



ARCHIVO FILOSÓFICO ARGENTINO

CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS EUGENIO PUCCIARELLI
ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

LEONARDO Y LA DIGNIDAD DE LA PINTURA¹

EMILIO ESTIÚ

Estas páginas se proponen aclarar históricamente el sentido del *Tratado de la pintura* que, en su significación filosófica, no se podría estimar –me apresuro a decirlo– fuera de su determinación histórica. Con esta simple afirmación se plantea, sin embargo, un grave problema. En efecto ¿hasta qué punto lo pretérito, lo que ya ha cumplido su función vital, puede interferir en el presente? ¿Acaso lo que se ha agotado en el pasado puede ofrecer interés actual?

¹ Como homenaje a Leonardo da Vinci, muerto en Francia, en el castillo de Cloux, cerca de Amboise, el 15 de abril de 1519, se publica un artículo sobre el célebre pintor escrito por un pensador argentino, Emilio Estiú, en: *Del arte a la historia en la filosofía moderna*, Capítulo I, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1962, 249 pp.

Parecería que las ideas, en su relación con el presente, estuviesen sometidas a una radical alternativa: o por su vigencia suprahistórica se habrían desprendido del tiempo –en cuyo caso no sólo son válidas para el presente, sino para toda época– o, por su apego al curso temporal, quedarían confinadas a un momento dado. Las primeras pertenecen, sin discusión, a las grandes concepciones filosóficas; las segundas, sólo pueden revivir, momentánea y esporádicamente, en la curiosidad de algún erudito. Son ideas que han perdido potencia: es natural que exciten infecundos placeres. Mas, entre ellas hay obras con justicia famosas; y, de antemano, es lícito esperar que sean dignas de algo más que de una atención no sólo piadosa o artificial. El libro de Leonardo se encuentra, justamente, entre ese tipo de creaciones. Su fama sobrepasa, quizá, a otros escritos suyos, cuya importancia no se pone en duda. Nadie niega el puesto descollante que el pintor ocupa en la historia de las ciencias y de las técnicas positivas; en cambio, y a pesar de la mayor nombradía que el *Tratado* tiene en círculos más amplios, los conceptos vertidos en esa obra ya no actúan sobre nosotros, por lo menos de modo inmediato. El lector de hoy tiene la impresión de estar ante un libro envejecido, ante notas venerables por su procedencia, pero inoperantes y caducas. Pocos lo recorren íntegramente. Sin embargo, es preciso establecer una diametral diferencia entre los libros no actuales: algunos lo son por haber muerto, por carecer de toda relación con un tiempo que no sea el de ellos, y otros lo son por haber posibilitado la actualidad misma. En este caso, no obstante la distancia histórica que los aleja de nosotros, están a tal punto fundidos y asimilados por el presente, que no se dejan ver en su calidad objetiva. Por eso, es imprescindible reponerlos en su medio histórico, que es un modo de tomar conciencia de las condiciones que posibilitaron lo actual. Las ideas expuestas en libros semejantes constituyen, en efecto, el sedimento de convicciones que, por arraigadas, no son cuestionables. Pues las ideas actúan cuando no se adaptan todavía a una situación dada; si coinciden con ella, dejan de ser ideas para convertirse en sustancia del buen sentido, de lo que todos tienen que admitir, por el solo hecho de pensar. Las ideas que tienen vigencia son consideradas, justamente por eso, como pensamientos de suyo comprensibles: son vividas. Cuando, por excepción, se las examinan no salen al encuentro por sí mismas; pues, como hemos dicho, condicionan lo actual de modo oculto y no problemático. La trama ideal

de cualquier actualidad está tejida en efecto con hilos de pensamientos vulgarizados, es decir, exentos de su originaria novedad, de lo que tenían de sorprendentes para la opinión común. En este sentido, Windelband ha dicho, con mucho acierto, que “el destino de la validez efectiva de toda verdad... es el de nacer como paradoja y concluir como trivialidad”.²

Y el *Tratado de la pintura* está, a primera vista, lleno de trivialidades. Entre ellas, ninguna es tan llamativa como el empeño de Leonardo por establecer el carácter artístico de la pintura. ¿Quién lo dudaría hoy? ¿Quién buscaría argumentos para probar lo que se admite sin discusión? Pero, por detrás de esa verdad trivial, tiene que haber lo que, en su época, habrá sido paradoja: es seguro que lo actualmente poseído sin esfuerzo como herencia, se ha de haber originado en arriesgada conquista. Tal es lo que trataré de mostrar más adelante. Pero además de este hecho –la dignidad artística de la pintura–, que el conocimiento vulgar acepta hoy sin reservas, existen otras argumentaciones. Para el estado presente de la investigación estética, ellas parecen ser pueriles o estar "superadas". Encontramos ejemplos de las primeras en las incansables ponderaciones de la pintura y en las prolijas comparaciones de este arte con las restantes actividades espirituales; tropezamos con ejemplos de las segundas en la concepción leonardesca de la pintura, entendida como "imitación" de la naturaleza y en sus intentos por reducirla a esquemas matemáticos. Sin embargo, semejantes hechos, que nos llegan en su proyección periférica, se han originado en hondos conflictos e inquietudes filosóficas, cuyo sentido libera al *Tratado* del frecuente reproche de superficialidad.

