

I T E R

VOL • XVI
ENSAYOS

ISBN 978-956-7062-54-6
ISSN 0718-1329

La palabra en el arte
Paralelismos entre Platón y Leonardo

VALERIA RIEDEMANN L.



I T E R

VOL • XVI
ENSAYOS

ISBN 978-956-7062-54-6
ISSN 0718-1329

La palabra en el arte

Paralelismos entre Platón y Leonardo

VALERIA RIEDEMANN L.

**“Todo lo que en el universo es, por esencia, presencia o ficción,
será primero en la mente del pintor y después en sus manos”.**

LEONARDO

I. Introducción

Siguiendo algunos seminarios dictados por la Profesora Grammatico, he podido enriquecer mi experiencia del mundo clásico, en particular, del periodo arcaico a través de su lírica y su filosofía, y cuya lectura bajo los parámetros de “palabra” y/o “silencio” me ayudó a enriquecer considerablemente la concepción de este periodo fundamental, que no es otra cosa sino que la antesala del gran clasicismo griego, periodo al cual me gustaría aplicar ahora estos parámetros sobre la pintura, que es posible rastrear tanto en el libro X de la *República* de Platón, como en el *Tratado de la Pintura* de Leonardo¹.

Durante mi carrera académica como profesora de arte clásico y de arte moderno, he tenido la oportunidad de seguir estos periodos de la Historia muy de cerca y, al cabo de varias reflexiones, todavía no dejan de sorprenderme las variadas similitudes que se observan entre el arte clásico y el clasicismo renacentista. Por consiguiente, la finalidad de este ensayo es determinar hasta qué punto la palabra platónica encontró un verdadero oidor no entre sus contemporáneos, sino más de un milenio más tarde, en el primer artista que hace de la pintura una “ciencia” y, por ende, es quien en última instancia, logra materializar visualmente el discurso platónico sobre la pintura. Finalmente, he decidido incluir la obra de Leonardo que,

¹LEONARDO, *Tratado de la Pintura*. Madrid. Akal, 1995.

de alguna manera, consagra todo aquello cuya reflexión se hizo previamente: La sublime conjunción del ideal y la belleza, la luz y la sombra, la palabra y el silencio, encarnada en la figura de su *San Juan Bautista*, obra que, desde mi perspectiva, reúne a la perfección todas las características del genio que hacen de Leonardo da Vinci un paradigma de la pintura y un auténtico seguidor de la estética platónica. La propuesta y argumentación de este ensayo, seguirá el siguiente hilo conductor:

1. Doctrina platónica de la imitación artística
2. Ecos de la palabra platónica en el *Tratado de la Pintura*
3. Luz y Penumbra; Palabra y Silencio en el *San Juan Bautista*

II. Doctrina platónica de la imitación artística

Para Platón, el arte es un instrumento educativo, importantísimo en la formación del carácter, que ha de promover la virtud entre los ciudadanos. En este contexto, Platón expresa su apremio hacia el arte debido a la conexión, que él cree existente, entre la belleza artística y la buena vida. Sócrates definió al arte como una “imitación” [μίμησις] de la realidad. Esto implica que el objeto de arte se encuentra en correspondencia con la verdad. Sócrates y, más adelante, Platón, se basaron para este concepto en las artes visuales, pero era igualmente extrapolable a la poesía. Así, cuando éste último critica a Homero, señala que no es prudente representar a los dioses dominados por la risa, ni a hombres honorables (héroes) sumidos en lamentaciones, si se pretende educar a los jóvenes en la virtud.² Parece ser, por consiguiente, que ésta implica un dominio de sí mismo, independientemente de los agentes externos que puedan provocarnos.³

La idea de la *mimēsis* que fue adoptada por Platón,⁴ se ha convertido en un axioma de la teoría del arte desde entonces. Éste definió las artes visuales (especialmente la pintura) y la poesía (epopeya, tragedia y comedia⁵) artes “miméticas” o “imitativas”, es decir, artes que emulan la realidad e intentan aprehender la verdad.⁶ Para él, cualquier deformación, pese a que se encontrara conforme a la óptica, era falsa. Así, diferencia un tipo de representación fidedigna que llamó *eikastikós* [εἰκαστικός] —en términos contemporáneos, objetiva— de la representación que deforma la realidad que sería *phantastikós* [φανταστικός], es decir, fantasiosa. Sólo la primera representaría la “verdad” y ésta era la verdad que Platón exigía del artista.⁷ La objeción platónica al arte se debe, finalmente, a

²Cf. HOMERO, II. XVIII, cuando Aquiles se encuentra ante la muerte de Patroclo, o Príamo ante la muerte de Héctor (II. XXII).

³NETTLESHIP, *Lectures on the Republic of Plato*. London. Macmillan, 1961 p. 340: ‘Plato’s peculiar way of describing the inferiority of an emotion is to show that it is illusory, dependent on something unreal’.

⁴PLATÓN, Rep. III - X.

