

Leonardo da Vinci un artista problemático

Conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, el 12 de marzo de 2020 en el ciclo “Da Vinci debería estar vivo”

Carlos Arturo Fernández Uribe

(Colombia, 1951-v.)

Licenciado en Filosofía y Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquía y en Historia del Arte de la Universidad de Bolonia, Italia. Profesor Titular y Emérito de la Universidad de Antioquía y de la Academia Cultural Yurupary. Acreedor de varios premios entre los que se destaca el de Vida y Obra a la Creación, Gestión y Formación en Arte y Cultura, de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín. Miembro de varios comités editoriales y culturales, columnista, autor de numerosos artículos y varios libros. Conferencista y profesor invitado en diversas universidades.



Resumen

En esta conferencia el profesor Fernández expone una visión de Leonardo como alguien problemático por su manera de entender el arte, por su curiosidad permanente y su interés por la perfección, lo que necesariamente lo conduce a convertirse en autor de lo inacabado, de lo inconcluso y de lo técnicamente inapropiado. Bajo la perspectiva del ángulo abordado, se plantea a Da Vinci como un genuino artista en el sentido contemporáneo, cuya experimentación y búsqueda insaciable se proyecta de manera trascendente.

Palabras clave

Arte, ciencia, conocimiento, experimentación, Leonardo da Vinci, técnica.

Esta conferencia trata un tópico que posiblemente es conocido por muchos, pero que es una característica de Leonardo como artista, a la cual yo quisiera darle una fuerza especial ya que fue un personaje bastante problemático y complejo; no fue solamente un artista trascendental, sino también difícil y complicado en muchos sentidos.

Tenemos claro que Leonardo fue un gran artista; la imagen de Leonardo como uno de los grandes genios del Renacimiento existe desde la literatura del siglo XVI; desde pocas décadas después de su muerte se reconocía ya que era un personaje muy importante, muy inteligente, muy valioso, pero no siempre hubo acuerdo sobre los valores de Leonardo ni lo que significaba su obra. Durante mucho tiempo corrió una especie de chiste que decía que los artistas pensaban que Leonardo era un gran científico y los científicos pensaban que Leonardo era un gran artista; ello evidencia que su figura resultaba incómoda para unos y otros. Es un artista problemático que, por supuesto, se ubica en un contexto, no sale del vacío; y ese contexto en el cual nos vamos a encontrar a Leonardo es el del Renacimiento.

Esta charla está dividida en una serie de aspectos que considero que son particularmente problemáticos, en los cuales Leonardo entraba en conflicto con su propio tiempo, con los artistas y con los que encargaban las obras. El primero de esos temas se refiere a los ideales que Leonardo creía que debían ser la finalidad del arte. Después me voy a referir a un asunto que es muy conocido: el interés de Leonardo por la ciencia y por la investigación, que tuvo sus consecuencias en la producción artística. En tercer lugar, mencionaré los problemas de Leonardo con las técnicas artísticas. En cuarto lugar, voy a detenerme en particular en el problema de la perspectiva. Y termino con una especie de doble conclusión con los resultados que salen de todos esos problemas y con alguna referencia a la actualidad de Leonardo, es decir, quisiera aproximarme a lo que Leonardo en realidad puede significar hoy para nosotros desde el punto de vista de la historia del arte.

Al hablar del contexto del Renacimiento italiano no voy a entrar en problemas muy complejos, como el de analizar si tiene realmente sentido que todavía se conserve esa categoría del Renacimiento, término que en realidad se inventó en el siglo XIX; pero conviene decir, de todas maneras, que es una categoría que se ha ido “desinflando”: aunque en el siglo XIX apareció como el momento más espléndido de la historia del arte, que abarcaba el siglo XV y el XVI, pero aunque diga que se ha ido desinflando en el tiempo seguramente hay muchos elementos importantes que se conservan en esa categoría.

El primer concepto que me parece que es importante tener en cuenta en ese contexto es que el Renacimiento es un arte centrado en los problemas de la ciudad, en este caso concreto de Florencia: arranca, se plantea y se piensa desde Florencia. En otras ciudades italianas vamos a tener una serie de respuestas distintas; es un asunto realmente muy importante porque hay una fuerte vinculación entre el arte del Renacimiento y la identificación con lo que en la actualidad se conoce como el inconsciente colectivo, las imágenes de la realidad y, sobre todo, la realidad de la ciudad, imágenes que se van a desarrollar en ese momento dentro de esa visión que tienen los florentinos, en buena medida apoyada en el arte, que es la idea de que Florencia es una gran ciudad, que es una ciudad comparable con la Atenas del Siglo de Oro de Pericles, del siglo V a. de c., que ellos son como los nuevos atenienses en el mundo moderno, que hay una visión del mundo que ha empezado fundamentalmente con ellos y eso llena de orgullo a los florentinos.

Es claro, por ejemplo, en la imagen de la Catedral de Florencia, construida en el siglo XIV y completada en el XV con la cúpula, obra de uno de los iniciadores fundamentales del Renacimiento, Filippo Brunelleschi; va a ser la obra más importante de la arquitectura de ese momento, como lo escribió el arquitecto, teórico y muchas cosas más, Leon Battista Alberti, uno de los autores más valiosos de la primera parte del Renacimiento. Alberti dice que la cúpula es la imagen

de Florencia, que cubre toda la región de la Toscana, que cubre todos los pueblos de la Toscana; y lo señaló en la misma línea de lo que dije anteriormente, que esto no son simplemente obras de arte muy bellas que se hacen sin una motivación profunda, sino que tienen desde el principio un fuerte sentido político, social y cultural. Es claro que en el Renacimiento hay una idea de que es necesario, conveniente y valioso recuperar las tradiciones clásicas, recuperar el mundo clásico. Todos los artistas del Renacimiento se remiten al mundo clásico, excepto Leonardo. Todos piensan que el arte se crea vinculado con el mundo clásico.

El tributo, en la Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmen de Florencia, es una pintura al fresco que representa una escena evangélica; es obra de Tommaso Masaccio, un joven artista muerto a los 27 años, que, sin embargo, es el primer gran pintor del Renacimiento. En *El tributo* puede observarse que las figuras tienen una volumetría, una corporalidad, están en un contexto espacial absolutamente novedoso en su momento; parecen efectivamente ubicadas en un espacio y una realidad concretos, lo que representa un aspecto importante por el asunto de la perspectiva, del cual vamos a hablar un poco más adelante.

También en la época hay un gran desarrollo de la escultura, no solamente de la arquitectura o de la pintura; es el caso del *San Jorge* en la Iglesia de Orsanmichele, obra del primer gran escultor renacentista, Donatello. De nuevo vale la pena decir que se estaba intentando recuperar una tradición clásica en la escultura, con una fuerte anatomía, con una volumetría efectivamente convincente. Todos estos desarrollos fueron posibles porque existía un gran respaldo social y político al arte de ese momento.