En esto reside el punto neurálgico. No parece posible que una personalidad como la de Leonardo, tan positiva, acabada y profunda en todas sus dimensiones, se quebrante, precisamente, en la reflexión filosófica sobre el arte. Es difícil admitir que, en lugar de conceptos, sólo encontremos en él ideas triviales, pueriles y superadas. Frente a esta situación, algunos la admiten; otros, amplían el concepto de filosofía hasta límites inusitados para que el pintor pueda ser llamado filósofo, a pesar de no

² *Einleitung in die Philosophie*, Tübingen, pág. 199.

haber especulado; por último, hay quienes se entregan al paciente establecimiento de un orden sistemático de las presuntas concepciones filosóficas de Leonardo. Vale la pena examinar estas tres posiciones típicas que, en nuestra época, tienen, como representantes ilustres, a Croce, Valéry y Gentile.

En el año 1906, Croce pronunció su famosa conferencia sobre *Leonardo filósofo*.³ Él mismo se consideraba el abogado del diablo, pues, entre las unánimes alabanzas al genio múltiple del artista, su rotunda negación de la capacidad filosófica de Leonardo fue la inesperada y escandalosa atribución de un defecto. Croce sostiene que el empirismo y el naturalismo, profesados por el pintor, lo aproximaron a la investigación positiva de la naturaleza, pero lo invalidaron como filósofo. Y es implacable. Podríamos aceptar, por ejemplo, que en metafísica Leonardo no haya tenido intervención alguna; sería difícil, en cambio, no admitir su participación en el desarrollo de la estética. Pero es una ilusión. Su obra más famosa, el *Tratado de la pintura* no se puede considerar, seriamente, como una investigación filosófica. Croce señala lo artificioso de las diferencias, establecidas por Leonardo, entre la pintura, la poesía y la escultura; considera ridículas muchas de las argumentaciones del pintor, por ejemplo, la que se refiere a la dignidad superior de la pintura frente a la escultura, traducida en una cuestión que, al pensador italiano, le parece de cómica trivialidad: mientras que el escultor es un trabajador manual, que se llena de polvo al realizar su obra, el pintor puede llenar los lienzos con coloridas escenas, libre de trabajo servil, limpio el rostro y encantado su espíritu por las melodías del verso o de la música. Todo eso está fuera de los auténticos problemas del arte. El valor del *Tratado de la pintura* se halla en otra parte: es, concluye Croce, una autobiografía; es decir, la narración de la propia vida artística de Leonardo, la anotación de las dificultades que descubría en la práctica del arte y la exposición de las ideas, dispersas y, a veces, pueriles, de todo lo que sobre ese punto se le ocurría.

Valéry, en cambio, es afirmativo. Pero el poeta tiene un modo peculiar de cultivar la filosofía, que consiste en no tomarla en serio –o quizá, porque la tomaba tan en

³ Publicada en *Saggio sullo Hegel*, Bari, 1927, pág. 207-234.

serio, prefería la ironía a la afirmación dogmática. El ensayo *Leonardo y los filósofos*⁴ le proporcionó el pretexto para exponer su propia concepción de la filosofía. Puesto que la filosofía es una ocupación del filósofo, se llegará a un concepto de ella partiendo de las condiciones mentales de éste. El filósofo es el hombre que enfrenta los enigmas de la realidad y de la vida con el propósito de reducirlos a un punto *de vista* unitario: tal sería, en apretada fórmula, la tesis de Valéry. Y en este sentido Leonardo es filósofo, aunque su modo de expresión no haya sido el del concepto o el de la teoría, sino el de la pintura. Inclusive, es un gran filósofo, pues nadie como él ha sido tan exigente en la búsqueda de principios de síntesis universal. He aquí la conclusión de Valéry: "Leonardo es pintor; digo que tiene por filosofía la pintura. En verdad, él mismo, lo dice, y habla de pintura como se habla de filosofía, es decir, que todo lo refiere a ella."

Entre la negación rigorista de Croce y la inmoderada ampliación del concepto de filosofía de Valéry, podemos mencionar a Gentile⁵ quien traza un completo cuadro de la filosofía de la naturaleza y del arte en Leonardo. Sin embargo, también Gentile está dispuesto a admitir la inexistencia de una filosofía propiamente dicha en el pintor. Pues, en términos generales el filósofo escribe libros de filosofía, o, por su enseñanza, crea una escuela, aun sin escribir una línea, o reduce a unidad sistemática las experiencias más generales o en fin, sin sistema alguno, aclara el sentido último de la existencia. Pero nada de esto hay en Leonardo. No obstante, Gentile se resiste a una negación total. Según él, es preciso distinguir entre quienes, en filosofía, son maestros de los que sólo son discípulos. Y Leonardo, maestro en tantas actividades del espíritu, fue discípulo en filosofía; es decir, no pensó con originalidad, sino que desarrolló temas que su medio intelectual le ofrecía, y los revistió con la genialidad que otras intuiciones, las realmente suyas, le prestaban. En otras palabras –y tal sería la conclusión de Gentile, aunque él no lo diga en semejantes términos– nos interesa la filosofía de Leonardo por tratarse de Leonardo, y no en tanto filosofía propiamente dicha.

⁴ Publicado en *Variété III; Paris*, 1936, págs. 135-186. La traducción española precede a la del *Tratado* de Leonardo en la edición de la Editorial Losada (Buenos Aires, 1943).

⁵ *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Firenze 1940, págs. 117-149.

Basten los mencionados ejemplos para ver cuán problemática es la adjudicación de una filosofía a Leonardo, y cómo, en última instancia, ello depende de perspectivas personales. Por eso, como decía desde el comienzo, me he propuesto otra tarea: buscar lo que en su tiempo fue la paradoja de la actual trivialidad y, partiendo de la misma perspectiva histórica, mostrar que lo pueril ha sido grave y lo superado, vital. Desde este punto de vista, nos es indiferente probar que Leonardo haya sido o no filósofo. Nos interesa, en cambio, conocer su reacción ante ciertas ideas, para aclarar así el sentido –o uno de los posibles sentidos– del *Tratado de la pintura*. Es cierto que el subsuelo filosófico de la cultura florentina fue, en esa época, muy complejo; pero no necesitamos enfocarlo en todos sus aspectos. Lo que sería por completo unilateral para un examen histórico de las influencias de la filosofía renacentista en Leonardo, es suficiente, sin embargo, para nuestra finalidad. Reduciremos la aportación del pensamiento especulativo a dos corrientes esenciales: el aristotelismo y el platonismo.

