

LEONARDO Y SU TRATADO DE LA PINTURA

por

J. M. TAVERNA IRIGOYEN

“Facil cosa é farsi universale”. Queda escrito para siempre en un cuaderno de notas. Porque es cosa fácil hacerse universal cuando la genialidad campea tanto en los actos decisivos, cuanto en los gestos aparentemente inconducentes. Genialidad en el poder creador, en la voluntad irreductible, en la pasionaria visión, en la búsqueda precisa, en el orden, la destreza y la gracia, en el espíritu veraz, en la proyección de los valores humanísticos, en la laboriosidad sin caídas. Marcel Brion ha llamado “el hombre único” a Leonardo da Vinci. Y lo ubica sempiternamente como a un hombre joven. ¿Por qué, ante la grandiosidad de su obra, ante el vuelo monumental de todas y cada una de sus concepciones, habrá de caerse en la imagen de un mago octogenario, de fluvial barba jupiteriana, cuya solemnidad un poco pomposa se complete con amplias ropas a lo oriental? Leonardo es, incontrovertiblemente, por la riqueza de matices, por la profundización de un talento ejercido multidireccionalmente (aunque jamás dispersado), por la permanente impronta de la inteligencia dialéctica, un hombre joven por siempre.

Porque como lo afirma el mismo Brion, el espíritu de Leonardo se construye a la manera de una espiral gigante, en perpetua rotación sobre sí misma, “y en cuyo interior se articu-

lan unas con otras espirales menores, animadas también por giros individuales e impulsadas por un movimiento ascensional que abraza el espacio en torno, lo absorbe y lo rechaza como la hélice en el aire o en el agua. Así, los motores que él fabrica para ayudar al hombre a volar o a desplazarse sobre las aguas, son la materialización exacta de su propia inteligencia y la imagen misma de si mismo". Pero también y como resultante directa, sabe él que la espiral es el signo y la forma del infinito que se llama universo; y aunque exteriormente se desinterece de las dimensiones que le atribuyen los metafísicos, conoce y respeta la órbita en la cual está y a la cual, como un mítico meteoro más, arrojará su propia obra.

Ubicado en el centro mismo del Renacimiento, es testimonio, testigo y producto de su época. Tal vez, como muchos; pero seguramente, como pocos. Como todos los grandes, se adelantó (¿o aventajó?) a la civilización que lo prohibiera, representándola sin embargo en su más patética autenticidad. Sin embargo, y de manera indisoluble, Leonardo personifica la crisis del humanismo, la crisis de la religión del hombre que tuvo lugar a fines del siglo XV, toda la fuerza y el mágico misterio del Medioevo. Porque entre los aires previos a la Reforma, el mundo intelectual vio despuntar, finalmente, los primeros deslindes decisivos entre el arte y la ciencia, entre los complejos aparatos de óptica y los tiernos pinceles de cerda... En este punto, Lionello Venturi ratifica que "una de las consecuencias de la fe puesta en el hombre por el periodo humanístico, fue la exaltación de los artistas al juzgarles como seres capaces de guiar la ciencia como colosos del dibujo, de la geometría, perspectiva y anatomía. Raramente en la historia, arte y ciencia fueron confundidos como en Florencia en el Siglo XV; entonces, fue cuando el método matemático dominó en el campo de la ciencia y se separó netamente del método imaginativo propio del arte.

El propio Leonardo (sabido es), partió también del dibujo para arribar al conocimiento científico y reivindicó ex-

plicitamente para aquella técnica el mérito de los conocimientos que había adquirido. Sin embargo, su impulso como sabio, como estudioso, como empirista, fue tal, que aventajó a todos sus contemporáneos y predecesores en la realización de sus todavía hoy sorprendentes descubrimientos científicos. El mismo Venturi recuerda que, en este proceso que va del arte a la ciencia "Leonardo llegó a un punto en el cual el cálculo matemático debió de prevalecer sobre la imaginación; es decir, en que el arte y la ciencia se bifurcaron. El siguió los dos caminos, pues era demasiado sensible para confundirlos; no los separó con palabras sino con actos: es decir, que representó en sus pinturas lo que sentía o amaba, lo que soñaba, pero no lo que sabía del mundo".

Como riguroso que era, quiso fijar las leyes científicas de todo lo que se proponía realizar como artista. Y así, para pintar creó una teoría de la perspectiva; para construir un cuerpo humano, organizó una ciencia anatómica decididamente admirable; para colorear, formuló una teoría de las sombras y paralela alquimia de los pigmentos; para representar una planta, dedujo leyes botánicas de sus observaciones empíricas. La astronomía, la física, la geología, la mecánica, los enunciados químicos y tantas ciencias más, tuvieron en Leonardo a un buceador sutilísimo. Porque todas estas formas del conocimiento constituían para él, en definitiva, su propio descubrimiento de la naturaleza. Descubrimiento o búsqueda, captación o reencuentro, que le sugirieron la idea de asignar a la pintura la misión de representar la naturaleza universal.

TRATADO DE LA PINTURA

Pero para "atrapar" este universo, el dibujo tradicional del humanismo no podía bastarle: era necesaria una nueva "ciencia" del color. Y tampoco la perspectiva lineal usada hasta entonces, huérfana de los efectos de la atmósfera y de

los accidentes geográficos (lluvia, nubes, polvo, ríos, peces y guijarros bajo las transparencias, montañas tras el sol, estrellas y cometas), le servían para su arte, para la visión de su arte. Entonces: no como una consecuencia sino por una necesidad, observa y estudia, compara y valoriza, descubre y sistematiza, relaciona y traduce del espacio exterior no sólo los fenómenos y los diversos órdenes naturales, sino hasta aún ciertas gradaciones suprasensibles que hacen al ojo y a la emoción de quien contempla y que —de indescifrables— podrían caer en el terreno de las mal llamadas ilusiones ópticas.

Pacientísimo, escribió y dibujó sus observaciones, el vuelco diverso de sus analíticos trabajos. Cientos de cuadernos testimoniaron esa pasión que, por, lógica, no poseían una serie sistemática. Posteriormente a su muerte, las observaciones del gran maestro fueron valoradas, organizadas y ubicadas dentro de un orden que, entre el maremagnum de apuntes de índole científico y artístico que escribiera entre 1489 y 1518 (generalmente en letra que va de derecha a izquierda), constituirían el cuerpo integrador de su famoso Tratado.

