



## ARQUITECTURA VENERABLE: OBRAS RECIENTES

José Joaquín Parra Bañón

HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI, VBI HV  
 MANA OMNIA NON NISISOMNIVM  
 ESSE DOCET . ATQVE OBITER  
 PLVRIMA SCITV SANE  
 QVAM DIGNA COM  
 MEMORAT.

\* \* \*

\* \*

\*

CAVTVM EST, NE QVIS IN DOMINIO  
 ILL. S. V. IMPVNE HVNCLI  
 BRVM QVEAT  
 IMPPRIME

RE.

Hay ocasiones en las que la arquitectura opta por guarecerse en los diccionarios o en las polianteadas o en las églogas, por disiparse en los catálogos o en las enciclopedias o en las metáforas. Hay ocasiones en las que la arquitectura se evade, se defiende de la ley de la gravedad parapetándose tras las palabras, atrincherándose bajo los verbos. En el año 2005 se editó por primera vez la *Recopilación de algunos nombres árabigos que los árabes pusieron a algunas ciudades y a otras muchas cosas* que el franciscano Diego de Guadix, quien fuera nombrado en 1587 intérprete de lengua arábiga en el Tribunal de la Inquisición de Granada, compuso en Roma a partir de 1590, durante el papado de Sixto V, y que concluyó hacia el final de 1593, antes de volver a Andalucía en 1604, donde detentó en Córdoba el cargo de guardián del convento de San Francisco. Este vocabulario (o diccionario “concebido para definir y expresar etimológicamente palabras y expresiones de origen árabe” según el estudio preliminar de la edición de Elena Bajo y Felipe Maíllo) <sup>1</sup>, del que se tenían noticias desde que Sebastián de Covarrubias lo citara en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) y que el examinador sinodal y visitador canónico de monasterios de monjas franciscanas, muerto y enterrado en su ciudad natal, Gua-

dix, en 1615, tituló en su manuscrito *Primera parte de una recopilación de algunos nombres árabigos, que los árabes, en España, Francia y Italia pusieron a algunas ciudades y a otras muchas cosas*, a pesar de que en 1593 obtuvo el «imprimatur» preceptivo, nunca llegó a imprimirse. El manuscrito original completo, que en el siglo XVII fuera propiedad de Francisco Antonio de Haze, Contador de la catedral de Sevilla, fue escrito en papel y hoy, muy deteriorado por la desintegración de las tintas, se conserva en la Biblioteca Capitular de la Fundación Colombina, en Sevilla.

La arquitectura puede permitirse el lujo de permanecer indiferente hacia natalicios de esta naturaleza o bien interesarse por algunos de los asuntos que trata este sorprendente inventario de nombres y denominaciones, de topónimos y de orónimos y de hidrónimos, de olores y de sabores y de sonidos, de minerales e indumentarias y enfermedades, de profesiones y herramientas y medidas, de recipientes y de construcciones. Puede enterarse de una vez, y antes de que se extingan esos sustantivos por no tener ya arquitecturas a los que ser aplicados, de lo que es una azotea y un albañal, un albergue y una alcazaba, un aljibe y una alhóndiga o una almazara, una atalaya y un azulejo, o un almacén y un ar-

1. Cabecera de la edición princeps de *Hypnerotomachia Poliphili*.



- 1 / DIEGO DE GUADIX, *Recopilación de algunos nombres arábigos que los árabes pusieron a algunas ciudades y a otras muchas cosas*, edición de Elena Bajo y Felipe Maíllo, Trea, Gijón, 2005.  
 2 / ISIDORO DE SEVILLA; *Etimologías*, edición bilingüe en dos tomos, de J. Oroz y M. A. Marcos, BAC, Madrid, 1994.  
 3 / PEDRO MEXÍA; *Silva de varia lección*, edición de Isaias Lerner, Castalia, Madrid, 2003.

mario, cuando éste no era estrictamente un mueble y aún se le decía «almario» y servía para denominar, con la algarabía y el latín juntándose a tal fin, a una alacena abierta en la pared “con sus portezuelas para reponer y guardar en ella cosas”. Puede la arquitectura, que no está sobrada de palabras eficaces ni de nombres propicios para denominar cada uno de sus componentes y cada una de sus partes, despreciar la obra de Diego de Guadix recién parida a la contemporaneidad del mismo modo que durante tanto tiempo ha desconocido, si no ignorado, las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla 2, esa enciclopedia que tanta y tan buena y tan desatendida arquitectura contiene en sus entrañas.

Hace dos años más, también desempolvándola del olvido, profanándola al sacarla de nuevo a la luz, se volvió a publicar en castellano *Silva de varia lección*, la alucinada obra del polifacético Pedro Mexía (1497-1551) 3. Esta selva de informaciones variopintas, esta macedonia de sabrosas frutas razonables, esta miscelánea de ensayos entreverados de fábulas y anécdotas, esta poliantea del cosmógrafo sevillano de la Casa de Contratación de Indias y Cronista Oficial del Emperador en Lengua Romance, fue editada por primera vez por Dominico de Robertis en Sevilla, en el año 1540 y pronto alcanzó el éxito: más de cien ediciones en varias lenguas en no más de doscientos años. Fue la primera enciclopedia que, renunciando al latín renacentista, fue publicada en la lengua moderna en la que el castellano estaba convirtiéndose. En el capítulo IX, titulado “De una mujer que andando en hábito de hombre alcanzó a ser Sumo Pontífice y Pa-

pa en Roma; y del fin que tuvo, y de otra mujer que se hizo emperador y lo fue algún tiempo” el analista interesado en la esencia arquitectónica puede asombrarse de las repercusiones vitales de las formas de las sillas o informarse de que un «estudio» era entonces un espacio vicario de una función: en cuanto a habitación en la que se estudiaba, era un aula y, como edificio en el que se estudiaba, un colegio, una academia o una universidad, siendo todos ellos sustantivos secundarios en el nombramiento de los lugares destinados a estudiar. Por medio “De la primera librería que hubo en el mundo” puede saberse que la palabra «librería» se empleaba para denominar, antes que el cultismo biblioteca la suplantara, a lo que hoy llamamos biblioteca, o de que el término «ámbito», antes de que el uso lo hiciera significar otra cosa distinta, era sinónimo absoluto de la palabra circunferencia, pues como tal se utiliza y define en el capítulo XIX, “En el cual se trata y se muestra cómo se pudo saber y medir cuánta es la redondez y ámbito de la tierra; y se dice qué tantas leguas y millas tiene en redondo toda ella”.