El aristotelismo

La tradición aristotélica proporcionó al Humanismo un problema que debía conmover los intereses vitales de la época: el que se refiere a la dignidad de las ciencias y los fundamentos que permiten establecer su jerarquía. El origen de toda la cuestión está en el pasaje inicial del tratado *De anima* de Aristóteles.⁶ Decía el filósofo: "...todo conocimiento es, a nuestros ojos, una cosa bella y admirable; sin embargo, preferimos un conocimiento a otro, sea en razón de su exactitud, sea porque trata de objetos de valor superior y más digno". Es decir, la jerarquía de la ciencia depende del método o del objeto. Por el primero, una ciencia es tanto más alta y perfecta cuanto más exacta y rigurosa sea; por el segundo, su dignidad depende de la nobleza de la cosa estudiada.

En el comentario al lugar citado de Aristóteles, Santo Tomás hizo depender la dignidad de las ciencias del valor otorgado al saber especulativo, comparado al

⁶ *De anima*, I, 1, 204^a. (Cito por la traducción francesa de J. Tricot. Paris, 1934).

práctico. Dice Santo Tomás: "... toda ciencia es buena, y no sólo buena, sino también honorable. Sin embargo, en este punto, una ciencia sobresale con respecto a otra. Que toda ciencia sea buena, es patente; porque el bien de una cosa es aquello según lo cual la cosa tiene un ser perfecto; luego, es aquello que una cosa cualquiera pide y desea. Al ser la ciencia una perfección del hombre en cuanto hombre, ella es buena para el hombre. Pero entre los bienes, algunos son laudables: a saber, aquellos que son útiles en orden a un fin. En efecto, alabamos un buen caballo porque corre bien; otros, en cambio, son honorables: a saber, los que son por sí mismos... Luego, pues, entre las ciencias algunas son prácticas y otras especulativas ... Las especulativas son buenas y honorables; las prácticas, sólo laudables ... Si se la considera, en cambio, por la cualidad o modo, la ciencia más noble es la más cierta ..."7. Por tanto, el objeto más noble tiene el fin en sí, es por sí mismo, y posibilita un saber especulativo. Y, a la inversa, el conocimiento especulativo, por el hecho de existir, demuestra la nobleza de su objeto. Con otras palabras: cuando la dignidad del objeto no es inmediatamente visible, la jerarquía del mismo quedará probada indirectamente, por el carácter especulativo de su conocimiento.

En esta forma se planteó la cuestión en el *quattrocento*. Pero se le añadió, además, otro interés, que fue propio de la época. Surgieron personalidades muy acusadas que, sin embargo, no se dedicaban a actividades liberales, es decir, a las ciencias especulativas, buenas y honorables, como establecía Santo Tomás de Aquino. Y quienes ejercían un arte sólo laudable, ocupaban un puesto inferior en la sociedad: casi no se distinguían de los artesanos. Por eso, la importancia de este problema dejó de ser meramente teórica. Había un interés sociológico, ya que la honorabilidad depende de una ocupación honorable. Era necesario demostrar que la actividad ejercida pertenecía al privilegiado grupo de las ciencias especulativas, no tanto para no ser excluido de ellas, como para protestar contra el lugar socialmente asignado a la supuesta ocupación servil.

⁷ *In Aristotelis librum de anima commentarium*, Lib I, lect, 1, §§ 3-4 (Cito por ed. Marietti, 1936, pág. 4)

Los primeros en exigir esta consideración y trato fueron los médicos. La disputa de las artes, que inflamó las plumas y las lenguas de los hombres del *quattrocento*, fue, en lo esencial, la polémica entre los médicos y los juristas. Los abogados, todavía no independizados de los problemas de la ética y de la política, es decir, de cuestiones filosóficas tradicionales, eran admitidos, sin resistencias, en las clases superiores de la sociedad. Los médicos, en cambio, dedicados a un arte práctico, debían aceptar la condición social que dimanaba de la ciencia sólo laudable.

Veamos concretamente el aspecto sociológico del problema de la dignidad de las ciencias. Poggio Bracciolini, por ejemplo, estableció los clásicos argumentos para probar la superioridad del objeto del derecho. En efecto, ¿qué es más noble, el cuerpo –a cuyo bienestar concurre la medicina– o la conducta del hombre, a cuya regulación asiste el derecho? Las leyes, que proporcionan normas para que se viva con honestidad, templanza y justicia se refieren a la salud del alma, es decir, a un objeto más noble que el cuerpo. Luego, la dignidad del derecho supera a la de la medicina. Mas todo ello es, según el mismo autor, ilusorio. Es cierto que el hombre, fuera del derecho y de la razón, se asemeja al animal, y también es cierto que si el médico sólo atendiese al cuerpo, más que dedicarse a la cura de los hombres, se preocuparía por la salud de bestias feroces; pero, justamente para ellos, para estas potenciales bestias feroces, rigen las leyes: los "hombres graves, prudentes y modestos no necesitan de ellas,"⁸ El objeto de la medicina está en la naturaleza que, siempre y en todas las partes, es la misma; el del derecho, varía con el tiempo y los lugares y, además, pierde vigencia para los mejores.