Sin embargo, fuerza es reconocer que sólo después de cuatro siglos de la muerte de Leonardo se está en real posesión de todo el aparato paleográfico y crítico del autor de "La Virgen de las Rocas", como para verdaderamente profundizar su obra. Manuscritos de apretada caligrafía de las bibliotecas de Inglaterra (Windsor, Londres, Oxford, Ashburnham Place, Holkham Hall), de Italia (Milán, Roma, Florencia), de Francia (Paris), fueron descifrados y ubicados en su verdadera dimensión, siguiéndose el orden de materias establecido en el Códice Urbino, para su mayor comprensibilidad.

En un orden general, los estudios de Bernard Berenson y de Malaguzzi Valéri fueron los que, paralelamente al restablecimiento del canon de sus obras pictóricas y de sus dibujos auténticos, permitieron unificar sus textos. Y es así como la reproducción total y fiel de los escritos y dibujos que los



“La dama de la comadreja”. Oleo de Leonardo existente en la galería Czartoryski, Cracovia.

acompañan sólo llega a su término hace poco más de medio siglo; no obstante la primera e incompleta edición del Tratado de la Pintura que publicó Rafael Trichet Dufresne, en París, en 1651.

Se supone que el pintor Francesco Melzi, legatario de los dibujos y notas, así como ejecutor testamentario de Leonardo, no recibió la totalidad de la obra del maestro: estimada en más de cinco mil ejemplares. Giorgio Vasari, el famoso crítico, refiere que los vio en su poder en el año 1566, y se tiene por sucedido que al fallecimiento de Melzi sus herederos desperdigaron, olvidaron y vendieron la mayor parte de los textos. Una apreciable cantidad de ellos fueron adquiridos por el escultor Pompeo Leoni (quien fallece en 1610 en España, donde se encontraba trabajando para Felipe II en el Monasterio del Escorial) y corresponde a la selección que actualmente se conoce con el título de Códice Atlántico. Este, juntamente con otros catorce cuadernos de procedencia diversa, fueron donados a la Biblioteca Ambrosiana de Milán por su poseedor, el Conde Galeazzo Arconati, donde quedaron hasta 1796 en que Napoleón Bonaparte ordenó su traslado a Francia. Al firmarse el Tratado de Paz de 1814, Austria reclamó la devolución de las obras de arte confiscadas, tornando el Códice Atlántico a Milán, pero quedando olvidados los otros catorce cuadernos, que aún hoy permanecen en el Instituto de Francia.

Como se ha dicho anteriormente, varios países son repositorios de los manuscritos leonardescos. Sin embargo, se afirma que los más notables son los que atesora la Biblioteca del Castillo Real de Windsor, donde ingresaron por compra hecha por el rey Carlos I. También la Biblioteca Real de Turín, el Museo Británico, la Biblioteca Trivulziana, poseen fragmentos de singular interés, entre otros institutos europeos.

En la introducción a su libro "La Divina Proporción", impreso en Venecia en 1509, Fra Luca Paccioli habla del Tratado, ubicándolo en el año 1498. Se supone, de ahí, que estuvo

en manos de Ludovico Sforza, pero el original se pierde poco después, cuando la invasión de los ejércitos franceses a Milán. En la actualidad, sólo se conocen dos copias: una, que estuviera en la Biblioteca Barberini, sirvió para la primera e incompleta edición de 1651; la otra, conocida con el nombre de Códice Urbino por haber estado en poder de los Duques de tal nombre, se halla en la Biblioteca del Vaticano y fue la copia que sirvió para la edición integral, en dos volúmenes, de Guglielmo Manzi. Está fechada en 1817 en Roma; y se intitula "Trattato della pittura, tratto da un codice della Biblioteca Vaticana e dedicato alla maestá di Luigi XVIII". Sin embargo (y como la edición de Manzi, que constaba de 365 párrafos), tampoco ésta es completa, ya que omite 32 secciones del Códice Urbino. Es recién en 1882 cuando aparece en Viena, en texto bilingüe italiano-alemán, la edición de Heinrich Ludwig, bajo el título "Das Buch der Malerei", y en la cual los estudiosos hallan la totalidad del mencionado Códice de Leonardo da Vinci.

Es superfluo destacar las innumerables impresiones que se han efectuado desde entonces. Suman cientos, en diversos idiomas, traducciones y compilaciones. Las más importantes se deben a Péladan, Milanés, Borzelli, Richter. En castellano, se destaca especialmente la de Pittaluga, que es asimismo la versión que se dió en nuestro país en el año 1943, y que incluyó un curioso apéndice, de particular interés.

LA PINTURA COMO CIENCIA Y ESENCIA

En "Los dioses y semidioses de la pintura", Paul de Saint-Victor (para quien no hay nadie superior a Leonardo: ni Rafael, ni Miguel Angel, ni Correggio), arriesga que el padre gen'al de Monna Lisa "lleva en sí un filósofo casi igual a Bacon, enemigo de la escolástica, que no cree sino en la experiencia y pide únicamente a la Naturaleza la solución de sus dudas". El mismo Saint-Victor es quien recuerda que Leonardo trabaja-

ba, hasta cierto punto, sin modelo e inventaba a medida que su producción le iba conduciendo: pincelada tras pincelada, sobre la tela. Hombre capaz de hacer estudios inmensos para un solo cuadro a condición de no servirse después de ellos para nada, o de pasar más de cuatro años —sin concluirlo— en la caracterización del retrato que el mundo glorificara bajo el nombre de la Gioconda, Leonardo sintetizaba su credo en una fórmula indestructible: “la pittura é cosa mentale”.