⁵Véase PLATÓN, *Filebo* 50 b: “τῆ τοῦ βίου συμπάση τραγῳδία καὶ κομῳδία λύπης ἡδοναῖς μα κεράννυσθαι καὶ ἄλλοις δὲ μυροῖς”

⁶CORNFORD, *The Republic of Plato*. Oxford University Press, p. 78: “The actor does not imitate Othello, whom he has never seen; he represents or embodies or reproduces the character created by Shakespeare. In some degree the spectator also identifies himself with a character he admires”.

⁷Para ver la relación verdad-arte in extenso, véase ΤΑΤΑΡΚIEWICZ, W. “Arte y Verdad”, en *Historia del seis ideas*. Tecnos. Madrid, 1997 p. 335-345.

que todo arte se subordina al placer masivo o, en sus palabras, a la “teatrocracia” [θεατροκρατία]; el gobierno de la masa por sobre la aristocracia en todas las formas de arte⁸; y es precisamente para evitar las innovaciones subjetivas que el filósofo desea codificar las distintas formas de creación artística.

Sin embargo, y a pesar de que la condenación platónica al arte se encuentra bien dirigida, Platón no negó genialidad a los artistas. Preciso es, por consiguiente, tener en cuenta que, en última instancia, esta legislación acerca de qué arte ha de ser imitado o permitido está hecho con vistas a su Estado Ideal, una ciudad perfecta e inexistente, por cierto, pero en donde la virtud sería la cualidad suprema de sus ciudadanos. Es, por consiguiente, necesario vigilar de cerca a los artistas ya que ejercen una enorme influencia sobre las vidas de los hombres, por sensibilidad a su belleza⁹. Pero un auténtico arte sería imposible sin el estudio del bien y de la vida, por lo que el gusto artístico debe ser necesario en la educación, a través de la búsqueda de la belleza, que es probísima:

“Hay que buscar a aquellos artistas cuyas dotes naturales les guíen al encuentro de todo lo bello y agraciado...que les indujera insensiblemente desde su niñez a imitar, amar y obrar de acuerdo con la idea de belleza”¹⁰.

En consecuencia, no alude sólo a los poetas, pues señala que debe hacerse una inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien modelos no virtuosos. Podríamos conjeturar, a partir de referencias diversas, que tales obras no serían imposibles, y que serían mucho más que una simple copia de las cosas. Así, cuando Sócrates es desafiado a demostrar la viabilidad de su proyecto, señala:

“¿Y piensas, acaso, que es de menos mérito el pintor porque, pintando a un hombre de la mayor hermosura y trasladándole todo con la mayor perfección a su cuadro, no pueda demostrar que exista semejante hombre?”¹¹

Es evidente que en esta comparación se trasluce un concepto de arte muy superior al que Platón habrá de exponer en el Libro X, pues su función, como la del filósofo al construir su república, es creadora, no de imitación. No obstante, para los filósofos griegos, la belleza ideal está muy por encima de la belleza artística. También Platón comparte este parecer cuando destierra a los artistas “imitadores” [ὁ δὴ μιμητικὸς ποιητής] de su República:¹²

“No sólo tenemos que vigilar a los poetas y obligarles a representar en sus obras modelos de buen carácter o a no divulgarlas entre nosotros, sino

⁸PLATÓN, *Las Leyes*, 669 c.

⁹PLATÓN, *Filebo*, 62 d; donde la μουσική esto es, las artes, son admitidas dentro de la vida buena de un hombre “a pesar de estar llenas de adivinación e imitación”.

¹⁰Ibid. III 402 b- d. En *Filebo*, 62 b; las artes son admitidas dentro de la vida buena de un hombre “a pesar de estar llenas de adivinación e imitación”.

¹¹PLATÓN, *Op. Cit.* 472 d.

¹²Téngase en cuenta que sólo los artistas imitadores, esto es, todos aquellos cuyo arte no promueva la virtud, son los expulsados. Esto, evidentemente, da pie para pensar que existe un arte que no sea pernicioso para la educación de los ciudadanos de su República.

que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos, o en las edificaciones, o en cualquier otro objeto de su arte".¹³

Platón no pretende establecer la norma de que los artistas deberían reflejar, como en un espejo,¹⁴ la naturaleza, sino que los acusa precisamente porque, de hecho, esto es lo único que hacen. En la *República* se sostiene que la pintura no imita la verdadera naturaleza de la cosa misma, sino las obras de los artesanos. Pero del hecho de que este arte no sea una directa imitación de las Formas ideales, no se puede concluir que no las pudiese revelar indirectamente.¹⁵

La crítica platónica a la *mímēsis* en la pintura radica en la idea de que los pintores son imitadores de apariencias, mas no de realidades, encontrándose sus obras alejadas de lo real en tres grados distintos de *mímēsis*.¹⁶ La obra de un artista plástico no representará la Idea como tal, que es obra de Dios, sino una cosa mundana, obra de un artesano que tiene el *eidōs* (la idea) de esa cosa en su mente, como un modelo. Un ejemplo de la gradación de los distintos grados de *mímēsis* presentes en el Libro X de la *República*, podríamos derivarlo a las demás artes como demuestran las siguientes tablas:

Derivación de los niveles de *mímēsis* en las artes

POESÍA

AUTOR	OBRA PRODUCIDA
1) Musa, dios [Μούσα, θεός]	1) La poesía en sí
2) Poeta, Aedo [ποιητής, ῥαψοδός]	2) Materialización de la poesía oral o escrita.
3) Actor (teatro) u oidor [ὑποκριτής, ἀκροατής]	3) Receptor (asimilador o imitador) de los caracteres literarios.