Entre todos esos escritores, ninguno tan vivaz y apasionado como Giovanne d'Arezzo.⁹ En su formidable apología de la medicina, intervienen todas las posibles argumentaciones: ¡hasta indica, como una nota de excelencia de dicho arte, el hecho de que la palabra medicina tiene mayor semejanza con Medici –su trabajo estaba dedicado a Lorenzo el Magnífico– que la palabra ley! (*Nam videtur clarissima tua*

⁸ Convivalis disceptatio, utra artium, medicinae en iuris civilis, praestet. Texto publicado por E. Garin en *La disputa delle arti nel quattrocento*, Firenze 1947, págs. 15-33.

⁹ *De medicinae et legum praestantia*; loc. cit. págs 36-101.

domus de Medicis, consonantia quadam vocabuli, medicinae quam legibus affinior). La justificación de la medicina debe ser realizada en los planos más diversos, pues hasta hay razones metafísicas que explican el "escándalo" de la falta general de un reconocimiento de los méritos propios de esa ciencia. La primera causa, por la que el médico no ocupa el lugar social que les corresponde a los cultivadores del saber especulativo se encuentra en la ignorancia del pueblo, que confunde, lamentablemente, el conocimiento científico del médico con las charlatanerías de los curanderos, e incluso las prefiere. Pues, dice Giovanne d'Arezzo, "el vulgo tiene naturaleza femenina: en una alternativa, siempre elige lo peor". Hay que distinguir, por tanto, entre el improvisado, que el pueblo aplaude, y el hombre de ciencia, incomprendido por la masa. La segunda causa está en el odio que el ignorante siente por las profesiones, pues, por naturaleza, la ignorancia odia la sabiduría, y la actividad del médico, que es especulativa, despierta un singular desprecio entre quienes no se han elevado por encima de las necesidades prácticas y vulgares. Y la última causa hay que buscarla en el justo decreto de Dios, que ha permitido la ignorancia del vulgo para que sea visible la perfección del que sabe. En efecto, Giovanne dice: "por la oscuridad de las tinieblas, la luz aparece más espléndida".

Desde el punto de vista teórico, también la medicina supera al derecho, tanto por la dignidad del objeto como por la exactitud del método. El objeto de la medicina es natural, es decir, no puede ser alterado por la voluntad del hombre; y la constitución del cuerpo, una vez bien establecida, rige para todo lugar. Con ello se cumple el requisito del verdadero saber científico, puesto que sólo hay ciencia de lo universal. El derecho, en cambio, está determinado por un objeto particular: las leyes jurídicas son esencialmente diversas en países diferentes y, dentro de un mismo país, varían con el tiempo. El derecho no es saber científico, puesto que un objeto particular y mudable no posibilita la ciencia. También por el método, la medicina es ciencia superior. La ciencia es el saber demostrado, y el arte del médico se basa en la demostración y en la experiencia. El fundamento del derecho está, por lo contrario, en la opinión y en las costumbres.

Todo ello permite la justificación sociológica de la medicina. Giovanne d'Arezzo se indigna ante la ignorancia del vulgo: la gente le da al abogado el nombre de *señor* y a su mujer de *señora*, mientras que al médico lo llama maestro y a su mujer no le otorga título alguno. Con este trato, la medicina se equipara a las ocupaciones serviles, a actividades tan poco nobles como las de los obreros manuales, a quienes también se les llama maestros.¹⁰

Ahora bien, si reemplazamos, en el escrito de Giovanne d'Arezzo, la palabra "medicina" por el vocablo "pintura" y el término "derecho" por "poesía", nos encontramos con el espíritu del *Tratado de la pintura* de Leonardo. ¿Por qué, por ejemplo, Leonardo ataca la poesía? Pues, por el mismo motivo que el primero agraviaba el derecho: porque el poeta tenía asignado un puesto en la vida social y el pintor no. "Vosotros –les dice a los poetas– habéis colocado la pintura entre las ciencias mecánicas, mas es seguro que si los pintores fuesen capaces de alabar con escritos sus propias obras, como hacéis vosotros, no creo que yaciese sobre tan vil mote."¹¹ Leonardo es incansable en la defensa de la pintura. Podría multiplicar las citas; pero casi equivaldría a copiar el libro famoso.

Encontramos, paso a paso, los tradicionales argumentos. En primer lugar, la pintura es ciencia superior por la dignidad del objeto. "Dices tú que la ciencia es tanto más noble cuanto trata un más digno sujeto; ... por eso decimos que la pintura, que sólo trata de las obras de Dios, es más digna que la poesía, que sólo se ocupa de falaces ficciones de las obras humanas. Con justa lamentación se duele la pintura de haber sido excluida de las artes liberales, siendo ella verdadera hija de la naturaleza ...".¹² Es fácil advertir la semejanza entre este argumento y el ya mencionado de Giovanne d'Arezzo: la poesía, como el derecho, es una producción humana que tiene por objeto lo que el hombre realiza; el objeto de la pintura, como el de la medicina, es

¹⁰ La misma observación se encuentra en el opúsculo, mucho más seco y técnico, de Nicoletto Vernia, titulado *Questio an medicina nobilior atque praestantio sit iure civili*. "...los juristas dicen que los estudiantes de derecho (*scholares iuris*) deben llamarse señores, mientras que los profesores de medicina han de ser llamados maestros". *Loc. cit.*, pág. 111.

¹¹ *Tratado de la pintura*, trad. esp. de Mario Pittaluga, Bs. As. 1943, § 15.