Puede la arquitectura conformarse con la contemplación de su propio cuerpo, con la satisfacción masturbatoria de su carne y de su espíritu, con el engorde de su vientre disciplinar alimentándose exclusivamente con sus propios residuos y excrementos, o bien puede intentar abastecerse también de otras fuentes saludables, unas veces diuréticas o laxantes, carminativas y efervescentes. De la obra elocuente de los sureños Isidoro de Sevilla, de Pedro Mexía o de Diego de Guadix, o de

2. Gigante sosteniendo dos torres. Cap. XXI.



tantos otros que sin recurrir a los tratados gremiales, disciplinares, académicos, disolvieron y esparcieron su germinal teoría arquitectónica en escrituras extrañas y clarividentes, podría la contemporaneidad abastecerse; en libros en los que no aparece la palabra arquitectura podría la arquitectura inmiscuirse para cultivarse y desperezarse y enriquecerse y mitigar su apatía y su anorexia y su torpeza y su desgana. *Hypnerotomachia Poliphili*, a cuyo editor veneciano conoce y nombra Pedro Mexía, también de escasa fortuna bibliográfica en España, también enciclopédico y romance, también exótico y alucinado, con un ejemplar de la edición de 1499 conservado y recientemente microfilmado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (al que pertenecen todas las ilustraciones originales aquí incluidas), bien pudiera ser uno de ellos.



4 / 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.

5 / En 1554 en París se publica, traducida al francés por J. Martín y J. Gohory 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 Polyphile*, trad. de J. G. Legrand, Paris 1804; *Hypnerotomachia Poliphili*, *Le Songe de Polyphile* ou

## Impresiones de una batalla

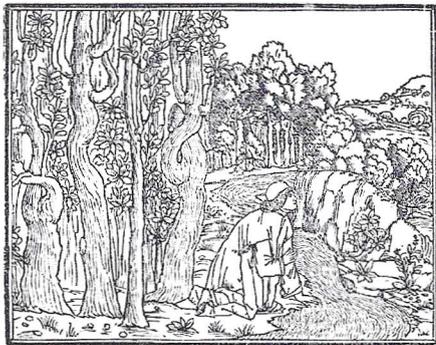
En 1499 se imprimió en Venecia la primera edición de un libro ilustrado con 171 xilografías que tuvo por título *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*. Era el primer y único libro ilustrado que salió de los talleres de Aldo Manuzio: de Aldus Manutius, el más ilustre de los tipógrafos del «quattrocento» que es como se conoció a Teobaldo Mannucci, nacido en Sermoneta y editor, entre otros, de Erasmo de Róterdam y de Bembo. En 1545 sus sucesores hicieron una segunda edición 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*, de la *Hypnerotomachia Poliphili* conocida como *Sueño de Polifilo* 4. Además del texto completo y de las imágenes de la edición princeps, poco más se sabe de él; no hay 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.

Esta obra, que algunos imprudentes se han atrevido a llamar novela, pronto llamó la atención de los eruditos por su interés, su singularidad y su extravagancia. También la de los profanos: ya en el XVI fue parcialmente traducida al francés (*Le Songe de Polyphile*, París, 1545; impresa por Loys Cyaneus para el librero Jacques Ker-ver) y al inglés (*The Strife of Love in*



Per la quale cosa, principiai pocia ragioneuolmente suspicare & credere peruenuto nella uastissima Hercynia silua. Er qui uui altro non essere che latibuli de nocente fere, & cauernicole de noxii animali & de feiente belue. Et percio cum maximo terricolo dubitaua, di essere fencia alcuna defensa, & fencia auederme dilaniato da serofe & dentato Apro, Quale Charidemo, ouero da furente, & famato Vro, Ouero da fibillante serpe & da fremendi lupi in curfanti miseramente dimembrabondo lurcare ue de felle carne mic. Dicio dubitatio ipagurito, lui propofsi (damnata qua lunque pigredine) piu non dimorare, & detrouare exito & euadere gli oc correnti pericoli, & de folicitare gli gia sospesi & difordinati paffi, spesse fiato negli radiconi da terra foperti celspitado, de qui, & deli peruagabondo errante, hora ad lato dextro, & mo al finiflro, tal hora retrogrado, & tal fiata antigrado, inficio & oue non sapendo meare, peruenuto in Salto & dumeto & fenticofe loco tutto granfiato dalle frache, & da spinofi prunuli, & da linafractabile fructo la facia offensa. Et per gli mucronati carde ti, & altri spini lacerata la toga & ritinuta impediua pigritando la tentata fuga. Oltre questo non ucedendo delle amaeftre uole pedate indicio aleano, ne tritulo di femita, non mediocrementemente diffuso & dubiofo, piu folicitamente acceleraua. Si che per gli celtri paffi, si per el meridionale azfo quale per el moto corporale factio calido, tutto de fudore humefacto el

3. Polifilo adentrándose en el bosque. Cap. I (*Descripción de la aurora*).



Hora quale animale che per la dolce cefca, lo occulto dolo non perpen de, postponendo el naturale bifogno, retro ad quella inhumana nota fen cia mora cum uehementia se finante la uia, io andai. Alla quale quando essere uenuto ragioneuolmente arbitraua, in altra parte la uidua, Oue & quando a quello loco properante era giunto, altronde apparea essere affirma. Et cusi como gli lochi mutaua, fimilmente piu suauae & delectuole uoce mutaua cum coedisti concenti. Dunque per questa inane fatica, & tanto cum molesta fete corfo hauendo, me debilitai tanto, che apena poteua io el lassio corpo sustentare. Et gli affannati spiriti habili non essendo el corpo grauemente affaticato hogni mai sostenire, si per el tranfacto pa uore, si per la urgente fete, quale per el longo peruagabondo indagare, & etiam per le graue anxietate, & per la calda hora, difelo, & relictio dalle proprie uirtute, altro unquantulo desiderando ne appetendo, se non ad le debilitate membra quieto ripofe. Mirabondo dell'accidente cafo, stupido della melliflua uoce, & molto piu per ritrouar me in regione incognita & inculca, ma affai ameno paese. Oltre de quello forte me dolera, che el liquente fonte laboriosamente trouato, & cum tanto folerte in quifito fuffe fublato & perditio da gliochi miei. Per le quale tute cofe, io fteeti cum lanimo intricato de ambiguitate, & molto trapenfo. Finalmente per tanta la fittudine correpto, tutto el corpo frigelcen-

4. Polifilo saliendo del bosque. Cap. II.

*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 facsimil, por la editorial Mathuen and C°. 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.