PINTURA

AUTOR	OBRA PRODUCIDA
1) Dios [θεός]	1) La cosa en sí, la idea
2) Artesano [τέκτων]	2) La cosa material (en el mundo)
3) Pintor [ζωγράφος]*	3) Pintura de cosas materiales

*Literalmente, el que pinta cosas vivientes.

¹³PLATÓN, Op. Cit., III 389 a.

¹⁴Ibid. X 596 d.

¹⁵CROMBIE, *An Examination of Plato's Doctrines*. London. Routledge & Keagan, 1962 p. 144: "The good craftsman, when he is making a bed (which may be after all a bad one), he looks away towards the form, or in other words he turns his mind towards the principle of organization determined by the function".

¹⁶Para Platón, las producciones artísticas se encontrarían en un tercer grado de realidad. La gradación es, pues: 1, Dios; 2, el carpintero; 3, el imitador o pintor. Sólo los dos primeros son artifices. Así, y conforme a lo que se sostiene en el libro X de la República, con el ejemplo de la cama, las obras de los tres en la misma gradación serían: 1, la cama ideal (o idea esencial de cama); 2, una cama en el mundo sensible; 3, la cama imitada en la pintura.

Como se observa, las diferencias manifiestas entre poesía y pintura radican en el proceso de materialización de éstas, constando de una cadena conformada por tres participantes que, a su vez, generan tres tipos de obras disímiles en su naturaleza.

Por ahora, nos quedaremos con la pintura, ya que ella es el objeto susceptible a crítica en el marco del tema que nos atañe. Pero primero, es preciso que nos detengamos en la influencia que tuvo esta concepción platónica del arte en Leonardo.

III. Ecos de la palabra platónica en el *Tratado de la Pintura*

Platón dice que “el buen artista ha de poseer conocimiento de lo que crea, si es que ha de crear con belleza”¹⁷. Aquí se abre un portal que sustenta este ensayo: el artista debe conocer aquello que está representando, no sólo en la medida de su utilidad, sino también en cuanto conformación y estructura. Se le confiere, por consiguiente, un nivel similar al del filósofo en tanto que su creación “busca” la Verdad. Este es un punto medular, puesto que, precisamente, Leonardo es un artista que osó buscar la “verdad” de las cosas que pintaba, en tanto poseer un conocimiento cabal de la cosa representada en su pintura. Así, infunde consejo a los jóvenes aprendices en su *Tratado*:

“El joven ha de aprender, en primer lugar, perspectiva, y más tarde, las medidas de cualesquiera cuerpos. Luego, y de la mano de un buen maestro, avezarse en los miembros primorosos. Después [ha de acudir a] la naturaleza para confirmar las razones de lo aprendido. Observará luego, y por un tiempo, las obras de distintos maestros. Y habrá, en fin, de habituarse a poner en práctica su arte”.¹⁸

Leonardo da Vinci encarna como ningún otro artista en la Historia del Arte, el paradigma del genio. Situado entre una Florencia y una Milán gobernadas respectivamente por los Médicis y los Sforza, Leonardo proyecta su figura excepcional en la ciencia y en el arte durante el *Quattrocento* italiano, período en el que se verifican profundas transformaciones que encaminan al mundo hacia la modernidad. Leonardo comprende que el mundo es esa realidad limitada que el hombre es capaz de abarcar, y que, por consiguiente, la obra de arte expresa toda la realidad abarcable. De ahí que su principal recurso estilístico se funde en la experiencia visual, pues “no ve la imaginación con tanta excelencia como el ojo”. Ya muy joven había ingresado al taller de Andrea del Verrocchio, donde aprendió a trabajar y fundir metales, esculpir, pintar, observar modelos desnudos, así como plantas y animales, a la vez que se instruía en arquitectura, perspectiva y técnica pictórica. Vasari cuenta que “dado a que había escogido la pintura como su verdadero oficio, se ejercitó mucho en dibujar del natural”¹⁹. Así, las ideas pictóricas

¹⁷ PLATÓN, Op. Cit. 598 e – 599 a.

¹⁸ LEONARDO, Op. Cit. 466 (B. N. 2038, 17 b).