¹² *Idem*, § 23, pág. 20.

dignísimo, por ser la naturaleza obra de Dios. Pero a Leonardo no le basta con señalar la superioridad material de la pintura frente a la poesía; inclusive, le niega a la actividad poética toda objetividad propia. Pues –afirma con un argumento no muy convincente– "si la poesía conmueve, no es poesía, sino retórica; si trata de astrología, roba [el objeto] al astrólogo; si de filosofía, al filósofo, y, en realidad, la poesía no tiene sede propia, ni merece tener otra que la del mercado, en que se mezclan las mercancías procedentes de diversos artesanos."¹³ Hay en esta frase más veneno que en cualquier otra: el poeta, orgulloso de su ciencia honorable, se compara al artesano, cuya ocupación es apenas laudable. La sola proximidad de los términos debía ser odiosa e irritante. Sin ponernos en situación histórica adecuada, semejantes palabras serían triviales o desmesuradas. Pero el *Tratado de la pintura* es una obra polémica, y cuando el corazón está inflamado por la pasión, justo es que hable él, y no el entendimiento.

En segundo lugar, la pintura es ciencia superior por la exactitud del método. Si la ciencia es saber demostrado ¿qué conocimiento podría tener un carácter científico mayor que el que emplea la demostración matemática, paradigma de todo rigor? Leonardo sostiene esta tesis –que mucho más tarde habría de retomar Kant– con clarísimas palabras: "Ninguna investigación humana –dice– puede llamarse verdadera ciencia si no pasa a través de las demostraciones matemáticas."¹⁴ De aquí se desprende el aparato geométrico y, en general matemático, que Leonardo aplica a las definiciones de la pintura; y también por eso, ha concentrado la "parte principal"¹⁵ de ella en la perspectiva. Ya sabemos a qué se debe: las matemáticas formaban parte del

¹³ Idem, § 19, pág. 16.

¹⁴ Idem, § 1, pág. 4.

¹⁵ Idem, § 21, pág. 17. Ésta es una idea generalizada en las concepciones renacentistas de la pintura. Recuérdese la definición de L. B. Alberti: "Sara adunque pictura non altro che intersegregatione della piramide visiva, secondo data distantia, posto il centro et constituti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificioso rappresentata"~ (*Il trattato della pittura*, Lanciano, Carabba ed., 1934, pág. 29). Por lo demás, tampoco falta en Alberti el intento de justificación sociológica, tal como lo prueba el siguiente pasaje: "Y la pintura fue de tanta alabanza y honor entre los griegos que llegaron a publicar edictos y leyes prohibiendo a los siervos el aprendizaje de la misma. Por cierto, hicieron bien pues el arte de pintar siempre fue dignísimo de los ingenios liberales, y de las almas nobles" (Et fu ín tanta lode et honore adpresso de Greci la pictura, che fecero editto et legge non essere ad i servi licito imparare pictura; fecero certo bene pero che l'arte del dipigniere sempre fu ad i liberali ingegni et a li animi nobili dignissima). Ed. cit., pág. 49.

tradicional *quadrivium*, es decir, de las artes liberales o ciencias especulativas. Si lo esencial de la pintura es de índole matemática, toda ella estará en el plano del saber honorable, y el pintor merecerá ocupar el puesto social que corresponde a la jerarquía de la actividad que practica.

Por el tratamiento de este punto, Leonardo llega a ser un representante típico de la ciencia moderna, caracterizada por el ideal de exactitud. Para advertir cómo el pintor se aparta del pensamiento tradicional, volvamos al comentario de Santo Tomás al *De anima*: "... algunas ciencias son más ciertas que otras, y, sin embargo, tratan de cosas menos honorables; otras, en cambio, tratan de cosas más honorables y mejores. Pero tienen menor certeza. A pesar de ello es mejor la que trata de cosas mejores y más honorables... Por eso ..., preferimos saber poco de cosas honorables y altísimas, aunque las sepamos con probabilidad..., a saber mucho, y con certeza, de cosas menos nobles. Pues las primeras deben la nobleza a ellas mismas y a sus sustancia, mientras que las segundas la deben a su modo y cualidad".¹⁶ Al optar por la sola precisión metódica, negando la supremacía del dudoso saber de lo más alto, Leonardo se coloca, como decía, en la línea del pensamiento moderno.

En efecto, si el saber de los objetos más honorables solo es probable, no será verdadero conocimiento, y las disputas entre las diversas opiniones no tendrán fin. En cambio, lo que se conoce con certeza matemática se impondrá con necesidad y la discusión no será posible. "¡Aquí –dice Leonardo refiriéndose a las matemáticas– no se discute que dos trespes formen más o menos seis, ni que los ángulos de un triángulo sean menores de dos ángulos rectos, sino que toda argumentación queda reducida al eterno silencio, mientras sus devotos gozan de ella en paz, lo que no pueden hacer las falaces ciencias mentales".¹⁷ Y esta certeza objetiva, en la cual únicamente reside el carácter científico del saber, no se puede extender más que a los objetos empíricos, es decir, a los que tienen ínfimo valor, comparados con los altísimos de las ciencias "mentales" que, por su naturaleza, se refieren a lo no sensible. Leonardo repite hasta el cansancio que los pilares de la ciencia están en la experiencia y en la demostración

¹⁶ *In Arist. lib de an. comm.* Lect. t, 5; ed. cit. págs. 4-5.

