

Luis Oyarzún

Arte e imagen del mundo en Leonardo

S U M A R I O

*I. Universalidad de Leonardo.—II. El Arte de ver.
—III. La infinitud del universo.—IV Perversidad
de la naturaleza y del hombre.—V. Arte y natura-
leza.—VI. Tiempo, vida y esfuerzo.*

I. UNIVERSALIDAD DE LEONARDO. Todos los que han estudiado la personalidad y la obra de Leonardo coinciden en que no sería posible comprender aisladamente ningún aspecto de la una o de la otra. No se puede decir, en verdad, que él fuera a un tiempo muchas cosas —pintor, ingeniero, anatomista, filósofo—, sino, a través de todas ellas, un solo ser siempre, un ser que busca en medio de la pluralidad sin término de lo existente, dentro y fuera del hombre; un ser que ciertamente se busca a sí mismo, sin reducirse, insistiendo en determinadas preguntas fundamentales de orden físico o metafísico, que condicionan su estética indirectamente expresada y la dirección de su obra entera. El se busca a sí mismo desde esas preguntas y, comoquiera que éstas no pertenecen a ningún campo delimitado del saber o del quehacer humanos, Leonardo no podía ser sino un espíritu universal que da como destino a su vida el identificarla, movido por una perenne curiosidad, con ese género de interrogación. Más que ninguna otra, esta vida inconclusa es ella misma una pregunta sin respuesta precisa, sin respuestas definitivas, sólo con nuevas preguntas que siempre aparecen y reaparecen, pues la sed de su curiosidad y de su desesperación es inextinguible. Vemos así a Leonardo como ejemplar perfecto de un estilo de ser humano pocas veces realizado —y desconocido en la Edad Media—, el del hombre que intenta vivir sin evidencias, sin conformidad, ascéticamente entregado a sí mismo, a su propio poder, *probándose*. ¿No proviene de aquí su exaltación del esfuerzo, que resulta por él elevado casi hasta el rango de justificador de la vida? Pues de ese esfuerzo, proyectado hacia el conocimiento del mundo y la creación artística, Leonardo espera no sólo un saber sobre las cosas —que lo fascina y aterroriza, al mismo tiempo—, sino, lo que es más importante, un no menos aterrorizador y precioso saber acerca de su naturaleza humana y sus poderes. Por eso, cada uno de sus escritos fragmentarios, dibujos, cuadros o máquinas debe ser recogido sólo como un gesto o signo que nos dice algo de una personalidad de tan viva unidad interna, que su

genio original está presente aun en sus creaciones en apariencia más insignificantes —en una adivinanza o en la breve descripción de una bestezuela. “La sutileza humana produce invenciones variadas —dirá—, que por medios diferentes concurren a un fin idéntico”. (Quaderni IV, 10 r).

Hay semejanza entre Leonardo y los grandes fugitivos, que huyen de toda ordenación preestablecida de la naturaleza, de la cultura, de sí mismos. Pero él no se fuga una sola vez a sus Africas mentales: se evade siempre que toca el límite de lo particular inherente a lo humano. Su universalismo no brota sólo de una inquietud intelectual, sino de una avidez más honda. *Léonard, ce frère italien de Faust...*, dice Michelet. No le interesaban tanto, por lo mismo, el conocimiento o el arte, como el método de conocer, el método de crear, inventar y construir. Es decir, el procedimiento o actitud primeros —la actitud de adquisición o creación— que pueden, una vez conocidos y dominados por el espíritu, con el cual en cierto modo se confunden, llevar al hombre a su realización verdadera, a un cumplimiento imprevisible. Pues, ¿cuál es, en verdad, la naturaleza del hombre y cuáles son los alcances de su poder? Leonardo, renacentista al fin, no lo sabe. “Deseo hacer milagros. Puedo tener menos posesiones que otros hombres más tranquilos y que aquéllos que desean enriquecerse en un día.” Desea hacer milagros, pues no conoce sus límites y necesita probarse para saberse, en realidad, limitado. ¿No podría ser Dios si, por un esfuerzo aun desconocido, lo intentara? No se cansa Leonardo de intentar este esfuerzo y, en último término, ninguno de sus fracasos le parece absolutamente probatorio. Es así, por ejemplo, ambigua, a este respeto, la forma en que condena a los nigromantes cuando, después de tratarlos de falsarios, enumera con no disimulada complacencia los poderes increíbles que ellos tendrían si fuera efectiva su magia. Parece mostrarse a sí mismo con horror y encantamiento los tesoros que el doctor Faustus consigue del demonio. Y, ¿no nos da la impresión de hablar de nosotros, hombres modernos, cuando dice que el tipo nigromántico corresponde a aquéllos “que mucho desean, que no guardan consideración por ninguna divinidad... , ese infinito número de personas que para satisfacer uno de sus apetitos serían capaces de destruir a Dios y a todo el universo?” (Fogli B 31). No condena, por cierto, Leonardo el afán experimental o la ambición de poder de los magos, sino su falta de clarividencia espiritual, pues él querría también el poder sobre la naturaleza y lucha por alcanzarlo, y ensaya experimentos incesantes, aun hasta parecer él mismo un hechicero ante los que no comprenden el objeto de su búsqueda, que no va tras el mando o las