¹⁹ VASARI, G. *Vida de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*. Ed. Jackson de Ed. Selectas. Buenos Aires, 1952.

de Leonardo marcarán distancias estilísticas y conceptuales con el taller de su maestro y con la tradición iconográfica cristiana. Los elementos simbólicos eran para Leonardo expresión del misterio subyacente en la naturaleza, algo capaz de ser sometido a la mirada científica y al orden matemático (*“Non mi legga chi non è matemático”*). Asimismo, Platón sostiene que, para juzgar una obra de arte, se debe conocer la naturaleza de aquello que el artista pretende representar, esto es, aquello de lo cual su obra es imitación y, en este punto volvemos a encontrarnos con que Leonardo ha logrado materializar el discurso platónico. En su *Tratado de la pintura*, Leonardo, enfatiza constantemente la importancia del ejercer artístico sustentado en el conocimiento científico; doxa y praxis son necesarias si no quiere incurrir en el error:²⁰

“Quienes se prensan de la práctica sin ciencia, son cual el piloto que se embarca sin timón ni brújula: que nunca sabrá con certeza su derrota. La práctica ha de ser siempre edificada sobre cabal teoría, de la cual es puerta y guía la perspectiva; pero sin ésta nada se hará a derechas en la pintura”.²¹

Asimismo, sus inspecciones sobre diversas materias ópticas en donde el espejo, el muro, el estudio de las transparencias, de los reflejos²², el velum que tamiza y enriquece la gama de matices, la luz difusa, el arcoiris y el brillo, la cosmología, los astros y su esplendor, son de suma importancia para recrear, con conocimiento de causa, una obra pictórica de acuerdo con las leyes naturales y la forma en que los sentidos las aprehenden:

“El pintor que tan sólo copia a fuerza de práctica y buen ojo, mas sin juicio, es como el espejo, que en sí refleja todas las cosas contrapuestas, pero no las conoce”²³.

En Platón, encontramos una analogía considerable:

“...si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y platos y todo lo demás de que hablábamos”²⁴.

Existe una nota muy clara de Leonardo (*Cod. Atl. f.º 141 a*) donde declara que la pintura se ve declinada regularmente cada vez que tiende a buscar sus modelos en el arte antes que en la naturaleza²⁵. La vasta introducción de estos tópicos en gran parte del *Tratado de la pintura*, se realiza conforme a obtener verdadero dominio de la esencia de la pintura, a saber, el correcto uso de la perspectiva:

²⁰LEONARDO, Op. Cit. 18

²¹Ibid. G. 8 a

²²Leonardo confirmó, por medio de sus experiencias especulares, que la óptica geométrica se reduce a una teoría general de los reflejos: [268 (W. 19141 a)]: “La superficie de todo cuerpo opaco participa del color de los objetos que lo circundan”. [288 (C. 12 b)]: “A gran distancia, la variedad de colores de los cuerpos no puede ser discernida sino en aquellas partes directamente iluminadas por los rayos solares”.

²³Ibid. 19 (C. A. 76 a).

²⁴PLATÓN, *Rep.* X, 596 e.

²⁵CHASTEL, A. *El Renacimiento Meridional*. Madrid. Aguilar, 1965.

“La perspectiva es brida y timón de la pintura... Tal es la naturaleza de la perspectiva que por ella el plano parece relieve y el relieve plano”²⁶.

Platón, ya había mencionado:

“Una cosa de un tamaño determinado no nos parece igual a la vista de cerca que de lejos. Y unos mismos objetos nos parecen curvos o rectos según los veamos en el agua o fuera de ella, y cóncavos o convexos, conforme a un extravío de visión en lo que toca a los colores”²⁷.

Podríamos afirmar que para Leonardo, un cuadro sin perspectiva sería como el conocimiento sin ciencia. El uso correcto de la perspectiva es aquello que infunde a la obra verosimilitud, corrigiendo aquellas imperfecciones que la naturaleza pudiese presentar y elevando aquéllas a un perfeccionamiento acabado. Más adelante, Leonardo nos sorprende con la introducción de una dicción artística nueva: la “perspectiva aérea”²⁸, en donde la belleza y la jerarquía de los seres son gradaciones de la sombra. En ambas obras, se concretan los contrastes entre las zonas de luz y de sombra denotadas por los arbustos y por el agua, delicadamente iluminada. No obstante, en este punto, Platón menciona que todo esto no es más que un mero artificio:

“...la pintura sombreada, la prestidigitación y otras muchas invenciones por el estilo son aplicadas y ponen por obras todos los recursos de la magia”²⁹.

El oscurecimiento de la filosofía de la luz data de fines de siglo: *partim clara et partim tenebricosa*, aquí también hace un llamado a los jóvenes artistas a ser diligentes en el estudio de los matices:

“Muchos son los hombres que tienen afán y amor por la pintura, más no disposición. Esto observamos en los muchachos que toda diligencia ignoran y nunca rematan con sombras sus dibujos”³⁰.

En esta atmósfera nace la obra de Leonardo y la estética del claroscuro, como fruto de una búsqueda meditada. En el *Sofista*³¹ de Platón, ya se encuentra un pasaje que puede tomarse como testimonio de la primera aparición del tema del agua, del espejo y de toda ilusión de imágenes y reflejos en el agua que alimentará el pensamiento neoplatónico, particularmente el de Florencia en el *Quattrocento*³².

²⁶LEONARDO, Op. Cit., 39 (B. N. 2038, 13 a) – 40 (A. 38 b).

²⁷PLATÓN, Op. Cit. 602 c.