6 / De 1981 son la edición patrocinada por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia y la 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 facsimil realizada en España; esta edición zaragozana reproduce el ejem-

*a Deam*, Londres, 1592) 5. En castellano no se conoce ninguna edición antigua: la más reciente de *Sueño de Polifilo* (ahora con acento esdrújulo), se debe a Pilar Pedraza, traductora y anotadora tanto de la publicación realizada por la editorial El Acantilado (Barcelona, 1999) como de las ediciones anteriores 6. En el catálogo de la editorial milanesa Adelphi 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 aldinas. Leonardo Benevolo, en su *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, afirma que *Hypnerotomachia* es “la obra maestra del arte tipográfico renacentista”. Es, al fin y al cabo, uno de los primeros libros que se escribió pensando en las exigencias de la imprenta.

*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 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* 7 se atrevió a sugerir, sin suficientes argumentos, que el autor de la obra misteriosa podría haber sido el mismo Leon Battista Alberti que escribiera *De Re Aedificatoria*. También, aunque alarmantemente poco, la obra ha sido atendida por algunos analistas de la arquitectura 8.



plar 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.

**7** / 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.

**8** / 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.

**9** / 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.

**10** / CALVESI, M., *Hypnerotomachia Poliphili. Nuovi riscontri e novi evidenze documentarie per Francesco Colonna signore di Preeste*, in *Storia dell'Arte* n. 60, 1987. Calvesi, M., *Il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. *Art e Dossier*, Giunti, Florence, no. 24, March, 1988. Calvesi, M., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma 1980. Cf.; Biadego, G., *Intorno al Sogno di Polifilo; dubbj e ricerche*, *Atti del*

*Istituto di scienze, ecc.*, di Venezia, t.XL, parte II, 1900-1901. Pozzi, G., Ciapponi, L.; *Hypnerotomachia Poliphili*, Padova 1980. También *Hypnerotomachia Poliphili, Critical Edition and Commentary*, edited by Giovanni Pozzi & Lucia A. Ciapponi, No. 38 & 39 of 'Medioevo e Umanesimo', Editrice Antenore, Padova 1968.

**11** / Mario Praz se ha ocupado de *Hypnerotomachia* en numerosas ocasiones. En *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acanalado, Barcelona, 1999, p.658, se refiere incluso a un "estilo polifileso" que algunos decadentes, especialmente anglosajones, siguieron: Aubrey Beardsley o Thomas Griffiths Wainwright. Cf. Praz, M., *Il Polifilo e Aubrey Beardsley*, in *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1946; Praz, M., *Some Foreign Imi-*

Las conjeturas, las pesquisas e hipótesis sobre quién es el autor de esta historia soturna y primaveral han entretenido a no pocos estudiosos disfrazados de detectives: 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 Colonna 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: aún no se sabe exactamente quién fue este Francisco, aunque en algunas sinopsis bibliográficas se afirma que nació hacia 1433 y murió en 1527. 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 Hipólita **9**. 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. Ana Khomevskaja 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 causó **10**. 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.

## Arquitectura alucinada

*Hypnerotomachia Poliphili* ha sido considerado por sus comentaristas un libro curioso, enigmático, fantástico, exotérico, estrafalario, hermético, oriental, etc. Sus detractores más feroces, en razón de su condena, lo han tildado de caricaturesco, largo, pesado, pedante, inútil, etc. Avalando su interés y prestigiándolo se han ocupado de él, entre muchos otros críticos y por diferentes motivos, M. Praz, C. Popelin, Branca, V. Zabughin, Fierz-David, G. C. Argan, B. Croce, E. Grombrich, E. Panofsky, etc **11**.

La obra está compuesta por dos libros dispares y no en todo consecuentes, vinculado uno al otro por ser los protagonistas los mismos: un tal Polifilo, joven e imaginativo durmiente que ha perdido a su amada, y por ésta, la encarnación de Polia. Si bien en el primer libro, o en la primera parte, él es quien asume el papel de narrador, en el segundo es ella, la fantasmal Polia, quien básicamente lo desempeña. El primer libro consta de veinticuatro capítulos; el segundo de catorce. El pri-

mero es el relato de un viaje lineal dentro de un sueño, del trayecto del amante por el plácido país de Venus hacia su seno, conducido erudita y vaporosamente por su amada; el segundo contiene la historia de Polia (aquí llamada Lucrezia Lelli, natural de Treviso) entretenerada con la biografía de Polifilo, quien al final y para su desgracia, como último suceso, despertará del sueño con el que la obra empieza.

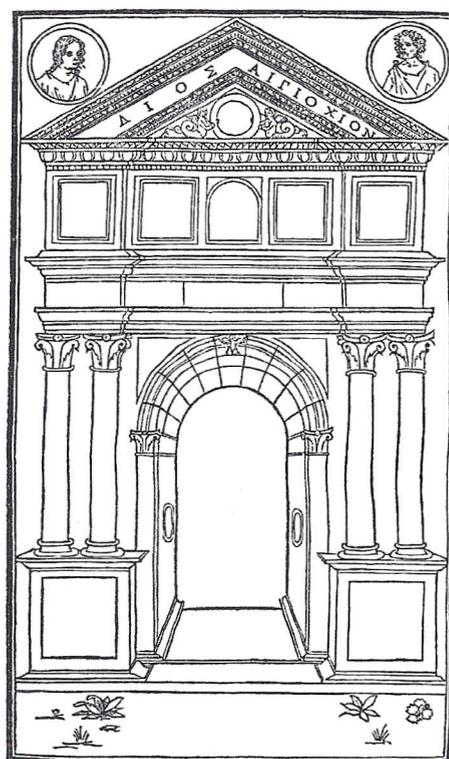
La obra está escrita en lengua vulgar, no así vernácula, y en el insólito latín italiano del quinientos, trufada con expresiones y términos en griego y en hebreo (especialmente en las incisiones lapidarias) y con no pocas palabras inventadas a propósito por el autor. Este intento de fusión de la tradición literaria latina y de la práctica del lenguaje corriente es, según los lexicógrafos, uno de los logros más significativos de la obra. No siempre fue entendido todo lo que en ella se decía; quizá nunca sea cabalmente comprendida. Su lectura fue y sigue siendo difícil, áspera, casi farragosa para el lector convencional. Es una obra casi enciclopédica, una amalgama de variados conocimientos tomados de Plinio, Higino, Ovidio, Macrobio, Apuleyo, Vitruvio, Alberti, Boccaccio, etc., recopilados y más o menos sintetizados, no pocas veces confundidos. Es casi medieval por su rutina en demorarse excesivamente en ricas y retóricas descripciones a las que tan proclive era la narración bizantina, con su hábito de recrearse en el relato de episodios marginales, de sucesos menores y otras muchas dispersiones y vagabundeos ambientales. Una de las más frecuentes digresiones es en *Hypnerotomachia* la enumeración y

