

**NOTAS**

**SILO**

# EL ENSUEÑO Y LA ACCIÓN

Madrid, plaza de Colón. Entre árboles, aguas y flores, dos protagonistas hieráticos y distanciados plantean su contrapunto. Mientras el Monumento al Descubrimiento de América se asienta centralmente, la estatua de Cristóbal Colón ocupa un espacio lateral. Y en la noche, cuando el tumulto urbano se ha silenciado, un mundo de calculados laberintos, de contradicciones apenas esbozadas, cobra relieve. El monumento iluminado por potentes haces de luz blanca impone el peso de su masa al tiempo que la silueta del célebre navegante se yergue lejana y fantasmal. Así, el observador queda atrapado en una situación onírica en que los objetos se le hacen extraños. La estatua, en una esquina de la plaza, no puede ser apreciada con justeza porque está de espaldas. Tampoco se puede llegar al monumento pues un estanque lo circunda. Es necesario salir de la plaza y, dando un rodeo, entrar desde la calle. Pero allí se está demasiado cerca de los bloques y es imposible, retrocediendo, regular las distancias que serían necesarias para observar los detalles y el conjunto. Finalmente, cuando se intenta otra perspectiva, unos árboles impiden la visión. Así es que se puede apreciar del complejo un solo aspecto por vez; sólo un aspecto, paso a paso. Entre los bloques del monumento se recortan dos severos cipreses mientras en los jardines van alternándose olivos y magnolias. Pequeñas farolas con luces amarillas y algunos bancos de piedra enmarcan al ambiente calmo, recogido y desconcertante.

La plaza fue inaugurada hacia 1841. Actualmente se alza en los jardines una fina columna neo gótica de 20 metros sobre la cual está emplazada la figura del gran genovés.<sup>1</sup> Este, llevando en su mano derecha un estandarte plegado con una cruz en su ápice, parece avanzar un paso. En la escena de piedra no se leen fechas decisivas. Los nombres de los reyes de España no aparecen bordados en la bandera. No se ven carabelas, ni nativos de América. Están ausentes las figuras de los hermanos Pinzón acompañando el desembarco en Guanahaní. Es que el escultor no pretendió mostrar la realidad de una extraordinaria aventura sino que materializó la imagen que el marino tuvo de sí mismo cuando se sintió encarnando al San Cristóbal de la leyenda. El artista hizo visible el ensueño que impulsó a Cristóbal Colón a reemplazar su nombre civil por uno ficticio. Así se comprende que la grafía estampada en numerosos documentos de la época no es un seudónimo sino la representación del autor<sup>2</sup>, es su firma que dice “*Cristo ferens*” y que significa “el portador de Cristo”.<sup>3</sup>

El Monumento al Descubrimiento de América<sup>4</sup> está emplazado en el espacio central sobre una plataforma escalonada provista de rampas. Sobre ese piso se levantan unas enormes murallas de hormigón. El monumento consta de 4 volúmenes, de los cuales el más alto mide 17 metros de altura. Grandes dibujos incisos y textos macizos ocupan los 2.000 metros de superficies decoradas de los segmentos murales. La luz juega en las caras planas o curvas de los muros compuestos con áridos rojos de Alicante. Esta gran construcción impresiona por sus sorprendentes características.<sup>5</sup>

Los dos volúmenes centrales del monumento llevan grabadas las principales fechas, lugares y nombres en la historia previa del descubrimiento. Se ve a Colón con su hijo Diego y se aprecia la entrevista con los reyes. Más allá están las barras, los castillos y leones de Castilla y Aragón, junto a las barras y las águilas de Sicilia. Se trata de la heráldica estampada en la bandera que se llevó a las tierras de Guanahaní.

En el enorme bloque final, llamado “El Descubrimiento”, se leen en bajorrelieve los nombres de la tripulación y las circunstancias de la aventura: “...*El Almirante bajó a tierra en la barca armada y Martín Alonso Pinzón y Vicente Yáñez su hermano que era capitán de La Niña. Sacó el Almirante la bandera real y los dos capitanes las dos banderas de la cruz verde con una ‘F’ y una ‘Y’ encima de cada letra su corona. Puestos en tierra vieron árboles muy verdes, y aguas muchas, y frutas de diversas maneras... luego se juntó allí mucha gente de la isla*”. Una figura de Colón de siete metros, con los pies en el agua y

el gran báculo en la mano, al estilo de los San Cristóbal de las catedrales, domina al conjunto.

El inquietante primer bloque, al que el arquitecto de la obra llamó “Las Profecías”, presenta varias inscripciones. Una de ellas corresponde al coro de la *Medea* de Séneca tal cual fue traducido del latín al castellano por Colón para respaldar sus argumentos en la Corte. En esa traducción libre de los versos del cordobés romano se lee: “*Vendrán en los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar océano aflojará los atamientos de las cosas y se abrirá una grande tierra y un nuevo marinero como aquel que fue guía de Jasón y que hubo de nombre Typhis descubrirá nuevo mundo y ya no será la isla Thule la postrera de las tierras*”. Frase bastante diferente a la que, en realidad, escribe Séneca: “*Tiempos vendrán al paso de los años en que suelte el océano las barreras del mundo y se abra la tierra en toda su extensión y Tetis nos descubra nuevos orbes y el confín de la tierra ya no sea Thule*”.<sup>6</sup>

Otro escrito, ahora de San Isidoro de Sevilla, acompaña en el muro a las palabras de Séneca. El autor de las “*Etimologías*” afirma ocho siglos antes del descubrimiento: “*Además de las tres partes del mundo existe otro continente más allá del océano*”. Esta inscripción, por demás sugestiva, poco tiene de profética y en todo caso se aproxima a la percepción de Raymundo Lulio en la que se habla de la existencia de una gran tierra “*en la que el océano debe estribar por occidente*”.

También han sido llevadas a la muralla las palabras anotadas por Colón en el margen de una página de la “*Ymago Mundi*” de Pierre d’Ailly<sup>7</sup>: “*Allende el trópico de Capricornio se encuentra la morada más hermosa, pues es la parte más alta y noble del mundo, es decir, el Paraíso Terrenal*”. El tema del paraíso terrenal es considerado por el Navegante especialmente en su tercer viaje y esto crea algunos problemas en cuanto a la fiabilidad de los documentos y el lenguaje usados. Pero superado el escollo aparece una extraordinaria geografía mítica que ayuda a comprender algunas motivaciones de los nuevos viajes y descubrimientos.<sup>8</sup> “*La Sacra Escritura testifica que Nuestro Señor hizo al Paraíso Terrenal y en él puso el árbol de la vida, y d’él sale una fuente de donde resultan en este mundo cuatro ríos principales*”. Ese lugar se encuentra en el punto más alto del mundo y por mar se va subiendo a medida que se avanza hacia el sur. “*Y bien qu’el parecer de Aristotel fuese que el polo Antártico o la tierra qu’es debaxo dél sea más alta parte del mundo y más propincua al cielo*”. Y más adelante comenta que el mundo “*...es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene el peçón que tiene allí más alto, o como quien tiene una pelota muy redonda y en un lugar d’ella fuese como una teta de muger allí puesta, y qu’esta parte d’este peçón sea la más alta e más propincua al cielo*”.<sup>9</sup> Desde luego que la idea de Colón (en cuanto a que hay un lugar más alto que todos los demás en la esfera del mundo y que también en esa zona el agua es también más alta), responde a creencias que ya habían sido desvirtuadas desde siglos anteriores. Al respecto, se debe recordar lo que el Dante escribe en 1320: “*El agua no tiene joroba alguna que sobresalga de su circunferencia regular*”,<sup>10</sup> y también: “*Este argumento arranca de una falsa imaginación pues los marinos en el mar imaginan que no divisan la tierra desde el barco por ser el barco más alto que la tierra; pero esto no es así, sino que más bien sucedería todo lo contrario, pues divisarían un panorama mucho más ancho que el que ven. La causa consiste en que el rayo directo de la cosa visible se rompe entre el objeto y el ojo por la convexidad del agua, pues como el agua tiene necesariamente por todas partes forma redonda alrededor de su centro, de ahí proviene que, a cierta distancia, el agua forma un obstáculo a la mirada con su propia convexidad*”.<sup>11</sup> Si bien el Dante refuta las ideas sobre las partes más altas de las aguas en el globo, sostiene que en el hemisferio sur se encuentra la gigantesca montaña sobre la cual está emplazado el Paraíso Terrenal. Estas imágenes mezcladas con la concepción geocéntrica de Tolomeo van a seguir inflamando la imaginación de los navegantes hasta avanzado el S. XVII.<sup>12</sup>