riquezas, sino hacia la consumación de aquello que, unido a una transfiguración interior, haría al hombre ser diferente de lo que es y, sin embargo, más profundamente semejante a sí mismo, a su verdadero ser, por él desconocido.

Nada está, pues, aislado en el hombre, ni hay fines que sean, en rigor, particulares. Más allá de la variedad de nuestras habilidades, deseos y deberes, el hombre es uno sólo, orgánicamente dispuesto como la naturaleza, un *minor mondo*. Cada problema, por particular que nos parezca, sugiere a todos los otros y nos lleva a las preguntas primeras. No acepta, por eso, Leonardo a los especialistas, a quienes se han empequeñecido hasta perder la visión del todo y la aspiración a él. "Sabéis que los medicamentos bien administrados devuelven la salud a los enfermos; serán bien administrados cuando el médico, al mismo tiempo que tenga la comprensión de su naturaleza, comprenda lo que es el hombre, lo que es la vida, lo que son la constitución y la salud". (Códice Atlántico, 270 r. c.). Véase cómo, en la severidad de su exigencia y la amplitud de su registro, la vida tenía que ser para Leonardo, en cada uno de sus actos conscientes, inmensamente difícil. No hay arte aislada de la sabiduría y tanto como sobre el médico pesa sobre el pintor, el ingeniero o el poeta una obligación de universalidad, de ultimidad. Nada fácil resulta, entonces, definir con claridad la posición estética de un artista que vincula su arte a actitudes aun más profundas que aquellas de donde surge inmediatamente el arte mismo. De ahí que no se pueda comprender el arte de Leonardo sino a través de su visión del mundo y del hombre, a través de los grandes temas que dan forma a su vida en apariencia dispersa y que están presentes en cada una de sus creaciones. Cualquiera de los consejos contenidos en sus escritos acerca de la pintura —cualquiera que no sea un precepto puramente práctico—, nos remite a esa visión primigenia. Frente a Leonardo no tiene, pues, sentido preguntarse si hacía anatomía para pintar mejor los cuerpos o, si, al revés, los pintaba para estudiarlos mejor. No hay en él conflicto entre arte y ciencia y, si aquél no es instrumento de ésta, tampoco lo es ésta de aquél. Disectar un cuerpo o pintarlo son dos fases —igualmente significativas— de un mismo acto de conocimiento y amor por lo real. El anatomista ve en él con ojo de pintor y cuando, por ejemplo, se ordena: "Describir cuántas membranas intervienen entre la piel y los huesos de la mano", ¿no está él aquí mirando la transparencia y la opacidad de una mano viviente?

Leonardo se formula esta pregunta metafísica: ¿qué es el hombre? Y procura, como anatomista o como pintor, responderla plásticamente, con el lenguaje de la física. De ahí su pasión anatómica, su exploración incan-

sable de los rasgos humanos, la lucidez de su conocimiento de las deprecaciones que la edad verifica en los rostros y en los cuerpos. Siente que el cuerpo es mensajero, espejo, placa sensible del alma y *de sus intenciones*. “Un buen pintor tiene dos objetos principales que pintar, el hombre y la intención de su alma; el primero es fácil, difícil el segundo”. (Ludwig, ch. 180). ¿Qué es el hombre? He ahí, para él, la pregunta primera. ¿Qué es lo que el hombre busca más hondamente, qué desea y hasta dónde puede alcanzar su poder? Mirad sus arrugas. Habría que entender de este modo su naturalismo estético aparente como una herramienta de indagación metafísica. En este sentido, Leonardo, a pesar de la irreverencia de sus autopsias, sigue considerando al cuerpo como sagrado, como revelador de algo incógnito —y acaso eterno— que es la esencia oculta del hombre mismo. En esta actitud, como en las otras, se unen el filósofo y el artista, pues sólo un gran artista entre los filósofos podría haber sido tan apasionadamente sensible a lo que las formas corpóreas tienen de expresivo dentro del mundo espiritual. El mira la desnudez del rostro, de los miembros o del torso en movimiento, o la figura de las vísceras, con ojos de curiosidad y amor. Mira la desnudez del cuerpo —y no sólo su belleza— con ansiedad amante, y la verdad es que cualquiera sonrisa, fruncimiento de los párpados o mueca del rostro le parecen tan enigmáticos como la sonrisa de la Gioconda.