tators of the *Hypnerotomachia Poliphili*, Italica, XXIV, March, No. 1, 1947, pp. 20 - 25. Además: Croce, B., *La Hypnerotomachia Poliphili*, Quaderni della Critica, VI (1950), pp. 46-54 [Letterature Moderne, I (1950), pp. 1-7]. Donati, L., *Diciamo qualche cosa del Polifilo*, «Maso Finiguerra», III (1938), pp. 70-96. Panofsky, E., *Herkules am Scheidewege*, Leipzig 1930. Una amplia bibliografía internacional sobre *Hypnerotomachia* puede consultarse en <http://www.xs4all.nl/~knops/hypo1.html>  
12 / AA.VV.; *Scritti rinascimentali di architettura*; Volumen IV *Trattati di architettura*, Edizione Il Polifilo, Milano, 1978. Bruschi, A.; "Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*".

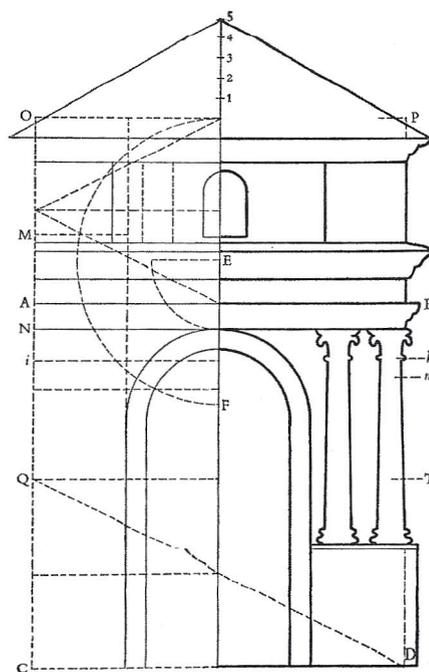
descripción minuciosa de objetos curiosos, llamativos por mágicos, por su riqueza o suntuosidad: edificios, habitaciones, muebles, vehículos, utensilios, vestimentas, etc., constituyendo fragmentos narrativos casi independientes. El lamento por la insuficiencia del lenguaje para expresar la arquitectura, por la incapacidad o impertinencia de las palabras, por el olvido de los términos apropiados (de lo que ya mucho antes y con frases parecidas se quejara Isidoro de Sevilla en su *Etimologías*), es sistemáticamente reiterado en *Hypnerotomachia*.

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. 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 llevadas a cabo por Arnaldo Bruschi y dibujadas por Roberta Lauri Gherardi en las últimas páginas de "Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*", pp.145-276 del Volumen IV de *Scritti rinascimentali di architettura* 12.

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



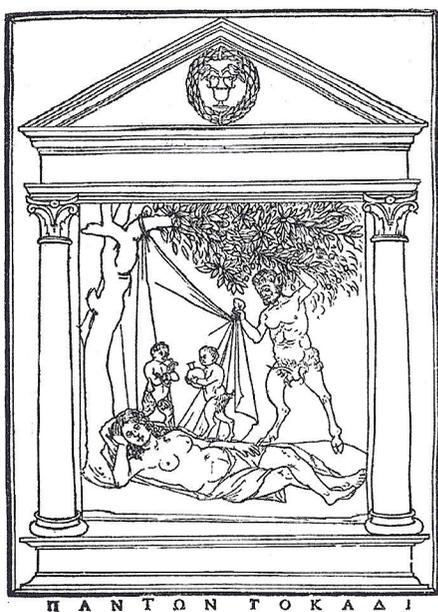
5. "Porta magna" de la Pirámide de gradas. Cap. 5.



6. Restitución de la "porta magna" según A. Bruschi.

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.

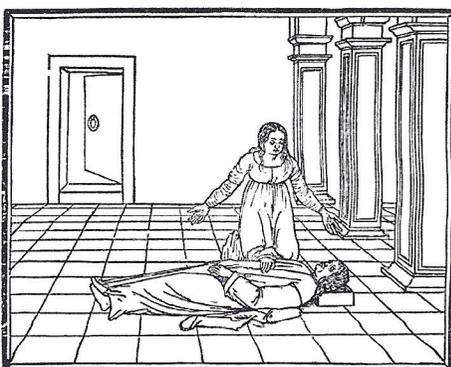
No se sabe quién o quiénes son los autores gráficos. Hay acuerdo general en que uno sería el dibujante y otro, al menos otros dos, los xilógrafos. Como otras veces, la historiografía ha resuelto el asunto del anonimato denominando al autor "Maestro del Polifilo". Giovanni Pozzi propuso que el inventor, 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. Nicca, por tanto, la posibilidad aventurada por otros de que el autor fuera, por ejemplo, el pintor florentino Benozzo Gozzoli (1421-h.1497), o un discípulo o co-



Π Α Ν Τ Ω Ν Τ Ο Κ Α Δ Ι

Per la quale cosa io non saperei definire, s'la diuturna & tanta aerefe-  
te pridiana tolerata ad bere trahendo me prouocasse, ouero il bellissimo  
fucitabulo dello instrumeto. La frigiditate dil quale, inditio mi dede che  
la petra mentiua. Circuncirca dunque di questo placido loco, & per gli  
loquaci riuuili fioriuano il Vaticinio, Liliu conuallii, & la florète Lyfima  
chia, & il odoroso Calamo, & la Cedouaria, A pio, & hydrolapato, & di  
affai altre appretiate herbe aquicole & nobili fiori, Et il caraliculo polcia

#### 7. Sátiro desvelando a una ninfa. Cap VII.



#### 8. Lamento de Polia ante Polifilo muerto. Cap. XXIX.

laborador del taller de Andrea Mantegna (1431-1506). También, por insistir en el entretenimiento de las atribuciones, se ha apuntado hacia Giovanni Bellini (h.1433-h.1516), al vicentino y demasiado joven para la empresa Benedetto Montagna (h.1481-h.1558), más grabador que pintor, y al estricto grabador que fue Jacopo Barbari (1445-1516).

