la confusión femenina de Polia con Venus. En esta ceremonia simbólica el elemento fundamental es el agua: del agua emergió Venus, líquida e higiénica, si es que no es ella toda agua y espuma, y en ella ha de sumergirse Polifilo para unirse a Polia; por eso el pozo y la fuente, la alfaguara y el desagüe, el orificio y la emergencia.

El cuarto edificio está completamente en ruinas. Es el templo de los epitafios y los epigramas que se desglosa en los capítulos XVIII y XIX y que Polifilo visita en compañía de Polia. Hay desparramadas allí muchísimas obras admirables: un tesoro abandonado. En el centro del recinto sagrado hay en pie un templete de planta hexagonal construido en pórfido, con una cúpula extrañamente bulbosa y oriental. En el templete hay una pintura que enseña cómo es el infierno por dentro. Este infierno, cuya imagen inversa es la ruina del templo, es el lugar que se contrapone a los dominios de Venus, porque allí es donde están condenadas y atrapadas “las almas de los que se suicidan a causa de un excesivo fuego de amor”. Este infierno, como tantos otros lugares, lo olvidó Alberto Manguel en su *Guía de lugares imaginarios*.

Desde el capítulo XX al XXIV se cuenta con parsimonia el viaje en barco de la pareja con su séquito hasta la isla en la que Venus se cobija, y se enumera todo lo que la isla contiene, sus anillos de setos, sus coronas de pérgolas y de prados suaves y verdes donde brotan todas las fuentes irracionales que, con el auxilio de El Bosco en el *Jardín de las delicias*, ha soñado la especie humana. Además de fuentes habitables hay un teatro sin dibujo donde Cupido hiere con su flecha a Polifilo y a Polia, y también el sepulcro donde yace el arquero, a cuya sombra Venus acude a consolarse. Ante él Polifilo se calla y Polia, alentada por las ninfas, toma la palabra para comenzar a contar, intercaladamente con la de su esposo, la historia infeliz de sus amores.

La calidad de los dibujos mejora, en general, en el segundo libro, que empieza en el capítulo XXV. En el primero hay 154 xilografías distribuidas irregularmente por sus capítulos: en el XIII, XV y XVI, por ejemplo, no hay ninguna; en el XIX, sin embargo, hay veintidós. En todo el segundo libro hay diecisiete grabados. En el capítulo XXXVIII finaliza la pacífica batalla en sueños de Polifilo, su batalla contra la vigilia y el amanecer. Su última queja por haber sido por el día despertado, su lamento por la ausencia de Polia, no parece tampoco del todo sincera.



Fig. 16. Sandro Botticelli, detalle del *Nacimiento de Venus*, c. 1485, Galería degli Uffizi, Florencia.

Hypnerotomachia Poliphili es, en definitiva, un libro en el que la arquitectura, descrita o ilustrada, es la auténtica protagonista: el personaje al que se le dedican más atenciones y palabras. La manera de abordarla no es la de los tratados académicos que por entonces comenzaban a redactarse y a triunfar en las escuetas bibliotecas de los expertos, en los que con razones se reivindicaba la alta jerarquía de la arquitectura frente a los demás artificios y al resto de las artes, y donde se catalogaban y se proponían modelos de imitación copiados o inspirados en la antigüedad. Aquí, la arquitectura es novedosamente considerada como aquella parte privilegiada de la realidad en la que tienen lugar los acontecimientos: el escenario físico y simbólico de los sucesos más relevantes. *Hypnerotomachia Poliphili* es un ejercicio completo de análisis arquitectónico en lo que tiene de crítica argumentada de construcciones e ideologías precedentes, de estudio y evaluación de las condiciones del lugar, de las necesidades y características de los usuarios, del medio natural y del paisaje; pero también, como se viene insistiendo, es la puesta en práctica de una metodología de proyecto.

Tras el análisis del ámbito y del ambiente viene la propuesta de la arquitectura para atentar contra los límites flexibles de la realidad: la sugerencia de algunos de los edificios más descabellados e indisciplinados que jamás se han imaginado, sometidos a las leyes estrictas de la geometría y de las proporciones pero no a las conocidas aunque aún no formuladas de la gravedad. Su modernidad, su interés y utilidad para la contemporaneidad arquitectónica también radica en otros muchos asuntos que aquí no se han tratado específicamente: en el recurso a técnicas de composición fundadas en el collage, en la superposición y en la acumulación; en la novedad de la reivindicación poética de la ruina y en la percepción arqueológica de la herencia y el legado; en su oposición a la ciudad como recinto unánime de habitación; en su interés por la disgregación, por la grieta y por la herida, por la mutilación y el fragmento; o en su reivindicación de la arquitectura como oquedad, como interior, como vacío acogedor, como domesticación y humanización de una parte del espacio que desea ser diferenciado.

La alcachofa, como es bien sabido, es la flor más grata a Venus: su alimento preferido y su emblema. Venus fue el motivo iconográfico, la excusa del Renacimiento más sensible para hurgar debajo de la ropa, para revelar y analizar el cuerpo encarnado, para ensalzar y adorar la forma humana femenina, para atribuirle una figura al deseo. La profanación etimológica de Venus fue una de las obsesiones objetivas de sus artistas: la necesidad de sacarla de la oscuridad de templo, de exponerla a la luz delante del pórtico, de mostrársela a los transeúntes para que la conocieran y la reivindicaran entre ellos. La intromisión en el mito, la profanación (pro-fanar: el verbo que originalmente aludía a la búsqueda de la claridad) de la adolescente emergiendo indefensa y unánime del agua, yaciendo soberana en su lecho de espuma, inauguró un nuevo mito y ahondó en el sentido estético de la vieja idea de belleza: estableció vínculos sorprendentes entre el amor y la muerte. A Venus la compusieron los pintores y los escultores: se la inventaron Sandro Botticelli y Giorgio da Caltelfranco, este Giorgione adormecedor y su heredero, Tiziano Vecellio, armándola con trozos que le sustrajeron a Apolodoro, a Apuleyo, a Luciano, a Ovidio y, entre otros muchos incautos, a Virgilio en su descenso a los infiernos. A Venus le dieron voz y voluntad, a veces disimulando su nombre, llamándola Beatriz, o Laura, o Polia, Dante y Petrarca y un tal Francesco Colonna, en nombre de tantos otros aspirantes a la ternura y a la emoción, al tacto amable y a la mirada terrible y turbadora. Como a la alcachofa más tierna, al libro *Hypnerotomachia Poliphili* hay que deshojarlo hasta alcanzar su corazón, hasta desvelar su seno místico y desentrañar su interior más profundo. Exfoliar, acaso expoliar y extasiar, como desollar y despellejar, como desgarrar y destazar, es un método de conocimiento fundado en la destrucción, una estrategia analítica para ver con los propios ojos (que es la autopsia primera y verdadera) lo que hay más adentro y tocarlo con las propias manos (que es la auténtica y original cirugía). En el corazón arquitectónico de la alcachofa, aún palpita, todavía nos espera, encarnada en una palabra, una Venus sutil y furtiva.