No podría, por cierto, haber mirado al cuerpo humano como un simple objeto particular, desprovisto de significación cósmica. Su comunidad con el espíritu es demasiado visible para que no esté él igualmente impregnado de misterio y para que no dependa también de nuestro conocimiento de él nuestra visión del mundo. Y, en verdad, tanto al uno como al otro los pone Leonardo dentro de una gran perspectiva universal: “Nuestro cuerpo está sujeto al cielo y el cielo está sujeto al espíritu”. El cuerpo tiene, pues, en su pensamiento una dignidad que proviene de su enlace con los principios espirituales que rigen el firmamento estelar. El cuerpo humano es, como la Tierra, un cuerpo celeste que, al igual que todo el cielo, depende de una inteligencia ordenadora, de modo que, incluso por su lado puramente corpóreo, está sujeto al espíritu. Pero el cuerpo es significativo sobre todo —y en grado máximo para un pintor metafísico— por el carácter singular que le da su intimidad con el alma. “Pluguiera a nuestro Creador el que yo fuera capaz de revelar la naturaleza del hombre y sus partes así como describo su figura”. (Quaderni I, 2 r.). ¿No es ésta una de las claves de la posición estética de Leonardo y de lo que pudiéramos llamar su *universalismo antropológico*? Pues el universalismo leonardesco

es, en el fondo, un humanismo, es decir, una visión del mundo contruída a partir de un reconocimiento de la totalidad plural de lo humano. “Revelo a los hombres (cuando describo su figura) el origen de su segunda—primera o tal vez segunda— causa de existencia”. Hay, entonces, un secreto humano que el pintor y el anatomista pretenden revelar al mismo título por vías diferentes, naturalistas ambas dentro del particular sentido que este término debe poseer aplicado a Leonardo. Si no hubiera existido en él un convencimiento profundo de la estrecha unión del alma y del cuerpo, no habría de seguro observado con atención tan sostenida las formas, como pintor, y el interior de ellas, como anatomista. Muchas son las sentencias que expresan tal convicción y algunas conservan —como aquella en que dice “los nervios son el equipo conductor del alma”— un sabor bien moderno. Empujado por esa curiosidad que se desplaza de un ángulo a otro y que da a muchos de sus hallazgos un carácter de revelaciones poéticas imprevistas, Leonardo quiere ver las formas corpóreas desde posiciones innumerables. Para verlas mejor, no se cansa, así, de compararlas con los objetos más extraños y distantes, como cuando descubre la semejanza que hay entre la cabeza del hombre y una cebolla (Quaderni V, 6 v.) o cuando se pide representar una rodilla humana plegada como la del caballo. (Quaderni V, 22 r.).

Esa misma proximidad de alma y cuerpo confiere a éste una importancia moral, una peligrosidad, que para Leonardo se traduce en deber de ascetismo: “Si mantuvieras tu cuerpo de acuerdo con la virtud, tus deseos no serían de este mundo”. En tal máxima se expresa, además, esa voluntad de prueba consigo mismo, capital en el carácter de Leonardo, y que se enlaza con el presentimiento, que él no llega a perder, de que el hombre es, en último término, otra cosa que lo que actualmente parece ser. ¿No será posible ensanchar, por la dominación sobre el cuerpo y sus deseos mundanales, la órbita de lo humano? “¡Oh, matemáticas, alumbrad este error! El espíritu no tiene voz, pues donde hay voz hay un cuerpo, y donde hay un cuerpo hay ocupación de espacio que impide al ojo ver cosas situadas más allá de este espacio; en consecuencia, este cuerpo llena por sí mismo todo el aire circundante con sus imágenes”. Pareciera que el espíritu, preso en el cuerpo, se hallara obstruido por éste, que no se ve sino a sí mismo, impidiéndole a aquél ver su propia realidad y la de los objetos.