La calidad de los grabados mejora, en general, en el segundo libro, a partir del capítulo XXV; en el primero hay 154 xilografías distribuidas irregular-

mente 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 solo hay diecisiete grabados. Las 171 xilografías (o, según se considere y se compute, 172; o 186 según la ficha del ejemplar custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla) 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 Martín 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 descifrable 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 que otra icnografía (delineación de la planta de un edificio). De todas las proyecciones planas predominan los alzados: hay apenas un par de plantas y alguna sección esquemática. La perspectiva cónica que se emplea no está en consonancia con 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 montea 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 ha-

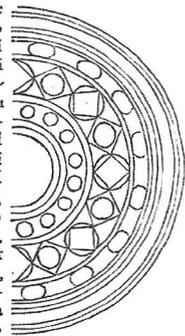


Lequale deformatione extauno in septe in uno circolare liniameto imitante (come edicto) la figura ifularia. Et primo erano circulate dalla strata ambiente p xima al buxco claustru, colligata emuicamete cum le recte edentical centro. Lequale frate erano silicate la medianaparte, di se pte partiúioe, tre aquiflatau per se, di nigerrima petra dura & specular, che di cufi facta nigritudine cotricula indice nel fiume ocho non fatouerebbe, & de qui, & deli coniuente immediate erano una partione di petra la ctea, di tale albenia, quale nō se uide il composito lactinico murianenc contumacissima & plucida, gli extremi erano due altre portione, una de qui & laltra de li di finissima petra rubentissima piu che strisso corallio, & intra la nigra erano impacte faberrimente le scellature. Questa uenusta dispositione obseruata se continia per tute le sequente, degli sequenti claustri.

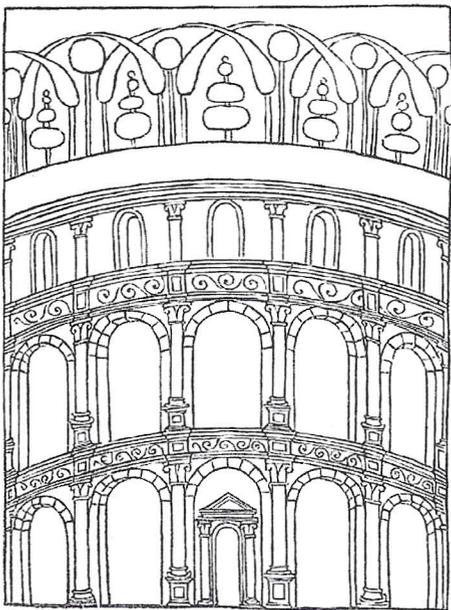
Tra le recensuite strate interficiamente circuleptero erano le pscripte figure. Dētro le rhōboide, circuli. Dētro gli circuli gli rhōbi. Dapofcia uarie figure implicite di focūdissimo & gratioso cogitato. Nellō bilico dille rotūde, plantato se attolleua uo alto cupfso. Nel meditullo degli rhōbi uno dritissimo & comofo pino. Similmente negli circinanti frigiū intra gli limiti dille strate, di uno & laltro extremo, cū il moderato distributo di uarie opature, & figure ouolate, & hemiale, nel puncto mediano infurgeuano uerdissime urathe, per lo intermediato cuprefeo & pineo cor reponfue, & cum il cacuminato & quale, & dilla granditudine uni forme. Degli rami folte & di ordine cuprefino, ufate dalla diuina matre a celare la calumnia. Dapofcia agli conuenienti lochi soletemente gli spectatissimi fiori erano comunicati di qualūcha coloratione dispēfata, cum harmonia elegantissime cū redolente fragrantia.

Di uno & laltro sexo in quelli bellissimi & amantissimi uirenti interval lati incollauano effi folamete allopera dilla fetofa natura dediti, & al culto contenti ad cōseruatione di tale opere oltate operantife. Ne tanta diligentia il iustissimo Re di Pheaci Alcino o monstro e circa la custodia de gli fui horti olitorii, quanta quiui era obseruata, cum mirifico, & fedulo

u iii



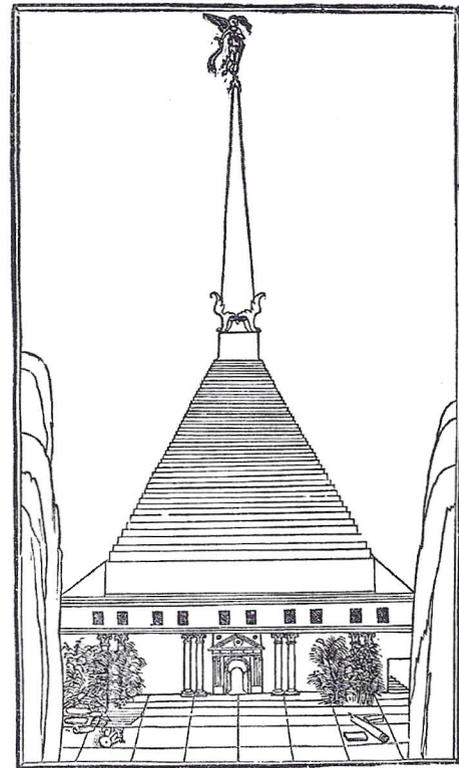
9. Pavimentación de la columnata. Cap. XXI.



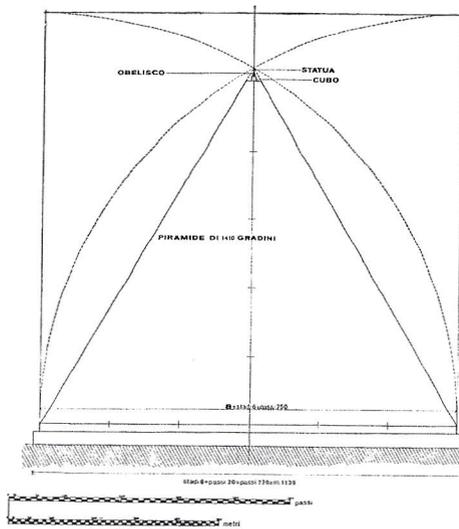
10. Teatro. Cap. XXII.

bituales, 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 real de Turín).

