





Leonardo
da Vinci





Leonardo
da Vinci

Serge Bramly

Traducción de Silvia Kot

A

Bramly, Serge

Leonardo da Vinci. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires. : El Ateneo, 2015.
448 p. ; 23x16 cm.

Traducido por: Silvia Kot
ISBN 978-950-02-0865-9

1. Leonardo da Vinci. Biografía. I. Kot, Silvia, trad. II. Título
CDD 927

Leonardo da Vinci

Título original: *Léonardo de Vinci*

Autor: Serge Bramly

© ÉDITIONS JEAN-CLAUDE LATTÈS, 2012

Traductora: Silvia Kot

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Derechos exclusivos de edición en castellano para América latina

© Grupo ILHSA S. A. para su sello Editorial El Ateneo, 2015

Patagones 2463 - (C1282ACA) Buenos Aires - Argentina

Tel: (54 11) 4943 8200 - Fax: (54 11) 4308 4199

editorial@elatenio.com - www.editorialelateneo.com.ar

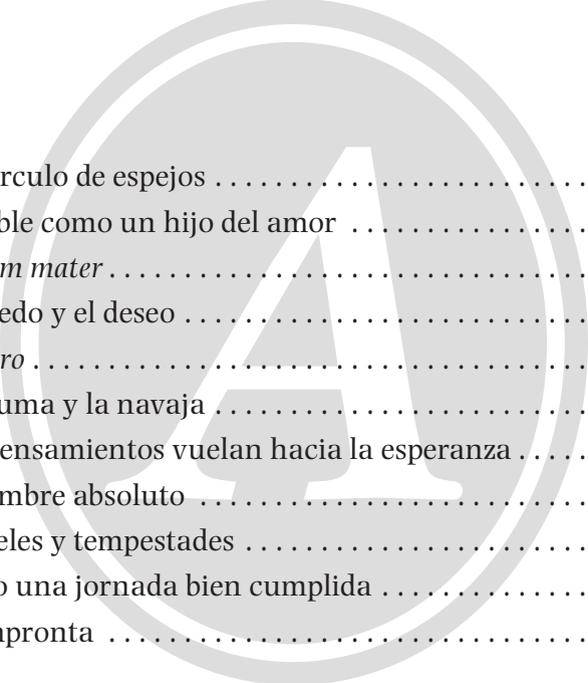
1ª edición: noviembre de 2015

ISBN 978-950-02-0865-9

Impreso en El Ateneo Grupo Impresor S. A.,
Comandante Spurr 631, Avellaneda,
provincia de Buenos Aires,
en noviembre de 2015.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723.
Libro de edición argentina.

Índice



1. Un círculo de espejos	11
2. Amable como un hijo del amor	45
3. <i>Artium mater</i>	69
4. El miedo y el deseo	105
5. <i>Dispero</i>	161
6. La pluma y la navaja	197
7. Los pensamientos vuelan hacia la esperanza	233
8. El hombre absoluto	269
9. Laureles y tempestades	323
10. Como una jornada bien cumplida	375
11. La impronta	439



Para Nour, Virgile y Carmen





Un círculo de espejos

*El rostro más loable es el que expresa lo mejor posible
la pasión que lo anima.*

LEONARDO

Cerca de la Catedral de San Juan Bautista, donde está depositado el incierto Santo Sudario en un triple relicario de hierro, mármol y plata, la Biblioteca Real de Turín conserva el autorretrato menos discutido de Leonardo. Se trata de una sanguina sobre papel de tamaño mediano (33,3 x 21,4 cm), muy exhaustiva, muy lograda, en cuya parte inferior, una mano anónima, pero seguramente del siglo XVI, ha escrito el nombre del pintor, *Leonardus Vinci*, y luego, con piedra negra: “retrato de sí mismo muy anciano” (*ritratto di se stesso assai vecchio*). Las palabras se han vuelto casi ilegibles. Pequeñas manchas rojizas se esparcen por el papel. Al igual que el Santo Sudario, que solo se ofrece a la veneración de los fieles en ocasiones excepcionales, este autorretrato casi no se muestra al público: muy dañado por el tiempo, se lo ha protegido de la nefasta acción del aire y de la luz.

Podría decirse que es el destino de Leonardo: corresponde a su espíritu, al menos, permanecer así, al mismo tiempo célebre y secreto, joya mítica, enterrada en la sombra. Uno de los cuadernos que Leonardo siempre llevaba consigo, en los que solía consignar entre sus croquis todo lo que le parecía importante, el fruto de su observación, de su reflexión, como también las cuentas de sus

gastos, contiene esta frase, tomada de las *Metamorfosis* de Ovidio: “Dudo, ¡oh, griegos!, que se puedan relatar mis hazañas, aunque ustedes las conozcan, pues las he llevado a cabo sin testigos, con la complicidad de las tinieblas de la noche”. Esta es, a mi juicio, una especie de divisa.

¿Podemos acercarnos a Leonardo sin admitir desde el principio, antes de delimitarlo, la parte de la sombra?

El autorretrato de Turín ha sido abundantemente reproducido y divulgado. Sin embargo, curiosamente, según la manera en que se ha fotografiado el original y el método utilizado por el fotograbador, según el tamaño al que se lo reduce, la expresión cambia, y el hombre parece diferente. Cualquiera sea el cuidado puesto en la impresión, la mayoría de las reproducciones parece provenir de una reproducción anterior. A veces contrastan la imagen, profundizan las arrugas, la boca adquiere un pliegue amargo, desencantado, la línea de la nariz (retocada, según algunos expertos) se endurece, las cejas muestran irritación, una especie de impaciencia arrogante; otras veces, chorrea la tinta, enturbia las pupilas, aplasta los labios y vemos a un anciano indeciso, frágil, melancólico; y otras veces, el trazo se adelgaza, se afina, el fondo se aclara, queda lavado de todas sus manchas rojizas, y los pómulos adquieren mayor importancia; las ventanas de la nariz, volumen; la barba, amplitud, y el retrato se convierte en el de un patriarca sólido y enérgico. Aquí creo adivinar una tristeza inquieta; allí, una mezcla de fuerza y bondad; aquí, tedio, fatalismo, un pesimismo definitivo; allí, una pizca de malicia, si no de ironía...

Es muy extraño. Sobre todo porque todos esos aspectos, en cierto modo, se combinan y conviven sin conflicto en el dibujo original. Si de todos modos fuera necesario demostrar la autenticidad

de este dibujo, que a menudo se confunde con su mala copia de la Academia de Venecia, la riqueza sutil que en él se observa bastaría para afirmar que no es obra de un alumno: debe incluirse entre las obras maestras de Leonardo.

Es cierto que la sanguina, de la que Leonardo fue uno de los grandes innovadores, esa piedra de arcilla ferruginosa, friable, de tinte rojizo, un medio ideal para los estudios de desnudos y los retratos, admirablemente adaptado a la carne, tiene cierta delicadeza imposible de revelar por los procedimientos comunes de reproducción. En el papel ligeramente coloreado, el trazo parece surgir del fondo, se difumina fácilmente y permite obtener un aspecto aterciopelado comparable al del óleo. Leonardo consigue un modelado muy suave, sin que la línea, o más bien, la forma, pierda precisión: no falta ni un cabello, y sin embargo, no hay ninguna sequedad en el detalle. Hay también algo inimitable en la *mano* de Leonardo: hacia mediados del siglo XIX, al grabador Calamatta le llevó veinte años trasladar *La Gioconda* al cobre: él mismo admitió incluso que no había conseguido traducir los matices.

El autorretrato no tiene fecha, pero la crítica coincide en decir que fue ejecutado hacia 1512, en Milán o camino a Roma. Leonardo tenía entonces alrededor de sesenta años: ya había pasado la mejor parte de su vida, y lo que había hecho de ella, como lo dice en sus cuadernos, estaba lejos de satisfacerlo. Su salud declinaba. La edad y las vigilias de estudio habían debilitado sus pupilas: necesitaba gafas para trabajar. Bajo el delgado bigote, el labio superior, sin relieve, revela una boca desdentada. Los franceses de quienes dependía, o de los que dependía, en todo caso, su seguridad material, estaban a punto de ser expulsados de Italia: mientras palidecía su estrella, debía buscar un nuevo protector. Muchos de sus amigos habían muerto. ¿A quién acudir?

