

Crítica de arte

EL PROBLEMA DE LAS FORMAS EN LEONARDO (*)

Al cumplirse los quinientos años cabales del nacimiento en la aldehuela de Vinci del que habría de ser el pintor de Monna Lisa del Giocondo, queremos evocar, siquiera sea brevemente, algún rasgo de su misteriosa existencia.

Leonardo es hijo de un extraño poema de amor en donde se mezclan dualmente la poesía y los avatares jurídicos. Nace Leonardo en una región clara, de colinas doradas, de hondos espacios transparentes. La Toscana, las tierras de la vieja y viril Etruria, es un rincón de predestinación, de paisaje escueto y recortado, en el cual prende "el germen integral de la vida moderna".

En esta llanura de lejanías de ópalo y de crepúsculos vagorosos propicios al esfumado que tritura las formas, recortada por el azul del Tirreno y por las primeras estribaciones de los Apeninos, cerca de Empoli, se halla el pueblecito de Vinci en donde vino al mundo Leonardo.

Su padre era el notario de la Señoría de Florencia, Piero da Vinci. Y lo vemos ya al final de su vida como un septuagenario lleno de vigor, rostro rojizo de amplias incurvaciones, blanca y rizada la cabellera. Leonardo fué su hijo ilegítimo, pero ello no im-

(*) Conferencia pronunciada en la Sociedad de Psiquiatría.

pidió que el futuro pintor sintiera hacia el suave y risueño jurista una extraordinaria ternura.

Cerca de Vinci, a muy pocos kilómetros de este burgo, existe un caserío, Anchiano, al cual Piero da Vinci fué en cierta ocasión con motivo de extender un contrato. El documento se redactó sobre la mesa rústica del figón llamado "Campo della Torracchia".

Piero da Vinci era muy joven a la sazón. Por sus venas corría ardorosa la sangre florentina. Por eso no fué raro que se enamorara con facilidad de la sirvienta que había traído los vasos de estaño y las botellas de transparente vino de la región. Fué aquel un choque violento de dos fuerzas jóvenes, potentes y ardorosas.

El idilio se prolongó algunos meses. Sin embargo, el de Vinci no pudo ceder a los impulsos de su corazón. Por consejo de su padre abandonó a la joven criada y contrajo matrimonio con una dama de más alcurnia y de mejor dote.

El padre de Piero, *messere* Antonio, arregló las cosas con un sentido muy florentino de la diplomacia. Alejó al hijo del mesón de Catalina y casó a ésta con un obrero, con un patán borrachín e inculto que frecuentaba la taberna.

Cuando tuvo trece años el bastardo Leonardo, fué llevado al hogar estéril de Vinci y allí recibió educación y, al mismo tiempo, el calor paternal a que tenía derecho. Pero estos años vividos en un ambiente extraño, enfrentado a rostros graves que le recordaban su origen espurio marcaron honda huella en su psicología.

Durante su vida recordó Leonardo con nostalgia la ternura sencilla y fuerte de su madre, su rostro apacible, su expresión dulce y resignada, su impotencia ante el incontenible privilegio de los poderosos de Florencia que le habían arrebatado al hijo amado. Conservó el pintor en su memoria los rasgos queridos de aquella mujer y hasta se asegura que la famosa "sonrisa leonardesca" de tantas mujeres llevadas a las telas por el maestro venía de aquel viejo recuerdo de juventud.

Los primeros contactos de Leonardo con las cosas del arte

fueron accidentales. Conoció, cuando aún no tenía doce años, a Biaggio da Ravenna, discípulo de Alberti, que construía una casa en los alrededores de Vinci. El arquitecto habló con Leonardo, le fué explicando los secretos de su arte y sintió el despertar de aquella inteligencia todavía informe. En Florencia, "madre de lo sutil y lo inefable", comenzó el futuro pintor una vida solitaria, reconcentrada, vuelta hacia sí misma. Por esos años conoce a un hombre extraordinario cuya influencia lo benefició. Fué Paolo dal Pozzo Toscanelli de quien se dice que transmitió a Cristóbal Colón sus cálculos para llegar a las Indias por el camino de Occidente. En las noches claras era posible ver a Toscanelli y a Leonardo mirando absortos el cielo y los horizontes. El maestro inició al discípulo en los conocimientos enciclopédicos que poseía.