Aunque *Batalla en sueños de Polifilo* ha estado sometida, auspiciada por su hermetismo, a las interpretaciones más arriesgadas y extravagantes, cuando no exotéricas o grotescas, de ella se han realizado algunos análisis que podrían considerarse 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 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. 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 siguiendo 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



11. Pirámide de gradas y obelisco. Cap. III.



12. Restitución de la pirámide de gradas según A. Bruschi.





resa 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 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.

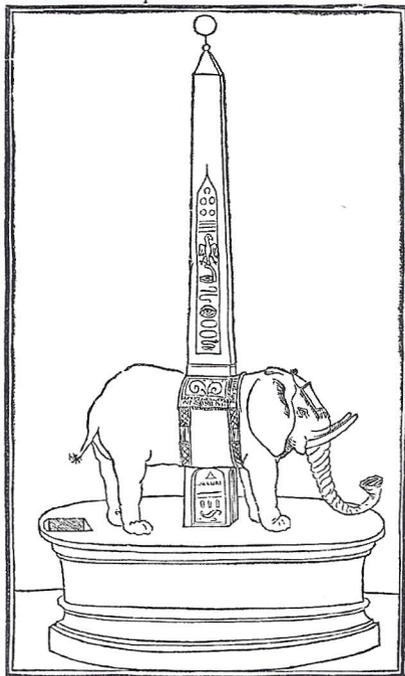
El escritor no pretende la singularidad sino la variación, la amplitud del repertorio: ofrecer el más extenso catálogo de modelos posibles de modo que el lector conozca lo amplia que es su erudición. La singularidad, la magnificencia, el virtuosismo arquitectónico, cuando quiere demostrarlo, y lo consigue, 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” 13, 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 materia de la realidad. Porque Francesco Colonna, si se admite provisionalmen-

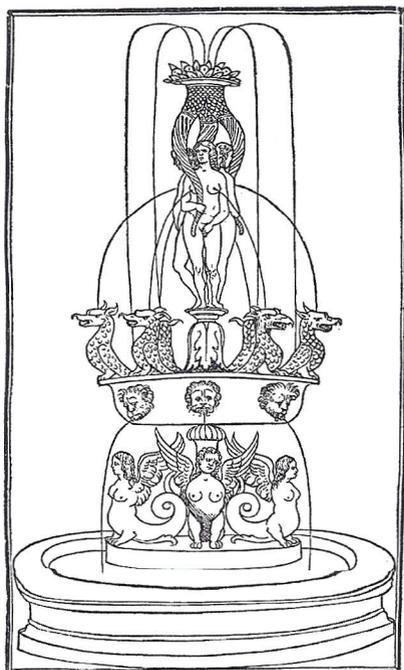
te como autor de *Polifilo*, lo que está proponiendo en su obra no es un catálogo de formas, o un repertorio de modelos o de soluciones (intención de vademécum y de memento que no pocos tratados del «quattrocento» y del «cinquecento» tenían) sino afirmando que con ese vocabulario arquitectónico, con 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.

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 egipcias, helenas y romanas, y volviéndolas a armar. 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 su destino, siempre distinto al de su autor.

deua ad intrare nella Elephantina machina exuiferata.



15. Elefante hueco. Cap. IV.



no.fi

16. Fuentes de las termas. Cap. VIII.

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. Algo de esta jerarquía de la apariencia hay también en no pocos tratados del Renacimiento y de épocas 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 prontuario, 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. 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, maravillosos, 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): solo 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 ol-



vida 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 –Ezequiel– y a los santos la Jerusalén Celestial –san Agustín– o a los monjes fundadores de monasterios –san Bernardo– 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.

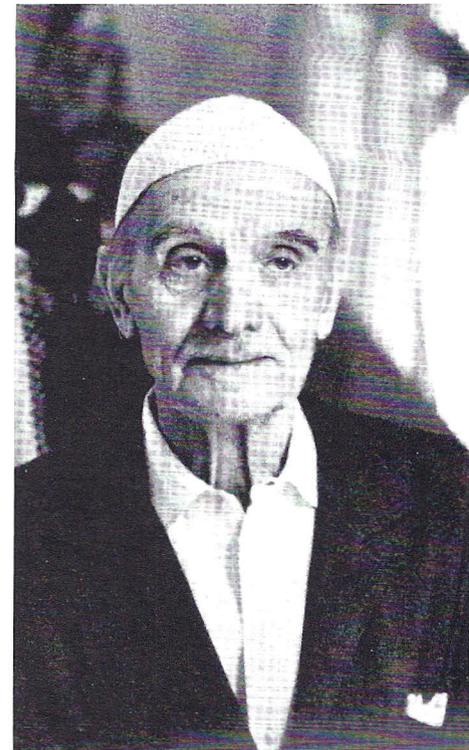


POLIPHILLO QVIVI NARRA, CHE GLI PAR VEAN CORA DI DORMIRE, ET ALTRONDE IN SOMNO RITROVARSE IN VNA CONVALLE, LAQVALE NEL FINEER A SERATA DE VNA MIRABILE CLAVSURA CVM VNA PORTENTOSA PYRAMIDE, DE ADMIRATIONE DIGNA, ET VNO EXCELISO OBELISCO DE SOPRA, LAQVALE CVM DILIGENTIA ET PIACERE SVBTILMENTE LA CONSIDEROE.

A SPAVENTEVOLE SILVA, ET CONSTIPATO NEMORECUAFO, & GLI PRIMIALTRI LOCHI PER EL DOCE LOMNO CHE SE HAUCA PER LE FESSE & PROSTERMATE ME BRE DIFUSO RELICTI, MENTROVAI DI NOVO IN UNO PIU DELECTABILE SITO ASSAI PIU CHE EL PRECEDENTE. EL QVALE NON ERA DE MONTI HORRIDI, & CREPIDINOSE RUPE INTORNTATO, NE FALCATO DI STRUMOSI IUGI. MA COMPPOSITAMENTE DE GRATE MONTAGNIOLE DI NON TROPPO ALTECIA. SILVOSI DI GIOVANI QUERCIOLE, DI ROBURI, FRAXINI & CARPINI, & DI FRONDOSI EUCULI, & ILICE, & DI TENERI CORYLI & DI ALNI, & DI TILIE, & DI OPIO, & DE INFRA TUOSI OLEASTRI, DISPOSTI SECONDO LASPECTO DE GLI ARBORIFERI COLLI. ET GIU AL PIANO ERANO GRATE SILVULE DI ALTRI SILVATICI

17. Polifilo soñando. Cap. III.

18. Konstantin Melnikov en la segunda planta de su casa moscovita, 1929.



## Análisis, proyecto y análisis

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. 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 «clá-

sico» (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* y, no obstante, el inventario de arquitecturas eclécticas, de arquitectu-



19. André Breton con una libélula fotografiado por Man Ray en 1935.



cluso afrodisíaca, como ocurre con los triunfos y palios de los cortejos, o con las fuentes. Una arquitectura inútil para cumplir con eficacia una función orgánica predeterminada, que no necesita demostrar siquiera si es o no capaz de mantenerse en equilibrio estable. Aquí no hay necesidad humana que satisfacer sino deseo que cumplir, capricho que saciar, sueño que acunar, vigilia que cohibir.