Lo que me sorprende en segundo lugar, en este autorretrato, es que los ojos, a la sombra de las largas cejas espesas, no miran de frente sino un poco de costado y hacia abajo. De los innumerables retratos de Rembrandt, casi todos miran al espectador directamente a los ojos. Rafael, Durero, Rubens, Velázquez, Ingres, Corot, Delacroix, van Gogh, todos los pintores que se representan a sí mismos muestran la mirada directa, horizontal, que les devuelve el espejo al que le solicitan su imagen.

Al parecer, Leonardo no quiso conformarse con su reflejo familiar. En ese período de incertidumbre que atravesaba, cuando tenía que volver a empezar –¡a su edad!–, quiso verse como nunca se veía. Traspasó la pantalla de la costumbre, desarmó los artificios de la pose y se tomó de costado, en pleno trabajo. Es probable que utilizara un juego de espejos, tres por lo menos: uno de frente, uno de tres cuartos y uno de espaldas. En esa época, le interesaban mucho los espejos: en Roma, en 1513, dedicó una gran cantidad de tiempo y energía a la construcción de espejos parabólicos.

Se estudió de una manera muy científica y realmente se sorprendió a sí mismo. No se dejó engañar, distraer ni apiadar por ese hombre: escrutó los rasgos gastados del anciano en el que se había convertido, como si fueran los de un extraño. Y quizá resida en esto la misteriosa fuerza del dibujo: en él, Leonardo hizo un análisis de su vida. Las arrugas, los pliegues, la carne hundida que descubrió y dibujó constituyeron una suerte de balance. Repasó las diferentes fases de su vida, analizó las marcas que habían dejado en él los años: la infancia en el pueblo de Vinci, el aprendizaje en Florencia, la época feliz de su primera estadía en Milán, la incertidumbre y los vagabundeos, el viaje mercenario a sueldo de César Borgia... Leonardo se buscaba a sí mismo, se interrogaba, *se reflexionaba*. Dibujar era para él una manera de comprender:

hablaba de su arte como de un instrumento de investigación científica y filosófica. Al formar sobre el papel las ondulaciones de su barba o la línea de sus labios retraídos por el tiempo, hizo su examen de conciencia. Más de medio siglo antes de Montaigne, sin proponerse, como este, “ningún objetivo, fuera de lo doméstico y privado”, con un dominio que respiraba silencio y soledad, se dirigió a su interior, se sondeó, se auscultó, “se saboreó, se envolvió en sí mismo”, se pesó y se juzgó también, se condenó en algunos rasgos, y todos los sentimientos que lo atravesaban mientras su mano corría por la hoja, pasando por su rostro como la sombra de una nube, se transparentaron en el retrato.

“El hombre es un sujeto maravillosamente vano, diverso y ondulante”, dijo el autor de los *Ensayos*.

Leonardo aprendió a aceptar el pasado y a no esperar y a demasiadas cosas. A pesar del cansancio, dominando ese dejo de amargura que se adivina en las comisuras de su boca, desechando el arrepentimiento, sin el auxilio de ninguna ilusión, no se rinde, ni se desespera: con su amplia frente obstinada, parece decir que persevera.

Está lo que se sabe y lo que no se sabe. En el caso de Leonardo, mucho se adivina, se supone, se imagina... y se da por sentado. Kenneth Clark, que dedicó una buena parte de su vida a estudiarlo, escribió: “Leonardo es el Hamlet de la historia del arte que cada uno recrea para sí mismo, y aunque me he esforzado por interpretar su obra del modo más impersonal posible, debo reconocer que el resultado es ampliamente subjetivo”. Y Kenneth Clark solo habla de su obra...

¿Leonardo ha sido *oscurecido* por el velo insidioso de su propia leyenda, como una pintura ennegrecida con el tiempo por un barniz demasiado generoso?

La leyenda se construyó demasiado temprano, incluso en vida del artista, y el autorretrato de Turín, que ha contribuido a desarrollarla, revela uno de sus aspectos. Quiero hablar de la apariencia física, muy particular, de Leonardo, del efecto que producen en la imaginación las pupilas escépticas bajo el alero de las cejas curvas, la gran frente despejada y, sobre todo, la larga cabellera blanca y la barba majestuosa, que no tiene la textura habitual de una barba, una mata más o menos desordenada de pelos, sino que está compuesta por mechones lisos y fluidos, de modo que casi no se diferencia de la cabellera.

El siglo XIX, que engendró a Víctor Hugo, Tolstói, Whitman, nos acostumbró en cierto modo a ese aspecto de profeta, característico del gran hombre cuyo oficio es pensar. En los primeros años del siglo XVI, en cambio, la barba y los cabellos largos y blancos, y más aún una barba en cascadas, no eran en absoluto habituales, y remitían más bien a la Antigüedad, a las Escrituras, a los tiempos míticos: recordaban a Homero, a Neptuno, al rey David, a Carlomagno, al mago Merlín, por no decir a Dios Padre.

La singular silueta de Leonardo era famosa en las calles de Milán y Florencia, y los contemporáneos del artista, generalmente avaros en descripciones físicas, no dejaban de aludir a ella cada vez que lo mencionaban. El autor anónimo de un manuscrito denominado *Anónimo Gaddiano o Magliabecchiano*, que se conserva en la Biblioteca Nacional Central de Florencia, dijo que su barba, “peinada y rizada”, le caía hasta la mitad del pecho. Sin duda, a Leonardo le gustaba destacarse: el *Anónimo Gaddiano* agrega que llevaba “una vestimenta de color rosa que le llegaba solo hasta las rodillas, aunque en esa época la moda imponía la ropa larga”. El pintor milanés Giovanni Paolo Lomazzo, que había quedado ciego a los treinta años y dedicó el resto de su vida a la redacción de

tratados históricos, les adjudicó un animal y un metal simbólicos a los siete artistas italianos más grandes, los *governatori dell'arte*, en su curioso libro *Idea del tempio della pittura*: a Leonardo le dio el oro, por su esplendor, y el león, por su nobleza. También se refirió al largo de su cabellera, la barba y las cejas, para declararlo “un verdadero modelo de la dignidad del saber, como antaño Hermes Trismegisto y el antiguo Prometeo”.

Esa apariencia remitía sobre todo a la Antigüedad, y Lomazzo no fue el único en recurrir a Grecia para hacer el panegírico de Leonardo. Pompeo Gaurico lo describió como un émulo de Arquímedes en su *De sculptura*, publicado en 1504; el humanista Giovanni Nesi, que conoció a Leonardo en Florencia hacia 1500, al hablar de su “imagen venerable”, se refirió a Delos, a Creta, a Samos, la patria de Pitágoras. Pero a sus contemporáneos eruditos quizá les hacía recordar a Aristóteles, y más aún a Platón, particularmente al Platón un poco místico concebido por la Academia de Careggi, el arquetipo del filósofo. Esa cabeza que exhibía, sumada a su conocido interés por la ciencia, su actitud distante, su humor tranquilo, su fama de raro (era zurdo, vegetariano...), confirmada por su ropa rosada, así como la corte de alumnos jóvenes y bellos que lo rodeaban, lo asemejaban irresistiblemente al “filósofo de los príncipes, príncipe de los filósofos”, al gran Platón, a quien en esa época consideraban un poco mago, suponían médico, y llamaban “maestro de lo divino”, padre de todos los misterios, anunciador de la Trinidad.

Por sus ideas, Leonardo estaba sin duda más cerca de Aristóteles que de Platón. Pero el *Quattrocento* tenía tendencia a mezclar las figuras de estos filósofos, y los imaginaban igualmente barbudos e imponentes. Los largos cabellos blancos mezclados con la barba pertenecían más bien, en su origen, a la iconografía de Aristóteles. Sin embargo, como Platón era anterior, y la enseñanza

platónica o neoplatónica estaba de moda en ese momento, esos símbolos de la ancianidad y de la preeminencia eran frecuentemente transferidos de uno al otro.