Ese respaldo social y político se da en buena medida por medio de un mecanismo que hoy nos parecería absolutamente reprochable, inaceptable, pero que es, en realidad, la manera como funciona la Florencia del Renacimiento: la ciudad está gobernada por una plutocracia, es decir, se trata de un gobierno de los

ricos. Y una de las familias más adineradas de ese momento, como se sabe, son los Médici, que tienen una tradición de banqueros desde el siglo XIV. Los ricos dominaron realmente a Florencia por medio de distintos mecanismos; Florencia no era un reino, no tenía príncipes ni reyes, era una república que estaba gobernada por la burguesía, que era la clase dominante en la última parte de la Edad Media, y en Florencia, de manera absolutamente clara, el poder estaba en manos de la burguesía más rica.

Hay un autor, un viejo historiador del arte que sigue teniendo mucha vigencia y que posiblemente algunos de ustedes han leído, que se llama Arnold Hauser; de él es muy conocida la *Historia social de la literatura y el arte*, que escribió en 1951 y donde explica, hablando de ese momento, que el sistema político de Florencia estaba montado o inventado para que no hubiera dictaduras, para que el poder fuera rotando entre los ciudadanos ricos; en ese contexto, señala cómo el gran iniciador de esa dinastía artística de los Médici, que paga la construcción del Palacio Médici Riccardi, es Cosme de Médici; en realidad, a lo largo de toda su vida Cosme solo tiene un par de encargos que son absolutamente ceremoniales en Florencia: él era gonfaloniero de Florencia, un cargo menor que duraba dos meses, y Cosme ocupó dos veces en su vida ese cargo; pero, en realidad, Cosme era el que mandaba en Florencia. Hauser saca una conclusión absolutamente lógica: que Cosme gobernaba en Florencia con medios ilegales, es decir, mediante testafierros, por medio de personas que estaban en los puestos de poder para respaldar sus proyectos.

Esta familia Médici va a invertir cantidades realmente ingentes de dinero a lo largo de todo el siglo XV. Y en el siglo XVI van a adquirir todavía más poder, porque se elimina la idea de la república; ellos van a recibir del emperador Carlos V el título de duques y van a convertir a Florencia en la capital de un reino, el Ducado de Toscana, con el respaldo del papa Clemente VII, que era de la misma familia Médici. Pero en el siglo que nos interesa lo que vamos a tener es ese gobierno

indirecto de los Médici a lo largo de prácticamente todo el siglo hasta 1492, gobernando por esos medios, con una aprobación popular realmente muy grande, en buena medida por lo que la gente ve de obras públicas en general y de obras de arte en particular. Volviendo al Palacio de los Médici en Florencia, el Palacio Médici Riccardi, conviene decir que es un palacio privado, de una familia, pero es una casa gigantesca, una construcción inmensa para una familia, pero que tiene influencias a nivel local, regional e internacional que acaban siendo casi que inverosímiles.

Entre el año de 1436 y 1438 se realizó un concilio ecuménico de la Iglesia católica, un concilio que buscaba la unidad de la iglesia de Roma con la iglesia de Constantinopla. Ese concilio se había reunido en la ciudad de Ferrara, pero allí estalló la peste; entonces los obispos y patriarcas del concilio salieron de Ferrara y se refugiaron en Florencia, que era una ciudad más cosmopolita, más grande y más próspera, y el concilio acabó sus sesiones allí. Pero lo que me interesa destacar es el hecho de que en aquel Palacio de los Médici, años después, en la década de los cuarenta, van a encargarle al pintor Benozzo Gozzoli que pinte la capilla, una capilla muy pequeña pero que está llena de frescos donde se representa *El viaje de los reyes magos*; sin embargo, quienes están en el fresco no son en realidad los reyes magos: uno de ellos, que va a caballo con vestido amarillo, es el emperador de Constantinopla que está en Florencia y participa en el concilio y es huésped privado de los Médici; el reconocimiento de un honor mutuo: una familia burguesa que aloja al sagrado emperador, pero también la afirmación de que hospedarse en el Palacio de los Médici no era poca cosa. Lo que quiero resaltar es que ellos lo conservan como una de sus imágenes más gloriosas, porque los personajes que van más atrás, vestidos menos espléndidamente que el emperador, pero que están en su mismo nivel, son los Médici mismos.

Insisto entonces en esa imagen de una grandeza realmente espectacular de la ciudad de Florencia, que cuenta con todo el apoyo por parte de los Médici me-

dante el arte; ellos, como grandes mecenas, encargan obras y respaldan el trabajo de escritores, poetas, filósofos, historiadores y traductores, además patrocinan la creación de bibliotecas, compran manuscritos por toda Europa para dichas bibliotecas; en ese momento todavía no había libros impresos sino pergaminos y los Médici se encargaron de comprar muchos de ellos para esas bibliotecas. Pero incluso más adelante empezaron a introducir la imprenta de tipos móviles que desarrollaría Gutenberg entre 1435 y 1450. ¿Por qué había una familia rica que se encargaba de hacer ese tipo de cosas? Lo que ocurre es que los Médici venden su imagen internacionalmente: ellos son los banqueros más importantes de Europa y gracias a todas esas acciones de mecenazgo aparecen como personas muy importantes, muy cultas y muy inteligentes que respaldan la ciudad con todo ese tipo de iniciativas y así logran vender su imagen muy bien.

En el contexto que se crea alrededor de los Médici, particularmente alrededor de Lorenzo, El Magnífico, que vive en el mismo palacio mencionado, se desarrolla una auténtica corte de intelectuales, poetas, escritores, etc. que tienen unos intereses filosóficos particulares; el filósofo más importante de ese momento es Marsilio Ficino; pero lo que me interesa destacar, sobre todo, es que son escritores, poetas, filósofos e intelectuales de corte platónico; piensan que la vida y la historia que se desarrolla en ese momento en Florencia es coherente con un esquema neoplatónico, una tradición neoplatónica, lo que significa básicamente que hay una exaltación del idealismo, que lo que es fundamental es la idea, el concepto; si uno lo llevara al extremo de una lectura esquemática de Platón, diríamos que lo que importa es el mundo de las ideas, que este mundo sensible en el cual nosotros nos movemos es apenas una imagen, un reflejo, una apariencia de ese mundo de ideas y entonces que todo lo que hacemos debe tender a conocer ese mundo de ideas, y que, por el contrario, conocer este mundo de apariencias sensibles no es en el fondo tan importante. Y dentro de este mundo de las ideas está evidentemente el mundo clásico, la literatura antigua y la tradición grecorromana que permea las artes.

Sandro Botticelli fue uno de los artistas más importantes de la segunda mitad del siglo xv, compañero de estudios de Leonardo, con quien trabajó y aprendió en el mismo taller del que voy a hablar a continuación. ¿Qué pinta Botticelli? Pinta idealizaciones poéticas. En *La primavera*, por ejemplo, ni siquiera sabemos explicar muy bien todos los detalles del cuadro; y aunque el análisis de esta obra es una cosa que ha sido muy compleja a lo largo de la historia del arte, es evidente que hace referencia a un mundo que no es el mundo sensible de todos los días; en realidad, aquí hay una especie de juego entre lo ideal y lo sensible o aparente, pues todo lo que contiene la pintura, las frutas, los árboles, las hierbitas, todo ese tipo de cosas, nos pone la trampa de pensar que estamos hablando de la realidad, cuando en efecto estamos hablando de un mundo idealizado.