Precisamente, en la parte primera de su Tratado discurre largamente sobre la pintura como ciencia. Ratifica por diversas vías su certitud que la pintura es el gran poder de la creación que, valiéndose de “demostraciones matemáticas”, principios físicos, estructuraciones geométricas y toda una compleja organización racional, avanza más allá que la poesía o que la música en la representación de la naturaleza. Refiere, asimismo, que aquellas ciencias que son imitables “tienen la característica de que el discípulo se hace semejante al autor, y de la misma manera obtiene su fruto; éstas son útiles al imitador, pero no tienen la excelstitud de aquellas que, a diferencia de las otras materias, no pueden dejarse en herencia”. Para Leonardo, la pintura es la primera de éstas: no se le puede enseñar a aquél a quien la naturaleza no se lo otorga, como sucede con las matemáticas, en las cuales el discípulo aprovecha tanto como el maestro le lega. Tampoco se reproduce, como la escultura; y esta singularidad convierte a la pintura en ciencia, no obstante su condición de inimitable.

En el crescendo, Leonardo razona que la pintura se ocupa de la superficie de los cuerpos y su perspectiva trata del crecimiento y decrecimiento de los cuerpos y de sus colores. Porque lo que se aleja de la vista “pierde tanto en grandeza y en color como adquiere en movimiento. Por tanto, la pintura es filosofía, porque la filosofía se ocupa del movimiento de aumento y disminución que se encuentra en la proposición antedicha: invirtiéndola, diremos que lo que la vista percibe alcanza tanto en grandeza, en novedad y en color, cuanto dis-



“Cabeza de anciano”. Se considera autoretrato de Leonardo.
Palacio Real, Turín.

minuye el espacio interpuesto entre ello y el ojo que lo mira". Como para el artista "la vista es menos engañosa", comparativamente cala más hondo que la propia filosofía: que sólo penetra en el interior de los cuerpos mismos, estudiando en ellos sus esencias propias. Paul Valéry analiza algo más que parcialmente este aspecto, y en "Leonardo y los filósofos" reconoce que "la estética es una grande y hasta irresistible tentación. Casi todos aquellos que sienten vivamente las artes hacen algo más que sentirlas; no pueden sustraerse a la necesidad de ahondar en su goce" . . . Porque mientras los pintores o los poetas sólo se disputan la jerarquía, los filósofos se disputan la existencia. Pero más allá de toda especulación y aceptando que hay devotos de Spinoza como los hay de Bach o de Holbein, si se refuta a Platón, ¿no quedará pues nada de sus asombrosas construcciones, como tampoco quedará absolutamente nada si no quedan obras de arte? Arbitrando un poco en la cosa, Valéry afirma que, "separadas de la filosofía, y en ciertos puntos estratégicos del dominio de la voluntad de la inteligencia, han aparecido existencias singulares cuyo pensamiento abstracto —aunque muy ejercitado y capaz de todas las sutilezas y profundidades— sabemos que nunca descansaba de su afán de creaciones figuradas, de aplicaciones y de pruebas sensibles de su poder vigilante. Parecen haber poseído no sé qué íntima ciencia de los intercambios continuos entre 'lo arbitrario' y 'lo necesario'. Leonardo da Vinci es el tipo supremo de estos individuos superiores". Y más adelante remata en su discurso: "¿Hay cosa más sorprendente que la ausencia de su nombre en el cuadro de los filósofos reconocidos y agrupados como tales por la tradición?".

Lo cierto es que el filósofo, para quien lo observa, tiene como fin principalísimo "expresar por el discurso los resultados de su meditación". Trata de constituir un saber enteramente expresable y transmisible por el lenguaje. Para Leonardo, en cambio, el lenguaje no lo es todo. Tampoco el saber lo es todo para él, sino quizás sólo un medio. Leonardo dibuja,

calcula, construye, decora, imagina, redimensiona la naturaleza de todos los días, utiliza en fin todos los medios materiales capaces de soportar y poner a prueba las ideas, y aún de ofrecerles oportunidades de imprevistas repercusiones contra las cosas. Para Valéry, “el saber no le basta a este temperamento múltiple y voluntarioso; lo que le importa es el poder. No separa el comprender del crear. No distingue de buena gana entre la teoría y la práctica; entre la especulación y el aumento de poder exterior; ni entre lo verdadero y lo verificable, o esa variante de lo verificable que son las construcciones de obras y de máquinas”.

En las generalidades de la pintura, Leonardo ubica al pintor como ‘señor de toda clase de gentes y de todas las cosas’. Esta dimensión, que más tarde ensamblará con apreciaciones en torno al enfrentamiento ideal de poeta-pintor y en el alcance diverso de la concepción poética frente a la pictórica, le harán sustentar argumentaciones concurrentes a un mismo fin de privilegio y realce. “Mas no existe comparación entre las variedades que abarca la pintura y las de la palabra, porque el pintor hará infinitas cosas que las palabras no podrán designar, por no tener vocablos apropiados a ellas. ¿No ves acaso, si el pintor quiere representar animales, o diablos en el infierno, la abundancia de inventiva de que dispone? ¿Quién no prefiere perder primero el oído, el olfato y el tacto, que la vista? Pues perder la vista es como ser expulsado del mundo, porque aquel que ya no ve no es poseedor de cosa alguna y su vida es hermana de la muerte”.

Más adelante, el autor de “Leda” y del “San Juan Bautista” arguye de cómo la ciencia de la astrología nace del ojo, ya que por él es generada, y que ese ojo (‘ventana del alma’) es la vía principal por donde el entendimiento alcanza, más copiosamente y con mayor magnificencia, a considerar las obras infinitas de la naturaleza. “Si tú llamas a la pintura poesía muda, el pintor podrá llamar a la poesía pintura ciega. Ahora piensen qué defecto es más penoso: si ser sordo o ser

ciego". Sus divagaciones, en un mismo sentido, le llevan a tentar la caracterización que diferencia a la poesía de la pintura, jugando nuevamente con el retrueque verbal: "La pintura es una poesía que se ve y no se oye, y la poesía es una pintura que se oye y que no se ve. Por lo tanto estas dos poesías, o si prefiere decirlo así, estas dos pinturas, han cambiado los sentidos por donde habrían de llegar hasta la inteligencia. Si una y otra son pintura, han de alcanzar el entendimiento por el sentido más noble, es decir por la vista; y si una y otra son poesía, habrán de pasar a través del sentido menos noble del oído. Daremos, pues, la pintura al juicio del sordo de nacimiento, mientras la poesía será juzgada por el ciego de nacimiento".