En este primer bloque se lee una profecía que parece haber nacido en tierras de América antes de la llegada de los europeos. La inscripción dice: “*A la distancia de un grito, a la distancia de una jornada están ya, joh, padre! Recibid a vuestros huéspedes los hombres barbados, los del oriente, los que traen la señal de Ku, la deidad*”. La cita está atribuida al libro maya del *Chilam Balam de Chumayel*,<sup>13</sup> una de las piedras angulares de la literatura indígena americana.<sup>14</sup> Pero la frase está compuesta con dos párrafos

diferentes: El 11 Ahau dice: *“...Del oriente vinieron cuando llegaron a esta tierra los barbudos, los mensajeros de la señal de la divinidad, los extranjeros de la tierra, los hombres rubicundos”*. El 12 Ahau dice: *“...Recibid a vuestros huéspedes; a la distancia de una jornada, a la distancia de un grito vienen ya”*. Todo esto se entiende mejor cuando leemos el 13 Ahau que dice: *“Los Ah Kines, Sacerdotes-del-culto-solar, profetizaron porque comprendieron cómo habrían de venir los extranjeros españoles; los leyeron en los signos de sus papeles y por eso comenzaron a decir: ‘Verdaderamente los haremos amigos nuestros y no les haremos guerra’, diciendo además: ‘A ellos se les pagará el tributo’”*. Por cierto, estos textos son posteriores a la conquista. El asunto es muy claro ya desde el 1 Ahau en el que se “profetiza” luego de pasados los acontecimientos: *“...Al término del katun, del Corazón del Monte recibirá su limosna, su parte, César Augusto (Carlos V), en muertes por hambre, en zopilotes en las casas”*.

A partir de 1930 empezaron a circular materiales de la cultura maya traducidos a las diferentes lenguas europeas. El caso particular de las profecías todavía es tema de discusión entre filólogos e historiadores y ha servido de inspiración a escritores y artistas, como queda bien claro en este primer bloque del monumento.<sup>15</sup>

Por otra parte, la secuencia de bloques nos lleva a reflexionar sobre las fantasías que elaboró Colón y que no quedaron solamente en su mente sino que terminaron actuando en las interpretaciones de algunos autores que se abocaron a recrear su vida. Muchas de aquellas imágenes influyeron en quienes tomaron al Navegante como modelo de descubridor extraordinario, como un tipo de aventurero siempre actual no obstante el paso de los siglos. Aún hoy podemos apreciar esto en alguna creación cinematográfica en la que el director (y productor) no proviene del campo del arte sino de la astronáutica.<sup>16</sup>

A través del monumento de la plaza de Colón se intuye el universo de imágenes que impulsó al Navegante a lo largo de su vida. Sus proyectos fueron, sobre todo, grandes vuelos imaginarios y su acción resultó consecuente con esos arrebatos. Después de todo, hay casos en los que algunos ensueños poco posibles terminan orientando la vida del protagonista y, en el juego de fuerzas históricas, se llegan a convertir en factores decisivos. Algo de esto ocurrió con algunos proyectos de Cristóbal Colón. Él mismo desechó varios planes por irrealizables<sup>17</sup> y otros errados en la concepción básica terminaron, sin embargo, acertando en el blanco.

Ahora se llega al punto de comprender por qué se ha producido una separación, se diría que un choque, entre la estatua de Colón y el Monumento al Descubrimiento. Todo lo que aparece como sorprendente y contradictorio en la plaza es, en realidad, un reflejo de lo que fue el mundo dividido de aquel soñador y hombre de acción.