En otras obras de Botticelli va a ocurrir lo mismo. Como en el caso de una pintura en la Capilla Sixtina del Vaticano, donde Botticelli, en una escena bíblica, pinta los temas trayendo la presencia de lo antiguo; le interesa el mundo antiguo, representarlo permanentemente y de una manera idealizada, como también puede observarse en *El nacimiento de Venus*, del mismo Botticelli. Aquí se hace referencia a la mitología clásica, Venus sale del mar pero la representación de la escena no corresponde al mundo de los hechos concretos, sino al de las formas ideales.

Es en ese contexto, con esos mecenas, con esa presencia, con ese tipo de educación, que es la misma que recibe Botticelli, con ese tipo de pensamiento de revaluación de lo clásico, donde nos vamos a encontrar a Leonardo. No me quiero detener en un recorrido por el trabajo de Leonardo; el interés no es ese, sino ver los puntos problemáticos de su obra. Pero es conveniente que tengamos claro que hay una serie de desplazamientos y cambios de ciudad que fueron muy importantes en la vida de Leonardo. Él nace cerca de Florencia en 1452 y vive en dicha ciudad hasta los 30 años, hasta 1482; en ese momento se traslada a Milán a la corte de los Sforza, quienes son príncipes gobernantes de la ciudad de

Milán. Milán no era una república, Florencia sí, Milán era un reino. Allí va a permanecer Leonardo diecisiete años, entre 1482 y 1499. En este punto quisiera hacer notar algo en el contexto del Renacimiento italiano que es importante que tengamos en cuenta, y es que esta época artística tiene unos centros bastante definidos, unas ciudades fundamentales que son, esencialmente, Florencia primero que todo, Venecia, y luego Roma, pero esta última no al principio, porque los papas ni siquiera vivían en Roma; en los inicios del Renacimiento los papas estaban regresando de Aviñón luego de un grave cisma, en el cual llegaron a existir tres papas al mismo tiempo, peleando los unos con los otros. En ese orden de ideas, Milán era más provincial, pues aunque Milán tuviera una gran catedral, que es absolutamente extraordinaria, y aunque hubiera artistas importantes, de alguna manera era un territorio menor donde no se estaban debatiendo las nuevas ideas del arte y de la cultura. Con esto quiero señalar que Leonardo va por unos caminos que no corresponden a la gran corriente de arte del Renacimiento, sino que sigue una senda de caminos secundarios, pasando gran parte de su vida en Milán y acabando sus años en la corte de Francisco I de Francia.

Leonardo regresa a Florencia entre 1501 y 1508, periodo que se dice que es del “vagabundeo” de Leonardo, porque además pasa por Mantua, al este de Venecia, sigue las expediciones de César Borgia y va por muchas partes; en realidad, aunque lo quisiera, no lograba ubicarse en Florencia. Después de haberse ido a los 30 años nunca volverá a encontrarse plenamente realizado en Florencia. Regresó a Milán porque fue llamado de nuevo en 1508 y está ahí hasta finales de 1513 cuando las condiciones políticas lo obligan a volver a emigrar; esas condiciones tenían que ver con la guerra de los franceses contra Milán; entonces se va para Roma y allí no tiene nada que hacer, no encuentra a nadie que reconozca la vigencia de sus méritos y capacidades, ni a nadie que se preocupe por ponerle trabajo. El papa es entonces León X, Giovanni de Médici, hijo de Lorenzo El Magnífico. Miguel Ángel, que había pintado la bóveda de la Capilla Sixtina para

Julio II, regresa poco después a Florencia donde sigue trabajando para los Médici mientras que Rafael pinta las Estancias Vaticanas y desarrolla al mismo tiempo una multitud de trabajos más. Pero Leonardo no tiene en realidad ningún encargo nuevo; casi podría decirse que no tiene nada que hacer, hasta que llega el rey de Francia y se lo lleva a vivir los dos últimos años de su vida a dicho país. Lo que quiero destacar es que Leonardo está siempre en contextos que no son tan centrales, sino más marginales.

Yo creo que Leonardo es una figura problemática, lo que no quiere decir que fuera conflictivo o que mantuviera malas relaciones con quienes lo rodeaban. Su figura fue problemática desde el principio porque tuvo unas ideas que desde su base misma eran distintas a las ideas predominantes en el contexto florentino. Leonardo estuvo en Florencia hasta 1482; Lorenzo El Magnífico fue la figura central de Florencia desde 1469 (cuando Leonardo tiene 17 años) hasta su muerte en 1492; es decir, toda la formación y juventud de Leonardo estuvo bajo la figura de Lorenzo, pero frente al contexto neoplatónico idealizado que este patrocinaba, lo que nos vamos a encontrar en Leonardo es una idea completamente distinta de la realidad, de lo que deben ser los ideales a los cuales tiende el arte, de lo que debe ser la finalidad para la cual se crea arte, la finalidad de los artistas.

El primer dibujo que conocemos de Leonardo tiene una firma que no es suya, sino que alguien le puso después; pero el paisaje y el escrito que hay en la parte de arriba sí son con seguridad absoluta de Leonardo; se puede decir que ese paisaje tiene una característica muy extraña en el contexto del Renacimiento donde la pintura que se hace representa imágenes completamente idealizadas, como hemos visto en el caso de Botticelli; en cambio, Leonardo se va al campo y dibuja un paisaje; es decir, se va y encuentra un punto de vista, un lugar desde el cual ve y analiza un paisaje y lo dibuja. Es lo que ocurre en ese primer dibujo referido, en el cual nos presenta un valle visto desde arriba de unas rocas; y lo realiza porque le interesa como realidad en sí misma; es decir,

este dibujo no es el fondo de un cuadro, no hace parte de una escenografía para ubicar en él, por ejemplo, una escena bíblica o para que sirva de marco a un personaje ubicado en primer plano; no, lo que a él efectivamente le interesa es la realidad misma.

Hacia 1473 Leonardo está estudiando en el taller de un maestro que es Andrea del Verrocchio. No existían entonces las academias de arte, ni tampoco el arte se estudiaba en la universidad. El análisis del problema de la educación artística es muy interesante, y no solo para los artistas. Pero, entonces, ¿dónde se estudia? Se estudia en el taller de un artista ya consolidado, y la educación artística empezaba desde la infancia; es decir, cuando los padres de un niño descubren en él inclinaciones por las artes lo llevan al taller de un artista y el muchacho permanece en ese taller durante bastantes años; en primer lugar hay un periodo en el cual ese jovencito es un aprendiz que realiza ante todo oficios varios como tener limpio el taller, barrer y trapear, recoger la mugre, botar la basura, hacerle la comida a los artistas que trabajan en ese taller; pero, sobre todo, paulatinamente aprende otras cosas como mezclar los colores, arreglar las tablas para pintar, etc., hasta que llega un momento en el cual deja de ser aprendiz y comienza a actuar como asistente del maestro; y finalmente ese joven se muestra tan capaz que el mismo maestro lo presenta delante del gremio de pintores de la ciudad y les dice: este joven que ha trabajado conmigo durante toda la vida merece ser maestro como nosotros; presenta sus obras ante los otros artistas y el gremio lo acepta como maestro. Eso significa que abandona el taller y puede poner el suyo propio.