Las reflexiones se hacen más y más comprometidas a lo largo de esta primera parte del Tratado, por cuanto pareciera que el propio Leonardo asume el tema dentro de la ley del todo o nada. No admite tintas intermedias; de ahí que aún cuando llegue a resumir que 'la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura ciega', más adelante rematará que ésta última llega inmediatamente al entendimiento, con la imagen de aquello que es la realidad de la creación del autor, y procura al sentido superior de la vista igual placer que pueda proporcionar cosa alguna creada por la naturaleza. Sin llegar a un bizantinismo dialéctico, Leonardo continúa discutiendo sobre esta 'divina ciencia' de la pintura, descubriendo sus alcances, oponiendo sus poderes, llegando a plantear sus casi demiúrgicos orígenes. Escribirá entonces "de su principio esencial: el dibujo" (aquél que años más tarde suscitará de Ingres la definición de ser 'las tres cuartas partes y media de la pintura'), conceptos de similar afirmación. Así, escribe que enseña al arquitecto cómo hacer su edificio grato a la vista; enseña a los creadores de vasos, a los orfebres, a los tejedores, a los recamadores; dirige al escultor para la perfección de sus estatuas, y encuentra al fin los caracteres mediante los cuales se expresan las diversas lenguas, dando los signos a los arit-



Detalle de "La Virgen de las Rocas", Museo de Louvre, París.

méticos y la reproducción en figuras a los geómetras; también devolviendo voluntad a los astrólogos, a los mecánicos y a los ingenieros . . .

Un diálogo-contrapunto similar, se establece entre música y pintura. Pero también aquí, para el planteo leonardesco, sólo cabe la primera como una hermana menor. Después de largas reflexiones y paralelos argumentos, da Vinci concreta en que “el pintor da los grados de las cosas que se enfrentan a la vista, como el músico lo hace con las voces que se enfrentan al oído”. Finalmente, resume que “si dijeras que las ciencias no mecánicas son las mentales, he de decirte que la pintura es mental y, así como la música y la geometría consideran las proporciones de las cantidades continuas y la aritmética la de las discontinuas, ella reúne todas las cantidades continuas y la calidad de las proporciones de sombras y luces y distancias en su perspectiva”.

Para Leonardo, los escritores no han podido describir las partes y los grados de la pintura porque no han tenido conocimiento de su ciencia. “Ella no se muestra en sus fines mediante la palabra y ha quedado, por ignorancia, detrás de las ciencias precipitadas, sin faltarle por esto su divinidad”.

Finalmente y en el tren de las apasionadas comparaciones, el artista hace entrar a la escultura: ‘arte muy mecánico’. Habla en una y otra de la fatiga del cuerpo y la fatiga de la mente. También, razona que el pintor habrá de considerar diez cosas diferentes al llevar a término sus obras: luz, tinieblas, color, cuerpo, figura, lugar, lejanía, proximidad, movimiento y quietud. El escultor, en cambio, sólo ha de considerar el cuerpo, la figura, el lugar, el movimiento y el reposo; no ha de ocuparse de las luces o tinieblas, porque la naturaleza las genera de por sí en las esculturas. Tampoco nada de color, ni de lejanía o proximidad en alto grado. “Tiene pues menos razonamiento la escultura y es, por consiguiente, de menor fatiga mental que la pintura”. Se habla de la materia escultórica y su predicamento en la obra; de la belleza de los colores en una

y en otra; de la 'justificación del escultor' ("dice el escultor que si él quita más mármol del debido no puede corregirlo, como le ocurre al pintor; a ello se responde que quien quita más mármol del debido no es maestro"); de la servidumbre de la escultura para con la luz, que no tiene la pintura y de las esencias y los relieves que hacen a una y a otra y que —felizmente— las independizan y dan jerarquía propias.

PRINCIPIOS Y REGLAS DE LA PINTURA

En la segunda parte de su Tratado, Leonardo da Vinci penetra en la materia más específica: la estrategia, el peso y la medida de las formas en el plano, el arte de componer, distribuir, ensamblar, representar los elementos de la naturaleza.

La suya es una sabiduría serena, sopesada, pero igualmente apabullante. Es la sabiduría del observador, del analista, del estudioso sensible que se rige de alto rigor formativo. Sorprende y emociona cuando afirma que "el primer elemento de la ciencia de la pintura es el punto, el segundo la línea, el tercero la superficie y el cuarto el cuerpo que se reviste de tal superficie". Desde ahí, sus lecciones revelan —más que una sagaz versación— el diestro vuelco de actitudes, experiencias, intuiciones. Da las reglas a los pintores incipientes; discurre sobre la vida en el estudio; habla sobre 'la disposición' para la pintura; del modo de estudiar; del ingenio del pintor y de su juicio. En este último aspecto, sintetiza: "Triste maestro es aquél cuya obra se adelanta a su juicio; y se eleva la perfección del arte aquí cuya obra se supera con el juicio".

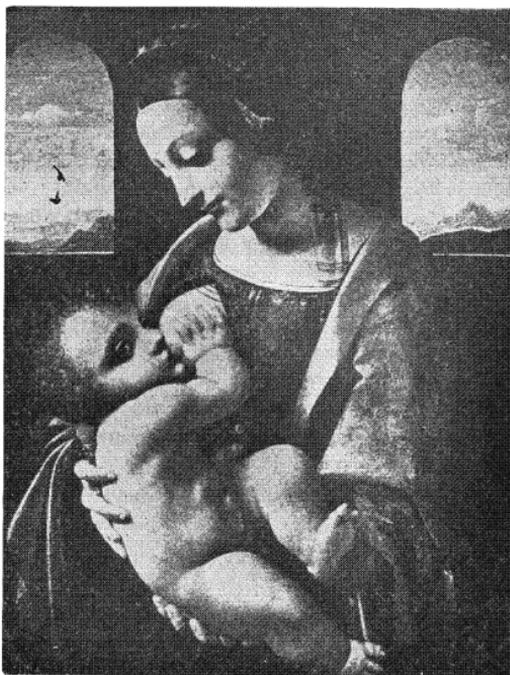
Innumerables preceptos guían seguidamente al lector. En torno a las dudas, al sentido de universalidad, al adiestramiento de la mano, al modo de aumentar y avivar el ingenio para varias ideas, al vuelo de la imaginación durante la oscuridad del reposo, a los juegos que deben practicar los dibujantes

para aguzar sus sentidos, a la pulcritud y a la compañía para practicar el dibujo.