¹⁷ *Tratado de la pintura*, ed. cit., § 29, pág. 25.

matemática. Pero no importa que la realidad a que el conocimiento se refiere carezca, por sí misma, de jerarquía pues si la ciencia es saber de lo verdadero, la verdad levantará el objeto hasta su propia altura y lo dignificará. El carácter honorable de una ciencia depende de la verdad; todo otro criterio es erróneo. Leonardo lo dice con bellas palabras: "... es de tanta excelencia la verdad, que si desciende a cosas mínimas, ellas se hacen nobles. Sin duda, tal proporción hay entre la verdad y la mentira como entre la luz y las tinieblas, y es la verdad de tanta excelencia que, aunque se extienda sobre humildes y bajas materias, sin comparación excede a la incerteza y a la mentira, extendida sobre magnos y altísimos discursos... Pero tú, que vives de sueños, prefieres la razón sofística... prefieres hablar de cosas grandes e inciertas, y no de las pequeñas..." (v. U. 12 r)¹⁸ Sin embargo, "mejor es la pequeña certeza que la gran mentira".¹⁹

Por esta reacción al aristotelismo, Leonardo es un exponente del espíritu moderno; y las notas reunidas en el *Tratado de la pintura* constituyen un inestimable documento de la formación de ese modo de pensar.

Las ideas de la filosofía platónica saturaban el ambiente de Florencia: aquí las bebió el pintor y para siempre quedó sometido a su destino. Más que la filosofía de Platón propiamente dicha, los espíritus florentinos estaban impregnados por las versiones neoplatónicas del pensador antiguo. Es seguro, en efecto, que Leonardo no ha leído ningún texto de Platón; pero asimiló lo que era el estilo de su época.

Hemos visto que el objeto de la pintura está en lo natural. De aquí surge el concepto de ella como "imitación". Es cierto que, en el Renacimiento, esta concepción platónica-aristotélica de la actividad artística se empezó a deslizar hacia la equívoca teoría clasicista del arte, según la cual éste se concibe como imitación idealizadora de la realidad. Pero, en Leonardo, mantiene todavía un sentido originario. Por su complejidad –y con el fin de aclarar pasajes oscuros del *Tratado*– conviene separar las siguientes acepciones de dicho concepto:

¹⁸ Leonardo da Vinci, *L'occhio nell'universo*, a cura di G. Fumagalli, Firenze, 1943, pág. 79.

¹⁹ Idem, pág. 80.

§ 1. Imitación y producción. La mera captación o contemplación de algo, por estéticamente teñida que estuviere, no es todavía arte. El arte es actividad productora: es un hacer. No consiste, como la contemplación, en reflejar una objetividad, sino en volverla a producir, en reproducirla, en rehacerla artificialmente. Y no otra cosa significa la palabra "imitación".

Ahora bien, en este sentido, la imitación es "imagen" o "apariencia"; es decir: la configuración estética no proporciona un objeto real, sino algo irreal. No podemos, por ejemplo, protegernos del sol con el árbol pintado en una tela, ni el río representado pictóricamente fluye, y así sucesivamente. He aquí aquí qué Leonardo define su arte diciendo "que la pintura en sí no es viva, sino expresión sin vida de cosas vivas".²⁰ Por no ser en sí misma viva, es irreal; por ser expresión sin vida, es imagen o apariencia.

Estamos, pues, muy lejos del concepto de una copia pasiva; la imitación es producción. Por eso, cuando Leonardo habla de "naturalidad" o de "fidelidad", cuando ensalza ciertas obras por su parecido con el modelo, en realidad pone el acento de tales argumentaciones en el concepto de "imagen", y quiere decir que esas reproducciones logran una verosímil apariencia irreal de lo vivo; que la actividad creadora del espíritu humano proporciona con ellas una acabada naturaleza fantástica.

§ 2. *Imitación y semejanza.* Pero el pintor ejerce su actividad imitando –en el sentido anteriormente señalado– la realidad: reproduce en sus telas la muchedumbre de las cosas e inventa, inclusive, otras que jamás han existido. Reproduce o recrea algo que, a su vez, ha sido creado, es decir, la naturaleza, el producto del Artista supremo. Pero lo natural no equivale, para Leonardo, a lo inerte y muerto, sino que consiste en una vida configuradora de formas y de cosas. La fuerza creadora de la naturaleza se detiene y se destruye en ellas, pues la inercia de las cosas se opone a su dinámica libertad. "Ella aumenta con el esfuerzo, y desaparece por el reposo" (A 34 v).²¹ "Mientras el peso desea una posición inmutable, la fuerza se empeña en huir de ella.

²⁰ *Tratado de la pintura*, ed. cit. § 372, pág. 143.

²¹ *Les carnets de Léonard da Vinci*. Gallimard, Paris, 1942, tomo I, pág. 461.

Puesto que el peso busca la estabilidad y la fuerza aspira siempre a la evasión, el peso en sí ignora la fatiga, mientras que la fuerza jamás está exenta de ella" (A 35 r).²²

Ahora bien, si la fuerza no se puede confundir con las cosas materiales e inertes, no podrá ser, como éstas, ni corporal ni muerta ni finita: ello implica su espiritualidad, vitalidad e infinitud. Leonardo nos lo dice con inequívoca precisión: "Yo defino la fuerza como una potencia espiritual, inmaterial e invisible, animada de una vida breve, manifestada en los cuerpos... Digo espiritual, porque en esta fuerza reside una vida activa e inmaterial; y la llamo invisible, porque el cuerpo en el que se manifiesta no aumenta ni de peso ni de volumen; y de breve duración, porque perpetuamente trata de vencer la causa que la ha suscitado, y porque vencida ésta ella muere" (B 63 r).²³

"Encuentro que la fuerza es infinita..." (Atl. 117 r. b).²⁴

Si la imitación artística tiene similitud con algo no es pues, con la cosa inerte, con la *natura naturata*, sino con la *natura naturans*. En efecto, el poder creador de Dios, que se atestigua en la vida cósmica de la naturaleza, se continúa en la capacidad configuradora del arte. Mientras que la "copia" es pasividad, reflejo fiel de lo dado, la "imitación" debe exponer el movimiento creador que, por definición, no está dado. Dicho con una fórmula de Leonardo: "La pintura lucha y rivaliza con la naturaleza" (Forster III 44 v.).²⁵ Pero como la actividad artística es similar a ese poder creador, interno y espiritual, sus productos tienen semejanza con él. Semejante fuerza natural es, por otra parte, divina; luego el pintor, que la prolonga, es la fiel imagen de Dios. "La divinidad de la ciencia del pintor –dice Leonardo– hace que su mente se transforme en una especie de mente divina...".²⁶ Lo que para, la línea aristotélica era patrimonio de la contemplación, es ahora nota diferencial de la *praxis* artística.