## NOTAS A EL ENSUEÑO Y LA ACCIÓN

1. En muchas plazas y paseos se encuentran estatuas dedicadas a Colón. Una de ellas, la de Barcelona, es particularmente significativa. La que nos ocupa, de 3 metros de altura, se debe a A. Mérida y J. Suñol que la concluyeron en 1885. En 1892 estuvo ubicada sobre una columna de 17 metros en el centro de la Castellana. Terminado el Monumento al Descubrimiento de América fue ubicada en la plaza en su lugar actual. Después de una restauración, se le añadieron a la columna otros 3 metros.
2. En el Palacio Municipal de Génova se conserva una carta dirigida a Nicolás Oderigo, embajador de Génova en España. Está fechada en Sevilla el 21 de marzo de 1502. Colón firma como "Cristo ferens".
3. Según una leyenda siria del siglo III, un hombre tenía el oficio de facilitar a los viajeros el cruce de un torrente caudaloso. Para realizar su trabajo colocaba a los pasajeros sobre sus hombros y caminando sobre el lecho del río los descargaba en la otra orilla. A menudo avanzaba apoyándose en un madero a modo de bastón. Cierta día apareció un niño que requirió sus servicios. A mitad del río el niño había adquirido un peso tan enorme que el hombre comenzó a desfallecer. En medio del peligro aquel reveló que era Jesucristo y entonces el hombre asombrado por el prodigio se convirtió al cristianismo tomando el nombre de Cristóforos (lat. Christus, Cristo y gr. Foros, portador). Cristóbal pasó a ser el santo protector de los viajeros. En la Edad Media se desarrolló la estatuaria de los San Cristóbal colosales que aún se conservan en numerosas catedrales. A principios del S. XV en Alemania y los Países Bajos se hicieron estampas impresas que circularon por toda Europa y que tenían el poder de proteger en las desgracias. En la época de Colón la leyenda era muy conocida popularmente. Un poco más adelante, en 1584 y en la catedral de Sevilla, Mateo Pérez de Alesio pintó un San Cristóbal que pasaba los nueve metros de altura. En pinturas y estatuas religiosas aparece San Cristóbal cruzando un río mientras lleva a Jesús sobre sus hombros. En la mano derecha el niño lleva, a su vez, al globo del mundo rematado por una cruz. Sobre la base a esa representación ha circulado en Austria desde hace varios siglos, un acertijo burlón: "Cristóbal llevaba a Cristo, Cristo llevaba al mundo, ¿en dónde apoyaba sus pies Cristóbal?"
4. Fue inaugurado por el alcalde de Madrid el 15 de Mayo de 1977 ante el rey y veinte alcaldes de las capitales de los países de América.
5. Dice el notable arquitecto italiano A. Sartoris que "*Vaquero Turcios ha hecho una arquitectura esculpida, fraccionada en segmentos con concavidades y articulaciones de volúmenes... Sobre estos volúmenes, sobre los fortísimos y audaces voladizos lanzados en el vacío, han sido excavadas las figuraciones y encajados gráficamente los textos de las inscripciones, a la manera de grandes dibujos y graffiti. Formas volantes de carácter monolítico. Monumento narrativo. Primera obra de arte construido realizada a escala urbana*". A su vez, O. Guayasamin opina sobre la obra que: "*Desde el punto de vista estético, alcanza niveles de alta poesía. Las masas arquitectónicas que podrían parecer en un primer momento demasiado estáticas, adquieren una gran ligereza y equilibrio. El monumento es al mismo tiempo la cordillera de Los Andes y las velas de los barcos. Quiero decir con esto que es macizo como una roca y liviano como la vela de una nave. Es, en fin, el monumento de mayor envergadura que se ha realizado en Europa en los últimos tiempos, y el de mayor firmeza*". *Vaquero Turcios y el Arte Construido. Monumento al Descubrimiento de América.* A. Sartoris. Madrid. Abaco. 1977.
6. *Medea*. Séneca. Madrid. Gredos, 1997. Acto segundo par. 375. El texto que posiblemente usó Colón fue el de la *Editio princeps* de Ferrara de 1484 y no como se suponía hasta hace poco respecto de las ediciones de Martinus Herbpolensis de Leipzig o la de Carolus Fernandus de París de las que no consta año de producción pero que recién fueron conocidas en 1492 y que aparecen como de la misma fecha de las *Tragoediae Senecae cum duobus commentariis* de Marmita y que este publicó en Venecia en 1493. Con relación al texto que nos ocupa dice el traductor y comentarista de las obras de Séneca, Jesús Luque Moreno: "*Desde hace siglos (Abraham Oertel, p. ej.), ha sido interpretado este pasaje como el anuncio profético hecho por un español sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo que sería luego llevado a cabo por España*". Hernando Colón, el hijo del descubridor, escribió al margen de este pasaje en su ejemplar del teatro de Séneca: "*haec prophetia expleta est per patrem meum Christoforum Colon almirantem anno 1492*" (esta profecía fue cumplida por mi padre, el almirante Cristóbal Colón, en el año 1492).
7. Biblioteca Colombina, Sevilla.
8. *Diario. Relaciones de viajes*. C. Colón. Madrid. Sarpe, 1985. En la nota introductoria de este libro se sostiene que "*del autor se conservan relativamente pocos documentos y, en cualquier caso, buena parte de ellos han llegado hasta nosotros gracias a copias de fray Bartolomé De las Casas, que mantuvo una estrecha amistad con Diego Colón, lo que le permitió tener acceso directo al archivo y a los libros del descubridor. Así, gracias a una copia autógrafa de Las Casas se conserva el resumen de los Diarios del primer y tercer viajes. Esto hace pensar que se ha podido alterar sustancialmente el texto original de los Diarios. Sin embargo, investigadores posteriores han ido puliendo las copias de imprecisiones y alteraciones, y las versiones actuales resultan altamente fiables. A la falta de originales se une otra dificultad en las obras colombinas: el debatido problema de la lengua usada por el autor... Colón es ante todo un hombre de mar, y, por tanto, este marino estaba acostumbrado a chapurrear mil lenguas sin lograr expresarse bien en ninguna. A diario y durante sus años mozos el Almirante hubo de entenderse con sus compañeros en la jerga que entonces se llamaba 'levantisca', esto es, del Levante, del Mediterráneo*".
9. "*Yo siempre leí qu' el mundo, tierra y agua era espérico e(n) las auctoridades y esperiencias que Ptolomeo y todos los otros qu'escrivieron d'este sitio davan y amostraban para ello, así por eclipses de la luna y otras demostraciones que hazen de Oriente fasta Occidente como de la elevación del polo de Septentrion en el Austro. Agora vi tanta disformidad como ya dixen; y por esto me*

puse a tener esto del mundo, y fallé que no era redondo en la forma que escriven, salvo que es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene el peçón que tiene allí más alto, o como quien tiene una pelota muy redonda y en un lugar d'ella fuesse como una teta de muger allí puesta, y qu'esta parte d'este peçón sea la más alta e más propincua al cielo, y sea debaxo la línea equinoçial, y en este mar Ocçeana, en fin del Oriente (llamo yo fin de Oriente adonde acaba toda la tierra e islas). E para esto allego todas las razones sobreescritas de la raya que passa al Ocçidente de las islas de los Açores cient leguas de Septentríon en Austro, que en passando de allí al Poniente, ya van los navíos alçándose hazia el cielo suavemente...". Op. cit. *Relación del tercer viaje*.

