

NOTES

Silo

El somieig i l'acció^a

Madrid, plaza de Colón. Entre arbres, aigües i flors, dos protagonistes hieràtics i distanciat plantegen el seu contrapunt. Mentre el Monument al Descobriment d'Amèrica s'assenta centralment, l'estàtua de Cristòfor Colom ocupa un espai lateral. I a la nit, quan el tumult urbà s'ha silenciada, un món de laberints calculats, de contradiccions amb prou feines esbossades, cobra relleu. El monument, il·luminat per potents feixos de llum blanca, imposa el pes de la seva massa al mateix temps que la silueta del cèlebre navegant s'alça llunyana i fantasmal. Així, l'observador queda atrapat en una situació onírica en què els objectes se li fan estranys. L'estàtua, en una cantonada de la plaça, no pot ser apreciada amb justesa perquè està d'esquena. Tampoc no es pot arribar al monument, ja que un estany l'envolta. Cal sortir de la plaça i, fent una volta, entrar des del carrer. Però allà s'és massa a prop dels blocs i és impossible, retrocedint, regular les distàncies que serien necessàries per observar els detalls i el conjunt. Finalment, quan s'intenta una altra perspectiva, uns arbres impedeixen la visió. Així doncs, només es pot apreciar del complex un sol aspecte cada vegada; només un aspecte, pas a pas. Entre els blocs del monument es retallen dos xiprers severos mentre en els jardins es van alternant oliveres i magnòlies. Petits fanals amb llums grogues i alguns bancs de pedra emmarquen l'ambient tranquil, recollit i desconcertant.

La plaça va ser inaugurada cap al 1841. Actualment, s'alça en els jardins una fina columna neogòtica de 20 metres sobre la qual s'emplaça la figura del gran genovès.¹ A la mà dreta duu un estendard plegat amb una creu en el seu àpex i sembla avançar un pas. En l'escena de pedra no es llegeixen dates decisives. Els noms dels reis d'Espanya no apareixen brodats a la bandera. No es veuen caravel·les, ni nadius d'Amèrica. Són absents les figures dels germans Pinzón acompanyant el desembarcament a Guanahaní. Això és així

^a N. de t.: En totes les cites s'ha fet una traducció directa del text introduït per l'autor.

perquè l'escultor no va pretendre mostrar la realitat d'una aventura extraordinària, sinó que va materialitzar la imatge que el mariner va tenir de si mateix quan es va sentir encarnant el Sant Cristòfor de la llegenda. L'artista va fer visible el somni que va impulsar Cristòfor Colom a reemplaçar el seu nom civil per un de fictici. Així es comprèn que la grafia estampada en nombrosos documents de l'època no és un pseudònim sinó la representació de l'autor², és la seva signatura que diu "*Cristo Ferens*" i que significa "el portador de Crist".³

El Monument al Descobriment d'Amèrica⁴ s'emplaça en l'espai central sobre una plataforma esglaonada amb rampes. Sobre aquest pis s'aixequen unes muralles de formigó enormes. El monument consta de 4 volums, dels quals el més alt mesura 17 metres d'alçària. Grans dibuixos incisos i textos massissos ocupen els 2.000 metres de superfícies decorades dels segments murals. La llum juga a les cares planes o corbes dels murs compostos amb àrids vermells d'Alacant. Aquesta gran construcció impressiona per les seves característiques sorprenents.⁵

Els dos volums centrals del monument porten gravades les principals dates, llocs i noms en la història prèvia a la descoberta. Es veu Colom amb el seu fill Diego i s'aprecia l'entrevista amb els reis. Més enllà hi ha les barres, els castells i lleons de Castella i Aragó, al costat de les barres i les àguiles de Sicília. Es tracta de l'heràldica estampada a la bandera que es va dur a les terres de Guanahaní.

En l'enorme bloc final, anomenat "El Descobriment", es llegeixen en baix relleu els noms de la tripulació i les circumstàncies de l'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*".^b Una figura de Colom de set metres, amb els peus a

^b N. de t.: Traducció aproximada: "... L'Almirall va baixar a terra en la barca armada amb Martín Alonso Pinzón i el seu germà Vicente Yáñez, que era capità de La Niña. L'Almirall va treure la bandera reial i els dos capitans les dues banderes de la creu verda amb una 'F' i una 'Y' amb la seva corona a sobre de

l'aigua i el gran bàcul a la mà, a l'estil de tots els Sant Cristòfor de les catedrals, domina el conjunt.

L'inquietant primer bloc, que l'arquitecte de l'obra va anomenar "Les Profecies", presenta diverses inscripcions. Una d'elles correspon al cor de la *Medea* de Sèneca tal com va ser traduït del llatí al castellà per Colom per tal de donar suport als seus arguments en la Cort. En aquesta traducció lliure dels versos del cordovès romà es llegeix: "*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*".^c Frase bastant diferent de la que, en realitat, escriu Sèneca: "*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*".^{d 6}

Un altre escrit, ara de Sant Isidor de Sevilla, acompanya en el mur les paraules de Sèneca. L'autor de les "*Etimologies*" afirma, vuit segles abans de la descoberta: "*A més de les tres parts del món hi ha un altre continent més enllà de l'oceà*". Aquesta inscripció, d'altra banda suggestiva, té poc de profètica i en tot cas s'aproxima a la percepció de Ramon Llull on es parla de l'existència d'una gran terra "*en què l'oceà ha d'estrebar per occident*".

També han estat portades a la muralla les paraules anotades per Colom en el marge d'una pàgina de l'"*Ymago Mundi*" de Pierre d'Ailly⁷: "*Més enllà del tròpic de Capricorn es troba l'estatge més bell, ja que és la part més alta i*

cada lletra. Ja en terra van veure arbres molt verds, i moltes aigües, i fruites de diverses formes... després es va aplegar allà molta gent de l'illa".

^c N. de t.: Traducció aproximada: "*Vindran en els anys tardans del món certs temps en els quals el mar oceà afluixarà els lligams de les coses i s'obrirà una gran terra i un nou mariner com aquell que fou guia de Jàson i que tingué per nom Typhis descobrirà nou món i ja no serà l'illa Thule la darrera de les terres*".

^d N. de t.: Traducció aproximada: "*Temps vindran al pas dels anys en què l'oceà deixi anar les barreres del món i s'obri la terra en tota la seva extensió i Tetis ens descobreixi nous orbes i el límit de la terra ja no sigui Thule*".

noble del món, és a dir, el Paradís Terrenal". El tema del paradís terrenal és especialment considerat pel Navegant en el seu tercer viatge i això crea alguns problemes pel que fa a la fiabilitat dels documents i el llenguatge usats. Però, superat l'escull apareix una extraordinària geografia mítica que ajuda a comprendre algunes motivacions dels nous viatges i descobriments.⁸ *"La Sacra Escripura 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."*^e Aquest lloc es troba en el punt més alt del món i per mar es va pujant a mesura que s'avança cap al sud. *"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."*^f I més endavant comenta que el món *"...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"*.^g ⁹ Per descomptat que la idea de Colom (en el fet que hi ha un lloc més alt que tots els altres en l'esfera del món i que en aquesta zona també l'aigua és més alta) respon a creences que ja havien estat desvirtuades des de segles anteriors. Al respecte, cal recordar el que el Dant escriu el 1320: *"L'aigua no té cap gepa que sobresurti de la seva circumferència regular"*¹⁰ i també: *"Aquest argument arrenca d'una falsa imaginació, ja que els mariners al mar imaginen que no albiren la terra des del vaixell per ser el vaixell més alt que la terra; però això no és així, sinó que més aviat succeiria tot el contrari, perquè albirarien un panorama molt més ample que el que veuen. La causa és que el raig directe de la cosa visible es*

^e N. de t.: Traducció aproximada: *"La Sacra Escripura testifica que Nostre Senyor va fer el Paradís Terrenal i hi va posar l'arbre de la vida, i d'ell surt una font d'on resulten en aquest món quatre rius principals"*.