Andrea del Verrocchio tenía un taller muy importante en Florencia; en realidad era casi una fábrica en la cual se hacía prácticamente de todo: esculturas, pinturas, baúles para bodas (las novias llevaban el ajuar en unos baúles que eran muy importantes dentro del mobiliario de la época), tejidos, baldosines, cerámicas, etc. Entre 1473 y 1475 Andrea del Verrocchio recibe un encargo de la Catedral de Florencia para pintar un cuadro sobre el

bautismo de Cristo. Lo que es interesante en ese cuadro es que en él se ha encontrado la primera intervención real de Leonardo como pintor, cuando tenía 20 años; y desde ese comienzo Leonardo se presenta con una personalidad muy distinta de la de su maestro. El asunto se percibe muy bien en los ángeles que se encuentran a la izquierda del cuadro y, en concreto, en el que está más a la izquierda; sabemos que ese angelito fue pintado por Leonardo, y resulta obvio que es completamente distinto al otro que hay en la pintura. La diferencia está en la manera como trabaja el cabello, los brillos, los trazos que le da, etc.; y si en lugar de detenernos en los cabellos miramos los rostros de los dos ángeles se verá que también se trabajan de manera diferente; pero, adicionalmente, encontramos que no se trata solo de la figura del ángel de la izquierda, sino que el paisaje que hay detrás de esos dos personajes tampoco es el tipo de paisajes que pintaba Andrea del Verrocchio, y que, por el contrario, corresponde a los que se encuentran después en la obra de Leonardo; en efecto, frente a ese paisaje del lado izquierdo de *El bautismo de Cristo* recordamos seguramente la pintura *Mona Lisa*, de la cual hablaremos al final, donde hay un tipo de paisaje semejante a este. En definitiva, la diferencia entre las dos figuras de los ángeles es muy notable y no se trata de algo que hayamos inventado nosotros o de un supuesto “descubrimiento nuevo”; de hecho, ya desde la literatura de mediados del siglo XVI, donde se reconoce la grandeza de Leonardo, se hace referencia a esta como su primera obra, con unas características muy diferentes a la obra de su maestro Andrea del Verrocchio. Es absolutamente claro que pasa suavemente de la luz a la sombra y que ese manejo diferente de la pintura genera un nuevo tipo de espacialidad; mientras en el resto de la obra hay una cosa mucho más dura, las intervenciones de Leonardo muestran algo mucho más natural, más cercano a la realidad; la otra parte del cuadro es más cortada, en la cual está más presente el dibujo y que como tal es más “abstracta”, menos realista. También puede verse la diferencia si se compara el ojo de San Juan Bautista con los del ángel de Leonardo. En la literatura artística de mediados del siglo XVI se comenta algo que

seguramente no era cierto; se dice que cuando Andrea del Verrocchio vio lo que Leonardo había hecho en ese cuadro, ese ángel tan maravilloso, tan hermoso, tan bien logrado, se sintió tan avergonzado que nunca más volvió a pintar porque su alumno lo había superado; pero eso seguramente no es verdad y posiblemente lo que pasó fue que, dado que Andrea del Verrocchio tenía ese gran taller, pensó que era maravilloso que hubiera quién pudiera encargarse plenamente de los cuadros mientras que él, como dueño del taller, se dedicaría a hacer otras cosas.

De todas maneras, ese era el momento de salida de Leonardo; y uno podría decir que hay algo que es claro desde el principio, y es que Leonardo piensa de manera distinta a como piensa su maestro. Esto puede constatarse también en un relieve, una placa de mármol que contiene una talla con una figura absolutamente idealizada, obra de Andrea del Verrocchio. Este tipo de placas se utilizaban mucho en la época como elementos decorativos en una fachada, por ejemplo, aunque no se sabe para qué fue hecho el relieve al cual me refiero; lo que me interesa es que en él se puede notar que la figura está idealizada, de alguna manera parece salida de una escultura griega, aunque llena de elementos fantásticos. Y fue seguramente mirando este relieve de Andrea del Verrocchio que Leonardo hace un dibujo muy distinto, también con mucha fantasía como esa especie de alas de murciélago, cosas extrañas que sin ninguna duda fueron inventadas por Leonardo. Pero lo que quiero destacar es que el personaje que se representa en aquel dibujo es un hombre corriente, natural, que pudo haber encontrado de paso en alguna plaza de Florencia. Ese tipo de figura, este tipo de personaje parece fascinar a Leonardo: un viejo, un hombre obeso, un narizón, que curiosamente aparece muchas veces en su obra.

En el año 1578 ocurrió un acontecimiento terrible en Florencia. Sixto IV, el papa de ese momento, quien había ordenado la construcción de la Capilla Sixtina, había tenido una serie de conflictos económicos con los Médici que eran sus banqueros; además, estaba buscando la creación de un principado en el norte

para su sobrino Girolamo Riario. Con el apoyo del arzobispo de Pisa y de un delegado papal resuelve matar a los Médici y promueve una visita de alto rango eclesiástico en el curso de la cual se celebra una gran misa en la basílica de Florencia, en la cual intentan asesinarlos. El momento de la elevación era la señal para que los asesinos cayeran sobre Lorenzo de Médici y su hermano Juliano. A Juliano lo matan, a Lorenzo lo hieren y eso va a producir un levantamiento de Florencia contra los asesinos. Rápidamente tomaron preso al arzobispo de Pisa, al delegado papal y a las personas que habían participado en ese atentado y los ejecutaron. De esa historia dramática los textos de la época dicen que el escándalo que se armó en la catedral fue tan fuerte que la gente que estaba afuera pensaba que la construcción se había caído, que la cúpula se había hundido. En todo caso, lo que aquí interesa es que Leonardo nos deja su imagen de ese acontecimiento: a Bernardo Baroncelli, uno de los que participa en el complot contra los Médici, lo ejecutan de inmediato y Leonardo lo pinta ahorcado cuando lo cuelgan de una torre del Palacio de la Señoría. Creo que ese dibujo es una imagen muy clara que ilustra lo que pretendo decir sobre lo que le interesa a Leonardo, que no son las figuras idealizadas de Botticelli o de Andrea del Verrocchio, sino que busca básicamente la realidad, las escenas, los acontecimientos concretos de la vida vivida.