En 1509, es decir, unos tres años antes de que Leonardo dibujara su autorretrato, Rafael pintó en el Vaticano, en la sala llamada de la Signatura, el gran fresco *La Escuela de Atenas*. Colocado frente a *La Disputa del Sacramento*, esta obra capital, que resume las aspiraciones y los gustos de la época, pone en un pie de igualdad a pensadores antiguos y doctores de la Iglesia. En el centro, bajo los pórticos de mármol cuyas cintras armoniosamente repetidas parecen una proyección arquitectónica de la razón suprema, solos bajo el cielo, uno con el *Timeo* bajo el brazo y el otro con la *Ética*, Platón y Aristóteles dominan la asamblea respetuosa de los sabios, que se abre para dejarlos pasar. Platón, envuelto en una toga *de color rosa* y el índice levantado en un gesto típicamente leonardiano, ¿no muestra acaso los rasgos del anciano que aparece en el autorretrato de Turín? La cabellera y la barba presentan las mismas cascadas enmarañadas, las mismas arrugas surcan la vasta frente, la boca tiene el mismo pliegue descendente, espesas cejas cubren la misma mirada indescifrable... Rafael había conocido a Leonardo en Florencia, algunos años antes, en la cima de su gloria, y en contacto con sus obras, completó una formación iniciada con el Perugino, ex discípulo de Leonardo. Siguiendo una costumbre de la época, introdujo en su composición personajes contemporáneos: Francisco María de Urbino, el joven Federico de Mantua, el Perugino e incluso él mismo. Y se supone que les dio a algunos sabios antiguos el rostro de artistas que él admiraba, para elevar las artes plásticas al nivel de la filosofía. La tradición identifica a Miguel Ángel (la primera parte de la Sixtina se inauguró en agosto de 1511) con el oscuro

Heráclito sentado en primer plano, y al arquitecto Bramante –amigo de Leonardo, compatriota de Rafael, que sin duda participó en la realización del fondo del fresco– con el “ingenioso Euclides”, a quien se ve a la derecha, manejando un compás. Si la tradición no se equivoca, Rafael le reservó la mejor parte de su homenaje a Leonardo: lo eligió para representar al hombre considerado entonces el pensador más importante de todos los tiempos, pues creía que era el más digno de encarnar la profundidad de la sabiduría antigua y de simbolizar su renovación.

La impresión que dejó Leonardo más tarde en la corte del rey Francisco I de Francia fue más la de un filósofo –en esa época se entendía la palabra en su sentido más amplio: “el hombre del saber”– que la de un artista. Benvenuto Cellini, que llegó a Francia unos veinte años después que él, citó el testimonio del rey en sus *Discursos sobre el arte*: “Quiero repetir lo que el rey me dijo a mí en presencia del cardenal de Ferrara, del cardenal y del rey de Navarra. Dijo que nunca hubo en el mundo un hombre que supiera tantas cosas como Leonardo, no solo sobre escultura, pintura y arquitectura, sino también sobre filosofía, pues era un gran filósofo”.

Seguramente, ese *diavolo* de Cellini exageraba como siempre, impulsado por el afán de glorificar a un compatriota, pero otros textos del siglo XVI confirman la idea de un Leonardo “filósofo”. Baldassare Castiglione destacó, por ejemplo, en su libro *El cortesano*, escrito entre 1508 y 1516, el amor de Leonardo por la filosofía, deplorándolo en realidad, pues eso lo desviaba de la pintura. Y Geoffroy Tory, impresor del rey de Francia en 1530, repitió casi palabra por palabra lo que le había dicho Francisco I a Cellini: “Leonardo da Vinci no es solo un excelente pintor, sino un verdadero Arquímedes. También es un gran filósofo”.

Al parecer, incluso a los allegados a Leonardo se les imponía la majestuosa imagen de un sabio antiguo. Es interesante comparar en este sentido el autorretrato de Turín con los retratos que hicieron de él sus alumnos: el perfil que posee la Biblioteca Real de Windsor y su réplica de la Ambrosiana, atribuidos a Francesco Melzi o a Ambrogio de Predis.

El perfil de Windsor muestra a un Leonardo algunos años más joven que el del autorretrato: el tiempo aún no desguarneció la parte superior de su cabeza, las ojeras no están tan marcadas, las arrugas son menos profundas, la barba se ve más poblada y lisa. Pero existen también entre ambas obras diferencias que no tienen ninguna relación con la edad: el alumno rectificó la nariz del maestro, la adelgazó, la afinó como para acercarla al ideal griego y omitió las cejas espesas. La pose de perfil recuerda a la figura de una medalla. La expresión desencantada, dolorosa, llena de arrepentimiento por todo lo que no ha sido cumplido, obsesionada por las decepciones, los fracasos, la proximidad de la muerte, aparece disfrazada, depurada, convertida en una serenidad límpida en la mirada del deslumbrado discípulo. Disimulando frente a los demás la angustia que lo carcomía, cuyo inexorable avance conocemos a través de sus notas personales, Leonardo mostraba en público una máscara lisa, luminosa, llena de bondad, dulzura y mansedumbre. Los recuerdos unánimes de quienes lo conocieron (“un ángel encarnado”, decía también Cellini) forman la imagen ejemplar de un ser perfecto. En las páginas que le dedicó, Giorgio Vasari empleó, en medio de una lluvia de superlativos, de un modo repetido y casi lancinante, la palabra “divino”: “Haga lo que hiciere, cada uno de sus gestos es tan *divino* que todo el mundo es eclipsado, y se ve con toda claridad que hay allí un favor *divino*, y no un esfuerzo humano...”.

¿Cómo encontrar detrás de ese rostro mítico al orgulloso émulo del héroe de Ovidio, que decía actuar “sin testigos, con la complicidad de las tinieblas de la noche”?

Hacia mediados del siglo XVI, el muy fecundo Giorgio Vasari, mediocre pintor, pero arquitecto honorable –Floencia le debe sus Uffizi–, empezó a escribir, siguiendo el modelo de Plutarco y Suetonio, las vidas de los más importantes artistas italianos. La idea se le ocurrió en Roma, mientras visitaba al cardenal Farnesio, en una conversación con el historiador Paolo Giovo, más conocido con el nombre de Paulo Jovio. Este había empezado a redactar, en latín, “elogios” de artistas célebres, pero como el oficio de pintor le era ajeno, le costaba seguir. Rápidamente, Vasari emprendió esa tarea en su lugar. Ya había acumulado una cantidad de notas sobre sus ilustres colegas, además de recoger anécdotas, elaborar listas de obras, comprar bocetos y dibujos que guardaba en grandes carpetas. Profundizó su investigación, buscó nuevas fuentes y enriqueció su inventario. Algunos años más tarde, en 1550, publicó en las ediciones Torrigiani su libro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, escrito en toscano, que incluía ciento veinte biografías. En esta obra relataba toda la aventura del arte italiano, desde los primitivos hasta los “modernos”, señalando tres estilos, que corresponden a tres períodos: la emancipación, cuyo mejor representante era Giotto; la madurez, alcanzada con Masaccio, y la perfección, iniciada por Leonardo y completada, a su juicio, por Miguel Ángel. Así, inventó la historia del arte.

Vasari tuvo tanto éxito que, convertido en una especie de superintendente de las bellas artes del gran duque Cosme de Médicis, publicó en 1568 una nueva versión de las *Vidas*, ampliada, ilustrada con retratos, corregida, y en la cual se incluyó a sí mismo: “Sus

propias pinturas perecerán –le dijo Jovio con brutal franqueza–, pero el tiempo no consumirá este texto”.

Nunca se insistirá bastante en la deuda que tenemos con Vasari. Lo esencial de lo que conocemos de los artistas italianos desde el siglo XIII hasta el XVI proviene de su inmenso libro. A pesar de las inexactitudes, los errores, los preconceptos, un nacionalismo (florentino) a menudo ciego, una desagradable tendencia al sermón moralizante o a la hagiografía, y hasta de su gusto por la leyenda (Felibiano, que lo copió, lo llamaba “un asno cargado de reliquias”), Vasari sigue siendo una referencia primordial e indispensable para quienes se apasionan por ese episodio privilegiado de la historia de la humanidad que es el Renacimiento italiano.