II. EL ARTE DE VER. Siendo el hombre en su condición terrena el resultado de una unión indisoluble de espíritu y materia, la visión de lo real —visión inevitablemente múltiple, visión de pintor, de anatomista, de cons-

structor o inventor, de filósofo— sólo puede ser ganada a través de un concurso de sensibilidad y razón. A perfeccionar este arte de ver se dirige lo más sustantivo del esfuerzo de Leonardo. Su método consiste, en efecto, en crear las condiciones que hagan a ese auténtico *ver* posible. Y no se trata para él tan sólo de observar, en el sentido que a esta operación han dado las ciencias naturales, sino de un ver más completo, más hondo, que no sólo registra lo que acontece, o anota las particularidades de las cosas, o comprueba las relaciones constantes que existen entre ellas, o las descompone en sus elementos, sino que, además, opera con ellas, las estimula por la invención a mostrarse de otro modo y las obliga por la intensidad interrogativa del ojo a revelar sus formas. Leonardo quiere ver la realidad —y quiere verse a sí mismo— en sus múltiples maneras, sin prejuicios, sin la sombra de la erudición que empaña la mirada al racionalizarla o al dar de antemano una respuesta a la pregunta que el espíritu se formula frente a las cosas. La actitud primera de Leonardo es, pues, de asombro ante lo que existe, y este asombro sostenido durante su vida entera es el más peculiar de sus rasgos y la más influyente de las condiciones de su grandeza. Tal designio de ver constituye en cualquiera época una empresa de audacia y requiere en su ejercicio una voluntad muy dura. Fortalecido por ésta, se atreve Leonardo aun a violar el secreto del cuerpo humano difunto, para ver su interior, las formas escondidas, sin satisfacerse ya con el sentido y la simbología de la envoltura externa.

“Todo nuestro conocimiento se origina en nuestra sensibilidad”. Luego, para conocer, será indispensable educar al ojo, que es el primero de los sentidos. “El oficio del ojo consiste en percibir todas las infinitas variedades de forma y de color de los objetos situados ante él. . .” nos dice. (Fogli B 28 v.). “La acuidad de juicio del ojo es el principio esencial de la pintura”. (Manuscrito 2.038, Biblioteca Nacional de Francia, 25 v.). Pero el ojo humano es un ojo que juzga y para Leonardo no hay, por cierto, contemplación sin reflexión. “Los sentidos son de la tierra, la razón se erige aparte de ellos en la contemplación”. Mas, no podrían los ojos ver ni la razón contemplar, si el hombre no poseyera una vocación de amor por lo creado, sin la cual no se abren los ojos ni puede el entendimiento iluminarse. Amor semejante es condición cardinal de todo auténtico conocimiento y sin él no sería posible el saber ver. “Gozar, amar una cosa por sí misma y por ninguna otra razón”, nos dice. Pues, ¿cómo podríamos realmente ver, más allá de las explicaciones que nos dan los libros o de los esquemas que nos exige la acción práctica, si no nos regocijara la variedad infinita del mundo y si no fuésemos capaces de reconocer en cada cosa singular la

unicidad de su secreto? El ojo es así formado por el corazón, por el amor. “El amor por una cosa es la fuente del conocimiento; amor que es más ferviente mientras más fuerte sea el conocimiento, y esta certeza brota de un completo conocimiento de todas aquellas partes que, unidas, componen el todo de esa cosa que debe ser amada”. Amor y conocimiento no sólo se suponen; para Leonardo, además, se intensifican mutuamente. Amo y conozco, y más amo mientras más conozco, podría decirnos. Este hombre que sabe ver no se arredra ante la realidad y avanza amorosamente hacia ella, por terribles que puedan ser los espectáculos que su visión le depare.

Avanza amorosamente, fascinado por la variedad inagotable de las formas, con una atención despierta que es para él atributo insustituible del pintor: “Sabido, oh, pintor, que tú no podrás triunfar si no tienes el poder universal de representar por tu arte todas las variedades de formas que produce la naturaleza —y, en verdad, no podrías, si no las ves y no las retienes en tu espíritu—, cuando vayas al campo, dirige tu atención hacia las diversas cosas, observa ora la una, ora la otra, componiendo así tu gavilla con todas las que hayas seleccionado y elegido, dejando aparte las menos buenas. No imites a ciertos pintores que, excedidos por su trabajo de imaginación, abandonan su obra y, para hacer ejercicio, van a pasearse, aunque la laxitud de su espíritu trabe su visión o su percepción de las diversas cosas. A menudo les sucede el encontrar amigos o parientes que los saludan y, aun cuando los ven y oyen, no los advierten más que si fueran de aire”. (MS. 2.038, Bib. Nat. 2 r.).