Específicamente en un aspecto, pone de relieve su humildad. Y es cuando en el párrafo 72 escribe sobre “cómo el pintor debe escuchar, al hacer su obra, la opinión de todos”. Después de serenas y atinadas disquisiciones, resume: “Escucha pues con paciencia las opiniones de los demás; considera bien y piensa bien si el que te vitupera tiene o no razón para hacerlo; si encuentras que sí, corrígelo, si encuentras que no, haz como si no lo hubieras oído; y si él es hombre de tu estima, dale a conocer con razones que está equivocado”. Que un artista de su talla se ubique en tal tesitura, no habla sino de lo incontestable de su grandeza. Porque aún para el más sabio y modesto, nada más duro (e hiriente) que la opinión adversa hacia la propia obra.

Es a esta altura en que Leonardo habla de la necesidad de buscar variedad en las figuras, y de ahí tentar a ser universal en su propuesta. Es también allí donde rotundiza: “Facil cosa é farzi universale”, aunque retrotrae el concepto en relación a la semejanza de todos los animales de la tierra en sus partes: músculos, huesos, nervios, variando sólo en longitud y grosor de sus anatomías.

Para un colorista sensible como Leonardo, escribir sobre la luz presupone también casi una exigencia. Entonces, discurre sobre las luces que se deben elegir para retratar del natural y su debida altura; de la calidad de la luz para dar el relieve; en qué circunstancias debe tomarse un rostro para darle gracia de sombras y luces; de la sombra simple y la compuesta; de la luz para los desnudos. Pero paralelamente a éstas y tantas otras fórmulas más, enseña sustancialmente a conocer ‘la forma intrínseca del hombre’, a fin de no repetir siempre los mismos rostros; ni reiterar las actitudes, los movimientos, las vestiduras. Para más adelante advertir: “Cuidate, pintor anatómico, de que el excesivo conocimiento de los huesos, músculos y tendones no sea causa de hacerte pintor en exceso leñoso”...



Madonna Litta. Oleo de Leonardo Da Vinci - Museo del Ermitage, Leningrado.

Se ha dicho con razón que los cuadernos de Leonardo contienen más interrogantes que respuestas, y más aperturas hacia los problemas que soluciones. Además, que su pasión por el movimiento se encuentra en la raíz misma de la idea que se forma del progreso, en todos los dominios: tanto en la ciencia, como en la técnica y en el arte. A través de la pantalla del misterio (enigma tras enigma), sus trabajos de sabio, de visionario, no le dan tregua. Desde fabricar espejos para aprisionar los destellos, los rayos extraviados, las imágenes evasivas, hasta inventar microscopios y telescopios para llevar al plano del ojo lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande. "Tiene la angustia de las distancias", aventura Marcel Brion. Y algo de ello se advierte en su Tratado y específicamente en esta segunda parte, cuando escribe acerca de cómo representar una noche, o una tempestad o una batalla ('Harás primero que en el aire estén mezclados el humo de la artillería con el polvo removido por el movimiento de los caballos de los combatientes'). Pero también cuando, de manera más propia, analiza el modo de pintar las cosas lejanas, las gamas adecuadas, 'de cómo el aire ha de hacerse más claro cuanto más bajo lo pintes', de la reverberación, de los tamaños de las cosas pintadas, de lo acabado y lo confuso, de los reflejos y sus infinitas posibilidades.

También escribe detenidamente sobre la figura, su colocación adecuada dentro del marco compositivo, el realce de la primera figura, las posiciones, las variedades de hombres dentro de la escena, sus movimientos. Todo está pensado, balanceado en profundidad, en cada una de sus apreciaciones. Tal vez, porque ninguna de ellas está lanzada al azar, sin experiencia previa. Tal vez, porque cada una de sus preguntas-respuestas, funcionan en razón de una necesidad, de "esa" necesidad que se le presenta, quizás, ante el fresco de La Cena, en el Refectorio de Santa María de las Gracias (Milán), que concluirá después de cuatro años de arduos estudios, o el retrato de La dama del armiño, existente en el Museo Czartoryski

(Cracovia), tanto o más enigmático que la mismísima Monna Lisa, y de cuya laboriosidad dan testimonios cartones y bocetos.

Gran colorista, torna frecuentemente a las lecciones cromáticas. Con la fuerza, el rigor y la sapiencia de los maestros de la escuela veneciana (Tiziano, Tintoretto, Veronés), Leonardo apunta acerca de cómo hacer vivos y bellos los colores de una pintura, de sus variaciones en las escenas remotas o cercanas, de la distancia, del 'color de la sombra de blanco', o del que no presenta variaciones en distintas densidades de aire. Saca fórmulas para dictar respecto a la perspectiva de los colores y arriesga a sugerir aparentes imprecisiones como 'de qué parte de un mismo color se muestra más bella la pintura: si la que tiene el brillo o la que tiene la luz, o la de las sombras medianas, o la de las oscuras, o bien las de transparencias'. Termina asegurando, como maestro que es, qué colores distintos tienen sus bellezas en distintas partes de ellos mismos: aparente galimatías que, sin embargo, encierra una verdad secreta. Porque también para él, como para todos los pródigos de paleta, la calidad del color se da a conocer mediante la luz; de ahí su consejo: "Ten en cuenta, pues, pintor, que debes mostrar la verdad de los colores en las partes iluminadas". Lección de armonías que va más allá de los pacientes descubrimientos de los chinos, que diversifica y profundiza las observaciones de Platón y Aristóteles, que se anticipa en mucho a las ejemplares leyes de Newton a comienzos del siglo XVIII, de Lambert y Darwin, a fines de ese mismo siglo, de Goethe y Chevreul en los albores del XIX, y por último de Helmholtz, Maxwell, Ostwald y Munsell, hacia nuestra época.