La universalidad mental del autor de *La Gioconda* se revela ya espléndida y múltiple. Vasari consigna, sin poder disimular cierto tono admirativo, en su *Vita*: "La naturaleza quiso favorecerle tanto que en todo aquello en que aplicaba el pensamiento, el cerebro y el ánimo demostró tanta divinidad en sus cosas, que en darles la perfección de prontitud, vivacidad, bondad, donaire y gracia nadie ha podido igualarlo". Más adelante le reprocha el haber comenzado muchas cosas sin terminar ninguna.

El primer pintor que desbrozó el camino del arte para que Leonardo lo siguiera más tarde con sus propios pasos fué Andrea del Verrocchio. Leonardo siguió sus enseñanzas como alumno del taller del florentino. En la Galería de los Oficios hay un cuadro, *Bautismo de Cristo*, de ese pintor, en el cual uno de los ángeles se debe al pincel juvenil de Leonardo. El trozo tiene un doble interés porque, además de revelar ya en forma soberana las extraordinarias cualidades del discípulo, contiene su autorretrato. Los rasgos están sobremanera idealizados. Sus cabellos son rubios, los ojos claros, el perfil de extraordinaria pureza.

Los adelantos son tantos y tan sorprendentes, que el notario se

entusiasma y alienta al hijo para que siga pintando. Inclusive le insta a no perder el tiempo en otros trabajos y hasta le inspira obras.

El primer encargo recibido fué el de un cartón para un tapiz que los florentinos querían ofrecer al rey de Portugal. El tema representaba Adán y Eva. Produjo la obra gran asombro por la minuciosa realidad, por la finura del dibujo, por la original colocación de las luces, por la vaguedad de los contornos en acusado claroscuro, por lo que suponía frente a la pintura del momento. En este cartón se advertía —según testimonios contemporáneos— el encanto misterioso característico de las visiones leonardescas.

Más tarde comenzó un cuadro que no llevó a término, *la adoración de los Reyes Magos*. Se conoce el esbozo, cuyas líneas, castigadas por el estrago del tiempo, dejan adivinar dominio completo de la anatomía, de la composición y, al mismo tiempo, la simplicidad extraordinaria del lenguaje expresivo.

Sin embargo, Leonardo, que se separa entonces del Verrocchio, no sabe todavía lo que quiere. Aquella su inquietud plural y diversa que le conocemos le acomete de nuevo. Cobra por entonces fama de herético y de impío. Sale a la campiña florentina y en las noches claras mira las estrellas y pide su secreto a los astros lejanos. Su figura un tanto espectral, alta, misteriosa, las fluviales barbas al viento toscano, recorre las calles recoletas en la sasnochada y las gentes ven a un Leonardo silencioso, extraño, sumido en hondas meditaciones metafísicas.

Vamos a dar de lado a toda esa etapa vital en que trabaja para el duque de Lombardía Ludovico el Moro, que gobierna en Milán. Es curioso, sin embargo, contemplar al genio meditativo y soberbio, hermoso en la cuarta década de su vida, en medio de aquella corte lujosa y disipada, amiga del ocio y de los placeres, de las músicas, de los objetos de rica orfebrería y de los opulentos vestidos, que no obstante halló comprensión y admiración para su arte. Todo es paradójal en este ambiente renacentista. Los hombres que se interesan por las arduas cuestiones de la filosofía y por los in-

trincados problemas de la matemática no son en su vida corriente sino aventureros al servicio de los príncipes.

Veinte años vivió allí. Y en este lapso pintó *La Virgen de las rocas*, *La Cena* y algunas otras obras hoy perdidas, además de bastantes retratos. Durante diecisiete años trabajó en la estatua ecuestre monumental del duque Sforza con la cual Ludovico quiso honrar la memoria de su padre. Leonardo aspiró con ella a emular el alarde gigantesco de su maestro Verrocchio con el Colleone. El artista trazó muchos esquemas y dibujos que se conservan y modeló la estatua en barro. Caído el duque no pudo ser fundida y el primer modelo quedó en la Piazza d'Arme expuesto a su fatal destrucción. Se malogró así lo que parecía destinado a constituir la pieza fundamental en la producción del maestro. Como recuerdo queda el conjunto de los cartones llenos de fuerza épica, de dinamismo, de potencia contenida en la serenidad del arabesco, de vigor interior, como en aquel *Auriga de Delfos* que es pasmo y asombro de los siglos, que ven cómo desde los griegos no se ha conseguido la superación creadora del hombre.