10. *Disputa sobre el agua y la tierra*. Dante Alighieri. O. C. Madrid. BAC. 1973, par. 8. La Quaestio de situ aquae et terrae, niega la teoría sostenida por Plinio, Séneca y San Basilio según la cual el mar ocupa un lugar más alto que la tierra.
11. Op. Cit., par. 82.
12. Lo que en el Dante es poesía, para muchos de sus lectores termina siendo la descripción de una realidad física que se encuentra en los mares del sur. El vate relata: "l'mi volsí a man destra, e posí mente a l'altro polo, e vidi quattro stelle non vista mai fuor ch'a la prima gente. Goder pareva il ciel di lor fiammelle: oh settentrional vedovo sito, poi che privato se'di mirar quelle!" ("Me volví a la derecha, reparando en el otro polo, y vi cuatro estrellas nunca vistas desde los primeros humanos. Gozar parecía el cielo con sus resplandores. ¡Oh septentríon, que triste lugar eres, pues que te ves privado de mirartas!"). El Purgatorio, Canto I. *La Divina Comedia*. Para Dante, la Tierra, según el sistema de Tolomeo, está inmóvil. A su alrededor giran las esferas celestes y con ellas el Sol, los planetas y las estrellas. En el poema estas son las direcciones del mundo: al norte, Jerusalén sobre el abismo infernal; al sur, en las antípodas de Jerusalén, la montaña del purgatorio; al este, el Ganges; al oeste, el estrecho de Gibraltar. El infierno y el purgatorio están en la Tierra, el uno en forma de abismo, el otro en forma de montaña, en cuya cúspide está el paraíso terrenal. Por lo demás, la imagen Tolomeica seguirá vigente aún después de la publicación de *Revolutionibus orbium coelestium*, de Copérnico en 1543. Como éste negaba que la Tierra fuese centro del universo su concepción fue resistida vigorosamente. En 1609 Galileo introdujo el anteojo astronómico y confirmó la teoría heliocéntrica de Copérnico, pero aún pasaron varias décadas para que se cimentara la nueva visión de la realidad.
13. "El Chilam Balam de Chumayel. Procede del pueblo de Chumayel, Yucatán. Fue propiedad del Sr. Obispo Crescencio Carrillo y Ancona. En 1868, siendo ya propiedad de éste, fue copiado a mano por el Dr. Berendt y en 1887 fotografiado por Teoberto Maler. George B. Gordon, director del Museo de la Universidad de Pennsylvania, lo fotografió y editó en forma facsimilar en 1913. Pasó a la Biblioteca Cepeda de Mérida en 1915 de donde fue sustraído juntamente con otros manuscritos, antes de 1918. En 1938 apareció en venta en los Estados Unidos en la suma de siete mil dólares. Más tarde, fue de nuevo ofrecido en venta al Dr. Sylvanus G. Morley por la suma de cinco mil dólares. Partes de él han sido traducidas y publicadas desde 1882, pero la primera traducción completa la publicó Antonio Médez Bolio en Costa Rica en 1930, en español. La segunda, en inglés, la hizo Ralph L. Roys quien la publicó en 1933". *El Libro de los Libros de Chilam Balam*. México. Fondo de Cultura Económica. 1963, p. 13.
14. "Los llamados Libros de Chilam Balam forman unas de las secciones más importantes de la literatura indígena americana. Fueron redactados después de la conquista española, por lo que su escritura y su forma material son europeas. Es decir, su escritura es la que los frailes españoles adaptaron a la fonología de la lengua maya de Yucatán y el papel usado –por lo menos en las copias ahora existentes– es también europeo, formando cuadernos. Algunos, sino todos, tuvieron tapas de vaqueta... Como se ve, la diversidad de su contenido abarca todas las fases culturales por las que fue pasando el pueblo maya de Yucatán hasta que cesaron de compilarse... Es indudable que una gran parte de sus textos religiosos e históricos puramente nativos provienen de los antiguos libros jeroglíficos... Vinieron a llamarse Libros de Chilam Balam, no sabemos desde cuándo. No consta este nombre como título original de ninguno actualmente, aunque Pío Pérez asienta en una de sus transcripciones: 'Hasta aquí termina el libro titulado Chilambalam que se conservó en el pueblo de Maní... (código Pérez, Ms., p. 137)'. De todos modos, el nombre es ya una denominación técnica aceptada para designar este tipo de libros yucatecos... Cómo llegaron a organizarse y multiplicarse los Libros de Chilam Balam, lo suponemos así: Algún sacerdote (o varios sacerdotes simultáneamente) recibiría instrucciones de los frailes, aprendiendo a leer y escribir en su propia lengua. Aprovechando esta nueva adquisición de su cultura, transcribiría textos religiosos e históricos contenidos en sus libros jeroglíficos incluyendo los de las predicciones de Chilam Balam. De una o varias fuentes saldrían copias que pasarían a manos de los sacerdotes nativos de otros pueblos, viniendo así a incluir en su denominación el nombre del lugar de procedencia: Chumayel, Maní, Tizimín, etc. El tiempo destruía los libros materialmente y destruía a su vez el entendimiento que sus curadores deberían tener de su contenido al modificar su propia cultura. Así pues, las copias hoy existentes no son las originales del siglo XVI en sus textos de fondo, sino copias de copias muy posteriores, algunas del siglo XVII y otras aún del presente siglo. Gran parte de estos textos que llamamos de fondo aparecen repetidos una o más veces en los Libros, pero en cada ocasión las versiones no son idénticas, por las razones apuntadas". Op. Cit. p. 9 y sgs.
15. Son muchos los estudiosos, pensadores y científicos que se inspiraron en las enseñanzas de la historia. Esto, en los escritores de ciencia-ficción ha sido particularmente notable. Baste un ejemplo: Ray Bradbury. Seguramente, este autor, al escribir sus *Crónicas Marcianas* recibió la influencia de varios escritores de cuentos fantásticos. También son muy claros en él los impactos de los grandes descubrimientos marítimos y terrestres. Bradbury se preocupó en su libro por mostrar las consecuencias perniciosas del encuentro entre culturas (en su caso entre la marciana y la terráquea), inspirándose en hechos como los acaecidos en Guatemala luego de la llegada de los europeos, cuando una epidemia de viruela diezmó a los grupos mayas de un área importante, situación esta que el novelista recrea como la plaga de varicela que, llevada por los terráqueos, acaba con los marcianos (diferente a la enfermedad terrestre que mata a los marcianos invasores en *La Guerra de los Mundos*, de H. G. Wells). La primera edición de *The Martian Chronicles* es de 1946, posterior en trece años a la traducción completa al inglés de los libros del *Chilam Balam*. El sueño profético referido por uno de los marcianos anunciando la llegada de los primeros seres humanos, hace recordar los dimes y diretes de las profecías mayas supuestamente registradas antes del descubrimiento de América por parte de los europeos. Tanto los mayas como

los marcianos anuncian en sus profecías que los extranjeros están muy cerca, a *una jornada de distancia* y también en ambos casos se discurre sobre las características físicas de los invasores. Los extraños libros sonoros que “leen” los marcianos hacen recordar a los libros “pintados” o libros jeroglíficos de los mayas. Por último las máscaras, a las que tienen tanta afición los miembros de ambas culturas, confirman el juego de imágenes de Bradbury inspirado por la literatura maya.

16. Referencia al film “*Christopher Columbus The Discovery*”, producido y dirigido en 1992 por John Glen.
17. Colón había imaginado que era posible levantar 50.000 soldados de a pie y 5.000 caballos para el rescate del Santo Sepulcro, llegando a pedir permiso a los reyes de España para formar una cruzada que expulsara a los musulmanes de Jerusalén. Con el tiempo fue abandonando esa idea para concentrarse en la última etapa de su carrera de descubrimientos. En su cuarto y último viaje hacia América, partió de Cádiz el 9 de Mayo de 1502.

# EL BOSQUE DE BOMARZO

## Bomarzo.<sup>1</sup> La Opera.<sup>2</sup>

Antes de correrse el telón, la voz del niño pastor inunda la sala:

*“No me cambio, en mi pobreza,  
por el duque de Bomarzo.  
Tiene rebaño de rocas  
y es de ovejas mi rebaño.  
Con lo que es mío me basta,  
con esta paz de Bomarzo,  
la dulce voz del arroyo,  
de las cigarras el canto...”*

Hay un acto I, escena III, llamado “El horóscopo”. Más adelante, la escena de “La alquimia” y, por último, la de “El parque de los monstruos” en donde aparece una enorme y grotesca cara tallada en piedra. Entonces, un barítono define la situación en esta estrofa:

*“Es noche para amar, como ninguna.  
Para morir también, pues todo tiembla  
con el misterio de las horas únicas.  
Y los monstruos enormes que mi hermano  
manda esculpir en piedras taciturnas,<sup>3</sup>  
acechan a quien osa  
andar por la espesura”.*

## Noticias sobre el parque

Cerca de Viterbo, a cien kilómetros de Roma, existe un bosque hoy publicitado como “Parco dei Mostri”. Llegan a visitarlo diversos tipos de turistas. No faltan quienes se acercan atraídos por la mística del lugar, ya que en algún momento llegó hasta ellos un rumor fomentado por comentarios boca a boca, artículos periodísticos y programas televisivos. El núcleo de ideas es más o menos este: “El bosque sagrado de Bomarzo fue creado por un señor Orsini en el S. XVI. La concepción del parque es netamente esotérica y quien sabe caminar ordenadamente entre sus monumentos, realiza una transformación interna similar a la que efectuaron los alquimistas en sus laboratorios”.