Valga recordar —para lo que al deslinde de los materiales concierne que el óleo había sido introducido en Italia en 1420 por Antonello da Mesina. Sin embargo y dado el tesonero espíritu de investigación de Leonardo, pueden plantearse ciertas dudas al respecto. Un pintor y estudioso, el boliviano

Cecilio Guzmán de Rojas, sostiene que los renacentistas no usaron el óleo sino un procedimiento que él llama "coagulatorio"; y aunque otros afirmen que flamencos y venecianos sólo utilizaban el óleo como material, suele sostenerse que algunos (el propio da Vinci, entre ellos), pintaban al temple y daban los toques finales con ligeras capas y veladuras al aceite. Esta digresión tiene mayor sentido al comprobar, en esta parte del Tratado, las fórmulas de preparaciones de pigmentos que sugiere el maestro. El verde hecho del herrumbre de cobre, su mezcla con aloe camelino y aún con el agregado de azafrán; los colores que resultan de la unión de otros y llamamos de segunda especie; los colores de las sombras y cómo prepararlos; de dónde nace el azul del aire. . . Una larga filosofía, una paciente ciencia de los medios, un sigiloso alcance de las fórmulas. Para llegar al reflejo y al color del agua del mar vistos desde diversos aspectos. Para gozar la naturaleza de los contrastes. Para lograr la perspectiva de los colores en los lugares oscuros. Para sentir la vibración de los colores reflejados sobre cosas brillantes de diverso cromatismo. Para 'tocar' el color de las montañas y llegar —al fin— a la ansiada perspectiva aérea.

DE LOS GESTOS, MOVIMIENTOS Y PROPORCIONES

Se ha dicho que para superar la ansiedad de lo transitorio (esa sensación a la vez física e intelectual de la fuga del tiempo), Leonardo se refugió en la persecución de lo eterno. ¡Arte difícil, éste, largo y de aleatorias batallas! Sin embargo, el artista no lo hacía en el concepto metafísico de la eternidad, sino en la representación de una cosa eterna, que para él era la luz. "Sumir las cosas en la luz es sumirlas en el infinito", se lee en la página 49 del manuscrito Leicester. De ahí que en su búsqueda, en su azarosa e incansable búsqueda, las figuras que representan seres perecederos se hacen infinitas y se eternizan al envolverse en la misteriosa luminosidad que las transporta a otras dimensiones, a un mundo exento de las tris-

tes exigencias del envejecimiento y de la muerte. (“Sus ángeles —escribió Teófilo Gautier— pertenecen a una especie de aristocracia celeste”. Tal su grado de intensa y extraña espiritualidad). Pero todo esto, claro está, llega a él en la medida y la armonía de los cuerpos, en sus gestos, en sus movimientos, en las proporciones de sus miembros. En la tercera parte del Tratado, se reúnen precisamente estos aspectos que coadyuvan al encuentro con su otro encantamiento: el de la luz. Entonces, escribe sobre los cambios de medida en el hombre: desde su nacimiento hasta su completo desarrollo. Los cánones universales, los plegamientos articulares, las proporcionalidades por partes —desde la cara hasta los dedos de los pies— de la ‘membrificación’ de los hombres y de los animales, de la manera de retener en la memoria un rostro, de los movimientos que apropiadamente demuestran la intención de la mente que los mueve, de un mismo gesto visto desde diversos ángulos, de la gracia de los miembros y el equilibrio de las figuras. Aparecen fórmulas junto a los dibujos, innumerables ecuaciones, croquis y bocetos que ejemplifican. Los conceptos parecieran de a ratos emerger de la disección de un anatomista; de a ratos, su óptica adquiere tal cualidad de cinetismo, que más se correspondería con fantástica filmadora que toma todas y cada una de las secuencias de un cuerpo en movimiento. . . . Sin embargo, el ‘ostinato rigore’ ubica mentalmente la realidad del juego físico. Y es entonces cuando recomienda ‘no hacer en las figuras todos los músculos, si no hacen esfuerzo. Si lo haces de otro modo, habrás imitado más bien un saco de nueces, que una figura humana’.

En su grandioso gesto creador, no olvida tampoco la acción del tiempo sobre los movimientos. Las mismas situaciones en el hombre, a diversas edades, producen efectos visuales distintos. Esto, recordando que las operaciones del hombre son dieciocho, cada una con su indiscutible propiedad: “Quietud, movimiento, carrera, erguido, apoyado, sentado, recostado, de rodillas, yacente, suspendido, llevar, ser llevado, empujar, tirar,

golpear, ser golpeado, pesar y aligerar". En todas estas actitudes, las manos y los brazos han de mostrar en sus operaciones, lo más posible, la intención que los mueve. Porque, como lo apunta más adelante, 'las figuras que no expresan el pensamiento están dos veces muertas'.

Está también todo el trenzado de una cabellera femenina. "Observa el movimiento de la superficie del agua que se asemeja al de los cabellos, los cuales tienen dos movimientos: uno que se debe al peso del pelo y otro a las líneas de las ondulaciones; así también el agua tiene sus ondulaciones vertiginosas, de las cuales una parte se debe al ímpetu de la corriente principal y la otra al movimiento incidente y reflejo". Al pie de estas reflexiones, varios bocetos de trenzas y una cabeza peinada que recuerda la misteriosa belleza de Leda y de otras de sus figuras femeninas.

Los gestos: reír, llorar, de cómo se representa un desesperado, de cómo ha de hacerse una figura airada, ocupan también no pocos de sus párrafos de sutil profundidad. Su pluma (tanto como su pincel), equivalen a un estilete agudísimo, penetrante, que sabe dónde y por qué diseccionar determinado aspecto para lograr las máximas posibilidades de expresión y de re-presentación: física y psicológica. Porque la figura —para él— requiere complejas fórmulas de tratamiento, pero fundamentalmente cuatro: la actitud ('primera parte noble'), el tener relieve, un buen dibujo y un colorido bello y armónico.