²⁸Gombrich señala que en el Tratado, el interés de Leonardo por los efectos de lo que él fue el primero en llamar “perspectiva aérea” le empujaba a generalizar a generalizar a generalizar las observaciones individuales (Para un mayor análisis, véase GOMBRICH, E. “Leonardo y la ciencia de la pintura: hacia un comentario de la ciencia de la pintura”. En: *Nuevas visiones de viejos maestros*. Madrid, Debate, 2000.

²⁹PLATÓN, Ibid. 602 d.

³⁰LEONARDO, Op. Cit. 465 (G. 25 a).

³¹PLATÓN, SOFISTA 239 d-e (el comentario de Ficino a esta obra fue editado en Florencia en 1496).

³²LEONARDO, Op. Cit. 385 (W. 12579 a): “Observa cómo el movimiento de la superficie del agua se asemeja al de los cabellos, los cuales tienen dos movimientos; de ellos, uno depende del peso del pelo: el otro de la dirección de los bucles. Así también forma el agua sus torbellinos, de los cuales una parte atiende al ímpetu del curso principal; la otra, al movimiento incidente o reflejo”.

Asimismo, Leonardo también dispone de su *phantastikē-technē*, tan criticada por Platón. El arte considerado como *mimēsis*, teoría aristotélica de la imitación, cede su lugar al arte considerado como creación fantástica. La pintura, por consiguiente, es una sofística, y Leonardo se remonta al carácter ilusionista de ella, basándose en el argumento de que ese arte intenta plasmar la tercera dimensión sobre un espacio bidimensional. Resulta interesante la analogía entre la mente del pintor y el espejo:

“... La mente del pintor ha de ser de la misma naturaleza que el espejo, el cual se transforma en tan varios colores cuanto varios son los colores de los objetos [que refleja]. Y estén sus compañeros empeñados en tales estudios, como él; pero de no encontrarlos, aténgase a sí mismo en sus especulaciones, que, sin duda, no encontrará más útil compañía”³³.

Platón nos dice:

“Tal operario (el pintor)...hace todo cuanto brota de la tierra y produce todos los seres vivos, incluido él mismo, y además de esto, la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo la tierra en el Hades”³⁴.

También es posible observar el minucioso cuidado con que, tanto Platón como Leonardo, incitan a los pintores a poseer un buen conocimiento de las proporciones, esto es, la relación de las partes con el todo tanto en la anatomía humana como en la naturaleza:

“¿Y no se nos muestran como los remedios más acomodados el medir, el contar y el pesar, de modo que se nos imponga una apariencia mayor o menor o de mayor número o más peso?”³⁵.

Leonardo aconseja:

“Cada parte de un todo ha de estar en proporción a ese todo. Así, si un hombre es gordo y de baja estatura, de esa guisa ha de ser cada uno de sus miembros, esto es: brazos cortos y gruesos, manos anchas y cortas, de cortos dedos y articulaciones de esta misma índole, etc. Esto entiendo haber también dicho de todos los animales y plantas, tanto en la proporcionada disminución de su tamaño cuanto en su aumento”³⁶.

Podemos encontrar al comienzo del *Tratado*, la disputa que se genera entre las distintas artes y su supremacía por sobre las demás. La escultura interesa a Leonardo porque no contiene contornos definidos, y porque es un cuerpo inmerso en la luz y en la atmósfera naturales³⁷, más no le atribuye mayor artificio. Curioso resulta aquí su desinterés pues, al igual que Platón, no dedica mayor importancia a su ejecución.

³³LEONARDO, Op. Cit. 476 (C. A.184B).

³⁴PLATÓN, Rep. X, 596 d.

³⁵Ibid. 602 d.

³⁶LEONARDO, Op. Cit. 363 (E. 6B).

³⁷ARGAN, G.L. *Renacimiento y Barroco*. Madrid. Akal, 1996. Pág. 286.

No obstante, ambas posturas implican concepciones distintas: para Platón, la escultura se encontraría más cerca de la verdad, en tanto que está inmersa de forma tridimensional en nuestro entorno. No así la pintura que, por estar subordinada al plano, sería de una mera abstracción:

“La pintura y, en general, todo arte imitativo, hace sus trabajos a gran distancia de la verdad, y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón”³⁸.

Por el contrario, Leonardo denotará la supremacía de la pintura sobre las demás artes. Su gran disputa es contra la poesía (problemática que en el Romanticismo alemán seguirá en boga³⁹). No obstante:

“La pintura como la poesía es una actividad del espíritu, y centrarse en la pulcritud de la ejecución de un dibujo es tan filisteo e inútil como juzgar las habilidades de un poeta por su caligrafía”⁴⁰.

Así, al intentar resolver enigmas y problemas nuevos, Leonardo es un pintor y nada más que pintor, pero fue el platonismo florentino el que le hizo plantear estos problemas. Por otra parte, Leonardo se complacía en calmar su alma, en la contemplación de la obra creada por él, a través de la belleza que él lentamente hizo surgir del diseño y del color⁴¹. Por consiguiente, resulta impresionante el modo en que intenta captar las formas externas con conocimiento exacto de las formas internas, pues desconfiaba de la fisonomía y la consideraba una ciencia falsa, restringiendo la observación del pintor a las marcas que una pasión pretérita hubiera podido dejar en el rostro de su modelo⁴². El conocimiento de la anatomía, de gran importancia en la escuela florentina, servía de base al realismo científico y a la vez permitía captar la fisiología del movimiento. De aquí que, junto con la proporción y la perspectiva, se pueda considerar a la anatomía como uno de los recursos básicos del arte del Renacimiento.