Leonardo nunca termina nada, nunca acaba nada, todo lo deja en el camino, todo se queda en los propósitos. Abandona la *Adoración de los magos* cuando parte para Milán en 1482, por ejemplo. En esa pintura se podría destacar que solamente tiene las bases y que le faltó el color final; es una cosa que puede sonar un poco extraña, pero efectivamente era lo que pensaban los pintores del Renacimiento florentino: que una pintura era un dibujo coloreado; por el contrario, la idea de la pintura que se hacía con color viene de Venecia y es la que va a acabar predominando también para nosotros en la actualidad. Lo que aquí interesa es que estas pinturas de Leonardo correspondían a una gran cantidad de estudios previos; y que en esos estudios Leonardo no

tiene ningún interés por el arte clásico: Leonardo es el único artista del Renacimiento que no quiere que sus obras se parezcan al arte clásico; es el único que no cree que una obra sea buena porque se parece a una escultura griega. Leonardo piensa que una obra es buena porque se parece a la realidad, porque está convencido de que la finalidad del arte es el conocimiento de la realidad, que la pintura es una especie de ciencia que nos enseña cómo es la realidad y, por supuesto, la realidad no es el mundo griego, sino lo que la gente vive y experimenta.

Una serie importante de dibujos de Leonardo ha sido conocida como “los grotescos”, no personajes idealizados sino brutalmente realistas; allí está, por ejemplo, el hombre que vemos tantas veces, el que está en las calles, que él encuentra en el mercado y que lleva a un nivel de caricatura bastante notable. En esa serie se pueden ver esas imágenes en las cuales parece decir que hay que mirar la realidad. En último término, los personajes que va a preferir son los naturales; y no los prefiere porque le parezcan simpáticos o curiosos, sino porque son reales; pero, además, también tiene absoluta conciencia de que lo fundamental de la producción del artista es posible en esas obras, y, podría agregarse, de manera particular en esas obras. En numerosos dibujos y esquemas de Leonardo hay estudios de proporciones de ese tipo de figuras. Lo que se había hecho siempre hasta ese momento era un estudio de proporciones de las figuras ideales, del muchacho hermoso de proporciones perfectas, y no del viejo o el narizón, que son los que estudia Leonardo; es decir, todo lo contrario a lo clásico. Leonardo entiende que lo concreto y real también puede ser comprendido, que puede ser estudiado. Muchísimas páginas de estos dibujos y esquemas pertenecen a lo que hemos llamado *El tratado de la pintura*, que no es, como a veces se piensa, un libro que él haya escrito “ordenadamente”; en realidad, ese tratado reúne y organiza escritos suyos a los que se les ha dado una estructura más legible.

En el arte de la época del Renacimiento impera la idea de las proporciones, el equilibrio, la simetría, la ubicación en el espacio y demás, y aunque Leonardo no

renuncia a ninguno de estos valores lo que indica su obra es que por sí mismos esos asuntos no tienen mayor interés; buscar las proporciones, la simetría, el equilibrio de una figura, cosas que no existen en la realidad, no puede ser la finalidad del arte; lo que tiene sentido en cambio es que el arte nos ayude a conocer y a entender el mundo en el cual vivimos, en el cual nosotros nos movemos. Ese es un punto de vista muy distinto que por supuesto no a todo el mundo le gustaba, porque la gente se sentía más cómoda y segura con el otro tipo de visión, la del equilibrio y la simetría formal. Llegar a esa idea de comprensión de la realidad, a esa manera de entenderla, pasa por una serie de procesos de estudio. Él comprende que debe estudiar la realidad, que necesita conocer el mundo que tiene delante para poder descifrarlo, y de eso inclusive va a plantear una perspectiva teórica referida a la pintura.

Los trabajos de Leonardo le exigen mucho estudio; él siempre analiza profusamente los cuadros o los detalles de los cuadros que pinta. En *La anunciación*, una de las primeras pinturas que hizo cuando estaba todavía en Florencia, es decir, hacia 1478, quisiera destacar sobre todo que, aunque tiene una cierta similitud con *La primavera* de Botticelli, hay en ella una dimensión mucho más intensa. Es decir, en Botticelli existe un interés claro por la temática, por la poesía que contenía la pintura de *La primavera*, y ello le hacía dejar en segundo plano el interés por el espacio; así, lo que se tiene en el fondo del cuadro es como una especie de barrera de árboles. Por el contrario, en la obra de Leonardo, *La anunciación*, los árboles, por ejemplo, son efectivamente la representación de un árbol real, de una especie concreta de las que existen en la región de Florencia; pero además también presenta simultáneamente un estudio minucioso y general del paisaje y de los detalles. Se detiene en los fondos y en los elementos que los componen, como el caso de esta pintura en la cual hay un puerto pintado con lujo de detalle. A Leonardo no le parece importante en ningún momento que los personajes de sus obras estén acompañados de ruinas clásicas o cosas por el estilo. Aquí aparece por ejemplo la Virgen María ante un atril, un objeto de la época, en una construcción

que es una residencia que corresponde a la arquitectura del momento, algo muy distinto de aquello que se encuentra en la pintura de Botticelli.

Siempre hay estudios, siempre hay análisis en las pinturas de Leonardo; esos análisis a veces lo llevan por unas líneas que son absolutamente insólitas y que uno diría que fueron obstáculo para terminar las obras. Leonardo estudia anatomía pensando en la pintura, pensando en lo que eso significa para un pintor. Entonces disecciona cadáveres en un momento en el cual estaba prohibido, y hace una cantidad de descubrimientos anatómicos realmente asombrosos; yo no podría dar el nombre científico preciso, pero a principios del siglo xx se descubrió un conducto en el maxilar humano que ya Leonardo había encontrado y del cual nunca había existido referencia en la anatomía; por supuesto, muchos de esos descubrimientos quedaron ocultos porque sus escritos no se publicaron hasta mucho tiempo después. Igual ocurre con sus personajes prototípicos, como el caso del viejo obeso y del narizón, sobre los cuales hace estudios sistemáticos anatómicos, pero no los hace como un asunto de forma exterior, sino porque piensa que hay que estudiarlos desde adentro.

Hay un caso que es particularmente impactante en ese sentido del estudio previo a la realización de una obra. Cuando va a Milán, uno de los trabajos que le encarga el duque Ludovico “El Moro” es la construcción de un gran monumento en homenaje a su padre, el duque Francesco Sforza, que debía haber sido el mayor monumento ecuestre nunca realizado (conocido a veces como *El caballo Sforza*). Cuando recibe el encargo de hacerlo empieza a estudiar el caballo: cómo es, qué tipos existen, cómo se mueven, cómo es su anatomía, etc. Déjenme decir simplemente que Leonardo escribe veintidós tratados sobre el caballo. Entonces uno se pregunta: ¿cuándo se llegaría a la escultura? Quizás el duque Sforza estaría harto de los tratados, tratados y tratados antes de poder llegar a la escultura. Esta situación refleja seguramente muchos elementos interesantes: las complejas relaciones de Leonardo con

quienes le encargan las obras, pero refleja también que el interés de Leonardo tampoco es el arte en sentido estricto, sino que este se dirige a estudiar y entender la realidad; en efecto, cree que el arte es una de las formas fundamentales para entender la realidad. En definitiva, hay cantidades de estudios sobre el caballo, sobre cómo se podría llegar a producir realmente en bronce, qué forma particular debía tener, porque es claro que no podía estar en cualquier posición. La obra debería alcanzar unos diez metros de altura y, como se dijo, hubiera sido la escultura más grande hecha desde la Antigüedad.