Vasari tenía ocho años cuando murió Leonardo, pero estudió en los talleres de Florencia en los cuales permanecía viva la memoria del maestro de la barba blanca, con personas que lo habían conocido de una u otra manera, que seguían comentando entre ellos todo lo que había hecho. Más tarde, se puso en contacto con sus ex alumnos, gracias a los cuales pudo verificar, completar y ampliar las informaciones ya obtenidas. Habló especialmente con Francesco Melzi, su amigo, ejecutor testamentario y heredero, que conservaba con celo, junto con los manuscritos, un retrato dibujado por Leonardo: quizás, el de Turín. Por último, pudo comprar algunos estudios a la pluma o al carbón del artista, cuya obra conocía en parte de oídas, para su colección personal.

Su *Vida de Leonardo da Vinci, pintor y escultor florentino* no es la crónica de un testigo directo, pero se apoya en muchos relatos de primera mano y es el testimonio más completo que tenemos.

Al leer la veintena de páginas de ese texto, se nota que Vasari estaba al mismo tiempo fascinado y desconcertado, pues el personaje

era muy ambiguo y no se parecía a sus colegas: Leonardo exploró los más diversos terrenos, tocó los límites extremos del saber, concibió proyectos extravagantes, persiguió muchas quimeras, pocas veces completó las obras empezadas y su producción fue escasa... Otros combinaron, como él, los oficios de pintor, escultor, arquitecto e ingeniero, o se destacaron por obras comparables en mérito a las suyas, o llevaron una vida más singular, pero ninguna personalidad fue tan intimidante, ninguna carrera, tan difícil de circunscribir. Por eso, a modo de explicación, Vasari alude repetidamente a un aspecto sobrehumano, “divino”. Diríase que la orgullosa imagen del viejo sabio de barba y cabellera desordenadas extendió su sombra sobre el historiador, ocultando en parte al hombre de carne y hueso.

“Las influencias celestes –escribe Vasari– pueden hacer llover dones extraordinarios sobre determinados seres humanos: es un efecto de la naturaleza. Pero hay algo sobrenatural en la acumulación desbordante, en un mismo individuo, de la belleza, la gracia y la potencia”.

No se trata de un giro retórico: Vasari le atribuye a Leonardo todos los dones y todas las cualidades. Menciona una habilidad y una fuerza prodigiosas: “Él podía domar los más violentos furoros. Con su mano derecha retorció el gancho de una campana mural o la herradura de un caballo como si fueran de plomo”. Elogia su generosidad (“en su esplendidez, recibía y alimentaba a cualquier amigo, rico o pobre”), su gentileza, su suavidad, su elocuencia (“su discurso dirigía en el sentido que deseaba a las voluntades más obstinadas”), su “magnanimidad regia”, su sentido del humor, su amor por los animales (“cuando pasaba por el mercado, sacaba a los pájaros de las jaulas, pagaba el precio que le pedían y los dejaba volar, devolviéndoles la libertad perdida”), el “terrible vigor

de su razonamiento, apoyado en la inteligencia y la memoria”, la sutileza de su mente, que “nunca dejaba de producir inventos”, sus aptitudes para la matemática, la música, la poesía. Además, el artista era de una belleza admirable: de una “belleza física más allá de todo elogio”...

¿Hasta qué punto se puede creer en la veracidad de este retrato? La fuerza y la magnífica prestancia con las que Vasari adornaba a Leonardo también estaban, extrañamente, entre los atributos de Platón: en su *Vita Platonis*, Marsilio Ficino alaba los hombros anchos y robustos del filósofo. La herradura de caballo retorcida como si fuera de plomo con la mano derecha (cuando Leonardo era zurdo) puede ser una figura de estilo. Las cualidades atribuidas al artista definían al hombre ideal que imaginaba la época: amable, buen jinete, capaz de tocar un instrumento, de improvisar versos, al mismo tiempo caritativo, brillante conversador, culto y deportivo. Las apologías de Lorenzo de Médicis o de Francisco Sforza están colmadas de superlativos muy parecidos a los que aparecen en la *Vida* de Leonardo. En su libro *El cortesano*, Baldassare Castiglione exige del príncipe y su entorno los mismos talentos y virtudes.

Sin embargo, otras fuentes confirman el retrato en su conjunto. El ser prodigioso que describe Vasari parece haber existido en realidad: la leyenda se apoya sobre bases sólidas.

En su breve *Elogio*, escrito en Isquia, adonde se había retirado tras el saqueo de Roma, el imparcial Paulo Jovio, que había conocido a Leonardo en la corte del papa León X, dijo, antes que Vasari: “Su encanto, su generosidad y su mente brillante no eran inferiores a la belleza de su persona. Su ingenio de inventor era sorprendente, y actuaba como árbitro de todas las cuestiones referentes a la belleza y la elegancia, en particular, en todo lo concerniente a los espectáculos de gala. Cantaba admirablemente,

se acompañaba él mismo con la lira y toda la corte se deleitaba”. Leonardo falleció a los sesenta y siete años, “ante la gran aflicción de todos sus amigos”, concluye Jovio.

El *Anónimo Gaddiano*, publicado por primera vez en 1892, comenzaba su exposición de la misma manera, destacando que Leonardo “era tan excepcional y estaba tan ricamente dotado que la naturaleza parecía haber realizado un milagro en su persona, no solo por su belleza física, sino por los innumerables dones que le había ofrecido y que él ejercía con una perfecta maestría”. Más adelante, tomando, al parecer, las palabras de otra persona, cercana a Leonardo, el pintor Giovanni di Gavina o el vanidoso escultor Baccio Bandinello, agregaba que el artista “era bello como persona, elegante y bien proporcionado”.

Según Clark, Leonardo era considerado en su tiempo una obra maestra de la naturaleza, una obra de arte perfecta,

Esta insistencia unánime en la belleza de un hombre provisto de los más elevados dones resulta perturbadora. La belleza física, acompañada por todos sus refinamientos, que Leonardo no desdeñaba –recordemos el abrigo corto “de color rosa”, la barba coquetamente “peinada y rizada”, el papel de “árbitro de las elegancias” que le adjudica Jovio–, parece incompatible con la dignidad de un anciano sabio, un hombre de ciencia y filósofo tanto como artista, con el fervor del científico que consumía sus fuerzas en el estudio, que aspiraba a saberlo todo. Al mismo tiempo, buscamos la falla: nos preguntamos si esas virtudes físicas que todo el mundo le reconocía, que le garantizaban muchas facilidades, no lo habrán perjudicado, no habrán sido una especie de desventaja. Y también, cuántas antipatías, cuántos odios le habrán ocasionado.

Para poder pintar anatomías exactas, Leonardo “disecaba cuerpos de criminales en las escuelas de medicina, impasible frente a

ese trabajo inhumano y repugnante”, dice Jovio. Se vanagloriaba de ello, como para provocar: en 1517, le contó al cardenal de Aragón que había disecado “más de treinta cuerpos de hombres y mujeres de toda edad”. Sus contemporáneos lo sabían. No puedo evitar preguntarme qué pensaban ellos de ese dandi impecable, tan bello como elegante, cuando lo imaginaban abriendo cuerpos muertos a la luz de una vela, cortando huesos con una sierra, hundiendo sus manos, que podemos suponer muy cuidadas (había inventado un método para evitar que se ennegrecieran las uñas) en las vísceras pestilentes.

Basta recorrer las páginas de los cuadernos en los que Leonardo se esforzó, toda su vida, por desarrollar y al mismo tiempo encerrar su pensamiento, para comprender la admiración que despertaban la riqueza, la profundidad y la sutileza de su espíritu en quienes tenían la fortuna de acercarse a él. Sus croquis y sus escritos atestiguan ampliamente las cualidades y los dones que enumera Vasari, incluso el humor travieso, esa generosidad y esa bondad hacia los animales que el biógrafo destacó tanto. En cambio, no hay ninguna pintura, ninguna escultura que perpetúe de un modo certero el reflejo de su belleza física, que seguramente tuvo mucha importancia, su encanto y su gracia, como nada nos restituye el eco de los cantos que improvisaba acompañándose con la lira.

El autorretrato de Turín habla de nobleza, de una grandeza desgarradora, sin duda, pero casi no permite adivinar, detrás de las arrugas de desencanto que confiesa, al Apolo que el anciano de sesenta años podía haber sido en el pasado. Apenas se percibe en el fondo de la mirada cierta claridad, algo de dulzura. Al dibujarse, Leonardo no pensaba legar su imagen a la posteridad, ni construir una imagen representativa, y mucho menos que lo halagara.