Otra obra pintada entonces por Leonardo tenía como motivo temático a *Leda*. En los momentos culminantes de autos de fe ordenados por la intransigencia cerril de Savonarola, muchos manuscritos, cuadros y estatuas fueron reducidos a cenizas. Se sabe que en una de esas piras de barbarie ardió la tela de Leonardo. Refiere Boltraffio haber oído contar a un testigo presencial el relato del acto bestial. Sobre la cima de objetos, de obras de arte, de libros amontonados por la intransigencia tan repetida entonces y después en todo lugar dominado por el capricho, el obscurantismo y la voluntad de dictadores de toda laya, condición y credo, sobre ese ilustre montón —decimos— aparacía el desnudo glorioso de la deidad mientras las llamas lo envolvían hasta consumirlo.

¿Qué extraño destino ha perseguido a las obras del maestro?

Parece que la fatalidad se hubiera complacido en abismar al genio en el anonimato al destruir todos los testimonios de su paso

por la tierra. ¿Fué éste el castigo a su aspiración por lo imposible y por la búsqueda de la belleza absoluta? Se ha dicho que la obra de Leonardo lucha con una enemistad secular de los hombres y de los elementos.

Pero el primer enemigo de ella fué el propio pintor. Años y años trabajó en un deseo de captar la máxima perfección. Ensayó nuevos procedimientos y técnicas que arruinaron muchas telas. Las retocó con *repentimentos*, las elaboró pacientemente, las raspó y volvió a colocar las pigmentaciones, tanteó, probó, inició audazmente procedimientos inéditos y recurrió a nuevas técnicas y fórmulas químicas en cuanto al cromatismo, que las hicieron envejecer con rapidez. Si Leonardo hubiera pintado su mural de Santa María de las Gracias al fresco, la pintura se conservaría hoy perfecta y pim-pante. Utilizó un sistema sincrético en el que entraba por mucho el óleo, estimando que los colores crasos permitirían una mayor ductilidad expresiva, pero el calor, el salitre de los muros y la acción de los hombres destruyeron la obra maestra en muy pocos años. Hoy es un fantasma del original.

El genio leonardesco vive así de los recuerdos dejados entre los contemporáneos y de las existencias ideales, legendarias y enigmáticas de las telas desaparecidas.

Digamos algo sobre su retrato.

En general, los pintores han gustado de fijar sus propios rasgos en la tela. Algunos, como Rembrandt, Goya y Cézanne, lo han hecho con extremada frecuencia. Gracias a ello la apariencia física de los grandes genios es conocida en su peculiar orografía anatómica. Y los aficionados a deducir la vida interior por los rasgos externos han tenido materia suficiente para establecer su diagnóstico. Desgraciadamente con Leonardo no se da tal abundancia. En este caso, como en todos los que con el pintor hacen referencia, hay algo inasequible, imponderable. Su personalidad quiere escaparse, huir. Vemos algo enigmático y secreto, un temblor de misterio, unos ojos que nos escrutan más que se dejan ver.

Se conoce, sin embargo, un autorretrato espléndido, objetivo y al mismo tiempo de una extraordinaria vida íntima. En el cartón conservado en la Biblioteca Real de Turín, el maestro nos presenta la doble raíz de su personalidad, la dual y secreta bifurcación de su perfil físico y de su espíritu.

Tal vez nunca su arte se nimbó de una más severa entrega a la sinceridad. Todo en estos trazos sutiles nos está revelando al genio. Su mirada es de intensa fuerza anímica. El maestro tiene sesenta años: está envejecido físicamente, mas de estos rasgos, de estas arrugas labradas por el tiempo, nace un mundo de vida interior que se vuelca hacia nosotros para hablarnos de la potencia del genio.

Es una estampa inolvidable. Leonardo aparece como un príncipe del Renacimiento. Las barbas fluviales, abundosas, albas y resplandecientes, caen en ondas regulares, enmarcan el rostro severo y le prestan una nobleza singular.