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. Cada obra es una prueba a su ingenio, una incitación a descifrarla. 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 solo sea a los iniciados, también la *Hypnerotomachia* se aproxima a algunos de los tratados arquitectónicos coetáneos o que le fueron inmediatos.

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 po-

14 / Sobre la arquitectura venérea en esta obra trata "Autopsia y encarnación arquitectónica de *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*. Acerca de la inocua arquitectura venérea", Revista de Arquitectura RA, nº 8, pp.41-54, Dto de Proyectos E. T. S. de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, junio 2006, artículo precedente del cual este es una variante.

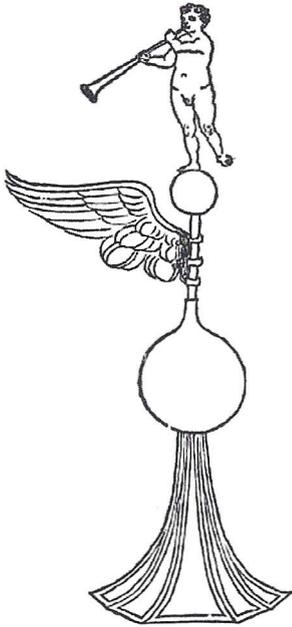
15 / VAGNETTI, L.; *L'architetto nella storia di Occidente*, Edizioni Zedam, Padova, 1982. p. 258. En nota a pié de página Vagnetti da por sentado, aunque atribuyéndoselo a Schlosser-Magnino que *Hypnerotomachia* es obra de fray Francesco Colonna (1433-1527) y que fue escrita en 1467. Sobre el jardín también Fogliati, Silvia, *Il giardino di Polifilo: ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio*, Franco Maria Ricci, Milán, 2002.

sible la arquitectura como metáfora) ni que tenga un determinado carácter (la arquitectura no tiene carácter, ni sentimientos). A la arquitectura venérea (aquella relacionada íntima y carnalmente con la diosa Venus) 14, 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. El lugar final que se describe en *Hypnerotomachia* es un jardín ideal situado en el centro geográfico del reino de Venus, ocupando la imaginaria Isla de Citerea, su residencia immaculada: un ordenadísimo jardín, un "giardino all'italiana" según Vagnetti 15. 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.

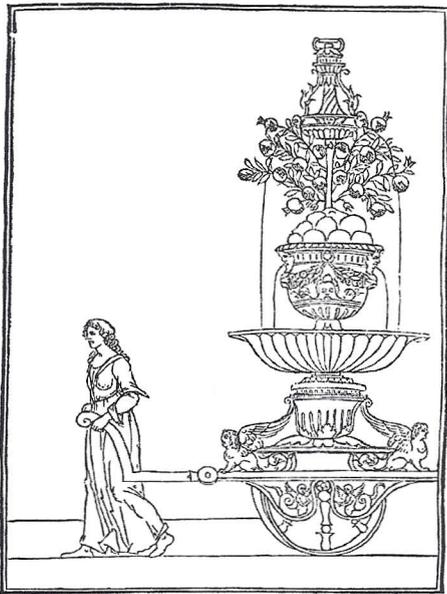
La naturaleza —la ordenación en el escenario natural del inventario de plantas y criaturas tomadas en su mayoría de la *Historia natural* de Plinio— no es más que el paisaje en el que situar, o sobre el que colocar, la arquitectura, la obra suprema del hombre, del que sabe transformar el medio ambiente. El artista, como ordenador de la natura-

ras 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 Konstantin Melnikov, Eleazar Makevich y Vladimir Tatlin o en las pesadillas, como las de Piranesi, Jorge Luis Borges o André Breton. 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 la obra de Colonna que al propio Alighieri.

La arquitectura que *Hypnerotomachia* propone es una arquitectura lúdica, gozosa, para el placer: a veces in-



20. Veleta de las termas. Cap. VIII.



21. Fuente giratoria. Cap. IX.

leza, 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, re-

16 / ALFREDO ARACIL en *Juego y artificio. Autómatas y otras dicciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1998, analiza alguna relación de *Hypnerotomachia Polyphili* (como él prefiere caligrafiarla) con el laberinto (según él, el argumento de la obra sería la demostración de que vida es como el peregrinaje por un laberinto). Este ensayo contiene un interesante y documentado estudio sobre la prehistoria de los autómatas.

fleja lo que a él se asoma, es áureo; si pudiera, sin ser mágico, todo sería transparente: espiritual. La materialidad, la realidad sustancial 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.

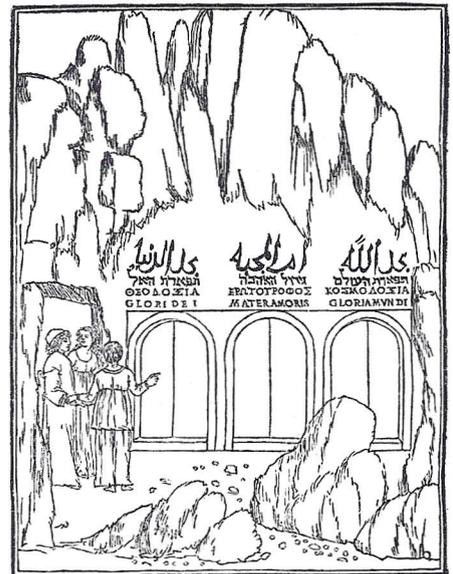
La naturaleza (aquí el jardín era todavía más bosque que parque suburbano, más selva que arquitectura) es el ámbito, el ambiente. A ella, a lo natural se oponen los autómatas y tantos otros tipos de ingenios motrices, de móviles y de vehículos diversos que tan relevantes son en esta historia y que vinculan a las preocupaciones por la mecánica y la motricidad de la época (Leonardo da Vinci está estos años dibujando máquinas en la corte de los Sforza en Milán) 16. El artificio y la arquitectura, apática o dinámica, impiden 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.