El Sacro Bosco de Vicino Orsini pasa, en 1645, a la familia della Rovere. De aquella época sólo se conservan algunos dibujos sin comentarios<sup>4</sup>. Después de un silencio que dura hasta 1845, reaparece el parque en manos de la familia Borghese. En 1953 un artículo periodístico<sup>5</sup> llama la atención sobre el Bosque. En 1955 se publican varios estudios.<sup>6</sup> En 1954 adquiere el predio Giovanni Bettini, quien hace importantes modificaciones al quitar las murallas limítrofes, esbozar caminos internos y modificar las posiciones de los monumentos (las esfinges, los obeliscos y otros). Luego de restaurar algunas esculturas, el parque es habilitado al público<sup>7</sup>. En 1955 un grupo de profesores de la *Facoltà di Architettura di Roma* hace una investigación de archivos y un trabajo de campo, con levantamiento de planos. En 1958 Mujica

Lainez visita el lugar<sup>8</sup> y en 1962 publica su novela *Bomarzo* que da lugar al libreto de la ópera homónima escrita en colaboración con Ginastera y estrenada en 1967. A partir de ese momento, numerosos artículos, libros y películas comienzan a difundir una imagen estereotipada del Sacro Bosco. Desde luego que aparte de los trabajos encarados con seriedad científica, aparecen las fantasías que, inspirándose en la novela y ópera Bomarzo, fuerzan interpretaciones apoyadas en un tipo de Psicología profunda que fue popular en la década del '70.

## El lugar

El *Sacro Bosco* se encuentra al pie del pueblo de Bomarzo. Franqueando una entrada se presenta ante los ojos un bosque conservado en estado “salvaje”, matizado por algunas coníferas y unas pocas especies cultivadas. Seguramente, este bosque en la época de Orsini se presentaba muy parecido al de Nemi, por lo demás bastante próximo, en el que se levantaba el santuario de Diana Nemorensis o Diana del Bosque. Como el de Nemi, mostraba numerosos robles salpicados aquí y allá con el sagrado muérdago del que Eneas cortó una rama dorada para poder entrar a los infiernos.<sup>9</sup> Pero hay más que variedad arbórea, arroyos, vallados, construcciones y piedras esculpidas. Hay, sobre todo, un ambiente que está regido por la estética manierista en la que el jardín renacentista despersonalizado ya no tiene lugar. Aquí, es ahora realzada la experiencia personal.<sup>10</sup> En este bosque la unidad visual y la coherencia del espacio se han esfumado. Se ponen en un mismo nivel de importancia los lugares que ocupan posiciones opuestas en la imaginería de la época. De este modo, cielos e infiernos pueden coexistir con toda naturalidad. Esto se hace manifiesto en la estatuaria que deriva de figuras esculpidas en el lugar aprovechando las rocas que ya existen. El artista tomará los elementos que están a la mano y aprovechará las condiciones topográficas para diseñar su jardín. Quedará de manifiesto una continua alegorización inspirada en mitos y leyendas que causen “maravilla” y asombro en el espectador. Aquí ya ha cambiado el sistema de ideación afecto al geometrismo, el equilibrio y la racionalidad que pocos años antes se enseñoreaba en los paseos, jardines y villas de la Europa cultivada.<sup>11</sup>

Para quien esté interesado en comprender la formación y el proceso de imágenes míticas profundas originadas a partir del Humanismo occidental y que llegan hasta nuestros días, este bosque resultará paradigmático. Habrá que rescatar las fuentes de inspiración en las que abrevaron Vicino Orsini y los artistas que trabajaron en Bomarzo para comprender los significados de esfinges, ogros, semidioses y animales fabulosos que pueblan el lugar.

## Antecedentes bibliográficos

Una primera noticia bibliográfica da cuenta de las cartas cruzadas entre Pierfrancesco Orsini y el alquimista francés, Jean Drouet. Los corresponsales eran conocedores de Amadigi, de Bernardo Tasso y Orlando Furioso, de Ariosto. Pero aquellos hombres consideran por sobre toda otra literatura, a ese extraño libro titulado *Hypnerotomachia Polifili*<sup>12</sup> y que ha sido una de las fuentes más importantes de una profusa producción literaria, pictórica y escultórica. Por lo demás, su influencia se va a hacer sentir en numerosas producciones arquitectónicas y hasta en el diseño de jardines.<sup>13</sup> Debemos tener en cuenta la primera edición veneciana de 1499, un in-folio ilustrado con 171 grabados en madera en los que se puede observar la representación plástica de las descripciones del texto. Tomando el primer capítulo del *Sueño de Polifilo (lucha de amor en sueños de Polifilo)*, ilustrado por el primer grabado, vemos la figura del protagonista entrando en el bosque. El texto viene en nuestra ayuda: “...duras encinas silvestres, fuertes robles y encinas llenas de bellotas y de ramas tan abundantes que no permitían llegar completamente los gratos rayos del sol al suelo cuajado de rocío”. Así va continuando la abarrotada descripción del libro hasta llegar a interminables encuentros (ilustrados por los grabados), con construcciones abandonadas, pirámides al estilo egipcio, cúpulas, torres y panteones, templos y obeliscos. También aparecen grandes

ánforas y vasos gigantes; árboles maravillosos, máquinas e ingenios incomprensibles. Por supuesto que elefantes, caballos alados y dragones no dejan de presentarse. Las procesiones, ceremonias y rituales se suceden mostrando doncellas y efebos dispuestos a la práctica de la religiosidad pagana y a los lances amorosos. Y están, claro, los transformismos del sueño de Polifilo que presentan a su amada Polia en las opuestas facetas de la mística y la criminalidad.

También juegan un importante papel los jeroglíficos que son comentados extravagantemente. He aquí un ejemplo: *“Cuando por fin regresé a la plaza, vi un pedestal de pórfido, dignísimamente cincelados alrededor, estos jeroglíficos: primero un bucráneo con dos instrumentos agrícolas atados a los cuernos; y un altar sostenido sobre dos pies de un macho cabrío y con una llama ardiente encima, y en su frente un ojo y un buitre; luego una jofaina y un aguamanil... eran estos jeroglíficos escrituras realizadas en óptima escultura. Medité sobre estas antiquísimas y sagradas escrituras y las interpreté así: EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBERALITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIECTUM. FIRMAM CVSTODIAM VITAE TVAE MISERICORDITER GVBERNANDO TENEBIT, INCOLVMENQVE SERVABIT”*.<sup>14</sup>

Si bien el *Sueño de Polifilo* es la fuente bibliográfica inmediata que sirve de inspiración a los artífices del bosque de Bomarzo, la imaginería de ese libro tiene, a su vez, antecedentes muy lejanos. Respecto a los jeroglíficos comentados más arriba, debemos destacar que ya en 1422 se había comenzado a difundir los *Hieroglyphica*<sup>15</sup> constituyéndose en una moda escribir, pintar y esculpir en ese estilo recargado de alegorías y de signos, en muchos casos indescifrables. Tal vez una de las mejores expresiones del arte jeroglífico la podamos encontrar en *“El Arco Triunfal de Maximiliano”* grabado en madera por Dürero en 1515.<sup>16</sup> Así pues en el *Sueño de Polifilo*, como en tantas obras hasta entrado el siglo XIX (y aún hoy en los textos ocultistas), siguieron teniéndose en cuenta las interpretaciones jeroglíficas basada en los *Hieroglyphica* que cayeron en total desprestigio cuando se descifró efectivamente el lenguaje egipcio en 1822.<sup>17</sup>

La bibliografía inspiradora de los artífices del Sacro Bosco, es muy extensa y, desde luego, no se limita al *Sueño de Polifilo* sino que está ligada indisolublemente a las producciones de los humanistas del siglo XV influidos por el pensamiento bizantino y por el redescubrimiento del acervo alejandrino del siglo III.<sup>18</sup> Por otra parte, no solamente concurre aquí una abundante literatura sino una tradición oral que pasa a través de los arquitectos, diseñadores y escultores.