¿Qué mira el maestro con esos ojos inquisitivos? ¿Por qué la boca cae en un rictus de indecible desencanto? ¿Qué desdenes ocultos, qué hispido pensamiento cruza su frente gloriosa? Leonardo aparece aquí, en este cartón, como un genio altivo y señero; como un genio potente y ciclópeo, austero, hermético. ¡Qué diferencia con aquella efigie encrespada y a la vez tiernísima de Buonarrotti!

Desde el ángel colocado en la tela del Verrocchio han transcurrido muchos años. El espíritu del maestro ha sido removido por diversos avatares, pero la serenidad de su vida interior no ha sufrido alteración. De sus labios no surge el reproche. Del principio al fin una sola línea recta, inflexible, ha marcado su rumbo. Y nunca, en ningún caso, se puede aplicar con mayor propiedad la expresión orteguiana de que la historia es un viaje entre las ruinas de lo egregio.

¿Qué hay de común entre este adolescente y el anciano del cartón de Turín? Los ojos claros, llenos de vida interior, revelan ya

el hambre de conocimiento; el perfil, la serenidad de su espíritu. Sea o no su retrato, hay en esta figura la mano cierta de un maestro. Colocada en el extremo derecho de la tela, trazada todavía con sensibilidad del bajo Renacimiento, parece destinada a señalar el escape simbólico o la iniciación de una nueva y creciente potencia creadora.

En el cartón de la *Adoración de los Reyes*, perdida en la penumbra fuliginosa del segundo término, aparece una cabeza de rasgos enérgicos, que se cree sea la de Leonardo. Vasari trazó del maestro un retrato de perfil que colocó en el frontis de la *Vita di Leonardo da Vinci*. El Platón de *La Escuela de Atenas* de Rafael tiene los trazos inequívocos del pintor de *La Gioconda*. ¡No podían encontrarse en realidad mejor armonía y similitud entre dos espíritus fraternos, Platón y Leonardo! Uniólos en la admiración común, Rafael, el sensible, el sensitivo, el tierno adolescente que haría realidad los sueños de idealismo y belleza de aquellos dos maestros.

En el diario de Boltraffio encontramos otra efigie hecha con frases breves y certeras: “A menudo lo miro cuando está sentado ante su mesa de trabajo sumido en meditaciones; cuando, con el movimiento habitual de sus dedos tan finos, atormenta la barba larga, dorada, suave y ondulada como cabellos de mujer. Cuando habla con alguien suele guiñar un ojo con expresión maliciosa, burlesca y buena; parece entonces que su mirada, tras de sus ásperas cejas, los penetra hasta el fondo del alma”.

Fijémonos bien en ese minúsculo, en ese imperceptible detalle consignado por el discípulo. Estamos habituados a considerar a los genios en forma lejana e inaccesible, como seres aparte ya de nuestra realidad vital, deshumanizados. Esa expresión maliciosa, ese gesto apicarado, lo acerca a nosotros y nos lo hace más hombre, más nuestro. Es el lado común. El Leonardo que guiña el ojo al interlocutor, es el dibujante de las terribles, de las burlescas caricaturas, el captador de esos rasgos monstruosos, facies brutales en las cuales parece reflejada la bestialidad anidada en el transfondo ocul-

to de la especie humana. Ojos de rijosa expresión, sonrisas desdentadas, belfos de sensualidad incontenida.

¿Qué hay de común entre estas deformidades y la serenidad del rostro de Monna Lisa del Giocondo? Lo grotesco junto a la idealidad de la belleza absoluta. Los dos extremos de nuestra vida objetivados con pasión y con furor cruel en las caricaturas, con delicadeza suprema en el óvalo de la mujer soñada...

Este es el hombre. Veamos ahora su leyenda. Y es esta leyenda la que va a permitirnos entrar en la razón de la obra, de las formas leonardescas.