Leonardo siempre está estudiando “algo más”, algo que le hace falta: está buscando siempre algo más allá. Quiero señalar que, por lo demás, el caballo debía ser una estructura en bronce de diez metros de altura hecha en un solo vaciado. Las esculturas en bronce que nosotros conocemos, las de Fernando Botero, por ejemplo, se hacen por pedazos; en el Parque de San Antonio está *El pájaro*, una escultura que hace años sufrió un atentado terrorista. Botero donó una nueva copia pero pidió que quedaran allí los restos de la obra destrozada, y en ella se ve claramente que esta se hace por partes y que luego se unen con soldadura. Pero el caballo debía ser vaciado de una sola vez. Entonces el proceso del caballo no solo resultó en los veintidós tratados ya señalados, sino que también implicó los estudios necesarios para poder hacer la fundición de esa obra gigante en una sola pieza, los moldes, los hornos, la manera de fundir y mantener manejables las toneladas de bronce que se requerían y que debían estar disponibles al mismo tiempo. ¿Eso cómo se logra? Entonces diseña todas las cosas que debían hacer parte de la producción. Con todo esto se resalta que Leonardo también es un artista muy problemático para las personas que le encargan las obras, porque todo se vuelve una cosa de nunca acabar pues el proyecto va adquiriendo unas dimensiones tales que casi siempre termina siendo irrealizable. Cuando Leonardo tenía hecho el caballo en tamaño natural, en barro, para sacar los moldes, y estaban en el punto en el que no faltaba sino retirarlos, los franceses invadieron a Milán; ya

el Duque había decidido que el bronce destinado al caballo debía utilizarse mejor en los cañones de la guerra; finalmente, los soldados franceses destruyeron el modelo y la obra nunca se realizó. Hace unos años unos norteamericanos decidieron hacer un homenaje a Leonardo y fundieron el caballo según los dibujos; de esa fundición hay una copia en Estados Unidos y otra en Milán.

Da Vinci estudia básicamente lo que le interesa analizar y entender; y este hecho de que sea “un artista que estudia” lo enfrenta violentamente con artistas que considera que no son hombres de pensamiento, sino que simplemente trabajan con las manos. En esta dirección afirma que la pintura es una cosa de la mente, pero que la escultura es una cosa de las manos. Producto de esta postura se da un enfrentamiento entre Leonardo y Miguel Ángel, que era más joven. En efecto, Leonardo había nacido en 1452 y Miguel Ángel en 1475. Miguel Ángel crea *La batalla de los centauros* cuando tiene 17 años y cuando tiene 24 hace *La piedad* del Vaticano. Leonardo tiene palabras muy violentas contra la escultura; la considera como un arte básicamente material que además es indigno porque es un trabajo manual. Señala que el escultor está frecuentemente sometido a un ruido atronador, que está sucio, lleno del polvo, que se le pega al sudor de la cara, con ampollas en las manos y con todo el cuerpo golpeado por el trabajo; por el contrario, el pintor es un artista que trabaja plácida y tranquilamente, quizá mientras en su taller un músico toca hermosas melodías, la gente lo visita y sostienen deliciosas conversaciones. De esa manera, Leonardo reivindica el trabajo del pintor como una actividad excelsa, y obviamente esa actividad del pintor es la suya. Para Leonardo da Vinci la pintura es un arte puramente mental, una forma de filosofía, una manera de pensar; es decir, la pintura es un arte intelectual y eso significa que es un arte liberal, un arte libre de personas libres, mientras que el otro trabajo, el del escultor, es el de un obrero, de una persona de segunda categoría. Valdría la pena recordar que este asunto es parte de un proceso muy largo que viene desde la más remota antigüedad cuando los arquitectos, y en menor medida los pintores,

eran mejor vistos que los demás artistas; esa idea de la antigüedad sobrevive a lo largo de toda la Edad Media y solo se supera hacia el siglo XVIII; pero mientras tanto se va a reivindicar que la pintura, la arquitectura y la poesía están por encima de otros trabajos que son los del ceramista, los del tallador de madera o los del escultor; es decir, a lo largo de la historia predominó una clasificación social de las artes basada en el tipo de trabajo físico o intelectual exigido.

Leonardo estudia muchísimos aspectos de la realidad; realiza numerosos tratados de anatomía, estudia el vuelo de las aves, el movimiento de los animales, del agua, de las olas, etc. En todos los casos se trata de asuntos que quiere utilizar en sus pinturas. Y adicionalmente se preocupa por pensar acerca de la pintura misma y escribe *El tratado de la pintura*, que, como ya se explicó, no es un texto que se haya propuesto como tal, sino que son escritos que fueron saliendo de sus manuscritos, que además fueron publicados mucho después de su muerte pues Leonardo nunca publicó nada en su vida. En *El tratado de la pintura* hay un asunto importante: para Leonardo la pintura es especialmente una ciencia que permite conocer la realidad; pero no todos los aspectos de la realidad pues no pretende decir que sea una ciencia única o absoluta; de hecho, es la ciencia que permite estudiar cómo nos aparece la realidad, cómo la vemos, cómo la conocemos, cómo llega a nuestra visión y cómo por medio de la visión nos llega el entendimiento que tenemos de la realidad; un arte que es esencialmente visual; justamente por eso la pintura es superior, por ejemplo, a la música, que es un arte que entra por los oídos; en efecto, según Leonardo el conocimiento que nos dan los ojos es el conocimiento más cierto que podemos tener de la realidad: lo que veo parece más cierto que lo que oigo.

Entonces en Leonardo encontramos permanentemente esa órbita científica, lo que también lo hacía problemático. De hecho, resulta claro que Leonardo parece amigo de complicar las cosas pues se fascina haciendo siempre experimentos técnicos; ya se hizo referencia al problema del caballo en bronce nunca realizado. Pero

adicionalmente hay otros momentos particulares en los cuales la experimentación técnica va a resultar especialmente complicada en su obra. El primer caso es *La última cena* que está en el convento de Santa María de las Gracias en Milán, donde en el fondo del comedor de los monjes Leonardo pinta esa obra. Lo primero que salta a la vista es que, desafortunadamente, justo debajo de la figura de Cristo, en algún momento, decidieron abrir una puerta y parece que a nadie le preocupó tumbar un pedazo del fresco para abrir un paso que seguramente pudo haber estado en cualquier otra parte. Pero los problemas de la obra son todavía mayores.