^f N. de t.: Traducció aproximada: *"I bé que el parer d'Aristòtil fora que el pol Antàrtic o la terra que és a sota sigui la part més alta del món i més propera al cel"*.

^g N. de t.: Traducció aproximada: *"... és de la forma d'una pera que sigui tota molt rodona, excepte allà on té el mugró que té allà més alt, o com qui té una pilota molt rodona i en un lloc hi hagués com una mamella de muller allà posada, i que aquesta part d'aquest mugró sigui la més alta i més propera al cel"*.

*trenca entre l'objecte i l'ull per la convexitat de l'aigua, ja que com l'aigua necessàriament té per tot arreu forma rodona al voltant del seu centre, d'aquí prové que, a certa distància, l'aigua forma un obstacle a la mirada amb la seva pròpia convexitat".*¹¹ Si bé el Dant refuta les idees sobre les parts més altes de les aigües en el globus, sosté que a l'hemisferi sud es troba la muntanya gegantina sobre la qual es troba emplaçat el Paradís Terrenal. Aquestes imatges barrejades amb la concepció geocèntrica de Ptolemeu continuaran inflamant la imaginació dels navegants fins avançat el segle XVII.¹²

En aquest primer bloc es llegeix una profecia que sembla haver nascut en terres d'Amèrica abans de l'arribada dels europeus. La inscripció diu: *"A la distància d'un crit, a la distància d'una jornada són ja, oh, pare! Rebeu els vostres hostes, els homes barbats, els de l'orient, els que porten el senyal de Ku, la deïtat"*. La cita s'atribueix al llibre maia del *Chilam Balam de Chumayel*¹³, una de les pedres angulars de la literatura indígena americana.¹⁴ Però la frase està composta amb dos paràgrafs diferents: L'11 Ahau diu: *"... De l'orient varen venir quan a aquesta terra van arribar els barbuts, els missatgers del senyal de la divinitat, els estrangers de la terra, els homes rubicunds."* El 12 Ahau diu: *"... Rebeu els vostres hostes; a la distància d'una jornada, a la distància d'un crit venen ja"*. Tot això s'entén millor quan llegim el 13 Ahau que diu: *"Els Ah Kines, Sacerdots-del-culte-solar, van profetitzar perquè varen comprendre com haurien de venir els estrangers espanyols; els varen llegir en els signes dels seus papers i per això començaren a dir: 'Veritablement, els farem amics nostres i no els farem guerra', dient a més: 'A ells se'ls pagarà el tribut'."* Per cert, aquests textos són posteriors a la conquesta. L'assumpte és molt clar ja des de l'1 Ahau en què es "profetitza" després de passats els esdeveniments: *"... Al final del katun, del Cor de la Muntanya rebrà la seva almoïna, la seva part, Cèsar August (Carles V), en morts per fam, en voltors a les cases"*.

A partir de 1930 van començar a circular materials de la cultura maia traduïts a les diferents llengües europees. El cas particular de les profecies encara és tema de discussió entre filòlegs i historiadors i ha servit d'inspiració a escriptors i artistes, com queda ben clar en aquest primer bloc del monument.¹⁵

D'altra banda, la seqüència de blocs ens porta a reflexionar sobre les fantasies que va elaborar Colom i que no van quedar només en la seva ment sinó que van acabar actuant en les interpretacions d'alguns autors que es van abocar a recrear la seva vida. Moltes d'aquelles imatges van influir en aquells que van prendre el Navegant com a model de descobridor extraordinari, com una mena d'aventurer, sempre actual malgrat el pas dels segles. Encara avui podem apreciar això en alguna creació cinematogràfica en què el director (i productor) no prové del camp de l'art sinó de l'astronàutica.¹⁶

Mitjançant el monument de la plaça de Colom s'intueix l'univers d'imatges que va impulsar el Navegant al llarg de la seva vida. Els seus projectes van ser, sobretot, grans vols imaginaris i la seva acció va resultar conseqüent amb aquests rampells. Després de tot, hi ha casos en què alguns somiejos poc possibles acaben orientant la vida del protagonista i, en el joc de forces històriques, s'arriben a convertir en factors decisius. Una mica d'això va passar amb alguns projectes de Cristòfor Colom. Ell mateix va rebutjar alguns plans per irrealitzables¹⁷ i d'altres, errats en la concepció bàsica, van acabar, però, encertant en el blanc.

Ara s'arriba al punt de comprendre per què s'ha produït una separació, es diria que un xoc, entre l'estàtua de Colom i el Monument al Descobriment. Tot el que apareix com sorprenent i contradictori a la plaça és, en realitat, un reflex d'allò que fou el món dividit d'aquell somiador i home d'acció.

NOTES A “EL SOMIEIG I L’ACCIÓ”

1. En moltes places i passejos es troben estàtues dedicades a Colom. Una d'elles, la de Barcelona, és particularment significativa. La que ens ocupa és a Madrid, té 3 metres d'alçària i es deu a A. Mélida i J. Suñol que la van concloure l'any 1885. El 1892 era situada sobre una columna de 17 metres en el centre de la Castellana. Acabat el Monument al Descobriment d'Amèrica fou situada en el seu lloc actual a la plaça. Després d'una restauració, se li van afegir a la columna 3 metres més.

N. de t.: La ubicació del monument a Colom descrita per l'autor va ser modificada novament l'any 2009 en què es va traslladar a la cruïlla entre el *Paseo de Recoletos* i el *Paseo de la Castellana*.