En este periodo, si bien perdura la tradición de Galeno y Avicena⁴³, comienza a imponerse el empirismo hipocrático que sustenta la experiencia científica como una vía necesaria para explicar y aproximarse a la realidad de los fenómenos naturales. La consideración para los artistas renacentistas era que si el hombre representaba la medida de todas las cosas –como ya Protágoras lo había sostenido en la Antigüedad– entonces el hombre y nadie más que él es la medida de la belleza. Así, sus proporciones podían trasladarse a términos matemáticos equivalentes

³⁸PLATÓN, *Ibid.* 603 b.

³⁹Véase LESSING, G. E. LAOCOONTE; HEGEL, *Estética; Sistema de las artes*.

⁴⁰GOMBRICH, E. “El método de elaborar composiciones de Leonardo”, en *Norma y Forma*. Madrid, Debate, 2000. Pág. 59.

⁴¹ROGER-MILES, L. *Léonard de Vinci et les Jocondes*. H. Floury. Paris, 1923. Pág. 110: “...dans la fonction de citoyen et d'artiste et de savant, il lui plaisait de ramener son ame au calme, dans la contemplation de la beauté par lui crée, de la beauté qu'il avait lentement fait surgir du dessin et de la couleur”.

⁴²BAXANDALL, M. *Op. Cit.* Pág. 80.

⁴³GALENO (?131- 201?), médico griego que realizó grandes descubrimientos en anatomía. Por su parte, AVICENA (980- 1037), fue un filósofo y médico árabe, autor de unos *Comentarios* a la obra de Aristóteles, y del *Canon de la Medicina*, entre otros trabajos enciclopédicos.

a abstracciones geométricas como el círculo, el cuadrado y la sección áurea, tan alabados en su dibujo del *Hombre de Vitruvio*, hacia 1492, convertido en el canon de la belleza física del ser humano. El conocimiento de las divinas proporciones, en movimiento y quietud, era una vía de aproximación a las leyes inmanentes del cosmos y, consecuentemente, a las estructuras de la naturaleza y del cuerpo humano, de la misma manera en que la escultura clásica se adecua o, más bien, se subordina a una proporción matemática. El hombre era para Leonardo y sus contemporáneos, el modelo y el centro del universo. La “máquina humana”, sería semejante a la “máquina del mundo”. En palabras de Leonardo:

“Esta representación del cuerpo humano tal como yo la veo aparecerá a tus ojos en toda su naturalidad. La razón para ello es que, si quieres conocer la estructura del hombre anatómico, debes considerarlo desde distintos ángulos. Sin embargo, tienes que saber que la satisfacción no será completa a causa de la confusión en la cual se hallan entrelazados los huesos, membranas, nervios, arterias, músculos y sangre”⁴⁴.

Por consiguiente, los estudios anatómicos de Leonardo dan soporte científico a la realidad de sus obras, en aras de conocer el cuerpo humano no sólo desde un punto de vista artístico sino científico. Este es un punto medular, ya que el pintor debe conocer aquello de lo cual su obra es imitación. Esta es la finalidad tan buscada por Platón en su crítica a la pintura, a saber, que los pintores sólo copian la apariencia, mas no las realidades:

“¿Y acaso el pintor entiende cómo deben ser las riendas y el freno?”⁴⁵.

Leonardo contestaría que, en efecto, él las entiende, así como comprende la anatomía humana, la perspectiva, y la degradación cromática. Es el caso de su *Dibujo de anatomía Humana* de 1512⁴⁶, o de su inacabado *San Jerónimo*, realizado entre 1480 y 1482 para el altar de la abadía de Florencia, donde es posible observar la compleja relación entre el personaje y el espacio en que éste se sitúa. El gesto implorante del santo es reforzado por la postura de su cuerpo, que pone en relieve la tensión de los músculos del cuello y de los hombros. También la postura de las manos juega un rol esencial en la composición: las manos resultan ser parlantes más allá de toda expresión de los rostros, generándose una unidad que entrelaza a cada uno de los personajes en un conjunto indisoluble⁴⁷. Así, las manos reemplazarían, en forma silente, a las palabras.

Vamos a ver, a continuación, cómo se materializan los discursos de Platón y Leonardo en torno a la pintura en el San Juan Bautista, donde la ciencia pictórica de Leonardo logró, a mi parecer, pasar de la teoría a la práctica en forma magnífica. Del silencio de la palabra escrita, a la elocuencia de la imagen o, más bien, de la silenciosa penumbra, a la palabra, que es luz.

⁴⁴LEONARDO, Op. Cit. 471.

⁴⁵PLATÓN, Op. Cit. 601 e.

⁴⁶Royal Library, Windsor. Dibujo con pluma y tinta, 47 x 33 cm.