¿Qué ocurre con la cena? Ocurre que el gran arte de muros de la parte final de la Edad Media y de casi todo el Renacimiento (exceptuando solo la pintura sobre tela de los venecianos) es pintura al fresco, como eran las pinturas de Pedro Nel Gómez. Esa pintura mural se llama al fresco porque se pinta sobre húmedo: se extiende una capa de arcilla y cuando esa capa está todavía húmeda, se pinta, y al secarse la capa de arcilla chupa el color y por eso se conserva tan bien; pero se tiene que pintar rápidamente antes de que la capa de arcilla se seque pues si eso ocurre el color no penetra y se pierde fácilmente. Es decir, en el fresco hay que pintar con mucha velocidad, que es exactamente lo que Leonardo no era capaz de hacer; a él lo atormentaba la idea de tener que pintar rápidamente: no podía hacer ese tipo de trabajos porque tenía que estudiar y mirar y volver a mirar y hacer un boceto y modificar las cosas. Por eso, para esta pintura de *La última cena* inventa una técnica que es un mural sobre seco, que en realidad es una especie de acuarela sobre el muro; a partir de esa técnica tiene la posibilidad de desarrollar todos los estudios que uno se pueda imaginar, incluyendo los estudios particulares sobre los personajes y los diferentes detalles; ya los textos de la época recogían anécdotas según las cuales Leonardo podía estar tres meses sin ir a trabajar en el mural. Y cuando le preguntaban qué pasaba, respondía que estaba buscando por las calles de Milán el personaje de Judas, por ejemplo, o el personaje de Cristo; y, por supuesto, esa búsqueda podía demorarse indefinidamente. La obra tiene un esquema

geométrico perfectamente trabajado; es decir, no existe la más mínima improvisación. Pero la decisión técnica de pintar así, con esa especie de acuarela sobre seco para poder hacerlo lentamente, resulta tan catastrófica como se puede apreciar en la actualidad, con descascaramientos que al parecer empezaron a surgir cuando aún no se había terminado. El muro ha sido restaurado muchas veces, intentando conservar los elementos, pero como el color no queda pegado de la arcilla se desprende fácilmente; eso no ocurre en el óleo ni en la pintura al temple que se hacía en la Edad Media, pues en ellas hay una especie de pegas que son el aceite de linaza en el óleo y el huevo en la técnica del temple, que agarran el color. Pero Leonardo buscaba unos resultados diferentes y para ello recurre a experiencias técnicas que conducían al fracaso de la obra.

Leonardo vuelve a Florencia en 1501 y en esa época le encargan varios trabajos de diversa índole, algunos no artísticos como una canalización de un río para desbordarlo sobre la ciudad de Pisa, que se había sublevado a los florentinos; es un proyecto que le sale mal, que no resulta; por lo demás hay gran cantidad de proyectos técnicos que no entran en el espectro de obras artísticas. Al margen de esos temas, quisiera señalar que entre 1504 y 1506 recibe el encargo de pintar una gran batalla en uno de los muros de una sala nueva que se construye en el Palacio Comunal de Florencia. El tema que se le pide desarrollar se refiere a la gran batalla de Anghiari que libraron los florentinos contra los milaneses. Miguel Ángel, por su parte, debería pintar en el muro del frente la batalla de Cascina contra los pisanos. Pero de esos grandes proyectos no tenemos nada, solo un cartón, series de dibujos y algunas copias posteriores de detalles parciales; en el caso de Leonardo tenemos un dibujo sobre lo que hubiera sido ese gran mural, una obra gigantesca que podría medir diez o doce metros de altura por cuarenta de largo. Sin embargo, surgió de nuevo el mismo problema que le hacía casi imposible pintar al fresco. Para solucionarlo, recurrió al texto antiguo de *La historia natural* de Plinio el Viejo, una obra del siglo I donde un breve aparte describe la técnica llamada del encausto; se trata

de una técnica para pintar con cera, es decir, los colores se mezclan con cera; era un procedimiento que los antiguos practicaron muy bien, lo hacían especialmente sobre madera pero también sobre muro; la cera se tiene que derretir para que se integren los colores. Leonardo empezó a pintar con esa técnica pero no le funcionó porque a pesar de que pusieron fogoncitos en todo el salón para calentar el muro este se calentaba solamente en la parte de abajo y la pintura no se pegaba sobre la cera, se derretía y se chorreaba. Era una obra muy trascendental con la que soñaban los florentinos y de nuevo fue un fracaso radical.

Para esa pintura también hay una gran cantidad de bocetos, pues el problema de la pintura como estudio siempre estará presente en Leonardo. Pero estaba tan preocupado con sus estudios que en ningún momento se le ocurrió pensar que técnicamente el procedimiento no iba a funcionar. Por supuesto, los estudios son extraordinarios, especialmente porque, como ya se ha dicho, no buscaba la idealización del hombre clásico, sino la observación de una persona común y corriente. Sus dibujos son vivos, impactantes por la vitalidad que tienen, transmiten con eficacia la idea de que tenía razón en considerar que la pintura o el dibujo sirven para entender cómo es la realidad, la expresión, la psicología, todo lo que existe en la vida vivida.

Mientras tanto Miguel Ángel empieza a trabajar en el otro muro, frente al de Leonardo, en la batalla de Cascina, de la cual parece haber existido un cartón de 1506. El cartón es el dibujo previo antes de trabajar el muro. Miguel Ángel no fracasa en el sentido del funcionamiento técnico, sino porque la misma ciudad de Florencia le pide que para evitar más conflictos con el papa Julio II, que incluso pueden llevar a una guerra, se vaya a Roma y acceda a pintar la bóveda de la Capilla Sixtina, un trabajo que no quería realizar. En consecuencia, Miguel Ángel debe abandonar todo lo que estaba haciendo en Florencia. En definitiva, los que habrían podido ser los dos frescos más extraordinarios del Renacimiento fracasan.

La perspectiva, que no es otra cosa que el punto de vista, había sido codificada en el Renacimiento por León

Baptista Alberti en su *Tratado de la pintura*, de 1435. Alberti analizó todo el problema de la perspectiva, que a todos en algún momento en el colegio (no hablo de los arquitectos evidentemente) nos enseñaron; me refiero a lo más simple: aquello de una callecita que se pierde en la distancia, que tiene árboles en cada vereda y que, a pesar de que sean iguales, van decreciendo, y a pesar de que estén sembrados en paralelas, se van uniendo. Es lo que llamamos con frecuencia la pirámide invertida, es decir, que vemos la realidad como si nuestro plano visual fuera el fondo de una pirámide y que esa pirámide tuviera su cúspide exactamente frente a nuestros ojos, en ese lugar donde las líneas paralelas parecería que se juntan. Alberti analizó sistemáticamente el tema y descubrió que existen allí unos problemas de geometría euclidiana, de la geometría de triángulos: cuando se tiene un triángulo y se traza una línea paralela a uno de sus lados aparece un segundo triángulo más pequeño, cuyos lados son proporcionales a los lados del triángulo mayor. Eso significa que, utilizando la perspectiva, se puede poner cualquier figura en cualquier parte del cuadro que sea proporcional al resto de figuras que haya dentro del mismo. Se ha dicho que es una matematización de la relación de los objetos en el espacio. La geometría y la perspectiva lineal permitieron representar espacios que fueran convincentes; en la pintura antigua no se sabía si las personas estaban realmente paradas en el piso o flotaban, si estaban más cerca o más lejos; la perspectiva permitió racionalizar todo ese tipo de asuntos y, por supuesto, Leonardo la conocía perfectamente. Pero como estaba siempre investigando llegó un momento en el que entendió que la perspectiva no era tan real como los primeros renacentistas la habían asumido. En efecto, descubrió, por ejemplo, que todo lo dicho por Alberti funciona muy bien si uno tiene una visión monocular; pero el hecho es que nosotros tenemos visión binocular, vemos con dos ojos, y además no tenemos un plano visual que pueda parecerse a la base de una pirámide cuando vemos la realidad, sino que, en cambio, tenemos una mirada y un campo visual que tiende a ser un segmento de esfera. En síntesis, dedujo que no vemos con aquella perspectiva lineal, sino que vemos de otra manera; eso va a llevar a Leonardo a