Como en la simbología de algunos místicos, la luz, condición del ver, se nos aparece en los fragmentos de Leonardo como el principio que origina la singularidad de las cosas, singularidad que él ama, y la oscuridad o la noche, en cambio, como el principio de su fusión, de la destrucción de sus límites, que él ama también, pues goza sintiendo la unidad profunda de todas las esferas de lo real. La luz y la sombra tienen en su pintura más importancia que el dibujo, a causa de que el relieve —dice— “es el alma de la pintura”. Por las insensibles transiciones de la luz, en el claro-curo, diríase que Leonardo quiere mostrar aquella unidad que enlaza a las cosas creadas. Bien conocido es su deleite en lo crepuscular, que lo lleva a la exaltación del claro-curo y a la práctica del *sfumatto*, que sugiere a la vez lo misterioso de lo singular y la nostalgia de la unión. “El cuerpo bañado por una luz débil ofrecerá pocas diferencias entre sus sombras y sus luces. Tal cosa se produce a la caída de la noche o cuando el cielo es nebuloso: estas obras están impregnadas de suavidad y todo rostro se adorna de seducción”. (MS. 2.038, Bib. Nat., 33 v.). ¿No vemos aquí al poeta

Leonardo contemplar amorosamente, en la indecisión del crepúsculo, la pluralidad de las figuras envueltas en un halo de hermandad enigmática? O cuando dice: "Observa la luz y considera su belleza. Entrecierra los ojos y mírala. Lo que ves no estaba allí al principio, y lo que allí estaba, no está ya. ¿Quién es el que hace las cosas de nuevo si el hacedor muere continuamente?" Aquí tenemos al Leonardo que ve, en la conciliación de amor y conocimiento; a un Leonardo nostálgico de una comunicación más alta entre los hombres, al Leonardo que pide: "Observa en la calle, a la caída de la noche, los rostros de los hombres y de las mujeres —qué gracia y qué dulzura revelan . . ." (MS. 2.038, Bib. Nat., 20 v.). Y tenemos también al Leonardo que amplifica con la fantasía los límites de la visión sensible: "No dejaré de hacer figurar entre estos preceptos un nuevo sistema de especulación que, aun cuando parezca mezquino y casi risible, es, sin embargo, muy útil para excitar el intelecto a invenciones diversas. Si miras murallas emporcadas de manchas o hechas de piedras de especies diferentes, y tienes que imaginar alguna escena, verás allí paisajes variados, montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y diversos grupos de colinas. Allí descubrirás también combates y figuras de un movimiento rápido, extraños aspectos de rostros y trajes exóticos, y una infinidad de cosas que podrás reducir a formas distintas y bien concebidas. Sucede con estas murallas y mezclas de piedras diferentes, como con el sonido de las campanas, cada golpe de las cuales te evoca el nombre o el vocablo que tú imaginas. . ." (MS. 2.038, Bib. Nat., 22 v.).

No hay forma que no merezca ser vista y pintada. "La especulación filosófica e ingeniosa de la pintura tiene por tema todas las clases de formas, apariencias, escenas, vegetales, animales, hierbas y flores, bañados de luz y de sombra". (MS. 2.038, Bib. Nat., 20 r.). "La pintura abraza y contiene en sí todas las cosas que produce la naturaleza o que resultan de las acciones fortuitas de los hombres, en suma, todo lo que los ojos pueden captar . . ." (MS. 2.038, Bib. Nat., 25 v.).

Hay que ver, pues, la variedad infinita. Pero este afán de ver —esta lúcida disponibilidad de los ojos— tiene también sus riesgos y Leonardo, al hacer la apología de la experiencia visual, no oculta el terror que esta experiencia misma suele producir en su ánimo. Veámoslo, siguiendo sus propias palabras, penetrar en la gruta que describe en una de sus notas inacabadas, para sorprender ahí el origen de su miedo: "Empujado por un deseo ardiente, ansioso de ver la abundancia de las formas variadas y extrañas que crea la artificiosa naturaleza, después de haber caminado cierto trecho entre las rocas suspendidas, llegué al orificio de una gran ca-

verna, y allí me detuve un momento, con estupor, pues no había sospechado su existencia. Con la espalda curvada y la mano izquierda en la rodilla, mientras con la otra sombreaba mis ojos bajos y fruncidos, me incliné continuamente, hacia uno y otro lado, para ver si podría discernir algo en el interior, a pesar de la intensidad de las tinieblas que allí reinaban. Después de haber permanecido así un tiempo, dos emociones se despertaron de súbito en mí: temor y deseo; temor de la sombría caverna amenazante y deseo de ver si ella ocultaba alguna maravilla." (British Museum, 155 r.). La naturaleza entera —y el hombre— son como esta caverna para quien desea ver sin convenciones que lo protejan. Ello nos explica el carácter de *sombria contemplación* que encontramos en tantas descripciones, reflexiones y observaciones de Leonardo, a quien llega a obsesionar, como veremos, la crueldad de la naturaleza. Así, es justo decir que Leonardo *lo mira todo*, pero con clarividencia impregnada de tristeza severa, sin preservarse bajo amables prejuicios y aún, a veces, con desesperación. Diríase, por ejemplo, que él estudia en ocasiones el cuerpo humano con humor negro. Nada lo detiene; todo lo mira con inquisitividad implacable que colinda alguna vez con la burla más exasperada. Parece probarnos que basta mirar sin aprensión, al margen de todo esquema, para hacer a la cosa mirada extravagante, original, incluso monstruosa: tan distinta la hallamos de aquella que estábamos acostumbrados a ver dentro de un marco habitualmente aceptado. ¿No es éste, por demás, también el sentido de su *saper vedere*?