Era un autorretrato para él, realizado con un lápiz minucioso, inquisidor pero urgente, sin posibilidad ni deseo de arrepentimiento, casi una instantánea. Revela al hombre en un momento preciso de su vida, y se trata de un momento de crisis. Tiene que ver con las circunstancias y permite ver más allá de las apariencias. Es, por otra parte, solo un dibujo. El ángulo desde el cual se observa Leonardo, la ausencia de sombrero, la pose demasiado natural, un poco descuidada, la expresión preocupada del rostro, no se inscriben en el sentido del retrato de la época: hay demasiada espontaneidad, demasiada emoción en esa sanguina.

En ese aspecto, el perfil de Windsor (o su gemelo de la Ambrosiana), trazado por un alumno, más solemne, más convencional, en su probable irrealismo, traduce mejor la realidad pública, la de las formas percibidas. La edad no apagó la belleza, ninguna angustia turba la armoniosa pureza del rostro, el poder de seducción se mantiene intacto. Aunque la juventud había desaparecido, Leonardo aún impresionaba por el físico: apenas pocos años antes de la realización del autorretrato de Turín, el poeta Jean Lemaire de Belges, en su obra *El llanto del Deseado*, citando a Leonardo entre los protegidos del conde de Ligny cuya muerte deploraba, escribió: “Tú, Leonardo, que tienes gracias celestiales”. No se refería a la obra del pintor y escultor, muy valorada por los franceses, ni a los trabajos del ingeniero, ni a las investigaciones del científico: nada parecía definir mejor al viejo maestro que el exquisito encanto de su persona.

Leonardo “tenía tanta clase, que con solo verlo, la tristeza desaparecía”, escribió Vasari. Así, mientras que la mayoría de sus contemporáneos alababan en él al artista, y algunos elogiaban al “filósofo” o al ingeniero (y en esa época, eso significaba hacerle un homenaje más grande), otros apreciaban en primer lugar su inefable presencia.

Sin llegar al extremo de sostener que la baja estatura de Napoleón, por ejemplo, fue un elemento decisivo en la evolución de la Europa posterior a 1789, creo que no se puede entender del todo a determinadas personas si no se piensa en su aspecto, es decir, si no se perciben ante todo las ventajas o los tormentos que les aporta su físico, y el modo en que se adaptan a él. Miguel Ángel era más bien feo, tenía orejas paradas, ojos pequeños y la nariz aplastada por el puñetazo de un colega: esto no explica su carácter desconfiado, iracundo, orgulloso, solitario, y mucho menos su genio, pero ilumina y completa la historia de su vida, el hecho de que, de un modo u otro, esto pudo afectarlo. En el caso de Leonardo, lamentablemente solo tenemos retratos dibujados, o por lo menos, desprovistos de colores, que lo muestran a una edad avanzada. No ha llegado hasta nosotros ninguna imagen cierta de él cuando estaba en el esplendor de su juventud, y por lo tanto, no podemos seguirlo en las sucesivas etapas de su vida, ver la expresión de sus ojos antes de las desilusiones (ni siquiera sabemos si tenía ojos verdes, como se ha dicho sin pruebas), conocer el momento exacto en que eligió ocultarse tras el original velo de una larga barba ondulada, y si lo hizo para disimular los inexorables estragos del tiempo, y cómo adquirió su aspecto de profeta... Leonardo es uno de esos hombres de quienes uno querría saberlo todo.

Sin las escasas descripciones literarias anteriormente citadas, no podríamos adivinar que Leonardo tuviera en su juventud una belleza memorable. El autorretrato de Turín, tan elocuente, por otra parte, ha determinado, en forma directa o indirecta, toda la iconografía del artista y, al mismo tiempo, formó en nosotros –terminó por imponernos– una idea reducida e indeleble del hombre: es imposible concebirlo de otro modo que bajo los rasgos casi simbólicos del sutil anciano de barba blanca, no podemos imaginar

que haya tenido antes otro rostro. Significativamente, cuando se representa su vida en imágenes, se lo muestra siempre con una larga cabellera y una larga barba, y solo se le oscurece y se le espesa el cabello para rejuvenecerlo.

Cristofano Coriolano, el grabador veneciano a quien recurrió Vasari para ilustrar cada una de las *Vidas* de la segunda edición de su libro, fue el primero en divulgar esta apariencia simplificada de Leonardo. Inspirándose, a mi juicio, en el autorretrato de Turín, buriló un perfil vigoroso en el que se ven arrugas, una nariz un poco fuerte, una frente severa. El único aporte nuevo fue la cabeza cubierta con algo que está entre un gorro de viaje y una boina. Más o menos modificado, el grabado de Coriolano fue reproducido en Amberes, en 1611, en Ámsterdam, en 1682 y en París, en 1745. Vasari volvió a introducirlo en su fresco *La corte de León X*, en el Palacio Viejo de Florencia. El detalle de los rasgos importaba poco: los signos característicos (la barba, la cabellera, el curioso gorro) bastaban ahora para la identificación inmediata de Leonardo, como el bigote, el sombrero hongo y el bastón bastan para identificar hoy a Charlie Chaplin: ya era un tipo, una silueta. El triste monumento de la Piazza della Scala, en Milán, realizado por el escultor Pietro Magni, o el patético cuadro de Ingres que muestra a Leonardo agonizando en brazos de un afligido Francisco I se inspiraron a su vez en esta *idea* del hombre.

Durante mucho tiempo se creyó que un cuadro de los Uffizi de Florencia era un autorretrato al óleo del maestro: en él, Leonardo aparece maduro y con barba, pero con la mirada vivaz y una especie de cofia en la cabeza. A principios del siglo xx, una guía turística, aunque seguía atribuyéndole esta obra al artista, mostraba algunas reservas: “este cuadro, que habría sido pintado hacia 1507, es de una autenticidad dudosa”. Hacia 1935, se sometió

por fin al análisis científico esa pintura, cuya banalidad indignaba a los expertos: una radiografía mostró entonces que el retrato había sido pintado encima de una *María Magdalena penitente*, obra de poco interés, presumiblemente de un artista alemán del siglo xvii. No solo no se trataba de un autorretrato, sino que incluso el cuadro era un siglo y medio posterior a la muerte de Leonardo. Fue retirado de la sala de retratos de la Galería Uffizi. Sin embargo, la imagen ya había tenido tiempo de imponerse: la cofia que usaba, seguramente considerada “más renacentista” que el gorro de viaje grabado por Coriolano, ya había entrado a la iconografía de Leonardo. Figura, por ejemplo, en la escultura de Magni, en la Piazza della Scala, como en la mayoría de los retratos de Leonardo, pintados o grabados en esa época.

Existen otros presuntos retratos, sobre todo un perfil bastante tosco, también en los Uffizi, atribuido a un discípulo y tomado del perfil de Windsor, y una figura, de tres cuartos, en el Museo de Cherburgo, en mal estado, que se parece vagamente al Leonardo del autorretrato de Turín, con algunos años menos. Ninguno conviene ni aporta elementos precisos o nuevos sobre el físico o sobre la psicología de Leonardo.

Hacia mediados del siglo xix, algunos historiadores analizaron toda la producción artística de los contemporáneos de Leonardo, y de la siguiente generación, con la esperanza de descubrir algún retrato desconocido del maestro. Solo encontraron representaciones invariablemente idealizadas, como el Platón de la *Escuela de Atenas* de Rafael, y casi siempre discutibles. Cuando veían en una obra un anciano de cabello blanco, de larga barba, preferentemente con una toca o un gorro en la cabeza, se las ingeniaban para demostrar que se trataba de Leonardo. Se lo reconoció en *El desposorio de la Virgen* de Luini (santuario de Saronno); en una *Santa Familia*

anónima de Florencia bajo los rasgos de san José; en un dibujo de Miguel Ángel en el que un anciano tiene una calavera en sus manos, a la manera de Hamlet (British Museum) y hasta en el *Moisés* de Roma, esculpido hacia 1513; en la *Disputa del Sacramento* de Rafael con los rasgos del rey David, tocando la lira; en el viejo encapuchado de *Los tres filósofos* de Giorgione (Museo de Historia del Arte de Viena); en diferentes esculturas lombardas que representan a Aristóteles, siempre cubierto por un gorro... Pero aun admitiendo estas identificaciones, ninguna de esas obras puede considerarse un verdadero retrato del natural, como un retrato parlante, que permita captar en cierto modo la personalidad del modelo, como el autorretrato de Turín. En todos los casos, revelan más al autor o al crítico que al sujeto, o el sentimiento del autor o del crítico hacia el sujeto.