2. En el Palau Municipal de Gènova es conserva una carta dirigida a Nicoló Oderigo, ambaixador de Gènova a Espanya. Està datada a Sevilla el 21 de març de 1502. Colom signa com “Cristo ferens.”
3. Segons una llegenda siriana del segle III, un home tenia l'ofici de facilitar als viatgers la travessia d'un torrent cabalós. Per tal de fer la seva feina col·locava els passatgers sobre les seves espatlles i caminant sobre el llit del riu els descarregava en l'altra riba. Sovint avançava recolzant-se en una fusta a manera de bastó. Un cert dia va aparèixer un nen que va requerir els seus serveis. A mitjan riu el nen havia adquirit un pes tan enorme que l'home va començar a defallir. Enmig del perill el nen va revelar que era Jesucrist i aleshores l'home, sorprès pel prodigi, es va convertir al cristianisme i va prendre el nom de Christóforos (llat. Christus, Crist i gr. Foros, portador). Cristòfor va passar a ser el sant protector dels viatgers. A l'edat mitjana es va desenvolupar l'estatuària dels Sant Cristòfor colossals, que encara es conserven en nombroses catedrals. A principis del s. XV a Alemanya i als Països Baixos es van fer estampes impreses que van circular per tota Europa i que tenien el poder de protegir en les desgràcies. En l'època de Colom la llegenda era molt coneguda popularment. Una mica més endavant, el 1584 i a la catedral de Sevilla, Mateo Pérez de Alesio va pintar un Sant Cristòfor que passava dels nou metres d'alçària. En pintures i estàtues religioses apareix Sant Cristòfor travessant un riu mentre porta Jesús sobre les seves espatlles. Al seu torn, el nen porta a la mà dreta el globus del món rematat per una creu. Sobre la base d'aquesta representació ha circulat a Àustria, des de fa alguns segles, una endevinalla burleta: “Cristòfor portava Crist, Crist portava el món, on recolzava els seus peus Cristòfor?”
4. Va ser inaugurat per l'alcalde de Madrid el 15 de maig de 1977 davant del rei i de vint alcaldes de les capitals dels països d'Amèrica.
5. Diu el notable arquitecte italià A. Sartoris que: “*Vaquero Turcios ha fet una arquitectura esculpida, fraccionada en segments amb concavitats i articulacions de volums... Sobre aquests volums, sobre les fortíssimes i audaces volades llançades al buit, han estat excavades les figuracions i encaixats gràficament els textos de les inscripcions, a la manera de grans dibuixos i grafitis. Formes volants de caràcter monolític. Monument narratiu. Primera obra d'art construït realitzada a escala urbana*”. Al seu torn, O. Guayasamin opina sobre l'obra que: “*Des del punt de vista estètic aconsegueix nivells d'alta poesia. Les masses arquitectòniques que podrien semblar en un primer moment massa estàtiques, adquireixen una gran lleugeresa i equilibri. El monument és alhora la serralada*”

dels Andes i les veles dels vaixells. Vull dir amb això que és massís com una roca i lleuger com la vela d'una nau. És, en fi, el monument de més envergadura que s'ha fet a Europa en els últims temps, i el de la fermesa més gran". Vaquero Turcios i *l'Art Construït. Monument al Descobriment d'Amèrica*. A. Sartoris. Abaco, Madrid, 1977.

6. *Medea*. Sèneca. Gredos, Madrid. 1997. Acte segon, par. 375. El text que possiblement va utilitzar Colom fou el de l'*Editio princeps* de Ferrara de 1484 i no, com se suposava fins fa poc, el de les edicions de Martinus Herbipolensis de Leipzig o la de Carolus Fernandus de París, de les quals no consta any de producció, però que van ser conegudes just el 1492 i que apareixen amb la mateixa data de les *Tragoediae Senecae cum duobus commentariis* de Marmita i que es publicà a Venècia el 1493. En relació amb el text que ens ocupa, el traductor i comentarista de les obres de Sèneca, Jesús Luque Moreno, diu: "Des de fa segles (*Abraham Oertel, p. ex.*), aquest passatge ha estat interpretat com l'anunci profètic fet per un espanyol sobre el descobriment del Nou Món que seria després dut a terme per Espanya". Hernando Colón, el fill del descobridor, va escriure al marge d'aquest passatge, en el seu exemplar del teatre de Sèneca: "haec prophetia expleta est per patrem meum Christoforum Colon almirantem anno 1492" (aquesta profecia fou complida pel meu pare, l'almirall Cristòfor Colom, l'any 1492).
7. Biblioteca Colombina, Sevilla.
8. *Diario. Relaciones de viajes*. C. Colón. Madrid. Sarpe, 1985. En la nota introductòria d'aquest llibre se sosté que "de l'autor es conserven relativament pocs documents i, en qualsevol cas, una bona part ha arribat fins a nosaltres gràcies a còpies de fra Bartolomé de las Casas, que va mantenir una estreta amistat amb Diego Colón, la qual cosa li va permetre tenir accés directe a l'arxiu i als llibres del descobridor. Així, gràcies a una còpia autògrafa de Las Casas es conserva el resum dels Diaris del primer i tercer viatges. Això fa pensar que s'ha pogut alterar substancialment el text original dels Diaris. No obstant això, investigadors posteriors han anat polint les còpies d'imprecisions i alteracions i les versions actuals resulten altament fiables. En les obres colombines a la manca d'originals s'uneix una altra dificultat: el debatut problema de la llengua usada per l'autor... Colom és abans de res un home de mar i, per tant, aquest mariner estava acostumat a xampurrejar mil llengües sense aconseguir expressar-se bé en cap. Diàriament i a la seva joventut l'Almirall va haver d'entendre's amb els seus companys en l'argot que llavors es deia 'levantisc', això és, del Llevant, del Mediterrani."
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 Ocçidente 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 quescriben, 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 Septentrion en Austro, que en passando de allí al Poniente, ya van los navíos alçándose hazia el cielo suavemente..." Op. cit. *Relación del tercer viaje*.

N. de t.: Traducció aproximada: "...jo sempre he llegit que el món, terra i aigua, era esfèric en les opinions autoritzades i experiències que Ptolemeu i tots els altres que van escriure d'aquest lloc, donaven tant per eclipsis de la lluna i altres demostracions que fan d'Orient fins a Occident com de l'elevació del pol de Septentrió (nord) respecte a l'Austre (sud). Ara he vist tanta diformitat com ja he dit; i per això m'he posat a dir això del món i he declarat que no era rodó de la forma que escriuen, sinó que és de la forma d'una pera que sigui tota molt rodona excepte allà on té el mugró que té allà més amunt, o com qui té una pilota molt rodona i en un lloc fos com un pit de dona i que aquesta part d'aquest mugró sigui la més alta i més propera al cel, i que estigui sota la línia de l'equinocci i en aquesta mar oceana, a la fi de l'Orient (jo dic fi d'Orient on acaba tota la terra i les illes). I per això al-lego totes les raons sobreescrites de la línia que passa a l'Occident de les illes de les Açores cent llegües de nord a sud, que passant d'allà a Ponent ja van els vaixells alçant-se suaument cap al cel..."

10. *Disputa sobre el agua y la tierra*. Dante Alighieri. O. C. Madrid. BAC. 1973, par. 8. La "*Quaestio de situ aquae et terrae*", nega la teoria sostinguda per Plini, Sèneca i Sant Basili segons la qual el mar ocupa un lloc més alt que la terra.
11. Op. Cit., par. 82.
12. Allò que en el Dante és poesia, per a molts dels seus lectors acaba sent la descripció d'una realitat física que es troba en les mars del sud. El poeta relata: "*l'mi volsi a man destra, e posi 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!*" ("*Em vaig girar a la dreta i vaig reparar en l'altre pol, i vaig veure quatre estrelles mai vistes des dels primers humans. El cel semblava gaudir amb les seves resplendors. Oh septentrió, quin trist lloc ets, puix et veus privat de mirar-les!*"). El Purgatori, Cant I. *La Divina Comèdia*. Per a Dante, la Terra, segons el sistema de Ptolemeu, resta immòbil. Al seu voltant giren les esferes celestes i amb elles el Sol, els planetes i les estrelles. En el poema aquestes són les direccions del món: al nord, Jerusalem sobre l'abisme infernal; al sud, en els antípodes de Jerusalem, la muntanya del purgatori; a l'est, el Ganges; a l'oest, l'estret de Gibraltar. L'infern i el purgatori es troben a la Terra, l'un en forma d'abisme, l'altre en forma de muntanya, on, en la seva cúspide, hi ha el paradís terrenal. D'altra banda, la imatge ptolemaica continuarà vigent encara després de la publicació de *Revolutionibus orbium coelestium*, de Copèrnic l'any 1543. Com aquest negava que la Terra fos el centre de l'univers, la seva concepció va ser objecte de resistències vigoroses. El 1609 Galileu va introduir la ullera astronòmica i va confirmar la teoria heliocèntrica de Copèrnic, però encara van passar algunes dècades fins que es va consolidar la nova visió de la realitat.
13. "*El Chilam Balam de Chumayel. Procedeix del poble de Chumayel, Yucatán. Fou propietat del Sr. Bisbe Crescencio Carrillo y Ancona. El 1868, quan ja era de la seva propietat, fou copiat a mà pel Dr. Berendt i el 1887 fotografiat per Teoberto Maler. George B. Gordon, director del Museu de la Universitat de Pennsylvania, el va fotografiar i editar en forma de facsímil el 1913. Va passar a la Biblioteca Cepeda de Mérida el 1915 d'on va ser sostret, juntament amb altres manuscrits, abans de 1918. El 1938 va aparèixer en venda als Estats Units per la suma de set mil dòlars. Més tard, va ser de nou ofert en venda al Dr. Sylvanus G. Morley per la suma de cinc mil dòlars. Parts han estat traduïdes i publicades des de 1882, però la primera traducció completa la va publicar Antonio Médez Bolio a Costa Rica el 1930, en espanyol. La segona, en anglès, la va fer Ralph L. Roys qui la va publicar el 1933.*" *El Libro de los Libros de Chilam Balam*. Mèxic. Fondo de Cultura Económica. 1963, p. 13.