⁴⁷Acerca del movimiento de la mano, véase el Tratado... 351 (C. A. 99 b) y ss.

IV. Luz y Penumbra, Palabra y Silencio en el *San Juan Bautista*

Después de Leonardo, el arte renaciente de los clásicos es el fruto definitivo de una habilidad y de un saber. Es un arte que capta las verosimilitudes, aquello que asemejando la verdad, viene a ser el armonioso y ordenado doble del objeto copiado:

“Copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria”⁴⁸.

Entre esos dos momentos que plantean una problemática tan amplia y compleja para la pintura, se asienta el platónico arte de Leonardo. De hecho, es posible observar una progresión en su obra que va desde los atarácicos rostros en sus producciones más tempranas, pasando por un intenso estudio de las diversas manifestaciones del carácter, hasta su tan consagrada sonrisa prudente, análoga de la sonrisa arcaica de los antiguos griegos, y que hasta nuestros días es objeto de las más diversas conjeturas. La sonrisa enigmática de la *Gioconda* ha intrigado a generaciones, como asimismo la procedencia de los modelos para los personajes de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de 1510, y su tan polémica representación del *San Juan Bautista* (1513- 1516) y del *San Juan Bautista en el Desierto* (1511- 1515), todas obras que actualmente se encuentran en el Museo del Louvre, en París.

El matiz peculiar de la filosofía en Florencia a fines del siglo XV radica en su adhesión al concepto de humanismo neoplatónico. Podemos afirmar que Leonardo tradujo en imágenes el sueño de los humanistas de su tiempo, si consideramos, por un instante, el misterioso cuadro del *San Juan Bautista* del Louvre. Pues, habiendo tantas maneras de expresar los rasgos propios de un santo, Leonardo, compenetrado de este humanismo, nos lo representa en un claroscuro cobrizo, sumido en la penumbra como si fuese un hermoso efebo, el bello andrógino de los antiguos griegos, cuyo torso descubierto que tanta luz acumula, evoca, tan extrañamente, a un hombro femenino. Emerge de la sombra y vuelve a ella, a través de tonalidades de brillante claridad, parecidas a los resplandores del bronce. Más aún, si nos remitimos al Evangelio según San Juan (I, 5-9), versículo por versículo, en la descripción de San Juan Bautista, podemos descubrir cómo la palabra del evangelista, se hace visible en la pintura del artista:

6. Hubo un hombre enviado de Dios, el cual se llamaba Juan.
7. Éste vino por testimonio, para que diese testimonio de la luz, a fin de que todos creyesen por él.
8. No era él la luz, sino para que diese testimonio de la luz.
9. Aquella luz verdadera, que alumbra a todo hombre, venido este mundo.
5. La luz en las tinieblas resplandece, y las tinieblas no prevalecieron sobre ella.

⁴⁸LEONARDO, Op. Cit. 467 (B. N. 2038, 33 a).

Esta luz misteriosa, esta especulación metafísica sobre los cuerpos luminosos, no se encuentran exclusivamente en el *San Juan Bautista*. Todas las obras de Leonardo, artista platónico, se hallan más o menos impregnadas de esta tenue claridad, propia de todos los escritos herméticos de la época, y nos entregan esa atmósfera de claroscuro y de sfumato tan propia de sus pinturas. La composición de este cuadro está sustentada por un ritmo en espiral que le da consistencia y armonía. Se caracteriza por un fondo oscuro, donde la degradación cromática genera una sensación de emergencia “desde” la penumbra, de manera que la imagen no se nos presenta como una mera superposición: la mirada del santo nos interpela, al igual que la mirada de la *Gioconda*, con intrigante sensualidad. La figura se encuentra de medio perfil con la cabeza ligeramente inclinada y girada hacia el frente. Con la mano izquierda, se cubre levemente con una piel, mientras con la derecha, señala hacia arriba indicando a aquél que viene detrás de él, a saber, Cristo.

San Juan Bautista, desde el punto de vista cristiano, es el mensajero de la Luz y la Verdad, por ello, es posible que la imagen del Bautista, sea para Leonardo algo íntimo, el eterno signo de interrogación, el enigma de la Creación... La condición de mensajero de la Luz se hace poderosa en el emerger desde la penumbra iluminando toda la escena, logrando así, poder transmitir el contenido religioso del cuadro. No obstante, el aspecto, en extremo delicado y suave, que sugiere un elemento andrógino, ha sido visto por algunos como Freud, como expresión de las inclinaciones homo-eróticas de Leonardo⁴⁹. Mirando más allá, no cabe duda de que la llamativa ambigüedad del Bautista no es más que la manifestación de la unión de lo sagrado y lo profano, pero esta poderosa ambivalencia, reforzada por la mirada sensual y la sugestiva sonrisa del santo, también está apuntando hacia el ideal andrógino de belleza presente en Platón.