III. LA INFINITUD DEL UNIVERSO. Infinitos son, pues, las formas y los matices cambiantes de las formas que pueblan el universo. "Infinitas las variedades de forma y de color de los objetos situados ante el ojo; infinitas las mezclas de olores que percibe el olfato... Suponiendo que existiera una palabra para todos los fenómenos naturales, su número crecería hasta el infinito, si a él agregáramos las innumerables cosas que están en la naturaleza, en realidad o en potencia..." (Fogli B, 28 v.). Infinito es lo real, e infinito lo posible; infinito lo que nace, e infinito lo que no alcanza a nacer, como lo dice una de las maravillosas adivinanzas de Leonardo: "¡Oh, qué numerosos son los que no nacerán jamás!" (Códice Atlántico, 370, r. a.). En el elogio que él hace de la pintura que imita a la naturaleza, está implícito este sentimiento renacentista de que el mundo está lleno de misterios. El siente así la fascinación de lo desconocido, de lo que no ha sido jamás observado ni mirado con ojos sagaces.

El universo de Leonardo contiene aún gigantes, animales fabulosos

y animales reales transfigurados, como lo muestra su bestiario, en el cual no hay límite preciso que separe a lo real de lo fantástico. Extrañas son las criaturas que allí conocemos; la lumerpa del norte del Asia, que resplandece hasta absorber todas las sombras que la rodean y que no pierde su brillo con la muerte. Sus plumas no caen jamás, pero, si una es arrancada, deja de brillar. La salamandra que se alimenta de fuego y el camaleón que vive del aire y que vuela por encima de las nubes. El avestruz que incuba sus huevos con la sola mirada y extrae su alimento del hierro; el elefante, que posee virtudes morales y religiosas, como que en época de luna nueva van los rebaños a los ríos a purificarse solemnemente y, “después de haberse bañado y de haber honrado así al planeta, vuelven al bosque”. Encontramos ahí también grandes serpientes, como la que asaltó al ejército de Marcus Régulus, la cual medía 125 pies y cuya cabeza sobresalía de todos los árboles del bosque, o al *bonasus*, que cuando huye proyecta a 40 brazas sus excrementos, los cuales queman como el fuego, o al basilisco, el legendario animal semejante a la serpiente, que arruina al trigo y destruye no sólo todo lo que toca, sino también aquello contra lo cual sopla, hasta secar la hierba y partir las piedras. Las bestias reales aparecen aquí con raras costumbres: el reno, “que nace en la isla de Escandinavia”, pasta retrocediendo y duerme apoyado en un árbol que los cazadores asierran casi completamente, si quieren atrapararlo durante su sueño; el león, que teme a la vista del gallo y sobre todo de su cresta, más que a cualquiera otra cosa, o el cuervo que, después de haber matado al camaleón, se purga con laurel.

¡Cómo no sentir vértigo ante este mundo infinito! Acaso sea tal sentimiento lo que lleva a Leonardo a unir estos imprevistos contrarios en su enigmática sentencia: “La felicidad suprema será la más grande causa de miseria, y la perfección de la sabiduría, ocasión de locura”. Confesión tal vez inspirada por la indescifrable infinitud del universo y opuesta al estado de beatitud, que parece exigir un mundo cerrado, consumado. Leonardo siente el vértigo del infinito del mundo y de la infinitud que en rigor encierra cada cosa, si la miramos detenidamente hacia adentro de ella misma, infinitud percibida en grado máximo por este hombre que conoce la relatividad de las magnitudes y que posee una tan aguda conciencia de las innumerables posibilidades de visión de los objetos que se abren por el solo hecho de modificar el punto de vista, la dirección de la mirada con que los aprehendemos.

De ese vértigo arranca, por otra parte, la dignidad que Leonardo confiere al conocimiento astronómico en la formación del espíritu. “El cono-

cimiento del pasado y de la posición de la Tierra es el adorno y alimento del espíritu humano”. No es difícil comprender que para el alma renacentista había de resultar a la vez estimulante y angustioso, pero en todo caso indispensable, el saber cuál es la posición de la Tierra entre las esferas siderales. Conocer nuestra pequeñez y la infinitud del mundo. De ahí nace una actitud distinta ante el espacio, y no sólo ante el espacio cósmico: también ante el espacio de las artes visuales. Diríase que por eso mismo el espacio terráqueo, visto en su insignificancia, deja de ser temible y que con ello se abre la posibilidad de las más audaces aventuras geográficas. Pero es sobre todo importante ese conocimiento —esta vez parejamente al saber histórico— para templar la soberbia, la estulticia humana, situando a cada individuo frente a la imponentia del tiempo pretérito y del espacio estelar.