14. “Els anomenats *Llibres de Chilam Balam* formen una de les seccions més importants de la literatura indígena americana. Van ser redactats després de la conquesta espanyola, per la qual cosa la seva escriptura i la seva forma material són europees. És a dir, la seva escriptura és la que els frares espanyols van adaptar a la fonologia de la llengua maia del Yucatán i el paper emprat –almenys en les còpies ara existents– és també europeu, formant quaderns. Alguns, si no tots, van tenir tapes de vaqueta... Com es veu, la diversitat del seu contingut abasta totes les fases culturals per les quals va anar passant el poble maia del Yucatán fins que es van cessar de compilar... És indubtable que una gran part dels seus textos religiosos i històrics purament nadius provenen dels antics llibres jeroglífics... Van començar a anomenar-se *Llibres de Chilam Balam*, no sabem des de quan. Actualment, aquest nom no consta com a títol original de cap, encara que Pío Pérez assenteix en una de les seves transcripcions: ‘Fins aquí acaba el llibre titulat *Chilambalam* que es va conservar al poble de Maní... (còdex Pérez, Ms., p. 137)’. De totes maneres, el nom és ja una denominació tècnica acceptada per designar aquest tipus de llibres del Yucatán... Com van arribar a organitzar-se i multiplicar-se els *Llibres de Chilam Balam*, ho suposem així: Algun sacerdot (o diversos sacerdots simultàniament) rebria instruccions dels frares i aprendria a llegir i escriure en la seva pròpia llengua. Aprofitant aquesta nova adquisició de la seva cultura, transcriuria textos religiosos i històrics continguts en els seus llibres jeroglífics, incloent-hi els de les prediccions de *Chilam Balam*. D’una o diverses fonts sortirien còpies que passarien a les mans dels sacerdots nadius d’altres pobles, venint així a incloure en la seva denominació el nom del lloc de procedència: *Chumayel, Maní, Tizimín*, etc. El temps destruïa els llibres materialment i destruïa al seu torn l’enteniment que els seus curadors haurien de tenir del seu contingut en modificar la seva pròpia cultura. Així doncs, les còpies avui existents no són les originals del segle XVI en els seus textos de fons, sinó còpies de còpies molt posteriors, algunes del segle XVII i altres encara del segle present. Gran part d’aquests textos que anomenem de fons apareixen repetits una o més vegades en els *Llibres*, però en cada ocasió les versions no són idèntiques, per les raons apuntades”. Op. cit. p. 9 i sgs.
15. Són molts els estudiosos, pensadors i científics que es van inspirar en els ensenyaments de la història. Això, en els escriptors de ciència-ficció ha estat particularment notable. Un exemple: Ray Bradbury. Segurament, aquest autor, en escriure les seves *Cròniques Marcianes* va rebre la influència de diversos escriptors de contes fantàstics. També són molt clars en ell els impactes dels grans descobriments marítims i terrestres. Bradbury es va preocupar en el seu llibre per mostrar les conseqüències perniciososes de la trobada entre cultures (en el seu cas entre la marciana i la terràquia), inspirant-se en fets com els esdevinguts a Guatemala després de l’arribada dels europeus, quan una epidèmia de verola va delmar els grups maies d’una àrea important, situació que el novel·lista recrea com la plaga de varicel·la que, portada pels terraquís, acaba amb els marcians (diferent de la malaltia terrestre que mata els marcians invasors en *La Guerra dels Mons*, d’H. G. Wells). La primera edició de *The Martian Chronicles* és de 1946, posterior en tretze anys a la traducció completa a l’anglès dels llibres del *Chilam Balam*. El somni profètic referit per un dels marcians anunciant l’arribada dels primers éssers humans, fa recordar els estira-i-arronses de les profecies maies suposadament registrades abans del descobriment d’Amèrica per part dels europeus. Tant els maies com els marcians anuncien en les seves profecies que els estrangers són molt a prop, a *una jornada de distància* i també en tots dos casos es discorre sobre les característiques físiques dels invasors. Els estranys llibres sonors que “llegeixen” els marcians fan recordar els llibres “pintats” o llibres jeroglífics dels maies.

Finalment les màscares, a les quals tenen tanta afició els membres de totes dues cultures, confirmen el joc d'imatges de Bradbury inspirat per la literatura maia.

16. Referència al film "*Christopher Columbus The Discovery*", produït i dirigit el 1992 per John Glen.

N. de t.: El cineasta John Glen no és la mateixa persona que l'astronauta John Glenn. Sembla un cas de confusió o un possible joc de paraules per part de l'autor.

17. Colom havia imaginat que era possible aplegar 50.000 soldats de peu i 5.000 cavalls per al rescat del Sant Sepulcre, i va arribar a demanar permís als reis d'Espanya per formar una croada que expulsés els musulmans de Jerusalem. Amb el temps va anar abandonant aquesta idea per concentrar-se en la darrera etapa de la seva carrera de descobriments. En el seu quart i darrer viatge cap a Amèrica, va partir de Cadis el 9 de maig de 1502.

El Bosc de Bomarzo^h

Bomarzo.¹ L'Òpera.²

Abans que es corri el teló, la veu del nen pastor inunda la sala:

*“No em canvio, en la meva pobresa,
pel duc de Bomarzo.
Té ramats de roques
i és d’ovelles el meu ramat.
Amb el que és meu en tinc prou,
amb aquesta pau de Bomarzo,
la veu dolça del rierol,
de les cigales el cant...”*

Hi ha un acte I, escena III, anomenat “L’horòscop”. Més endavant, l’escena de “L’alquímia” i, finalment, la de “El parc dels monstres” on apareix una cara enorme i grotesca tallada en pedra. Aleshores, un baríton defineix la situació en aquesta estrofa:

*“És nit per estimar, com cap d’altra.
Per morir també, ja que tot tremola
amb el misteri de les hores úniques.
I els monstres enormes que el meu germà
ordena esculpir en pedres taciturnes³
aguaiten qui gosa
caminar en l’espessor”*

^h N. de t.: En totes les cites s’ha fet una traducció directa del text introduït per l’autor.