En otras de sus observaciones, medita los fines intencionales del pintor, cuál pintura es la más loable, el juicio del propio artista sobre sus obras, dónde debe colocarse el contemplador para mirar un cuadro y otros preceptos. Todo, al fin, para contribuir una vez más y por diferente vía, a definir la pintura: 'composición de luces y de tinieblas, mezcladas juntamente con las diversas calidades de todos los colores, simples y compuestos'.

El polvo, el humo, los fondos, los cuerpos opacos, las ciudades y edificios vistos en la niebla, por la mañana o por la tarde, la idea de lejanía más allá de las perspectivas aérea y lineal, el principio de una lluvia, ocupan largas páginas de estudio. Hasta del viento pintado: 'En la representación del viento, además del plegar las ramas y arrancar las hojas contra donde viene el viento, deben representarse los remolinos del polvo finísimo, mezclados con el aire turbio'.

DE LOS PAÑOS Y DE LAS VESTIDURAS

Toda la parte cuarta de su Tratado versa sobre estos aspectos: gracia y naturaleza de los paños que visten las figuras y que, en definitiva, deben mostrar para Leonardo 'estar habitados por tales figuras'. El maestro conviene en que, con circunspección, se mostrarán las actitudes y movimientos de cada protagonista, huyendo de la confusión de muchos pliegues: sobre todo encima de los relieves y a los fines que los mismos sean reconocidos.

Los paños volantes o estables, la caída de los pliegues según el tipo de tela, la naturaleza de los mismos ('aquella parte del pliegue que se encuentra más lejana de sus extremos, se reducirá más en su naturaleza primitiva'), de las vestiduras en escorzo, etc.

Más aristotélico que platónico, Leonardo analiza y busca, para volver a analizar. Un objeto, una forma, no es 'ese' objeto o 'esa' forma por vía de la rememoración. Ese objeto o esa forma son en virtud pura y exclusiva del propio e infinitivo examen: desde adentro para afuera y viceversa. De ahí que, en definitiva, el conocimiento sea para el maestro no una reminiscencia, sino fundamentalmente una conquista. Y llámese efectos de agua o sugerencia de paños o vestiduras, todo tiene en él su importancia, su papel, su mayor o menor trascendencia, pero trascendencia al fin.

Entonces, reconoce que 'la experiencia fue la maestra de quienes escribieron bien, y yo también la tomo por la mía'.

LA SOMBRA, LA LUZ Y LA PERSPECTIVA

Estos tres aspectos conforman una parte fundamental del Tratado. Más que definiciones (que las hay), Leonardo aporta conceptos —físicos, ecológicos, geológicos, matemáticos, estéticos, filosóficos, etc.— que asombran y paralelamente conmueven. Porque cuando afirma que 'la sombra se deriva de dos cosas diferentes una de otra: puesto que una es corpórea y la otra espiritual: corpóreo es el cuerpo sombrero, espiritual es la luz; así pues, la luz y el cuerpo son la razón de la sombra', ensambla y resume verdades esenciales.

Amante de la luz, largamente se explaya sobre su consecuencia ante los cuerpos. Y se penetra con él en los conceptos de sombra primitiva y sombra derivativa, de la diferencia entre éstas y la tiniebla, de los límites, clases, movimientos y muerte de la sombra, de la luz que se convierte en sombra y viceversa.

Esta quinta parte, por sí sola, justificaría la importancia de un Tratado que le inmortalizara. Tal el grado de penetración, sabiduría, poder de abstracción mental, concisión crítica y agudeza de conceptos, que hace gala en su desarrollo. Porque es sutil y determinante tanto cuando ejemplifica sobre la sombra de la hierba de los prados, cuanto discurre sobre su anchura, colores, potencia, etc.

¿Y de las luces? Una larga, exhaustiva comprobación de vastas y penetrantes experiencias. Partiendo de que "iluminación es participación de luz y brillo es reflejo de esa luz", Leonardo se pregunta y se responde a sí mismo acerca de los asombrosos efectos que prodiga en la Naturaleza. Habla frecuentemente de "la luz universal", como una fuente inagotable y total de energía lumínica. Y también, de cómo los

cuerpos rodeados de esa luz universal crean, en muchas partes de sí, las luces particulares. A veces —y sin hacer retórica— pareciera que el artista dibuja y a la vez pinta con las palabras. Las usa con tanta precisión, como si tuviera necesidad de extraerles la máxima significación realística. Y entre las numerosas fórmulas y dibujos a compás, discurre sobre lo que hacen las sombras con las luces en las comparaciones, de los colores de las luces que iluminan los cuerpos sombríos, de la calidad del aire para unas y otras, de qué superficie da menor diferencia de claro y oscuro, de los límites de los cuerpos opacos, de las reglas y del arte de “dar las luces”.

Existe también un apartado especial dedicado al brillo, otro a los reflejos y aún otro más a las sombras y claridades de los montes. Porque la pintura (ya lo ha dicho) es algo más que una ciencia; una suma de complejos conocimientos que se concatenan e interpenetran en la experiencia y en el hacer. De ahí que las cimas de los montes pueden pintarse de mil maneras: según cuándo, a qué hora del día, con qué diafanidad de atmósfera, en qué ángulo de visión, de cerca o de lejos, sombreados o no por las nubes. . .

DE LOS ARBOLES Y DE LA VERDURA

Recordando que hasta mediados del siglo XIX el paisaje fue considerado por los artistas un género inferior (prejuicio cuya inconsistencia rebatieron Constable, Turner y Corot, y más tarde los impresionistas), podría llamar la atención de algunos el interés que depositó Leonardo en la calidad de las flores, las hierbas y los árboles. Sin embargo, debe igualmente tenerse en cuenta la importancia que antes y después del Renacimiento se daba a ese paisaje (generalmente apenas sugerido), como fondo decorativo de un retrato o de una composición de interior.