## El bosque

Tenemos en nuestras manos un catálogo, casi un inventario, que da cuenta de los objetos “maravillosos” del Bosque. Allí se menciona a unas esfinges; al monumento a la Triple Luz; a la Gigantomaquia; las harpías; la tortuga gigante; el can Cerbero; el elefante rematado en una torre; el Pegaso y el dragón haciendo frente a una fiera. También se mencionan los lugares sagrados: la fuente de Neptuno; la torre inclinada de meditación; la caverna de las ninfas; la fuente de la vida. En ese material preparado para orientar el orden de las fotografías que debe tomar el turista, también se discurre sobre la luz del lugar; sobre la vegetación; los arroyos; los planos ascendentes y descendentes; las escalinatas; las grutas artificiales; los paseos de las ánforas alineadas... Bien vale la pena destinar una mañana a ver con cuidado ese esfuerzo realizado hace más de cuatrocientos años. También será interesante seguir a un grupo de visitantes mientras escucha al guía que diserta sobre las ceremonias mágicas que se realizaban en el lugar, sobre los alquimistas que, haciendo un recorrido iniciático, terminaba adquiriendo un conocimiento inefable.

Llegaremos al bosque bordeando un arroyo. Se presentará un río, un puente y una puerta almenada que ostenta el escudo de los Orsini. Entraremos al espacio que Pierfrancesco llamó en varias de sus cartas, “El Sacro Bosco”.

Dos “esfinges ginocéfalas” enfrentadas reciben al visitante. Las criaturas fabulosas, reposando sobre sus pedestales, presentan sus acertijos escritos en piedra. Pero he aquí nuestra primera sorpresa. No se

trata de los clásicos acertijos que presentan estos monstruos. No son dechados de profundidad sino suertes de carteles publicitarios redactados con el gusto y estilo de la época. Una esfinge nos invita a responder a su exigente reclamo: "TU CH'ENTRI QUI CON MENTE PARTE A PARTE ET DIMMI POI SE TANTE MARAVIGLIE SIEN FATTE PER INGANNO O PUR PER ARTE".<sup>19</sup> La inscripción de la otra esfinge dice: "CHI CON CIGLIA INARCATE ET LABRA STRETTE NON VA PER QUESTO LOCO MANCO AMMIRA LE FAMOSE DEL MONDO MOLI SETTE".<sup>20</sup> Se trata de una reconvencción y un reclamo hecho a la "seriedad". De paso, se menciona a las siete maravillas del mundo dejando que asociemos con la octava. Respiramos aliviados al comprender que hay allí un humor desmañado, no exento de petulancia, pero alejado de la pesada solemnidad. Viendo esto, nada mejor que seguir buscando los mensajes que nos dé, directamente y sin intermediación de teorías interpretativas, el artífice del Bosque.<sup>21</sup>

Encontrando la "lucha entre gigantes", leemos en una estela de piedra emplazada a la izquierda del monumento: "SE RODI ALTIER GIA FU DEL SUO COLOSSO PUR DE QUEST IL MIO BOSCO ANCO SI GLORIA E PER PIU NON POTER FO QUANTO POSSO".<sup>22</sup> Un caso más de autoglorificación.

En el llamado "ninfeo" encontramos una inscripción, desafortunadamente muy borrada por el paso del tiempo. Solamente podemos rescatar estas palabras: "L'ANTRO LA FONTE IL LI... D'OGNI OSCUR PENSIER...".<sup>23</sup>

Y buscando nuevas inscripciones llegamos al "teatro" que, como en todo jardín romano importante no podía faltar. En el proscenio se puede leer con dificultad: "PER SIMIL VANITA MI SON AC...(CORDA)...TO D'ONORARE...".<sup>24</sup> Al pie de ese escenario se han colocado partes de dos obeliscos que han sido desenterrados recientemente. Uno de ellos dice: "VICINO ORSINO NEL MDLII".<sup>25</sup> El otro anuncia "SOL PER SFOGARE IL CORE".<sup>26</sup>

En una urna cercana a la "fuente de Neptuno" una inscripción dice: "NOTTE ET GIORNO NOI SIAM VIGILI ET PRONTE A GUARDAR DOGNI INGIURIA QUESTA FONTE".<sup>27</sup> Y en otra: "FONTE NON FU TRA CHINGUARDIA SIA DELLE PIU STRANE BELVE".<sup>28</sup>

Llegando al "Orco", al ogro, vemos en el labio superior del monstruo, esta leyenda: "OGNI PENSIERO VOLA".<sup>29</sup>

Hay por allí una "banca etrusca" que en su respaldo dice: "VOI CHE PEL MONDO GITE ERRANDO, VAGHI DI VEDER MARAVIGLIE ALTE ED STUPENDE VENITE QUA, DOVE SON FACCIE HORRENDE ELEFANTI, LEONI, ORSI, ORCHI ET DRAGHI".<sup>30</sup> Es una invitación a ver un parque de diversiones.

Una inscripción en la "rotonda" reitera la publicidad desembozada del Bosque: "CEDAN ET MEMPHI E OGNI ALTRA MARAVIGLIA CH EBBE GIAL MONDO IN PREGIO AL SACRO BOSCO CHE SOL SE STESSO ET NULL ALTRO SOMIGLIA".<sup>31</sup>

Las inscripciones nos han permitido comprender las intenciones de los artífices de Bomarzo. Por lo menos hemos entendido los mensajes directos de Pierfrancesco Orsini. Pero expuesto así el interés de esta visita, quedamos ante un vacío de significado...

No hemos incursionado en la imaginería de este Bosque porque aquella no es de su exclusivo patrimonio sino que se trata del paisaje común en que se expresa la mística del Renacimiento. Una mística a veces apenas esbozada y a veces, como en este caso, presentada rotundamente.

Si por necesidad epocal, o por dar relieve a la ingeniosa personalidad del señor del lugar, los arquitectos, diseñadores y escultores, apelaron a temas alquímicos, astrológicos y místéricos, no por ello podemos pretender que aquellos artífices supieran cabalmente con qué significados estaban tratando. De todas maneras, las expresiones de esa mística están ahí frente a nuestros ojos y entre numerosos absurdos se acumulan materiales valiosos como sucede en algunos desvanes abandonados. Seguramente, crecerá la información (o mejor, la desinformación) sobre el Bosque de Bomarzo. Podremos consultar las bibliotecas virtuales, podremos hojear los libros que desordenadamente hablarán de los astros, de la piedra filosofal, y hasta del inconsciente colectivo, pero nada de eso facilitará el acceso a un ambiente cultural complejo que comenzó a forjarse en el sincretismo helenístico de la antigua Alejandría.