Otros historiadores fueron más lejos y buscaron en el entorno del joven Leonardo eventuales retratos de él, antes del tiempo de las arrugas y la barba. Entregándose al juego de las semejanzas, lo reconocieron en el san Miguel de *Los tres arcángeles con Tobías* de Botticini o al lado de Lorenzo el Magnífico en la *Adoración de los Reyes Magos* de Botticelli (ambos en los Uffizi). Por último, creyeron verlo como modelo del *David* (Museo Nacional de Florencia) de Verrocchio, que había sido su maestro. La edad y las fechas hacen que estas identificaciones sean posibles: la forma de la nariz, la cabeza, los párpados, la melancólica dulzura de los ojos, el dibujo regular de los labios y la ondulación de los cabellos que caen en bucles anticipan el autorretrato de Turín. Además, si Leonardo era tan bello como se dijo, era normal que su maestro Verrocchio o que algunos colegas, quizá compañeros de taller, como Botticini y Botticelli, le pidieran que posara para ellos. En el caso en que estas identificaciones fueran exactas, me parece interesante señalar que

tanto el *David* de Verrocchio, que corta con su machete la cabeza de Goliat, como el san Miguel de Botticini, con armadura y una espada en la mano, muestran una curiosa mezcla de decisión guerrera y serena inocencia, unen la gracia y la lucidez, la reserva y la sonrisa, una tierna belleza con una audacia distante: estos ángeles de pureza tienen el rigor implacable de la filosa hoja desnuda que prolonga su mano. Pero ¿no sigue reflejando esto una idea preconcebida de Leonardo?

Los historiadores buscaron en su propia producción: era imposible que él no se estudiara, no se mostrara, no se representara a sí mismo. En su *Adoración de los Magos* (Uffizi), incompleta como muchas de sus obras, aparece un joven esbelto, de nariz huesuda y levemente curvada, que, desde la derecha, mira al exterior del cuadro, como un testigo poco atento al misterio de la Epifanía que estuviera conversando con un interlocutor de afuera. En esa época, las grandes composiciones permitían deslizar entre los personajes de la historia sagrada a las figuras de los personajes que encargaban los cuadros: un rico comerciante, un príncipe o un prelado, acompañado de miembros de su familia, vivos o muertos, o a amigos a quienes se deseaba rendir un homenaje, y a veces, a modo de firma, el pintor se incluía a sí mismo.

También buscaron en los dibujos y en los cuadernos. En todas las etapas de su vida, a Leonardo le gustaba dibujar tanto a efebos como a ancianos, y muchas veces los rostros gastados o terribles que salían de su lápiz se parecían entre ellos, evocaban o anunciaban al autorretrato de Turín, como si desde muy joven, al observarse a sí mismo, el artista hubiera tenido la intuición de su rostro futuro. Cuando aún no tenía treinta años, dibujaba perfiles de hombres maduros que parecían autorretratos premonitorios, de modo que algunos estudiosos han creído ver, sin más

prueba que ese aire de familia, retratos de su padre, Piero da Vinci, de quien no existe ninguna imagen. La amplia frente, la nariz poderosa, la mirada amarga o soñadora, la boca con las comisuras hacia abajo, el mentón un poco pesado, se repiten en las hojas de su cuaderno, de un modo a veces caricaturesco, como si hubiera estado obsesionado por sus propios rasgos, o más bien, como si estos le inspiraran, le prescribieran un tipo de hombre al que siempre volvía, como si le construyeran una especie de canon del que no podía librarse. Esta es la explicación más probable. Él mismo la sugiere en sus notas: “El pintor que tiene manos toscas, las reproduce en sus obras... Si eres bestial, tus figuras también serán bestiales y desprovistas de gracia. Del mismo modo, toda propiedad que tengas en ti, buena o mala, se manifestará en parte en tus personajes”. Y también: “Aplicáte a copiar las partes agradables de los rostros bellos, cuya belleza está consagrados por el renombre más que por tu juicio. De lo contrario, correrás el riesgo de equivocarte eligiendo rostros que se parecen al tuyo. Esta semejanza nos seduce a menudo. Y si eres feo, no te dedicarás a los rostros bellos, sino que crearás rostros feos, como muchos pintores *cuyas figuras suelen parecerse a su autor*”. El consejo valía para los artistas afligidos por un físico ingrato. Pero la observación, aplicable a todos (comparemos las figuras de Botticelli o de Rafael con sus respectivos autorretratos), también le concernía a él. Leonardo era bello: aunque trataba de escapar al principio que enunciaba, ¿no hay que buscar el eco de su belleza, “consagrada por el renombre”, y el de sus cualidades, en todas sus obras, incluso en los rostros de los santos, los ángeles y las mujeres? Cuando sonreía, quizá lo hiciera en forma seductora, como su *San Juan Bautista* o su *Gioconda*.

De todos los dibujos de Leonardo, por lo menos dos constituyen, para algunos, autorretratos tan indiscutibles como la sanguina de

Turín. Muestran al mismo hombre, sin barba, con la cabeza rapada, de frente y de perfil, el centro del rostro cuadrículado, para calcular las proporciones. Es una hermosa cara de un mediterráneo: recuerda a un cónsul de la Roma antigua. Se encuentran allí también todas las características del autorretrato de Turín: si se le agregan la cabellera y la barba, se obtiene exactamente el hombre de la sanguina, visto desde diferentes ángulos. Se infiere que Leonardo se tomó a sí mismo como modelo, se estudió en un espejo y tomó de su propia persona las proporciones del cuerpo humano. Estos dibujos se inscriben en un trabajo más vasto: los completan esbozos y textos. Leonardo le otorga al hombre adulto, de pie, con los pies juntos, un labio que tiene de ancho “la doceava parte de la altura del rostro, o la catorceava de la altura de la cabeza, que a su vez entra siete veces en la altura del individuo”: después de hacer los cálculos científicos, esto da una altura de 1,68 metro. ¡Una revelación inestimable! El interés de Leonardo por las proporciones humanas data de su primera estadía en Milán, de los años 1490, cuando el artista tenía alrededor de cuarenta años, pero los dibujos que pertenecen a ese período muestran a un hombre mucho mayor, de mejillas hundidas, profundas ojeras y más de sesenta años. Es posible que Leonardo pareciera más viejo de lo que era, pero no hasta ese punto. Si copió su reflejo en un espejo para lograr la mayor exactitud, en vez de elaborar un rostro de memoria, ¿por qué se envejeció de ese modo? Al mismo tiempo, no se puede negar que ese hombre sin barba y calvo se le parece... ¿Disfrazó, maquilló así en su obra la realidad de sus rasgos (¿por orgullo?, ¿por vanidad?, ¿para conjurar alguna angustia?, ¿por pudor?) como se ocultó en la vida, a partir de cierta edad, tras la pantalla espectacular de una larga barba?

Solo los secretos más oscuros llevan a la elección, a la necesidad de una máscara, incluso en un anciano sabio. ¿Cuáles fueron los secretos de Leonardo, tan graves, tan poderosos que, a pesar de su gloria, con excepción del autorretrato de Turín, y aunque hayan quedado más retratos de él que de los demás artistas del Renacimiento, no hay ningún rasgo cierto y franco de su rostro íntimo, ninguna pista clara que lleve al rostro que tenía cuando no había testigos, cuando se encontraba solo, con “la complicidad de las tinieblas de la noche”?

La obra y la personalidad de Leonardo desafían los análisis. La máscara monumental del viejo sabio cubre cosas demasiado complejas y sorprendentes como para ser definidas: no queda más que admitir la propia impotencia. Nada describe mejor la magnificencia del verdadero rostro de Júpiter que la imposibilidad de los mortales de contemplarla de frente.

Se ha escrito mucho, más que sobre ningún otro pintor, sobre el enigmático Leonardo, en todos los siglos, y en formas diversas: solo se ven y se conciben las cosas a través del filtro de las propias preocupaciones.