Notícies sobre el parc

Prop de Viterbo, a cent quilòmetres de Roma, hi ha un bosc avui publicitat com a “*Parco dei Mostri*”. Tota mena de turistes arriben per visitar-lo. No falten els qui s'acosten atrets per la mística de l'indret, ja que en algun moment els ha arribat un rumor fomentat per comentaris boca a boca, articles periodístics i programes televisius. El nucli d'idees és més o menys aquest: “El bosc sagrat de Bomarzo va ser creat per un senyor Orsini en el S. XVI. La concepció del parc és netament esotèrica i qui sap caminar ordenadament entre els seus monuments realitza una transformació interna similar a l'efectuada pels alquimistes en els seus laboratoris.”

El Sacro Bosco de Vicino Orsini passa, el 1645, a la família della Rovere. D'aquella època només es conserven alguns dibuixos sense comentaris⁴. Després d'un silenci que dura fins a 1845, reapareix el parc en mans de la família Borghese. L'any 1953, un article periodístic⁵ crida l'atenció sobre el Bosc. El 1955 es publiquen alguns estudis.⁶ El 1954 adquireix la propietat Giovanni Bettini, qui fa modificacions importants en llevar les muralles limítrofes, esbossar camins interns i modificar les posicions dels monuments (les esfinxs, els obeliscos i d'altres). Després de restaurar algunes escultures, el parc s'obre al públic⁷. El 1955 un grup de professors de la *Facultat d'Arquitectura de Roma* fan una recerca d'arxius i un treball de camp, amb aixecament de plans. El 1958 Mújica Laínez visita el lloc⁸ i el 1962 publica la seva novel·la *Bomarzo*, que dona lloc al llibret de l'òpera homònima, escrita en col·laboració amb Ginastera i estrenada el 1967. A partir d'aquest moment, nombrosos articles, llibres i pel·lícules comencen a difondre una imatge estereotipada del *Sacro Bosco*. Per descomptat que, a part dels treballs encarats amb serietat científica, apareixen les fantasies que, inspirant-se en la novel·la i òpera *Bomarzo*, forcen interpretacions basades en una mena de Psicologia profunda que va ser popular en la dècada dels setanta.

L'indret

El *Sacro Bosco* es troba al peu del poble de Bomarzo. En franquejar una entrada es presenta davant dels ulls un bosc conservat en estat “salvatge”, matisat per algunes coníferes i unes poques espècies conreades. Segurament, en l'època d'Orsini aquest bosc es mostrava molt semblant al de Nemi, d'altra banda bastant pròxim, en el qual s'aixecava el santuari de Diana Nemorensis o Diana del Bosc. Com el de Nemi, exhibia nombrosos roures, esquitxats aquí i allà, roures amb el vesc sagrat com aquell del qual Enees va tallar una branca daurada a fi de poder entrar als inferns.⁹ Però no hi ha només varietat arbòria, rierols, closos, construccions i pedres esculpides. Hi ha, sobretot, un ambient regit per l'estètica manierista en què el jardí renaixentista despersonalitzat ja no té lloc. Aquí, ara és realçada l'experiència personal.¹⁰ En aquest bosc la unitat visual i la coherència de l'espai s'han esfumat. Es posen en un mateix nivell d'importància els llocs que ocupen posicions oposades en la imatgeria de l'època. D'aquesta manera, cels i inferns poden coexistir amb tota naturalitat. Això es fa manifest en l'estatuària que deriva de figures esculpides en el lloc, tot aprofitant les roques que ja existeixen. L'artista prendrà els elements que són a mà i aprofitarà les condicions topogràfiques per dissenyar el seu jardí. Quedarà palesa una al·legorització contínua inspirada en mites i llegendes que causin “meravella” i sorpresa en l'espectador. Aquí ja ha canviat el sistema d'ideació entusiasmat amb el geometrisme, l'equilibri i la racionalitat que pocs anys abans s'ensenyoria en els passejos, jardins i viles de l'Europa cultivada.¹¹

Per a qui estigui interessat a comprendre la formació i el procés d'imatges mítiques profundes, originades a partir de l'Humanisme occidental i que arriben fins als nostres dies, aquest bosc resultarà paradigmàtic. Caldrà rescatar les fonts d'inspiració en les quals van abeurar Vicino Orsini i els artistes que van treballar a Bomarzo per comprendre els significats d'esfinxs, ogres, semideus i animals fabulosos que poblen el lloc.

Antecedents bibliogràfics

Una primera notícia bibliogràfica dona compte de les cartes creuades entre Pierfrancesco Orsini i l'alquimista francès Jean Drouet. Els corresponsals eren coneixedors d'Amadigi, de Bernardo Tasso i Orlando Furiós, d'Ariosto. Però aquells homes consideren, per damunt de tota altra literatura, aquest llibre estrany titulat *Hypnerotomachia Poliphili*¹², que ha estat una de les fonts més importants d'una profusa producció literària, pictòrica i escultòrica. D'altra banda, la seva influència es farà sentir en nombroses produccions arquitectòniques i, fins i tot, en el disseny de jardins.¹³ Hem de tenir en compte la primera edició veneciana de 1499, un infoli il·lustrat amb 171 gravats en fusta on es pot observar la representació plàstica de les descripcions del text. Prenent el primer capítol del *Somni de Polifil* (lluïta d'amor en somnis de Polifil), il·lustrat pel primer gravat, veiem la figura del protagonista entrant en el bosc. El text ve en la nostra ajuda: “... *alzines silvestres dures, roures forts i alzines plenes de glans i de branques, tan abundants que no permetien els grats raigs de Sol arribar completament al terra quallat de rosada*”. Així va continuant la descripció abarrotada del llibre fins a arribar a trobades interminables (il·lustrades pels gravats) amb construccions abandonades, piràmides a l'estil egipci, cúpules, torres i panteons, temples i obeliscos. També apareixen grans àmfores i gots gegants; arbres meravellosos, màquines i enginys incomprensibles. Per descomptat, no deixen de presentar-se elefants, cavalls alats i dracs. Les processons, cerimònies i rituals se succeeixen mostrant donzelles i efebs disposats a la pràctica de la religiositat pagana i els afers amorosos. I hi ha, és clar, els transformismes del somni de Polifil que presenten la seva estimada Polia en les facetes oposades de la mística i la criminalitat.

També juguen un paper important els jeroglífics, que són comentats de manera extravagant. Heus aquí un exemple: “*Quan per fi vaig tornar a la plaça, vaig veure un pedestal de pòfir, i al voltant, aquests jeroglífics digníssimament cisellats: primer un bucrani amb dos instruments agrícoles lligats a les banyes; i un altar sostingut sobre dos peus d'un boc i amb una*

flama ardent damunt, i en el seu front un ull i un voltor; després un rentamans i una palangana... aquests jeroglífics eren escriptures realitzades en escultura òptima. Vaig meditar sobre aquestes antiquíssimes i sagrades escriptures i les vaig interpretar així:

**EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBERALITER, PAVLATIM
REDVCES ANIMVM DEO SVBIECTUM. FIRMAM CVSTODIAM VITAE TVAE
MISERICORDITER GVBERNANDO TENEBIT, INCOLVMENQVE
SERVABIT".¹⁴**