## Notas a El bosque de Bomarzo

1. Al pie del pueblo de Bomarzo se encuentra el Sacro Bosco creado por el duque Pierfrancesco Orsini, apodado Vicino (1523-1585). "Bomarzo" significa aproximadamente "Buen Marte". La denominación de "Sacro Bosco", fue acuñada después de la muerte de Orsini.
2. La ópera *Bomarzo*, de Alberto Ginastera, sobre textos de Manuel Mujica Lainez, se estrenó el 19 de Mayo de 1967 en el Lisner Auditorium de Washington. A consecuencia de ello, el 18 de Julio de 1967, la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires emitió un decreto que excluyó a la obra del repertorio del teatro Colón, donde debía ser estrenada pocos días después. Los términos del decreto fueron estos: "Esta Intendencia Municipal recién pudo tomar conocimiento cabal de los aspectos característicos de dicho espectáculo, en cuyos quince cuadros se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación, acentuada por la puesta en escena, la masa coral, los decorados, la coreografía y todos los demás elementos concurrentes. El argumento de la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual". Semejante decreto fue celebrado por humoristas de distintas latitudes y ello contribuyó a propagar la fama de la obra. Estas iniciativas comunales, como por ejemplo la resolución de la Municipalidad de Florencia que en 1910 decidió vestir con una hoja de parra al David de Miguel Ángel, suelen ser luego muy festejadas. En 1970, la ópera fue presentada en la Ópera de Kiel y de Zurich, dirigida por el eminente Ferdinand Leitner. A partir de esas fechas, comienza a crecer el interés por el parque de Bomarzo.
3. Este es el canto de Girolamo, hermano mayor de Pierfrancesco Orsini. En cuanto a los "monstruos enormes que mi hermano mandó esculpir" se sabe quiénes tomaron parte en las dos fases de los trabajos escultóricos que comenzaron en 1552 siendo luego interrumpidos para ser retomados en 1564 hasta su conclusión en 1573. Todavía no está suficientemente aclarado quién fue el diseñador general del parque. En todo caso hubo un encargo para el arquitecto Pirro Ligorio (recordado por su proyecto en 1550 de los jardines de la villa d'Este en Tívoli).
4. Se conservan dos tintas: una, conocida como "Buon Martio" (Viena. Graphische Albertina. Portale e Urna. Cat. n. 27) y la otra, como "Vue du Jardin de Bomarzo" (atribuido a Breenberg. Louvre. N° de inventario 23373), son las referencias más lejanas.
5. Mario Praz *I Mostri di Bomarzo*, L'illustrazione Italiana n° 8, 1953.
6. Quaderni dell' Istituto di Storia dell'Architettura (abril de 1955, fascículo especial dedicado a la Villa Orsini). Varios trabajos, entre ellos: Arnaldo Bruschi, *L'Abitato di Bomarzo e la Villa Orsini*; Giuseppe Zander, *Gli Elementi Documentari del Sacro Bosco* y Leonardo Benevolo, *Saggio d'Interpretazione del Sacro Bosco*.
7. Comparando las fotografías de la primera edición del folleto *Bomarzo Parco dei Mostri* (blanco y negro), con la segunda (color), se pueden observar importantes intervenciones en los monumentos. Véase p. ej. "El Pegaso", totalmente restaurado. Estos folletos, sin fecha, se venden a la entrada del parque.
8. Según se lee en la dedicatoria de *Bomarzo*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires 1962.
9. Ver *La Rama Dorada*. J. G. Frazer. Fondo de Cultura Económica. México. 1969. La relación del roble y el muérdago con los bosque sagrados, es estudiada en el capítulo LXV (Balder y el muérdago). Para comprender el significado mítico de este árbol y su parásito, ver el Libro VI de la *Eneida*. Virgilio. En la edición de Losada. Buenos Aires. 1984. Pág.112 se lee: "...Bajo la opaca copa de un árbol se oculta un ramo, cuyas hojas y flexible tallo son de oro, el cual está consagrado a la Juno infernal; todo el bosque lo oculta y las sombras lo encierran entre tenebrosos valles y no es dado penetrar en las entrañas de la tierra sino al que haya desgajado del árbol la áurea rama; Prosérpina tiene dispuesto que ese sea el tributo que se lleve...".
10. "El gótico dio, mediante la animación de la figura humana, el primer gran paso en la evolución del arte expresivo moderno; el segundo lo dio el manierismo, con la disolución del objetivismo renacentista, la acentuación del punto de vista personal del artista y la experiencia personal del espectador". *Historia social de la literatura y el arte*. A. Hauser. Debate. Madrid, 1998. Vol I. pág. 426.
11. Véase *El Sacro Bosco de Bomarzo. Un jardín alquímico*. L. Roquero. Ed. Celeste. Madrid 1999. Pág. 22.
12. *Sueño de Polifilo*. F. Colonna. Barcelona. El Acantilado 1999. En la introducción al libro se comenta: "La Hipnerotomachia Poliphili (Venecia 1499), es uno de los libros más curiosos y enigmáticos salidos de unas prensas. Grolli se refiere a él como 'la mayor obra fantástica, el único poema del siglo XV', en tanto que Croce lo condena con estas palabras: 'Si ese libro no hubiese sido tan serio, largo y pesado, se podría interpretar como una caricatura del Humanismo'..."
13. En la introducción citada anteriormente, P. Pedraza comenta que *El Sueño de Polifilo* se hizo notar en los más diversos campos: la literatura preciosista, la sátira y la alquimia, la teoría de la arquitectura, la emblemática y la arquitectura de jardines. Influyó en el Preciosismo francés, en el Romanticismo, en el Prerrafaelismo y en el Simbolismo. Desde Francisco I y Rodolfo I fue tenido muy en cuenta en cortes y palacios. Hasta en el *Gargantúa* de Rabelais se lo cita como libro de interés.
14. Op. Cit. Cap IV. "*Sacrifica a Dios con generosidad los dones de la naturaleza obtenidos por tu trabajo. Así, poco a poco, irás conformando tu ánimo con el suyo. Él custodiará firmemente tu vida, gobernándola con misericordia, y te conservará incólume*". El jeroglífico está compuesto de modo ideográfico, correspondiendo cada objeto del dibujo a una o más palabras latinas: bucráneo="ex labore", ojo="deo", pájaro="naturae", altar="sacrifica", etc.
15. "Cuando decía Horus, Marsilio Ficino se refería a Horus Apolo u Horapolo, autor de los *Hieroglyphica*, que se decía era traducción griega de una obra egipcia descubierta en 1419 en la isla griega de Andros por el monje florentino Cristoforo Buondelmonti. Comprado por Buondelmonti en nombre de Cosimo de Medici, el manuscrito de los *Hieroglyphica* llegó en 1422 a Florencia, causando sensación, puesto que por fin se tenía una obra que explicase el sentido oculto de los misteriosos jeroglíficos egipcios. Pese a las numerosas lagunas que presentaba, su texto gozó de amplia difusión y fue objeto de ávidos comentarios, siendo el

responsable de la idea que se tenía de los jeroglíficos durante el Renacimiento". *El Juego Áureo*. S. Klossowsky de Rola. Siruela. Madrid, 1988. Pág. 12.