Alrededor del pintor de *Santa Ana* se han formado teorías y se han cernido nieblas legendarias. Con los restos de unas telas y con una sonrisa se han escrito muchas fantasías. Ningún hombre ha concitado mayor unanimidad en la forja de lo novelesco. Freud escribe un ensayo basado en la pretendida tragedia sexual del pintor. Según el psicólogo vienés, Leonardo ofrece a la investigación un material de excepcional riqueza clínica. Ello le lleva a adentrarse en los recovecos anímicos del artista para forjar sus teorías que, a despecho de una profundidad y agudeza mentales extraordinarias, parecennos sobrepasar a menudo los límites de la estricta, de la rigurosa seriedad intelectual.

Freud se apoya para estudiar al sujeto exclusivamente en las características sexuales y hace de éstas el centro de sus impulsos y actividades. Más penetrante nos parece su teoría según la cual el pintor sometía sus afectos a un contraste intelectual, no dándoles curso sino después de haber salido triunfante en dicho examen. Es decir, que todo en Leonardo se transformaba en afán razonador. Cualquier movimiento de su vida estaba encaminado a su ansia de conocimiento. Es cierto que se desconoce en esa vida la interferencia de alguna mujer. Monna Lisa fué apenas una sombra inmaterial y sutil, una especie de ente de ficción que pasó a su lado sin que se conozcan con seguridad las reacciones sentimentales del pintor.

Hubo represión sexual en el fondo anímico de Leonardo. Pero la libido en este caso pareció escapar a la represión para sublimarse en apetencias de saber y en impulso investigador.

Marañón, dado al diagnóstico retrospectivo —recuérdese su *Enrique IV*, su *Conde Duque de Olivares*, su *Antonio Pérez*, su *Vives*—, establece un paralelo entre Henri-Frédéric Amiel y el artista florentino: “Para mí es seguro que Vinci no fué, como ligeramente se dice, un homosexual, sino un tímido por superdiferenciación”, como el profesor suizo. Es decir, que para el ensayista estamos ante un superdotado en materias amorosas. Gilles de la Tourette insiste en la leyenda de la homosexualidad, uniéndose así a la falange de los detractores.

Un elemento inefable e incorpóreo de la leyenda lo constituye la sonrisa de *La Gioconda*. Esta breve, esta inasible deformación de los labios, esta grácil ruptura de la serenidad en ese rostro purísimo de *Monna Lisa* no corresponde a una mujer, sino que es parte integrante de un anhelo oculto e inmaterial del pintor, o pertenece a un ser imaginario evocado por él; una especie de sosia femenino. Esto está explicado en cierto modo en el *Tratado de la pintura*: “El artista, al hacer con sus pinceles un cuerpo humano rehace a veces el cuerpo suyo, el que su alma ha creado y de que forma parte. Por eso nos enamoramos con frecuencia de seres que se nos parecen”. Y Peladan, citado por Marañón, agrega: “La mirada, dice, de *Monna Lisa* es la misma mirada de Leonardo”. Pater, que ha extremado las delicuescencias literarias con referencia a este aspecto de la vida del pintor, ve en la sonrisa la estructura de los sueños del maestro, suma, además, de todos los modos del pensamiento y de la vida. Pocos cuadros, en verdad, han provocado más fantasías: “Era *Monna Lisa* una criatura satánica, hermana de la serpiente, que a su vez fué hermana de Eva”, escribe Ortega y Gasset.

Ante la balumba de interpretaciones de orden literario se ha olvidado el aspecto *plástico*. Y sin embargo, debemos reconocer que dicho elemento ocupa en el cuadro un estricto pero ancho dominio. Lo que sucede, como hemos anotado, es que el artista quería aunar los factores diversos que concurren en una obra pictórica. Y aun cuando se ha repetido que la pintura estaba lejos de ser por sí misma un objetivo para el de Vinci, el artista tenía la conciencia de su oficio y comprendía la trascendencia de los valores plásticos insertos como calidad primordial, capital, definitiva y preponderante de la tela.

Plásticamente el retrato de la mujer del Giocondo supone el entronque de dos sensibilidades figurativas, algo así como el punto de intersección o, mejor, el choque de dos sensibilidades, una muriente, ínsita ya en las postremerías del pasado, que arrastra la tradición con resabios del gótico; otra, naciente, en el alba luminosa de un nuevo anhelo creador, afincado, claro es, en formas inéditas. En la cara hay reminiscencias del *quattrocento*; en el paisaje del fondo con sus luces y sombras, con su atmosferización naturalista y transparente, sentimos el temblor de amanecida del *cinquecento*; es decir, el punto de partida de la pintura moderna.