Si bé el *Somni de Polifil* és la font bibliogràfica immediata que serveix d'inspiració als artífexs del bosc de Bomarzo, la imatgeria d'aquest llibre té, al seu torn, antecedents molt llunyans. Respecte als jeroglífics comentats més amunt, hem de destacar que ja l'any 1422 s'havien començat a difondre els *Hieroglyphica*¹⁵ i es va convertir en una moda escriure, pintar i esculpir en aquest estil recarregat d'al·legories i de signes, en molts casos indesxifrables. Tal vegada, una de les millors expressions de l'art jeroglífic la podem trobar en "L'Arc Triomfal de Maximiliano" gravat en fusta per Durero el 1515.¹⁶ Així doncs, en el *Somni de Polifil*, com en tantes obres fins entrat el segle XIX (i encara avui en els textos ocultistes), van continuar tenint-se en compte les interpretacions jeroglífiques basades en els *Hieroglyphica*, que van caure en un desprestigi total quan es va desxifrar veritablement el llenguatge egipci el 1822.¹⁷

La bibliografia inspiradora dels artífexs del Sacro Bosco és molt extensa i, per descomptat, no es limita al *Somni de Polifil* sinó que està lligada indissolublement a les produccions dels humanistes del segle XV, influïts pel pensament bizantí i pel redescobriment del patrimoni alexandrí del segle III.¹⁸ D'altra banda, no solament concorre aquí una literatura abundant sinó una tradició oral que passa a través dels arquitectes, dissenyadors i escultors.

El bosc

Tenim a les nostres mans un catàleg, gairebé un inventari, que informa dels objectes “meravellosos” del Bosc. Allí s'esmenten unes esfinxs; el monument a la Triple Llum; la Gigantomàquia; les harpies; la tortuga gegant; el ca Cèrber; l'elefant rematat en una torre; el Pegàs i el drac fent front a una fera. També s'esmenten els llocs sagrats: la font de Neptú; la torre inclinada de meditació; la caverna de les nimfes; la font de la vida. En aquest material preparat per orientar l'ordre de les fotografies que ha de prendre el turista, també es transita per la llum del lloc; sobre la vegetació; els rierols; els plans ascendents i descendents; les escalinates; les grutes artificials; els passejos de les àmfores alineades... Bé val la pena destinar un matí a veure amb cura aquest esforç realitzat fa més de quatre-cents anys. També serà interessant seguir un grup de visitants mentre escolta el guia que diserta sobre les cerimònies màgiques que allí es duïen a terme, sobre els alquimistes que, fent un recorregut iniciàtic, acabaven adquirint un coneixement inefable.

Arribarem al bosc vorejant un rierol. Se'ns presentaran un riu, un pont i una porta emmerletada que ostenta l'escut dels Orsini. Entrarem a l'espai que Pierfrancesco va anomenar en algunes de les seves cartes, “El Sacro Bosco”.

Dues “esfinxs ginocèfales” enfrontades reben el visitant. Les criatures fabuloses reposen sobre els seus pedestals i presenten les seves endevinalles escrites en pedra. Però heus aquí la nostra primera sorpresa. No es tracta de les endevinalles clàssiques que presenten aquests monstres. No són models de profunditat sinó una mena de cartells publicitaris redactats amb el gust i l'estil de l'època. Una esfinx ens convida a respondre al seu reclam exigent: “TU CH'ENTRI QUI CON MENTE PARTE A PARTE ET DIMMI POI SE TANTE MARAVIGLIE SIEN FATTE PER INGANNO O PUR PER ARTE”.¹⁹ La inscripció de l'altra esfinx diu: “CHI CON CIGLIA INARCATE ET LABRA STRETTE NON VA PER QUESTO LOCO MANCO AMMIRA LE FAMOSE DEL MONDO MOLI SETTE”.²⁰ Es tracta d'un repte i un reclam fet a la “serietat”. De passada, s'esmenten les set meravelles del món i es deixa que les associem amb l'octava. Respirarem alleujats en comprendre que allà hi ha un humor desmanyotat, no exempt de petulància, però allunyat de la pesada

solemnitat. Veient això, res millor que continuar buscant els missatges que ens doni, directament i sense intermediació de teories interpretatives, l'artífex del Bosc.²¹

Troblem la "lluïta entre gegants" i llegim en una estela de pedra emplaçada a l'esquerra del monument: "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".²² Un cas més d'autoglorificació.

En l'anomenat "nimfeu" trobem una inscripció, desafortunadament molt esborrada pel pas del temps. Només podem rescatar aquestes paraules: "L'ANTRO LA FONTE IL LI... D'OGNI OSCUR PENSIER...".²³

I buscant noves inscripcions arribem al "teatre" que, com en tot jardí romà important, no podia faltar. En el prosceni es pot llegir amb dificultat: "PER SIMIL VANITA MI SON AC...(CORDA)...TO D'ONORARE...".²⁴ Al peu d'aquest escenari s'han col·locat parts de dos obeliscos que han estat desenterrats recentment. Un d'ells diu: "VICINO ORSINO NEL MDLII".²⁵ L'altre anuncia "SOL PER SFOGARE IL CORE".²⁶

En una urna propera a la "font de Neptú" una inscripció diu: "NOTTE ET GIORNO NOI SIAM VIGILI ET PRONTE A GUARDAR DOGNI INGIURIA QUESTA FONTE".²⁷ I en una altra: "FONTE NON FU TRA CHINGUARDIA SIA DELLE PIU STRANE BELVE".²⁸

Arribem a l'"Orco", l'ogre, i veiem en el llavi superior del monstre aquesta llegenda: "OGNI PENSIERO VOLA".²⁹

Hi ha per allà la "banca etrusca" que en el seu respall diu: "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".³⁰ És una invitació a veure un parc de diversions. Una inscripció en la "rotonda" reitera la publicitat desembussada del Bosc: "CEDAN ET MEMPHI E OGNI ALTRA MARAVIGLIA CH EBBE GIAL MONDO IN PREGIO AL SACRO BOSCO CHE SOL SE STESSO ET NULL ALTRO SOMIGLIA".³¹

Les inscripcions ens han permès comprendre les intencions dels artífexs de Bomarzo. Almenys hem entès els missatges directes de Pierfrancesco Orsini. Però exposat així l'interès d'aquesta visita, quedem davant d'un buit de significat...

No hem fet una incursió en la imatgeria d'aquest Bosc perquè aquesta imatgeria no és patrimoni exclusiu seu, sinó que es tracta del paisatge comú en què s'expressa la mística del Renaixement. Una mística de vegades a penes esbossada i de vegades, com en aquest cas, presentada rotundament.

Si per necessitat de l'època, o per donar relleu a l'enginyosa personalitat del senyor del lloc, els arquitectes, dissenyadors i escultors van apel·lar a temes alquímics, astrològics i misteriosos, no per això podem pretendre que aquells artífexs sabessin totalment amb quins significats estaven tractant. De tota manera, les expressions d'aquesta mística són aquí, enfront dels nostres ulls, i entre nombrosos absurds s'acumulen materials valuosos, com succeeix en algunes golfes abandonades. Segurament, creixerà la informació (o millor, la desinformació) sobre el Bosc de Bomarzo. Podrem consultar les biblioteques virtuals, podrem fullejar els llibres, que desordenadament parlaran dels astres, de la pedra filosofal, i fins i tot de l'inconscient col·lectiu, però res d'això no facilitarà l'accés a un ambient cultural complex que va començar a forjar-se en el sincretisme hel·lenístic de l'antiga Alexandria.