16. "El gigantesco *Arco de Triunfo de Maximiliano*, que constituye el mayor grabado en madera de la historia, un conjunto de imágenes que miden 350 x 279 cm. Justo en la parte superior del monumento hay un panel (descrito por Stabius, historiógrafo de Maximiliano, como 'un misterio en letras sacras egipcias'), en el que aparece el emperador en su trono, rodeado de símbolos espigados de entre las ilustraciones que hizo Durero para el libro de Horapolo. Siguiendo a R. Wittkower, recorro ahora a la traducción que hizo Erwin Panófsky de los textos alemán de Stabius y latino de Pirckheimer, traducción que nos permite descifrar la imagen (las interpolaciones son de Panófsky): 'Maximiliano (el emperador en persona) –príncipe (perro cubierto con una estola) de gran piedad (estrella encima de la corona del emperador), magnanimidad, fuerza y valentía (león), ennoblecido por una fama eterna e imperecedera (basilisco sobre la corona del emperador), descendiente de un antiguo linaje (el haz de papiros en que está sentado)... etc.". Op. Cit. Pág. 13.
17. "La Piedra de Roseta es una estela hallada por un oficial francés en 1799 en Roseta, localidad cercana a la costa mediterránea egipcia que actualmente se encuentra en el Museo Británico de Londres. El texto, redactado en dos idiomas y tres grafías (jeroglífica, demótica y griega) sirvió a Jean-François Champollion como base para descifrar los jeroglíficos en 1822. El decreto que contiene reproduce las decisiones adoptadas por un sínodo de los sacerdotes egipcios celebrado en el año 196 a. C. sobre los honores a rendir a Ptolomeo V y Cleopatra I". *Egipto El Mundo de los Faraones*. R Schulz / M. Seidel. Könnemann. Colonia. 1997. Pág. 519.
18. "En 1439, ante la presión de los turcos en Constantinopla (sede del Patriarcado ortodoxo) se convoca un Concilio en Florencia. La estancia de las legaciones orientales en la ciudad supone para los círculos intelectuales florentinos el redescubrimiento de la cultura griega de la época helenística. La toma de Constantinopla por los turcos en 1453 provocará una llegada masiva de bizantinos a la península itálica. Con la ayuda de los eruditos bizantinos son traducidos los textos griegos de la época clásica y helenística. Estas traducciones junto con la publicación de numerosos epítomes y comentarios, proporcionarán a la Academia Florentina un prestigio sin precedentes. Esta Academia fue fundada por el polifacético *Philosophus platonicus, Theologus et Medicus*, Marsilio Ficino... La recuperación de la cultura helenística a través de los bizantinos supone una conmoción en la Italia del *Quattrocento*. Cosme de Medici moviliza agentes para que localicen manuscritos y en 1460 llega de Macedonia una copia del *Corpus Hermeticum* Marsilio Ficino encargado de su traducción, con orden de postergar la traducción de los textos de Platón y anteponer al gran Hermes por ser más venerable y más antiguo. Se produce un error de perspectiva histórica: lo que era fruto tardío de un platonismo contaminado por la interferencia ecléctica de otras culturas, es considerado doctrina originaria que en tiempos lejanísimos se difundió desde Egipto por todo el mundo antiguo influyendo en el propio Platón... Estas traducciones revitalizan la tradición hermético-alquímica y estimulan un renovado interés por la astrología. La locura hermética se apodera de las cortes italianas. No había corte del Renacimiento que no alojara astrólogos y alquimistas, ni biblioteca que no coleccionara obras de la alquimia tradicional". *El Sacro Bosco de Bomarzo. Un jardín alquímico*. L Roquero. Ed. Celeste. Madrid 1999. Pág. 11.
19. "Tú que entras con la idea de ver todo con cuidado, dime después si tantas maravillas se han hecho por engaño o bien por arte".
20. "Quien no va por este lugar con cejas enarcadas y labios apretados, tampoco sabrá admirar las famosas siete maravillas del mundo".
21. La vergonzosa hojarasca de interpretaciones ha tapado la realidad del Bosque de Bomarzo. Para muestra, consúltese *Los Jardines Del Sueño* E. Kretzulesco-Quaranta. Ed. Siruela. Madrid. 1996. En el capítulo de *Bomarzo: "El Bosque Sagrado"*. Sin embargo, se debe reconocer en este libro un buen trabajo de investigación sobre la mística del Renacimiento.
22. "Si Rodas fue famosa por su coloso, también mi bosque es motivo de gloria, incluso más por no poder hacer más de lo que puedo".
23. "La caverna, la fuente, el li..... de todo oscuro pensamiento...". Tal vez, podría completarse así: "L'antro, la fonte, il lieto cielo. Libero l'animo d'ogni oscur pensiero". Es decir: "La caverna, la fuente, el contento cielo. Libre el alma de todo oscuro pensamiento", teniendo en cuenta que el ninfeo incluye las urnas de las ninfas inspiradoras de los cinco sentidos, a saber: un espejo para la vista (Horasia); un instrumento musical para el oído (Aloe); el recipiente de perfume para el olfato (Ofrasia); un racimo de uvas para el gusto (Gusia); la mano apoyada para el tacto (Afaé). Ver *El Sueño de Polifilo*, cap. VII "Polifilo habla de la amenidad de la región a la que fue a parar, vagando por la cual encontró una fuente exquisita y muy notable, y cómo vió venir hacia sí a cinco encantadoras damiselas...". Las ninfas, antes de decir sus nombres y enunciar sus atributos, le señalan a Polifilo: "...Nuestros aspectos y presencias no deben asustarte; no tengas miedo porque aquí no se acostumbra a hacer maldad alguna, ni encontrarás nada desagradable". La situación relatada en *El Sueño de Polifilo* (inspirador de numerosas alegorías de Bomarzo), justifica que se haya completado la borrosa inscripción del ninfeo como hemos escrito más arriba ("...La caverna, la fuente, el contento cielo. Libre el alma de todo oscuro pensamiento").
24. Que podría trasladarse de un modo dudoso: "Ante semejante vanidad estoy en acuerdo de honrar...".
25. "Vicino Orsini en el 1552". Se interpreta que toda la obra fue terminada en 1552.
26. "Sólo para desahogar el corazón". Explica que su intención ha sido "desahogar su corazón" y no, p.ej. "hacer un bosque alquímico en el que se pueda realizar un recorrido iniciático" como anuncian algunas agencias de turismo y ciertos esoteristas propiciadores de la psicología del inconsciente colectivo.
27. "Noche y día estamos vigilantes y prontos para salvar a la fuente de cualquier daño".
28. "La fuente no fue (no es) para aquellos que en guardia estén frente a las más extrañas fieras".
29. "Todo pensamiento vuela".
30. "Vosotros que vagáis errantes por el mundo en busca de maravillas nobles y espléndidas, venid aquí donde hay caras horribles, elefantes, leones, ogros y dragones".
31. "Ceden Memfis y cualquier otra maravilla de las que ya hubiere en el mundo en apreciación al Sacro Bosco, que sólo a sí mismo y a ningún otro se asemeja".