De la ramificación de las plantas, da once principios que revelan su formidable espíritu de observación, propio de

un botánico. No sólo habla de la planta joven, sino aún de la manera de “comportarse” de la vieja. Habla de los árboles y de cómo al que es de menor edad no le estalla la corteza. El nacimiento de las hojas sobre las ramas, lleva contiguo al texto una serie de dibujos tenues y de casi orientales trazos. Todo en él, en la prolongación de su Tratado, tiene un por qué, una explicación, un sentido. Así sus párrafos siguientes: 828 - De la ramificación de los árboles; 829 - De las ramificaciones que renacen en un año en los frentes de las ramas cortadas; 830 - De la proporción de las ramas según su nutrición; 831 - Del crecimiento de los árboles y de la parte por la cual crecen más; 832 - De cuáles son las ramas de los árboles que más crecen en un año; etc. Afirma sorpresivamente que “la corteza de las plantas siempre retiene más arrugas hacia el mediodía, que en la parte septentrional”; y más adelante —para citar sólo un ejemplo más de su espíritu analítico— “cuando la luz está en oriente y el ojo ve la planta desde abajo, hacia tramontana, verá la parte oriental del árbol en gran parte transparente, excepto aquellas que están tapadas por las sombras de las otras hojas”.

DE LAS NUBES Y DEL HORIZONTE

Siguiendo con las partes sustanciales del paisaje, en las secciones séptima y octava de su Tratado, Leonardo toma a las nubes y al horizonte para la captación de dibujo y palabra. Define a ambos y les da algo así como una claridad organizativa dentro de los principios básicos del paisaje. “La nube es más liviana que el aire que está debajo de ella y más pesada que el aire que tiene encima”. “Las sombras de las nubes han de hacerse sobre la tierra con los intervalos percutidos por los rayos solares, con mayor o menor esplendor, según la mayor o menor transparencia de esas nubes”. “Son de tanto mayor color rojizo cuanto están más cercanas al horizonte, y de

tanto menor color cuando se alejan del mismo". "La nube que se encuentra bajo la luna es más oscura que ninguna otra...".

De los horizontes (en plural), dice que 'están a distancias variadas del ojo, de tal manera que se llama horizonte allí donde la claridad del aire toca con el límite de la tierra, y se ve en tantos sitios por un misma perpendicular sobre el centro del mundo, cuantas son las alturas del ojo que le ve...' Sus apreciaciones se dirigen más adelante al horizonte reflejado en el agua corriente, al que lo hace en la onda, al por qué el aire denso, próximo al horizonte, se hace rojo.

En la versión castellana de Pittaluga, se agrega un apéndice en que se incluyen nuevos cánones para la perfección y la belleza de las proporciones en el cuerpo humano. A través de ellas, Leonardo, todo lo compara, lo mide, la relaciona. Mucho más allá del sentido de la armonía de los egipcios, del número o la Regla de Oro, del sentido renovador de Paccioli o de Alberti. Desconcierta el pensar que un solo hombre haya podido observar tanto, tomando debida nota y aún ejemplificando con el plumín o la carbonilla (ecuaciones y fórmulas de por medio), medidas, proporciones, pesos, grosores y longitudes.

También resulta curiosa —en esta misma versión— una serie de apreciaciones y secretos sobre los materiales del artista, sus orígenes y sus usos. Esta parte de la "cocina", que para otros equivaldría a una segunda alquimia, tiene en Leonardo a un celoso investigador, a un fervoroso difusor de recetas...

UBICACION FINAL DEL TRATADO DE LA PINTURA

Obra tan vasta, de tan inquietantes registros, da pie a la reflexión nutrida por más de un interrogante. Porque si bien el aspecto naturalista del Renacimiento reviste en algún sentido matices de un misticismo panteísta, Leonardo acuerda a

su obra —como genio por excelencia— una proyección que idealmente la eleva más allá de la dimensión de los hombres. Sin embargo, en su sentido práctico, en la “utilidad” de sus investigaciones (valga el término), en el polifacetismo de sus observaciones, emerge un espíritu controvertidamente polémico: que de a ratos es cientificista puro, de a ratos artístico en esencia, cuando no mágico-creador. De ahí, cabría la pregunta clave: ¿fue Leonardo, primordialmente y en esencia, un sabio o un artista?

Es, sin duda, el vivo ejemplo del homo faber: para él no hay verdadera sabiduría sin la experimentación. Y en la posterior experiencia —escalón al que ansía subir día tras día con su capacidad insaciable de conocimientos— arribar a la condición de homo sapiens. Positivista en materia científica, desdén en parte la riqueza de los textos, se aleja de la Academia Platónica de los jardines Rucellai y del palacio de los Medici, para afirmar y descubrir paralelamente su propia sabiduría. Sabiduría a la que, tal vez, ni él mismo da mayor trascendencia por cuanto es la de quien ve y mira, la de quien sabe oír desapasionadamente, la de quien sueña con un ojo abierto. Por eso, quizá, haya quienes sostengan que —más que un auténtico representante del Renacimiento— Leonardo aparece más unido por un cordón umbilical con la Edad Media...

Lo cierto es que la estética leonardesca impone sus preceptos partiendo de un punto primordial e inexorable: el rigor sostenido, el más indomable de los espíritus de autocrítica. Nada puede ni debe quedar librado al azar en esta ciencia de altas luces que es la pintura. Ofrece (a lo largo de tantos preceptos, leyes y registros) una dimensión netamente filosófica del acto de crear: porque a través de la teoría pura del acto, de la “entrega” total, del “universalismo del gesto”, arriba a ese otro campo: tanto más secreto y embargante, cual es el de la fuerza conceptiva que va del poder de la imaginación a la realidad de la imagen.

Jean Cocteau recuerda que, en cierta oportunidad, Leonardo pintó en oro un Eros muy joven surgiendo de un monstruoso pastel, sobre una mesa episcopal de Florencia. El cuadro era peligroso y el niño murió. Las consecuencias del asunto —continúa mordazmente Cocteau— dejaron al pintor tan enfermo como Racine después del escándalo de los venenos. “Porque su fuerza inventiva ignoraba los obstáculos y no pensaba más que en su objetivo. Por lo demás, pensaba en éste sin reflexionar, como la flecha del Zen encuentra sola el camino del blanco”.

Tal vez en este último aserto esté (o resida) parte de la clave profética, revolucionaria, demiúrgica, impoluta, de Leonardo da Vinci: maestro de maestros, por los siglos.