Hállase, por lo demás, en Leonardo un fuerte sentido de la organicidad del Cosmos. Todo lo que existe dentro de él —lo grande y lo pequeño— se encuentra solidariamente ligado, tanto, que la Tierra misma “es movida de su posición por el peso de un pequeño pájaro que se posa sobre ella y la superficie de la esfera del agua es movida por una pequeña gota que cae sobre esa esfera”. El cuerpo humano es, así, un microcosmos y en esa calidad Leonardo lo estudia y lo divide: “La cosmografía del *minor mondo* —el microcosmos o mundo menor— te será revelada en quince figuras enteras, según el orden que observó Ptolomeo en su *Cosmografía*”. (Quaderni I, 2 r.). Incluso llega a sugerir, en su fábula del cedro, que lo grande requiere de lo pequeño para su subsistencia: “El cedro, envanecido de su belleza y desdeñoso de los arbustos circundantes, los hizo desterrar de su vista. Después de lo cual el viento, sin encontrar ya obstáculos, lo desarraigó y lo echó abajo.” (Códice Atlántico, 67 v. b.). Los elementos que sostienen el equilibrio del mundo están para Leonardo sinfónicamente unidos, como lo dice en esta frase de precisión magnífica: “La percusión es el inmenso poder de las cosas, engendrado entre los elementos”. (Quaderni I, i, r.).

La poesía pura de Leonardo, sus relaciones insólitas, sus locas metáforas, provienen muchas veces de su sentido de la organicidad del mundo, de la animalidad viviente del todo. Así, compara el mar con la sangre y las venas con los ríos, como si el cuerpo humano fuera semejante a la Tierra y al cosmos estelar —el cuerpo humano es también un cuerpo celeste. “El origen del mar es lo contrario del de la sangre, porque el mar recibe dentro de sí mismo a todos los ríos, que son enteramente producidos por los vapores acuosos que ascienden al aire; mientras el mar de la sangre es

la fuente de todas las venas". Dijérase que en aquellos días de ciencia natural renaciente, el espíritu de Leonardo se llena con una imagen libre, imaginativa, de un mundo físico que estaba anteriormente encasillado en rígidos esquemas intelectuales y que este mundo es nupcialmente poseído por su espíritu, de un modo a la vez artístico, científico y mágico.

IV. PERVERSIDAD DE LA NATURALEZA Y DEL HOMBRE. Mas, este cosmos, matemáticamente organizado dentro de tal armonía, en el cual lo grande se concierta con lo pequeño y en el que los elementos se responden en percusiones que elevan su poder; este cosmos, cuya variedad infinita quiere Leonardo ver infatigablemente, contiene en su seno perversiones, monstruosidades que entristecen su aguda mirada. La vida de la naturaleza, comenzando por sus elementos, pero especialmente en el animal y en el hombre, se funda en la discordia, en la guerra, en la *lucha por la vida*. Acaso sea Leonardo el primero que ha visto la discordia vital sin el consuelo de religión alguna. Tan profundo es el efecto de esta visión desesperante en su espíritu, que, si no la consideráramos, nada comprenderíamos de su personalidad ni de sus creaciones científicas y artísticas.

Honda es la significación que para entender el conjunto de sus actitudes tiene este terrible pensamiento, reiterado en varias formas en sus escritos: "El hombre y los animales son simplemente un pasaje y un canal para el alimento, una tumba para otros animales, una rada para los muertos, pues dan vida por la muerte de otros; un cofre lleno de corrupción". A Leonardo le dolía el tener que admitir que la vida de los animales no es posible sin la muerte de otros: "Por qué no ordenó la naturaleza que un animal no viviera por la muerte de otros . . ." De esta clarividencia sombría nace mucho de la sutileza implacable de que él da muestras cuando describe lo que ve o lo que piensa. En su diálogo fragmentario sobre el mismo tema, dice que la naturaleza es caprichosa y se deleita en crear y producir una continua sucesión de vidas y formas, "porque ella sabe que sirven para enriquecer su substancia terrestre". "La naturaleza es más lista y rápida en crear que el tiempo es destruir, y por eso ella ha ordenado que muchos animales sirvan de alimento unos a otros, pero, como esto aun no satisface su deseo, envía frecuentemente ciertos vapores dañosos y pestilenciales y plagas continuas sobre las vastas acumulaciones y rebaños de animales y especialmente sobre los seres humanos que aumentan con demasiada rapidez porque otros animales no se alimentan de ellos . . . Por eso esta tierra busca perder su vida junto con desear la reproducción continua . . . Los animales sirven como ejemplo de la vida de este mundo . . ." Y, al final del diálogo,