NOTES A “EL BOSCO DE BOMARZO”

1. Als peus del poble de Bomarzo es troba el Sacro Bosco creat pel duc Pierfrancesco Orsini, sobrenomenat Vicino (1523-1585). “Bomarzo” significa aproximadament “Bon Mart”. La denominació de “Sacro Bosco” va ser encunyada després de la mort d’Orsini.
2. L’òpera Bomarzo, d’Alberto Ginastera, sobre textos de Manuel Mujica Lainez, es va estrenar el 19 de maig de 1967 en el Lisner Auditorium de Washington. A conseqüència d’això, el 18 de juliol de 1967, la Municipalitat de la ciutat de Buenos Aires va emetre un decret que va excloure l’obra del repertori del teatre Colón, on havia de ser estrenada pocs dies després. Els termes del decret van ser aquests: “Aquesta Intendència Municipal acaba de poder tenir ple coneixement dels aspectes característics d’aquest espectacle, on en els seus quinze quadres s’adverteix permanentment la referència obsessiva al sexe, la violència i l’al·lucinació, accentuada per la posada en escena, la massa coral, els decorats, la coreografia i tots els altres elements concurrents. L’argument de la peça i la seva posada en escena posen en relleu que estan renyits amb els principis morals elementals en matèria de pudor sexual”. Tal decret va ser celebrat per humoristes de diferents latituds i això va contribuir a propagar la fama de l’obra. Aquestes iniciatives comunals, com per exemple la resolució de la Municipalitat de Florència, que el 1910 va decidir vestir amb una fulla de parra el David de Miguel Ángel, solen ser després molt festejades. El 1970, l’òpera va ser presentada en l’Òpera de Kiel i de Zuric, dirigida per l’eminent Ferdinand Leitner. A partir d’aquestes dates, comença a créixer l’interès pel parc de Bomarzo.
3. Aquest és el cant de Girolamo, germà gran de Pierfrancesco Orsini. Quant als “monstres enormes que el meu germà va manar esculpir” se sap els qui van prendre part en les dues fases dels treballs escultòrics, que van començar el 1552, van ser interromputs i van ser represos el 1564 fins a la seva conclusió el 1573. Encara no està prou clar qui va ser el dissenyador general del parc. En tot cas va haver-hi un encàrrec per a l’arquitecte Pirro Ligorio (recordat pel seu projecte el 1550 dels jardins de la vila d’Este a Tívoli).
4. Es conserven dues obres que són les referències més llunyanes: una, coneguda com a “Buon Martio” (Vienna. Graphische Albertina. Portale e Urna. Cat. n. 27) i l’altra, com “Vue du Jardin de Bomarzo” (atribuït a Breenberg. Louvre. Núm. d’inventari 23373).
5. Mario Praz *I Mostri di Bomarzo*, L’Illustrazione Italiana núm. 8, 1953.
6. Quaderni dell’ Istituto di Storia dell’Architettura (abril de 1955, fascicle especial dedicat a la Vila Orsini). Diversos treballs, entre ells: Arnaldo Bruschi, *L’Abitato di Bomarzo e la Villa Orsini*; Giuseppe Zander, *Gli Elemento Documentari del Sacro Bosco* i Leonardo Benevolo, *Saggio d’Interpretazione del Sacro Bosco*.
7. En comparar les fotografies de la primera edició del fulletó *Bomarzo Parco dei Mostri* (blanc i negre), amb la segona (color), es poden observar intervencions importants en els monuments. Vegeu, per exemple, “El Pegàs”, totalment restaurat. Aquests fulletons, sense data, es venen a l’entrada del parc.
8. Segons es llegeix en la dedicatòria de *Bomarzo*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires 1962.

9. Vegeu *La Rama Dorada*. J. G. Frazer. Fondo de Cultura Económica. México, 1969. La relació del roure i el vesc amb els boscos sagrats s'estudia en el capítol LXV (Balder i el vesc). Per comprendre el significat mític d'aquest arbre i el seu paràsit, vegeu el Llibre VI de l'*Eneida*. Virgili. En l'edició de Losada. Buenos Aires. 1984. Pàg.112 es llegeix: "... Sota l'opaca copa d'un arbre s'oculta un ram, les seves fulles i la seva tija flexible són d'or, el ram està consagrat a la Juno infernal; tot el bosc l'oculta i les ombres el tanquen entre valls tenebroses i no és permès penetrar en les entranyes de la terra sinó al qui hagi esqueixat de l'arbre la branca àuria; Prosèrpina té disposat que aquest sigui el tribut que s'emporti..."
10. "El gòtic va donar, mitjançant l'animació de la figura humana, el primer gran pas en l'evolució de l'art expressiu modern; el segon el va donar el manierisme, amb la dissolució de l'objectivisme renaixentista, l'accentuació del punt de vista personal de l'artista i l'experiència personal de l'espectador". *Historia social de la literatura y el arte*. A. Hauser. Debate. Madrid, 1998. Vol I. pàg. 426.
11. Vegeu *El Sacro Bosco de Bomarzo. Un jardín alquímico*. L. Roquero. Ed. Celeste. Madrid 1999. Pàg. 22.
12. *Sueño de Polifilo*. F. Colonna. El Acanalado, Barcelona, 1999. En la introducció al llibre es comenta: "La *Hipnerotomachia Poliphili* (Venècia, 1499) és un dels llibres més curiosos i enigmàtics sortits d'una premsa. Gnolli s'hi refereix com 'l'obra fantàstica més gran, l'únic poema del segle XV', mentre que Croce el condemna amb aquestes paraules: 'Si aquest llibre no hagués estat tan seriós, llarg i pesat, es podria interpretar com una caricatura de l'Humanisme'..."
13. En la introducció citada anteriorment, P. Pedraza comenta que *El Sueño de Polifilo* es va fer notar en els més diversos camps: la literatura preciosista, la sàtira i l'alquímia, la teoria de l'arquitectura, l'emblemàtica i l'arquitectura de jardins. Va influir en el Preciosisme francès, en el Romanticisme, en el Preraphaelisme i en el Simbolisme. Des de Francesc I i Rodolfo I va ser tingut molt en compte en corts i palaus. Fins i tot, en el *Gargantua* de Rabelais se'l cita com a llibre d'interès.
14. Op. cit. Cap IV. "*Sacrifica a Déu amb generositat els dons de la naturalesa obtinguts pel teu treball. Així, a poc a poc, aniràs harmonitzant, el teu ànim amb el seu. Ell custodiarà fermament la teva vida, governant-la amb misericòrdia, i et conservarà incòlume*". El jeroglífic està compost de manera ideogràfica, i a cada objecte del dibuix corresponen una o més paraules llatines: bucrani= "ex labori", ull= "deo", ocell= "naturae", altar= "sacrifica", etc.
15. "Quan deia Horus, Marsilio Ficino es referia a Horus Apol·lo o Horapolo, autor dels *Hieroglyphica*, que es deia que eren traducció grega d'una obra egípcia descoberta el 1419, a l'illa grega d'Andros, pel monjo florentí Cristoforo Buondelmonti. Comprat per Buondelmonti, en nom de Cosimo de Medici, el manuscrit dels *Hieroglyphica* va arribar el 1422 a Florència i va causar sensació, ja que per fi es tenia una obra que expliqués el sentit ocult dels misteriosos jeroglífics egipcis. Malgrat les nombroses llacunes que presentava, el seu text va gaudir d'àmplia difusió, va ser objecte d'àvids comentaris i va ser el responsable de la idea que es tenia dels jeroglífics durant el Renaixement". *El Juego Áureo*. S. Klossowsky de Rola. Siruela. Madrid, 1988. Pàg. 12.
16. "El gegantesc *Arc de Triomf de Maximiliano*, que constitueix el gravat més gran en fusta de la història, és un conjunt d'imatges que mesuren 350 x 279 cm. Just en la part superior del monument hi ha un panell (descriu per Stabius, historiògraf de Maximiliano, com 'un misteri en lletres egípcies sacres'), en el qual apareix l'emperador en el seu tron, envoltat de símbols espigolats d'entre les