desarrollar otro tipo de perspectiva que, en realidad, ya estaba presente en *El bautismo de Cristo* pero que va a investigar a lo largo de toda su vida.

Leonardo pinta en Milán *La Virgen de las rocas* en 1483. En esa obra, el fondo que hay en medio de las cavernas tiene un tipo de espacialidad, un tipo de profundidad distinta que se da también en otros dibujos de detalle, entre los que se destaca el dibujo de un cartón que se encuentra en la Galería Nacional de Londres. En todos ellos, lo que se tiene es un estudio de luces y sombras, un problema que le encantaba; la espacialidad está dada de otra manera, no por líneas paralelas que se unen en el horizonte, sino por los contrastes de color. A partir de aquí desarrolla lo que se llama una perspectiva aérea, que no se basa en una teoría matemática, sino en la experiencia: cuando uno ve a la distancia las cosas que están más lejos se van volviendo azules y eso evidentemente es producto del aire que hay entre el punto donde está el observador y el lugar que está mirando. Ese tipo de perspectiva es una espacialidad que se basa en los colores, que se basa en la experiencia, no en la matematización de los objetos en el espacio. Es una cosa muy complicada pues, como se dice, no existe una memoria exacta del color (mientras que sí era exacta la medida de la geometría euclidiana); es decir, si yo veo el verde de un objeto y luego me encuentro con otro objeto también verde, el color que experimentamos al comienzo se nos confunde; por supuesto, hablamos de colores cercanos y también de personas con capacidades perceptivas normales; un ejemplo de esas dificultades se encuentra en el hecho de que cuando se va a imprimir en color es necesario poner una tabla de referencia de los colores, para que se pueda mirar y confrontar las cosas; en todo caso, más allá de los detalles es un asunto muy importante en el terreno de la pintura y en la creación del espacio que ella busca.

Leonardo trabaja a partir de la experiencia y eso le da un carácter muy actual, muy contemporáneo. Se habló antes de las técnicas que no funcionaron e impidieron que la pintura más importante que se habría debido realizar en ese momento histórico no se hubiera podido

llevar a cabo; y en el fondo se dijo que Leonardo da Vinci puso en primer lugar el interés por desarrollar nuevos procedimientos que no funcionaron y que con ello, de paso, no pudo realizar la obra que quizá hubiera podido ser la más importante; pero a pesar de lo dramático que pueda haber sido, no se desconoce que detrás de la actitud de Leonardo está esa idea de que el arte es una experimentación y que lo percibimos por medio de la sensibilidad, es decir, lo percibimos mediante la experiencia y, por lo tanto, no es un asunto teórico, sino un proceso experimental.

Leonardo fue un gran intelectual, admirado en todas partes, pero admirado en muchos momentos sobre todo por cosas que no eran su trabajo artístico, todas esas cosas que nos encontramos de los libros de culinaria de Leonardo, del libro de la etiqueta en la mesa, los estudios y los tratados, que insisto, nunca fueron publicados en su vida; es decir, era reconocido básicamente por cosas que hoy nos parecerían menores. Leonardo era un gran organizador de fiestas. Cuando Francisco I se lo llevó para Francia lo hizo no solamente porque lo admiraba sinceramente y había llegado a quererlo mucho (decía que era como el padre que nunca tuvo y lo quería realmente desde el punto de vista de la amistad); al rey lo que más le interesaba eran los juegos pirotécnicos y las fiestas que organizaba Leonardo más que cualquier otra cosa, y, sobre todo, más que sus cuadros irremediablemente inconclusos. Los resultados siempre fueron precarios: hay una enorme cantidad de dibujos de Leonardo, pero todas las pinturas, sin excepción, están inconclusas; o quizá sería mejor decir que a pesar de haberlas entregado Leonardo hubiera querido seguir trabajando en ellas; incluso existe la teoría de que la *Mona Lisa* tampoco está concluida. De hecho, cuando se va para Francia en 1517 se lleva en su equipaje esa pintura que estaba haciendo con el retrato de una mujer, y se sabe que se la lleva no porque no la quiera entregar, no porque hubiera dicho que se iba a quedar con ella, sino porque le sigue trabajando. Uno no se imagina, pero evidentemente es un proceso incesante como el caso también de *San Juan Bautista*, que es una de sus últimas obras.

Para terminar, quisiera decir que cuando Leonardo está en Roma, Rafael Sanzio, de quien conmemoramos ahora los 500 años de su muerte, estaba pintando las estancias del Vaticano, y en *La escuela de Atenas* aparecen dos personajes en el centro de la escena, uno anciano y otro maduro, que son Platón y Aristóteles, y siempre se ha pensado que la figura de Platón corresponde a Leonardo. La suposición se basa porque en esa pintura Rafael retoma la posición de la mano de San Juan Bautista en el cuadro de Leonardo, apenas mencionado; una posición que aparece en otras obras de Da Vinci; pero sobre todo porque se puede hacer siempre referencia a un dibujo que se supone, sin que esté comprobado, que es un autorretrato de Leonardo, que se parece al Platón de la pintura de Rafael. De todas maneras, la pintura de Rafael genera una ambigüedad: Leonardo aparece encarnando a Platón y realmente encarnaba al otro: en esa dicotomía entre Platón y Aristóteles, Leonardo estaba más del lado de Aristóteles que del de Platón.

Creo que Leonardo da Vinci es un artista que sigue siendo problemático; un artista del cual casi no vemos nada, pero que sabemos que es muy importante; un artista que hizo de la pintura una forma de experimentación; un artista que siempre estuvo dispuesto a ensayar y a equivocarse porque le parecía que ensayar le daba la posibilidad de conocer una cosa que de otra manera no conocería; un artista que siempre pensó que era más importante el concepto, la idea. Hoy decimos que el concepto es más importante que la realización misma de la obra, y eso era lo que hacía Da Vinci. En ese sentido, creo, como dice el lema de este ciclo de conferencias, que Leonardo debería estar presente, porque si hay algún momento en el que estaría vigente la manera de entender el arte de Leonardo es este.