Después de su muerte, como ya no recordaban al hombre, y los cuadernos en los que mostraba su “filosofía” y su ciencia dormían en colecciones privadas, inéditos y difícilmente accesibles, y no quedaba nada o casi nada de sus esculturas y sus trabajos de ingeniero, durante mucho tiempo, solo se conoció al pintor. La publicación de su *Tratado de la pintura*, en 1651, cuando reinaban las academias, reforzó la idea de que él era ante todo el autor de *La Gioconda* y de *La última cena*, cuadros llenos de enseñanzas, infinitamente copiados, en Italia, en Francia o en Flandes. El siglo XVIII descubrió las caricaturas de Leonardo, y allí donde se

habían visto meras curiosidades, se pudo discernir un estudio profundo de los caracteres. Se habló del efecto de las pasiones sobre el físico humano: la palabra “psicología” adquirió su sentido en esa época. Finalmente, recién en el siglo XIX se empezó a analizar sus escritos, dispersos por el mundo, y a través de ellos, se pudo tener una idea de la personalidad y de los demás aspectos de la actividad de Leonardo, en particular, de sus investigaciones científicas: la revolución industrial estaba en pleno auge.

En 1826, se publicó un pequeño tratado, *Del moto e misura dell'acqua*, en una colección de varios textos sobre hidráulica. Más tarde apareció una edición completa de sus cuadernos: Ravisson-Mollien transcribió y tradujo al francés los manuscritos del Institut de France (1881-1891); Beltrami editó el *Codex trivulziano* de Milán (1890); Piumati, el *Codex atlanticus* (1894-1904). Y siguieron las publicaciones en el siglo XX: el *Codex Arundel* de 1923 a 1930, los manuscritos Foster de 1931 a 1934, etcétera, hasta la publicación de los dos cuadernos perdidos de la Biblioteca Nacional de Madrid, que se encontraron en 1965. Cada publicación dio lugar a una gran cantidad de estudios y comentarios, fragmentarios y a veces contradictorios, que de ninguna manera han agotado el tema.

El sumario de una antología de esos cuadernos, que debían de ser, en su origen, unos ciento treinta, con un total de varios miles de páginas, resume casi todas las ocupaciones de Leonardo. El de la edición Mac Curdy presenta cincuenta. Dejando de lado los que conciernen a los escritos sobre arte, las notas filosóficas o personales, citaré solo los siguientes: *Geología*, *Óptica*, *Acústica*, *Música*, *Matemática*, *Anatomía*, *Hidráulica*, *Balística*, *Armamento naval*, *Botánica*, *Movimiento y gravedad...* Como si dispusiera de un tiempo infinito, Leonardo estudiaba con una mirada muy racional todos los aspectos del saber, y en cada uno de ellos efectuó

descubrimientos e inventos asombrosamente modernos. La mayoría de sus inventos técnicos no pudieron servir durante su vida, solo porque, como se dijo, él estaba increíblemente adelantado a su siglo: imaginó una máquina voladora movida por grandes alas, otra que podía elevarse por el aire en forma vertical gracias a una especie de tornillo y que prefiguraba el helicóptero, un aparato para viajar debajo del agua, otro para cargar y mover monumentos, una suerte de carro de combate, una bicicleta...

¿Qué no descubrió? Al parecer, vislumbró el principio de la gravedad antes que Newton, el de la erosión antes que Cuvier, entrevió la explicación del brillo de las estrellas antes que Kepler, de los vientos alisios antes que Halley, comprendió el funcionamiento de la circulación sanguínea, conoció y describió el interior del cuerpo humano mejor que todos los médicos anatomistas de su época, se adelantó a Bacon, Galileo, Pascal, Huyghens...

En 1902, Marcelin Berthelot, un político y químico eminente, cansado de oír a sus colegas de la muy seria Academia de Ciencias exagerar la importancia de Leonardo da Vinci como ingeniero y científico, fue el primero en decir que los descubrimientos e inventos que le atribuían existían en su siglo, incluso en el de Arquímedes, y que por lo general se trataba de juegos intelectuales, y en todo caso, no había que juzgar su genio por ellos. Nadie lo escuchó. “Esa opinión de Berthelot –dijo un crítico– no tuvo ninguna repercusión y no afectó el nombre de Leonardo da Vinci en ningún aspecto de su fama”. Algunos años más tarde, el físico y filósofo Pierre Duhem, que no creía en las profecías científicas ni en la generación espontánea, estableció algunas fuentes de Leonardo, y eso permitió evaluar mejor las cosas. “Todo tiene una raíz”, decía Víctor Hugo. Leonardo tuvo sus maestros, y tomó o retomó sus ideas: muchos de sus trabajos se inspiraron directamente

en trabajos contemporáneos, a menudo sin agregarles ningún enriquecimiento notable. Sus aparatos de guerra ya habían sido ideados por el ingeniero alemán Konrad Keyser, sus naves o su “automóvil”, por el sienés Francesco di Giorgio Martini. Y un estudio más profundo de sus “descubrimientos” muestra que, aunque se acercó a algunas leyes científicas, pocas veces llevó a término las innovaciones técnicas. Su máquina voladora no pudo volar... Estos análisis les interesaron a los especialistas, pero el público los ignoró. No afectaron la leyenda del genio único, fecundo y universal, aislado en un siglo incapaz de seguirlo. “Recién en el siglo XIX, e incluso en su final, se llegó a una apreciación equitativa de esa inteligencia ilimitada”, señaló Joséphin Péladan en 1904. Y como era la época de Julio Verne (autor de una muy curiosa obra de teatro de un acto y en verso titulada *Mona Lisa*, que relata el amor de la Gioconda por el pintor), de Nietzsche y su superhombre, de la Exposición Universal y de la torre Eiffel, la leyenda siguió desarrollándose, avanzó y se difundió hasta llegar a nosotros. La Italia fascista contribuyó a ello, en especial, por medio de la gran exposición de 1939 de Milán, que exhibía en muchos de sus salones maquetas ejecutadas según los dibujos de máquinas de Leonardo.

Al mismo tiempo, esa omnisciencia, esas obsesiones tan extrañas, que procedían de los sueños inmemoriales de la humanidad, como volar y explorar el fondo de los océanos, y que habían impulsado investigaciones tan misteriosamente premonitorias, no podían dejar de despertar diversas sospechas. Todos recordaban que el mismo individuo había producido también, con pintura o arcilla, ángeles de sonrisas ideales y seres vivos con todos los detalles de su realidad, y que él mismo se acercaba a la perfección... Lo excesivo se identifica fácilmente con lo monstruoso. A medida que una crítica complaciente alargaba la lista de sus

“descubrimientos”, de sus méritos, de sus “hazañas”, Leonardo salía peligrosamente de las normas humanas, parecía una especie de mago, de brujo quimérico, de iluminado, cuyos medios no eran ordinarios. Una frase de sus cuadernos, sacada de contexto para agrandar su sentido, “*Facil cosa è farsi universale*” (“Es fácil hacerse universal”), llevó a imaginar ambiciones desmesuradas, una inmodestia y una suficiencia magníficas y deliciosamente blasfemas. En la primera edición de sus *Vidas*, Vasari había escrito: “Leonardo formó en su espíritu una doctrina tan herética que ya no dependía de ninguna religión, poniendo quizá más alto el saber científico que la fe cristiana”. Temiendo quizá dañar la gloria del maestro (en 1542, se había creado en Roma la Congregación de la Suprema Inquisición), suprimió ese pasaje en la edición definitiva de su libro. Luego se lo exhumó y se lo deformó: Michelet, con un lirismo muy romántico, llamó a Leonardo “hermano italiano de Fausto”.

Una imagen sugestiva: Leonardo había hecho alguna clase de pacto con el diablo. El anatomista es un poco nigromante. Además, escribía *al revés*, de derecha a izquierda y en caracteres invertidos, de modo que se necesitaba un espejo para leerlo. Aunque es una característica común a muchos zurdos, se prefirió ver en su escritura especular la intención de preservar, como un alquimista que se expresa mediante signos herméticos, el secreto de trabajos inconfesables.

El novelista ruso Dmitri Merezhkovski supo sacar partido de toda esa oscuridad: escribió el libro *La resurrección de los dioses*, subtulado *Leonardo da Vinci*, que tuvo un éxito mundial hacia 1900 y aumentó más el aura misteriosa que envolvía a Leonardo.