²² *Idem*, ed. cit. tomo I, pág. 461.

²³ *Idem*, ed. cit., tomo I, págs. 68-69.

²⁴ Cf. L'occhio nell'universo, ed. cit., pág. 4.

²⁵ Cf. *Les carnets de Léonard da Vinci* ed. cit., tomo II, pág. 238.

²⁶ *Tratado de la pintura*, ed. cit., § 65, pág. 46.

De este modo, la raíz auténtica del arte se halla en el espíritu. La capacidad manual o técnica es secundaria. Leonardo no se cansa en repetir que la pintura es cosa mental. León Battista Alberti ya lo había precedido en esto, al afirmar que un tratado de pintura debe decir "de qué modo, el pintor puede seguir con la mano todo lo que su espíritu ha comprendido".²⁷ Pero, con semejante tesis, Leonardo ataca dos frentes a la vez: ni la pintura es oficio ni copia de la naturaleza. Lo que en el artesano es primario, la práctica, en el pintor es derivado; ella se debe alimentar de una ocupación "especulativa". Y si el arte tiene semejanza con algo, no lo es con la cosa representada, como ocurre con la mera copia, sino con el espíritu que la concibe. No es difícil advertir que tal concepción está determinada por el neoplatonismo.

En efecto, Plotino había sostenido que la belleza del espíritu precede y es causa de la obra. No es posible realizar una bella obra sin un alma purificada, embellecida; pues, de almas degradadas, sólo es lícito esperar lo informe y monstruoso. El alma bella es justa y temperante: está consumida en la contemplación de lo más alto. Por tanto, la relación que existe entre el artista y su obra no es mecánica, como la del artesano que fabrica un objeto desvinculado de la interioridad de su naturaleza, sino orgánica. La creación es generación: es algo engendrado desde la propia sustancia. Tal es la tesis de Leonardo. "Si fueras bestial –dice– tus figuras semejarán lo mismo, y no tendrán ingenio, y, de igual manera, cada parte de bueno o de malo que tengas en ti se mostrará parcialmente en tus figuras".²⁸

§ 3. *Imitación y contemplación.* De lo dicho por Platón en el libro décimo de *La República*, se advierte que el hombre puede fabricar cosas o imágenes de cosas. Ya sabemos que lo primero –la producción de cosas reales, prácticamente útiles– constituye la ocupación propia de los artesanos: es una actividad mecánica y servil, una técnica de fabricación, sometida al servicio de más elevados fines o inmersa en la satisfacción de necesidades inmediatas y corporales. El poder de producir imágenes nos transporta, en cambio, a otro plano, pues por su irrealidad, la imagen no puede ser

²⁷ "Seguita ad iscrivire il pectore in che modo possa seguire colla mano, quanto ara chol ingegno chompresso". (*Il trattato della pictura*, ed. cit., pág. 42).

²⁸ *Tratado de la pintura*, ed. cit., § 102, pág. 57.

sino desinteresada. (Cfr. § 1). Desde este punto de vista, la imitación nos conduce a la contemplación. En este caso, la visión reemplaza el dominio práctico de las cosas o la satisfacción real de los apetitos naturales. Pero semejante ascenso a otro mundo –al mundo de la contemplación espiritual– había sido metafísicamente encarado, por los neoplatónicos renacentistas, mediante la teoría del amor. En Leonardo ésta se funde, íntimamente con la teoría del arte.

El amor, en su primer grado, es deseo sensual. Pero todo deseo exige la posesión de lo querido, necesidad de alcanzar el término de lo apetecido. No se desea por desear, sino para tener algo de que actualmente se carece. Con otras palabras: el deseo necesita, por su esencia, ser aquietado, satisfecho; de otro modo, no existiría. Ahora bien, nada de lo terreno puede satisfacerlo, nada llena el requisito de calmarlo de manera definitiva y total. Tan pronto como un deseo se realiza o se satisface renace otro, o el mismo con renovado vigor. Todo lo que en el mundo sensible puede ser objeto de deseo, es relativo: de ahí su movilidad, su intrínseca inquietud. Alguien puede, por ejemplo, desear la riqueza, pero supeditaré ese bien a otro fin, quizá al poder que otorga el dinero. Mas, alcanzado éste, querrá ejercerlo en algo que todavía escapa a sus posibilidades actuales, y así sin término ni reposo. El amor o el deseo sólo se aquieta cuando encuentra un objeto adecuado a su exigencia, es decir, un objeto que no se relacione, por naturaleza, con otro, sino que sea en sí mismo. Sólo algo absoluto puede poner fin al *eros* pero una realidad absoluta no pertenece a este mundo, que es el escenario de lo cambiante, relativo y caduco. De este modo, el amor conducirá al hombre a una existencia ultraterrena, perfectísima, inteligible.