¿Qué hay en realidad detrás de esa sonrisa? —nos preguntamos nosotros—. La leyenda quiere ver un enigma, un mensaje secreto. Ella revela el linaje de belleza perseguida por el pintor. Sobre todo teniendo en cuenta que está no sólo en el retrato de Monna Lisa, sino también en el andrógino *San Juan*, en *Santa Ana*, en *Baco*. Esta reiteración nos empuja a creer que en sus pinturas Vinci perseguía un tipo expresivo, una especie de ideal de belleza logrado mediante la interferencia de tipos diversos.

Es indudable que dentro de sus actividades múltiples, aquéllas que guardan relación con lo pictórico tienen para nosotros mayor interés. Si es cierto que como ingeniero, filósofo, moralista o inventor sus anticipaciones se nimban de una aureola genial, no lo es menos que, para la posteridad, el florentino vive sobre todo por su

calidad de pintor. Negar que *La Gioconda* ha contribuído, en forma máxima a la cabal difusión de su fama sería negar la evidencia.

Leonardo entregó también lo mejor de su sensibilidad a la pintura. Fué poco fecundo porque buscaba la perfección suma, la más alta cima, allá donde se junta la maestría técnica con el contenido espiritual. La gran cantidad de dibujos que de él se conoce atestiguan su preocupación por dar a la obra definitiva una base rigurosa en los elementos formales.

Sintióse preocupado por la utilización de nuevas técnicas y su afán de elaboración cuidada y minuciosa le llevó a emplear el óleo en algunos murales. En determinadas telas, especialmente en *San Jerónimo Penitente*, la pincelada no tiene ya la unidad del *quattrocento*. Es más suelta y goza de cierta autonomía.

Un momento único y digno de recordación es aquel en que se encuentran Miguel Angel y Leonardo. Coincidencia sublime de dos energías dispuestas a estallar. Momento y culmen de dos fuerzas contradictorias igualmente potentes y vigorosas. Parecía como si Florencia no diera espacio suficiente a estos dos hombres. Vino el choque de violencia inusitada, la conmoción espectacular que tiene el escenario de beligerancia en uno de los pintorescos y abigarrados puentes de la ciudad del Arno. Las barbas de Buonarroti se agitaron convulsas y el escultor lanzó sus encendidos dardos contra el suave, el delicado Leonardo. Cada uno sabía de la grandeza del otro. Pero anidaban el desdén y los celos profesionales. Lo mismo que muchos años después —salvando la necesarias y naturales distancias— ocurría con la beligerancia artística de Ingres y Delacroix.

Leonardo y Miguel Angel, junto a Rafael, dan vida al momento culminante del Renacimiento. Es decir, al llamado *Siglo de Oro*. Los nuevos anhelos se remansan y el nuevo siglo encuentra su culminación, su instante de florecimiento, en la coincidencia de los tres maestros geniales, que, a su vez, están rodeados respectivamente de otros astros a los que con cierta libertad, llamaríamos meno-

res. Son artistas rigurosamente contemporáneos de la tríade genial: Botticelli, Ghirlandaio, Pinturicchio, Carpaccio, Tiziano, Andrea del Sarto, Piombo, Correggio, etc.

Hay en aquellas tres potentes personalidades como una especie de complemento común de los anhelos estéticos de este período, aun cuando en el estudio particular e individualizado notaríamos diferencias estilísticas esenciales.

Miguel Angel es el escultor y el arquitecto por excelencia, el hombre que compone en el espacio sinfonías plásticas infinitas; Rafael, el pintor con toda la graciosa ingenuidad de los albores de una civilización y Leonardo, el hombre que representa un ansia infinita de saber.

Tras ellos la plástica pura irradiará luces inéditas; la sensualidad y la paganía acentuarán los tonos dorados de las telas, pero nunca como con esta trinidad, el espíritu y el afán de belleza alcanzarán un tono tan sublime. En este caso, interesándonos ese conjunto como un esfuerzo integral que no puede romperse sin hacer peligrar la unidad y la vertebración de los esfuerzos humanos en pos del progreso, dirigimos empero nuestras preferencias al de Vinci. Leonardo es, desde luego, la culminación de un gran período. La máxima posibilidad a que puede llegar la pintura *quattrocentista* y el punto en el cual se reúnen las coordenadas ideales de las variadas sensibilidades de una época llena de grandes maestros.