Y es eso, precisamente, lo que nos ha dejado Leonardo, un constante enigma que yace escondido tras sus prudentes e interpelantes sonrisas, que simulan ser poseedoras de algo aún no digno de ser revelado a los hombres: la Verdad, esa tan ansiada por los pensadores desde la Antigüedad y cuya imagen perfecta corresponde tan bien a las definiciones de lo bello según Platón. Leonardo da Vinci, al igual que los humanistas sus contemporáneos, es siempre el mismo discípulo herido por una iluminación platónica. *Velut in speculo*, modela figuras plásticas de extraordinaria belleza, ofreciéndonos el ejemplo de un hombre que se halla en concordancia con su tiempo y su lugar, capaz de materializar el idealismo de los antiguos modelos filosóficos, inmortalizando así a la palabra, traducida en imagen rebosante de vida o, como nos dice el artista:

“La figura más loable es aquella que por su acción expresa la pasión que la anima”⁵⁰.

⁴⁹FREUD, S. *Psicoanálisis del Arte*. Madrid. Alianza, 2001.

⁵⁰LEONARDO, Op. Cit. 582.

Referencias Bibliográficas

Fuentes:

PLATÓN, *Diálogos, siete volúmenes*. Madrid. Gredos, varias ediciones; La República. Edición bilingüe, traducción y notas por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1949.

LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la Pintura*. Madrid. Akal, 1995.

Estudios críticos sobre Platón:

CORNFORD, F. M. *The Republic of Plato*. London. Oxford University Press, 1961.

CROMBIE, I. M. *An Examination of Plato's Doctrines*. London. Routledge & Keagan, 1962.

DIÈS, A. *Autour De Platon: Essai de critique et d'histoire*. París. Les Belles Lettres, 1972.

FRÄNKEL, H. *Poesía y Filosofía en la Grecia Arcaica*. Madrid. Visor Distribuciones, 1993.

NARVARTE, C. *La Doctrina del Bien en la filosofía de Platón*. Tesis (Doctorado en Filosofía). Madrid. Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

NETTLESHIP, R. L. *Lectures on the Republic of Plato*. London. Macmillan, 1961.

VELÁZQUEZ, O. *POLITELA: Un estudio sobre la República de Platón*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

Estudios críticos de arte:

ACCATINO, S. *Apuntes sobre el dibujo en Leonardo* (apuntes para el curso Una lectura del Libro de la Pintura de Leonardo da Vinci). Magíster en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, 2006.

ARGAN, G.L. *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Akal, 1996.

BAXANDALL, M. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.

BRION, M. *Léonard de Vinci*. París, Hachette, 1965.

CHASTEL, A. *El Renacimiento meridional*. Madrid, Aguilar, 1965.

GOMBRICH, E. *Norma y Forma*. Madrid. Debate, 2000. Nuevas visiones de viejos maestros: estudios sobre el arte del Renacimiento. Madrid. Debate, 2000.

FREUD, S. *Psicoanálisis del Arte*. Madrid, Alianza, 2001.

MARANI, PIETRO C. *Leonardo: catálogo completo de pinturas*. Madrid, Akal, 1992.

PANOFSKY, E. *Idea: contribución a la historia de la Teoría del Arte*. Madrid. Cátedra, 1984. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. Tusquets, 1973.

RICART, J. *Grandes Maestros de la Pintura*. Barcelona, Editorial Sol90, 2006.

ROGER-MILES, L. *Léonard de Vinci et Les Jocondes*. París, H. Floury, 1923.

VÁLERY, P. *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*. Madrid, Visor, 1996.

VASARI, G. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Buenos Aires. Ed. Jackson de Ed. Selectas, 1952.

La palabra en el arte

VALERIA RUEDEMANN L.

Resumen:

La crítica platónica hacia las artes en el Libro X de la *República*, encontró un verdadero oidor no entre sus contemporáneos, sino más de un milenio más tarde, en Leonardo, el primer artista que hace de la pintura una "ciencia" y, por ende, es quien en última instancia, logra materializar visualmente el discurso platónico sobre las artes visuales, y cuyos ecos encontramos en su *Tratado de la Pintura*. Luego de establecer paralelismos entre ambos autores, se procede a examinar la conjunción del ideal y la belleza, la luz y la sombra, la palabra y el silencio, encarnada en la figura del *San Juan Bautista*, obra que reúne a la perfección todas las características del genio que hacen de Leonardo da Vinci un paradigma de la pintura y un auténtico seguidor de la estética platónica.

Palabras clave: Platón, Arte, Palabra, Pintura, Leonardo

The word in the art

Abstract:

Plato's critic to the arts in his Republic has found a real listener in Leonardo one millennium later, since he is the first artist who made a 'science' out of painting. Therefore, it was not until Leonardo's appearance that the platonic speech became into images. Once some parallelisms between these two authors are made, we will proceed to stipulate whether the union of the ideal and the beauty, light and shadow, the word and the silence are materialized into his figure of Saint John the Baptist, since this painting represents all the attributes that make Leonardo not only a genius but also an artists' paradigm and an enthusiastic fan of Plato's aesthetic.

Key words: Plato, Art, Word, Painting, Leonardo



Imagen en portadilla: *San Juan Bautista* (1513- 1516).
Pintura sobre tabla 69 x 57 cm. Musée du Louvre, Paris.