## Sitios y situaciones, ámbitos y ambientes

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 rui-

nas, 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 escul-



Sopra qualche delle quale, di carattere Ionico. Romano. Hebreo & Arabo, uidi el titolo che la Diua Regina Eleuterilide haueami praedito & pronoficato, che io ritrouerei. La porta dextra hauea sculpta questa parola. THEODOXIA. Sopra della sinistra qsto dieto. COSMODOXIA. Et la tertia hauea notato cufi. ER. OTOTROPHOS.

Da poscia che nui quiui applicassimo imediate, le Damigelle comite incominciorono ad interpretare diferentemente, & elucidare gli notandi tituli, Et pullfando alle refonante ualuc dextere ocluse, di metallo, di uerdaceo rubigine infecte, fencia dimorare firon aperte.

22. Tres puertas de bronce en la montaña. Cap. X.

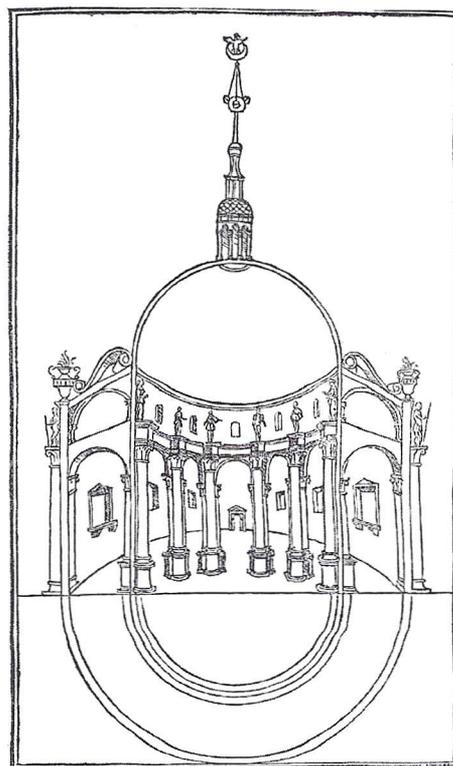


17 / La «domus» en el sentido romano original: el domicilio en cuanto a arquitectura gobernada por la dueña.

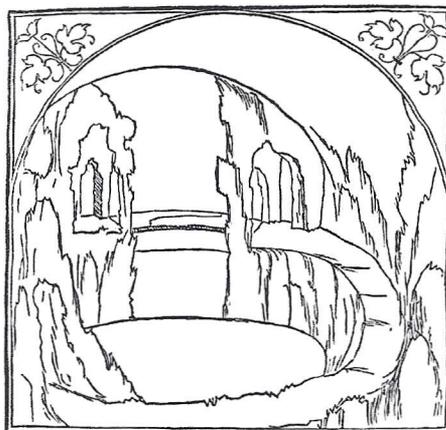
tóricos que la custodian; conjuntos espectrales como en algunos cuadros inquietantes de Giorgio de Chirico: un caballo con alas, un coloso yacente y un elefante que soporta en sus lomos un obelisco, ambos huecos y penetrables como la vaca que Dédalo ideó para posibilitar el incesto de Pasifae con el toro y como el ingenio equino 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 sitials, coronas, trípodes, pebetes, fuentes, vestidos, cubiertos, manteles, mesas y otros desmedidos muebles y menajes puestos allí para deslumbrar. El domicilio de la reina 17 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.

Después de atravesar por su base la montaña horadada con tres túneles cerrados tres puertas de bronce se llega al tercer ámbito, éste presidido por el Santuario Citereo. 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 sección 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, demorándose 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 pozopila-altar está en el centro, como si se tratara de uno de los baptisterios que en el siglo XV estaban construyéndose.



23. Santuario de Venus. Cap. XVII.



24. Dibujo del infierno. Cap. XIX.

se 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.

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 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 circular y claro, 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”. Es éste uno de los

pocos infiernos que no son un lugar tenebroso ni terrible.

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 hiera 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, entreverada con la de su esposo, la historia infeliz de sus amores. 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.

*Hypnerotomachia Poliphili* es 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 ar-



25. Polifilo y Polia ante Cupido. Cap. XXXV.

quitectura 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 ideológicas 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 ra-



dica en otros muchos asuntos que aquí no se han tratado específicamente: en el recurso a técnicas de composición fundadas en el colage, 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.

Venerar es admirar, alabar, reverenciar, amar a Venus y, quizá, también a lo que significa o a lo que ella representa. Por derivación, por extensión, también a otras diosas y a otros dioses, olímpicos o no, romanos, hebreos o aztecas. Después, mucho después, una vez cumplida la devoción venérea, también se pudo venerar a los conceptos, a las personas y a las cosas: a la belleza, a la amada y a la arquitectura. Una venera es una forma arquitectónica debida a Venus: es su cuna (Sandro Boticelli), su pedestal, su techo (Piero della Francesca) su casa, su templo, su cuerpo. Una venera es también una concha semicircular de dos valvas, una plana y otra muy convexa, de diez a doce centímetros de diámetro, rojizas por fuera y blancas por dentro, con dos orejuelas laterales y catorce estrías radiales que forman a modo de costillás gruesas. La arquitectura venerable no es la construida con valvas convexas ni la que coloca veneras en las hornacinas o en las pechinas que sustentan las cúpulas; no

es la arquitectura peregrina y jacobea ni aquella a la que hay que rendirle tributo o pleitesía hincando las rodillas en su presencia; no es la que es virtuosa o la anciana, ni siquiera la arquitectura santa porque la iglesia católica le haya concedido, antes que el de beata, ese primer título nobiliario por su fama. La arquitectura venerable, la verídica arquitectura venérea es la arquitectura carnal, emotiva, trémula y lasciva que es imprescindible y mortífera por su belleza.

26. Sandro Boticelli, detalle de El nacimiento de Venus, h. 1485. Galería de los Oficios, Florencia

27. Piero della Francesca, detalle de Virgen con el Niño y santos, 1472-74, Pinacoteca Brera, Milán.