Si comparamos sus obras más características con las de sus antecesores más inmediatos, observaremos en seguida una diferencia básica. A la sequedad escultórica de un Bellini, o de un Carpaccio, o de un Mantegna, él opone la suavidad del claroscuro. A la perspectiva geométrica de Piero della Francesca responde el pintor de *La Cena* con la perspectiva aérea. El espacio abierto en perspectivas estáticas, limitado geoméricamente, es sin duda menos profundo que aquél en el cual los objetos flotan, envueltos en el claroscuro. En la pintura de contornos ilimitados vive un anhelo de fuga hacia lo infinito. De lo bidimensional a la amplitud espacial en tres di-

mensionen hay escaso trecho. La grandeza de Leonardo está en haber recorrido este camino, no por la ruta marcada por Piero della Francesca, sino por una abierta por sus pasos audaces. Al hacerlo enlaza el gótico con el despertar fáustico del barroco.

Recuérdese que en los siglos anteriores, la pintura fué en cierto modo un dibujo iluminado. El mismo Botticelli hace una obra dominada por la voluntad bidimensional planimétrica. Lo difícil parece ser superar esa dualidad y fundir en un todo coherente línea y color. La forma es un elemento intelectual, todo dibujo tiende hacia la abstracción. El color se dirige al sentimiento y nos acerca al naturalismo. Leonardo halla el sincretismo cabal y hace una obra que llamaríamos *pictórica*, dándole a la palabra su recto sentido.

Otro de los rasgos está en la proyección psicológica. Los dos períodos anteriores a la pintura "polifónica" y esencialmente colorista y especial, buscaban de preferencia las actitudes formales exaltadoras de una sentimentalidad superficial. Gentile da Fabriano, Fra Angélico y Giotto buscan un naturalismo mecánico. Por el contrario, Leonardo inicia ya un anhelo de dinamismo, de inquietud interna, de "quietud en el movimiento", de estremecimiento íntimo.

Pudiera creerse que el destino se complaciera en marcar en todas las épocas del arte el opuesto contrapunto de las tendencias más disímiles, porque junto a Leonardo sitúa a Botticelli, colocados ambos en los dos extremos de una línea recta.

Parece inverosímil que pudieran reunirse los dos en unos mismos años y que puedan vivir para la posteridad con tan idéntica permanencia, teniendo cada uno de ellos tan diferentes puntos de vista. Quizá por esto se comprendieron también. En puridad, sus intereses ideales, su concepción de la estética, no coincidían, y por ello no cabía ningún posible resquemor. Lo cierto es que en su *Tratado de la Pintura*, Leonardo cita sólo al autor de *La Primavera*, al que llama cariñosamente "nuestro Botticelli".

Recurriendo a una imagen comprensiva diríamos que entre los dos oscila todo el drama de la pintura y que fuera de los límites

por ellos marcados la plástica pierde sus posibilidades para entrar, por un lado, en la escultura, y por otro, en la música. Botticelli acentúa el perfil, lo recorta; su línea encierra perfectamente a la masa confinándola con energía en el arabesco nítido. Si en sus obras se suprimiera el color subsistiría el cuadro en toda su plenitud porque aquéllas están pensadas de acuerdo con un esquema mental, abstracto, reflejado en el dibujo. El color es, pues, aquí, un simple detalle sin importancia plástica.

Leonardo, por el contrario, hace fluctuar las masas; los límites se esfuman paulatinamente, volatilizándose. La vaguedad de estas formas exalta el lado pictórico de los volúmenes y lo aleja de lo escultórico. Busca también la expresión de lo psicológico porque las cosas, más que dichas están insinuadas, sugeridas.

Leonardo abre nuevas rutas al arte con la incorporación del claroscuro. En *La Cena* el elemento expresivo aparece por vez primera. La luz y la sombra juegan armónicamente con los volúmenes y marcan relieves y oquedades. Al abrir estos espacios ilimitados en las telas se advierte una aspiración a salir del dominio sensible para buscar profundidades ideales. El espacio, entendido a la manera leonardesca, es un espacio transcendente.