il·lustracions que va fer Dürer pel llibre d'Horapolo. Seguint a R. Wittkower, recorro ara a la traducció que va fer Erwin Panofsky dels textos alemanys de Stabius i llatins de Pirckheimer, traducció que ens permet desxifrar la imatge (les interpolacions són de Panofsky): “Maximiliano (l'emperador en persona) –príncep (gos cobert amb una estola) de gran pietat (estel damunt de la corona de l'emperador), magnanimitat, força i valentia (lleó), ennoblit per una fama eterna i imperible (basilisc sobre la corona de l'emperador), descendent d'un antic llinatge (el feix de papirs on és assegut), etc.” Op. cit. Pàg. 13.

17. “La Pedra de Roseta és una estela trobada per un oficial francès l'any 1799 a Roseta, localitat pròxima a la costa mediterrània egípcia, que actualment es troba en el Museu Britànic de Londres. El text, redactat en dos idiomes i tres grafies (jeroglífica, demòtica i grega) va servir a Jean-François Champollion com a base per desxifrar els jeroglífics el 1822. El decret que conté reproduïx les decisions adoptades per un sínode dels sacerdots egipcis celebrat l'any 196 aC sobre els honors a rendir a Ptolemeu V i Cleopatra I”. *Egipto El Mundo de los Faraones*. R Schulz / M. Seidel. Könemann. Colonia. 1997. Pàg. 519.
18. “El 1439, davant la pressió dels turcs a Constantinoble (seu del Patriarcat ortodox) es convoca un Concili a Florència. L'estada de les legacions orientals a la ciutat suposa per als cercles intel·lectuals florentins el redescobriment de la cultura grega de l'època hel·lenística. La presa de Constantinoble pels turcs el 1453 provocarà una arribada massiva de bizantins a la península Itàlica. Amb l'ajuda dels erudits bizantins són traduïts els textos grecs de l'època clàssica i hel·lenística. Aquestes traduccions, juntament amb la publicació de nombrosos epítoms i comentaris, proporcionaran a l'Acadèmia Florentina un prestigi sense precedents. Aquesta Acadèmia va ser fundada pel polifacètic *Philosophus platonicus, Theologus et Medicus*, Marsilio Ficino... La recuperació de la cultura hel·lenística a través dels bizantins suposa una commoció a la Itàlia del *Quattrocento*. Cosme de Mèdici mobilitza agents perquè localitzin manuscrits i el 1460 arriba de Macedònia una còpia del *Corpus Hermeticum*. Marsilio Ficino fou l'encarregat de la seva traducció, amb l'ordre de postergar la traducció dels textos de Plató i anteposar al gran Hermes, per ser més venerable i més antic. Es produeix un error de perspectiva històrica: el que era fruit tardà d'un platonisme contaminat per la interferència eclèctica d'altres cultures és considerat doctrina originària que, en temps molt llunyans, es va difondre des d'Egipte per tot el món antic i va influir en el mateix Plató... Aquestes traduccions revitalitzen la tradició hermètic-alquímica i estimulen un renovat interès per l'astrologia. La bogeria hermètica s'apodera de les corts italianes. No hi havia cort del Renaixement que no allotgés astròlegs i alquimistes, ni biblioteca que no col·leccionés obres de l'alquímia tradicional”. *El Sacro Bosco de Bomarzo. Un jardín alquímico*. L. Roquero. Ed. Celeste. Madrid 1999. Pàg. 11.
19. “Tu que entres amb la idea de veure-ho tot amb cura, digues-me després si tantes meravelles s'han fet per engany o bé per art”.
20. “Qui no va per aquest lloc amb ulls com a taronges i llavis premuts, tampoc no sabrà admirar les famoses set meravelles del món”.
21. La vergonyosa fullaraca d'interpretacions ha tapat la realitat del Bosc de Bomarzo. Com a mostra, consulteu *Los Jardines Del Sueño* E. Kretzulesco-Quaranta. Ed. Siruela. Madrid, 1996. En el capítol de *Bomarzo: “El Bosque Sagrado”*. Tanmateix, cal reconèixer en aquest llibre un bon treball d'investigació sobre la mística del Renaixement.
22. “Si Rodes va ser famosa pel seu colós, també el meu bosc és motiu de glòria,

fins i tot més, per no poder fer més del que puc”.

23. “La caverna, la font, el... de tot pensament obscur...” Tal vegada, es podria completar així: “L’antro, la fonte, il lieto cielo. Libero l’animo d’ogni oscuro pensiero”. És a dir: “La caverna, la font, el cel content. Lliure l’ànima de tot pensament fosc”, tenint en compte que el nimfeu inclou les urnes de les nimfes inspiradores dels cinc sentits, a saber: un mirall per a la vista (Horasia); un instrument musical per a l’oïda (Àloe); el recipient de perfum per a l’olfacte (Ofrasia); un raïm per al gust (Gusia); la mà secundada per al tacte (Afaé). Vegeu *El Sueño de Polifilo*, cap. VII “Polifil parla de l’amenitat de la regió a la qual va anar a parar, vagant per la qual va trobar una font exquisida i molt notable, i com va veure venir cap a ell cinc encantadores damisel·les...” Les nimfes, abans de dir els seus noms i enunciar els seus atributs, assenyalen a Polifil: “... Els nostres aspectes i presències no han d’espantar-te; no tinguis por perquè aquí no s’acostuma a fer cap maldat, ni trobaràs res desagradable”. La situació relatada en *El Sueño de Polifilo* (inspirador de nombroses al·legories de Bomarzo), justifica que s’hagi completat la borrosa inscripció del nimfeu com hem escrit més amunt (“... La caverna, la font, el cel content. Lliure l’ànima de tot pensament obscur”).
24. Que es podria traslladar d’una manera dubtosa: “Davant d’una vanitat semblant estic d’acord d’honrar...”.
25. “Vicino Orsini en el 1552”. S’interpreta que tota l’obra es va acabar el 1552.
26. “Només per esplaiar el cor”. Explica que la seva intenció ha estat “esplaiar el seu cor” i no, per exemple, “fer un bosc alquímic en el qual es pugui realitzar un recorregut iniciàtic” com anuncien algunes agències de turisme i certs esoteristes propiciadors de la psicologia de l’inconscient col·lectiu.
27. “Nit i dia estem vigilants i promptes per salvar la font de qualsevol mal”.
28. “La font no va ser (no és) per a aquells que en guàrdia estiguin enfront de les més estranyes feres”.
29. “Tot pensament vola”.
30. “Vosaltres, que vagueu errants pel món a la cerca de meravelles nobles i esplèndides, veniu aquí on hi ha cares horribles, elefants, lleons, ogres i dracs”.
31. “Cedeixen Memfis i qualsevol altra meravella de les que ja hi hagués en el món en apreciació al Sacro Bosco, que només a si mateix i a cap altre s’assembla”.