Sin embargo, muy pocos son capaces de llevar el amor hasta la contemplación de lo absoluto. Marsilio Ficino, en su comentario al *Banquete* de Platón, describe los diferentes grados del ascenso erótico con palabras que serán preciosas para la comprensión de Leonardo. "Porque somos generados y educados –dice– con inclinaciones a una de estas tres vidas: a la vida contemplativa, activa o voluptuosa. Si estamos inclinados a la contemplativa ... por el aspecto de la forma corporal, nos elevaremos a la consideración de lo espiritual y divino. Si a la voluptuosa, del ver caeremos en la concupiscencia del tacto. Si a la activa o moral, sólo perseveraremos en

el deleite del ver y del conversar. Luego, todo amor comienza con el acto de ver. Pero el amor del contemplativo, del ver pasa a la mente. El amor del voluptuoso, del ver desciende al tacto. El amor del activo, en el ver permanece... Estos tres amores toman tres nombres. El del contemplativo se llama divino, el del activo, humano y el del voluptuoso, bestial.”²⁹

Ficino establece, pues, que el amor es divino cuando asciende a lo absoluto, cuando sólo encuentra su satisfacción en Dios. Pero siempre el hombre corre el riesgo de descender al tacto, esto es, la materia, quedando de ese modo, apresado en las mallas de lo terrenal. Ahora bien, en el *Tratado* de Leonardo se encuentra un importante pasaje, que sería incomprendible sin el supuesto de la tesis de Ficino. Dice el pintor: “...la vista disfruta de la belleza pintada como lo haría con la belleza viva. El tacto se hace hermano aún más, pues faltando, ha tenido su ilusión, y no impide a la razón contemplar la divina belleza”.³⁰ La pintura realiza de este modo un milagro: hermana el tacto con el intelecto, lo más material con lo más espiritual. El tacto no puede bestializar la visión, porque el objeto pintado no es materialmente real, y, al no poder ejercer su actividad, el tacto colabora con la contemplación. Naturalmente, aquí reside el poder catártico del arte: a través de la imitación artística, el alma se eleva al divino amor y satisface al sensual con una mera ilusión.

Existen, ciertamente, otros motivos neoplatónicos en el *Tratado* de Leonardo; pero los mencionados me parecen esenciales para su justa comprensión. Sólo aludiré a un punto, que tiene estrechos vínculos con los ya vistos: a la divinidad de la ciencia del pintor. Ahora bien: quien dice divinidad, dice infinitud; pero ocurre que lo infinito jamás se puede dar en la experiencia, siempre limitada, concreta y particular. “¿Cuál es la cosa –pregunta el artista– que no se da y que si se diese no sería? Es lo infinito, que si se pudiese dar sería limitado y finito” –responde. (*Atl.* 131 r. b.)³¹ Y esto le propone a la pintura una esencial dificultad. Pues el alma del artista divinizada es infinita e infinita es también la fuerza que va plasmando la naturaleza que él intuye; su obra, en cambio,

²⁹ Marisilio Ficino, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*. Lanciano, Carabba, ed., s. d., cap. VIII, pág. 98.

³⁰ *Tratado de la pintura*, ed. cit., § 19, pág. 15.

³¹ Cf. *L'occhio nell'universo*, ed. cit., pág. 94.

es determinada y empírica. El misterio de la pintura consiste en que ella debe apresar lo infinito en lo limitado, en que ha de realizar lo imposible: hacer que en lo finito se dé lo infinito. Pero, por su imposibilidad, semejante exigencia jamás puede ser acabadamente satisfecha.

Lo infinito, descubierto en la contemplación íntima es una idea jamás adecuada a la realidad. Leonardo vivió como nadie el drama de los límites de la pintura, que son los del poder creador del hombre. Pleno de entusiasmo iniciaba un sinfín de obras que abandonaba en estado de simples bocetos; no por inconstancia, como pensaba Vasari³² –cuya descripción de Leonardo coincide con la de un "ingenio vagabundo", que tanto despreciaba el pintor– sino por imposibilidad de concretar en ellas la forma infinita de lo espiritual. Estaba muy lejos de tener un carácter disperso: al contrario, vivió sometido al destino del *ostinato rigore*, que condena a una inexorable disconformidad con lo hecho. Pues hay en esto una paradoja: si la obra satisface al artista, es mala; es buena en cambio si está por debajo de una perfección que él apenas vislumbra. Es buena, porque el artista no reposará satisfecho en lo logrado y, con ello, demostrará la excelencia de su alma, nutrida de lo infinito. Tal es la consigna de Leonardo. A la estimación crítica de lo que se hace, la llama juicio. “Cuando la obra está de acuerdo con el juicio, es mal indicio para tal juicio; y cuando la obra supera el juicio, éste es pésimo, como ocurre en quien se maravilla de haber obrado tan bien; y es perfecto indicio cuando el juicio supera la obra; si un joven está en esta disposición, sin duda será excelente trabajador, pero compondrá pocas obras...”³³ Este es el drama del artista. Cuando el público alaba y pondera las cualidades de una producción acabada, el pintor, a solas con su idea, sabe que no ha dicho todo. Esa idea infinita es implacable: el hombre que la haya contemplado queda condenado a ser el buscador, jamás satisfecho, de la imposible perfección última. *Chi questa beltà mira, di eterno e dolce amor sempre sospira*, había dicho el neoplatónico Lorenzo de Medici.³⁴ Y la vida entera de Leonardo estuvo inflamada por semejante visión y deseo.

³² *Vida de Leonardo da Vinci*, en la ed. cit. del *Tratado de la pintura*, págs. XIII-XXVI.

³³ *Tratado de la pintura*, ed. cit., § 400, pág. 152; § 59, pág. 43.

³⁴ *Selve d'amore*, en *Poemi*, Lanciano, 1934, pág. 48.