Para atemperar la imagen árida del hombre de ciencia, se quiso inventar, como se había hecho con Dante –con quien lo comparaban, instintivamente, hasta el punto de asegurar que

también él estaba obsesionado con un único amor, que Mona Lisa Gioconda habría sido una suerte de Beatrice—, un Leonardo místico, angelical, esotérico, iniciado en doctrinas secretas. “Hoy un demonio y mañana un santo”, decía ya el narrador de la novela de Merezhkovski.

Por último, Valéry y Freud, cada uno a su manera, uno en 1894 y el otro en 1910, formularon la hipótesis de un espíritu francamente anormal. Paul Valéry sugirió un pensamiento infinito, liberado de las trabas corporales, de la materia, que se desplegaba en el éter absoluto de las ideas, y cuyos resultados importaban menos que el *método* que permitía obtenerlos: una especie de laberinto inteligente habitado por un imposible minotauro. Dijo Valéry: “El individuo que ha hecho todo, la visión central donde todo debió suceder, el cerebro monstruoso en el que el extraño animal que ha tejido miles de lazos puros entre tantas formas, y de cuyas construcciones enigmáticas y diversas surgieron sus trabajos, hace su morada por instinto”. Para Valéry, Leonardo es una construcción, una abstracción práctica. Para Freud, es *un caso*, que el clínico analiza. El hombre a quien Baudelaire había comparado con un “espejo profundo y sombrío” en su poema *Los faros* constituía una presa fácil, evidente, para el padre del psicoanálisis. Habían hecho de Leonardo un semidiós: Freud, a su pesar, lo convirtió en un enfermo. Subrayó sus taras, su homosexualidad —pasiva, “conceptual”—, insistió en sus inhibiciones, sus neurosis, sobre sus dificultades para terminar sus obras, encontró en él pulsiones sádicas...

Leonardo entró al siglo XIX envuelto en una gloria incomparable, pero múltiple y confusa.

Hoy está entre las figuras más famosas de la historia del arte: ningún cuadro del mundo fue tan reproducido como *La Gioconda*,

ni atrae tantos visitantes, ni es más “utilizado” por los artistas (Marcel Duchamp le puso un bigote, Fernand Léger, que seguramente leyó a Freud, lo asoció a un manojito de llaves, Kazimir Malevich lo incluyó en un collage, Andy Warhol lo imprimió treinta veces en una serigrafía, etcétera). Sin embargo, Leonardo es un artista extraño: ni una escultura, menos de quince cuadros, algunos de ellos incompletos y otros no se deben solo a su mano. La crítica contemporánea no ha dejado de depurar su obra pictórica, abrumada en el siglo XIX por toda clase de parásitos. Pero Leonardo fue también una de las mentes más ingeniosas y prolíficas de la historia de la humanidad: a la pequeña cantidad de pinturas se añade la masa enorme, a veces indigesta, de sus cuadernos, en los que se revela la brillante actividad del hombre de ciencia, del mecánico, del escritor. Es, por último, una de las figuras más indescifrables de la humanidad, en cierto modo como Shakespeare, de quien se ha preguntado incluso si existió: lo que se sabe de él, de su vida, quedó sumergido por todo lo que se ha querido saber de su arte y de su ciencia, sobre los cuales queda tanto por decir.

En el mismo nivel que la Atenas de Pericles, la Italia del Renacimiento constituye una cumbre de nuestra historia, y ningún nombre simboliza mejor esa época que el de Leonardo da Vinci.

La fuerza del símbolo oculta todo el resto. “La impaciencia, madre de la estupidez, elogia la brevedad”, dijo Leonardo. El uso inmoderado que hace de él la publicidad traiciona sin tapujos la manera en que lo acomoda nuestra época. Como pintor, hace vender material para artistas; como trabajador incansable, está en el logo de una agencia de empleo temporal; como ingeniero visionario, es usado como imagen de marca de un constructor de autos, de fabricantes de computadoras, de relojes y hasta de productos

sanitarios o de jeans, sin hablar de todas las asociaciones y los innumerables institutos que llevan su nombre. Ni Rembrandt, ni Cervantes, ni Mozart, ni Einstein, podrían jactarse de “vender” tan bien.

Es sorprendente ver hasta qué punto el autorretrato de Turín y sus avatares se relacionan y se alimentan con todas esas ideas, antiguas y actuales, con todos los conceptos que tenemos de él.

El rostro majestuoso se había impuesto a principios del siglo XVI, en vida de Leonardo, como el del “artista-filósofo”, cuya belleza reflejaba la elevación del alma. La noble barba caracterizó en los siguientes siglos al gran maestro del pasado, docto, severo, venerable, cuyas lecciones debían seguirse siempre. “Leonardo da Vinci no tuvo a nadie que lo iluminara –escribió alguien en 1741–, pero él mismo fue una luz que sirvió de guía a todos los que vinieron después de él”. En la segunda mitad del siglo XIX, cuando tomaron impulso los estudios sobre Leonardo, y algunos historiadores, como Burckhardt, empezaron a explicar el Renacimiento, los mismos largos mechones blancos adornaron, por ejemplo, el rostro tenebroso del Fausto meridional, del sabio loco, del versátil, del genial Julio Verne, se desplegaron con énfasis alrededor del rostro grave del profeta de los tiempos modernos. En Leonardo, revelaban alternadamente al rebelde, al encantador cortesano cuyas canciones improvisadas fascinaban al príncipe de Milán, al homosexual, al demiurgo, al mago enigmático, al asceta angustiado... La máscara polivalente que se había construido, consagrada y cristalizada por el tiempo, no contradecía a ninguno de estos personajes. Incluso servía a cada uno de ellos de un modo muy eficaz.

Los mitos y los símbolos son más fuertes cuando su simplicidad recubre más cosas. Si se observa durante largo tiempo el

autorretrato de Turín, inagotable, y por lo tanto, tan mal reproducido, se verán desfilar, gracias a casi imperceptibles modificaciones de la mirada, como si la mirada dirigida sobre él mismo lo iluminara con una luz siempre cambiante, todos los rostros que podía adoptar Leonardo. Se lo verá interpretar una gran cantidad de papeles, expresar los sentimientos más variados, incluso, finalmente, teñida de cansancio y de irritación, su propia perplejidad frente al ser múltiple que contempló, en el ocaso de su vida, en el claroscuro de un círculo de espejos... La solución más cómoda sería renunciar a circunscribir un rostro único, ya que nadie es nunca de una sola pieza, y aceptar todos esos rostros, que no surgieron sin razón, para yuxtaponerlos, unirlos como las diversas facetas de un fragmento de cuarzo. Lamentablemente, esa construcción no se sostiene. Es como un rompecabezas incompleto: faltan demasiadas piezas, se perdieron o se estropearon, o se modificaron hasta el punto de no ajustarse entre sí, y algunas parecen ser ajenas al juego. Por otra parte, suponiendo que esta improbable construcción, en la que se erigirían, uno junto al otro, un Leonardo-hombre-de-corte, un Leonardo-y-la-ciencia, un Leonardo-y-la-naturaleza, etcétera, lograra formar una imagen de conjunto, además de que su masa informe ahogaría al hombre más que las tinieblas de la noche, no restituiría la vida en su movimiento, es decir, la evolución, el pasaje gradual del Leonardo imberbe de la infancia –indeciso, frente a quien se abrían todos los caminos posibles– al anciano *realizado*, cuya imagen nos ofrece la sanguina de Turín. Este es el itinerario que me interesa: me gustaría entender cómo llegó Leonardo, a través de ese trayecto, a su rostro del final. Para eso, intentaré no construir demasiado, pues construir es conocer desde el principio los resultados, obedecer a un plan, tener preconcepciones. Me esforzaré, en cambio, por reconstruir las cosas, sin pasar por alto ninguna

pista, ninguna hipótesis, recomenzando la investigación de cero, desde la base, tratando de establecer sus actividades diarias, analizando sus fuentes y sus móviles, con un espíritu casi policial.

Vuelvo a mirar el rostro de la sanguina de Turín; ahora me parece descubrir en el extremo de los ojos, en las comisuras de los labios, como si Leonardo hubiera adoptado esa pose a regañadientes, una mezcla de indiferencia y burla.