El claroscuro carece a veces de lógica pictural por cuanto el maestro da la preferencia a la imagen interior; hace de sus masas un misterio y las envuelve en un relieve hecho de poesía. La vida en sus cuadros no viene de fuera sino que se vuelca en la superficie por medio de la búsqueda de una imagen interior. Es el primero en lograr un dinamismo plástico, mientras que con Botticelli, con los pintores precedentes e incluso con Rafael, el movimiento era estático, valga la paradoja; dinamismo de tema, si se quiere, pero no psicológico. La línea en el de Vinci es impresionista y busca y acentúa este efecto. Trata de sugerir la dinámica más que de limitar los volúmenes.

Su sentido de la composición se somete al geometrismo inexorable de los *quattrocentistas*. Porque si bien es cierto que en *La Ce-*

na el esquema tectónico responde a un trazado de gran regularidad armónica, las distintas partes del cuadro rompen esa construcción total para señalar cada una de ellas su propia autonomía. En *La Anunciación*, la Virgen está desplazada del centro. En *La Virgen de las Rocas* se advierte también una composición libre, sobre todo en el segundo término rocoso, que introduce con su arquitectura intrincada un elemento dinámico. La figura de la Virgen y el sentido general de los paños tienen un carácter casi impresionista. En cuanto a la composición de *Santa Ana y la Virgen* ofrece caracteres de mayor libertad. Las figuras humanas tienen todavía cierto aliento gótico, pero el fondo de montañas y el árbol se emparentan con la pintura polifónica. Se advierte en estas pinturas que el fondo no es un espacio sin vida plástica, sino al contrario, un factor que sostiene y complementa las figuras del primer término. Ha nacido el horizonte, que simboliza el espacio cósmico, sin limitación, y sobre él las cosas particulares hacen el efecto de meros accidentes.

El color en Leonardo se inclina en buenas cuentas hacia lo abstracto. El azul en *Santa Ana y la Virgen* es un tono casi intemporal, tiene reflejos del gótico. Pero todos los demás que lo envuelven, en especial ocres y pardos, nos llevan hacia una idea de trascendencia y de aspiración al infinito. El manto rojo en el ángel de *La Virgen de las Rocas* pone una nota de alegría primaveral. El hueco abierto en las rocas es una salida hacia la luz y la claridad.

En suma, puede decirse para no alargar más nuestras rápidas consideraciones, que el concepto de las artes visuales en el de Vinci derivaba del afán cognoscitivo que le poseía. "El ojo da al hombre —dice Leonardo— un conocimiento más perfecto de la naturaleza que el oído. Por eso la pintura, poesía muda, se halla más cerca de las ciencias exactas que la poesía, pintura ciega. En la descripción verbal sólo hay una serie de imágenes sucesivas; en el cuadro, las imágenes y los colores aparecen juntos, fundiéndose en un tono único, como los sonidos en la armonía, lo cual hace un mayor grado de esta última en la pintura que en la poesía".

Hombre múltiple en dramática complejidad, Leonardo aparece en el Renacimiento como el centro de aquel instante único. Aspiró a un ideal imposible para sus contemporáneos y con los jirones de su vida plural dejó una obra animada por los caracteres de la genialidad anticipadora.—ANTONIO R. ROMERA.

Los libros

La vida de Leonardo da Vinci

El hombre que Alberto Ghirelli nos presenta en este libro es el hombre más grande que haya conocido jamás. Su vida es una aventura constante, una búsqueda de la verdad que lo lleva a los confines del mundo y a los límites de la ciencia. Su obra es una síntesis de todas las artes y ciencias, una obra que ha inspirado a generaciones enteras. Su vida es un ejemplo de la genialidad humana en su máxima expresión.

Este libro es una obra maestra que nos muestra a Leonardo da Vinci como un hombre que no se conformó con lo que se le enseñó, sino que buscó la verdad por sí mismo. Su vida es un ejemplo de la genialidad humana en su máxima expresión. Su obra es una síntesis de todas las artes y ciencias, una obra que ha inspirado a generaciones enteras. Su vida es un ejemplo de la genialidad humana en su máxima expresión.