estas líneas verdaderamente asombrosas: “Considera ahora la esperanza y deseo de volver al propio país o volver al caos original, como aquél de la polilla que va hacia la luz, del hombre que con perpetua nostalgia siempre espera con júbilo cada nueva primavera y cada nuevo verano, nuevos meses y nuevos años, quejándose de que las cosas que él desea son demasiado lentas en venir, sin darse cuenta de que él desea su propia destrucción. Pero este deseo es en su quintaesencia el espíritu de los elementos que, encontrándose a sí mismos presos dentro de la vida del cuerpo humano, desean continuamente volver a su origen. Y debería decirse que este mismo deseo es, en su quintaesencia, inherente a la naturaleza, y que el hombre es un ejemplo del mundo”. (British Museum, 156 v.).

Es preciso comprender el arte de Leonardo recordando esta visión suya, tan particular, del mundo de las formas vivas. El —contemplador consumado— mira con ojos sombríos el paisaje universal de lo viviente y en su reiterado, siempre fresco asombro, hay tristeza e incluso pavor. Lo pasma con desconsuelo su propia naturaleza humana, que participa de las leyes y de la substancia del cosmos matemáticamente organizado, cuya ley es la lucha, la guerra —que él califica de aberración—, la discordia. Acaso no sea posible, parece decirse, dejar fuera del arte esta naturaleza, a la vez homicida y mortal. Acaso no sea posible si el equilibrio del mundo depende sólo de los elementos que aspiran a destruir toda forma compleja, para liberarse y retornar a la simplicidad primaria. Pero, en todo caso, habría que intentarlo, a través de una sublimación o rectificación de la naturaleza misma y de sus fuerzas, efectuada por medio de un arte que constituiría el orden superior que el espíritu humano requiere para contemplar el mundo sin espanto y para llegar, merced a un trabajo más ordenador que creador, a la tranquilidad del alma. Sería necesario enderezar por el arte los tortuosos caminos de la naturaleza viviente y sugerir por él que el hombre no es un animal de presa sino en contra de su vocación más profunda. Es decir, sería preciso hallar una salida con los propios recursos humanos, pues los sobrenaturales parecen estar para Leonardo vedados.

La vida es en la naturaleza un exterminio constante que a Leonardo, que sabe ver, y que ama a un tiempo lo singular de los seres y la organicidad de su conjunto, aflige infinitamente. Ella es, además, injusta: “En muchos o para muchos animales la naturaleza parece haber sido más bien una cruel madrastra que una madre, y para otros, no una madrastra, sino una madre compasiva”. Tal siniestra llega a ser en Leonardo esta visión de lo natural que, allí donde su imaginación se expresa más libremente, como en las fábulas —en este caso, la fábula del gigante del desierto de

Libia— la representa de modo indirecto como a un monstruo que traga a los hombres: “No sé qué decir ni qué hacer. Tengo la impresión de que nado, con la cabeza baja, en las inmensas fauces y de que, hecho irreconocible por la muerte, soy enterrado en el gran vientre”. (Códice Atlántico, 96 v. b.). El bestiario está lleno de seres vivos que se devoran y en él expresa, no sólo este aspecto de su visión del orden natural: también su visión del hombre, de su malignidad, envidia y resentimiento. Veamos algunos ejemplos de lucha vital: el icnemón se precipita en las fauces del cocodrilo que bosteza y le perfora los intestinos; la ostra aprisiona entre sus valvas a la rata que quiere devorarla, hasta que un gato devora a la rata; un mirlo devora las ramas tiernas del ligustro, y le dice, acallando sus protestas: “¡Cállate, rústico retoño! ¿Ignoras que la naturaleza te ha hecho producir estos frutos con el solo fin de alimentarme?”. Un sauce apela a la calabaza para protegerse de sus enemigos, pero ésta, una vez crecida, lo ahoga. Una araña se esconde en un racimo de uvas para devorar más fácilmente a abejas y moscas, pero es más tarde aplastada por los vendimiadores. La pantera, ocultando su horrible cabeza, fascina y mata a los animales que se le acercan a admirar su hermosura. El elefante recoge la piel y aplasta a las moscas entre sus pliegues. Como en algún cuadro de Jeronymus Bosch, los animales aparecen aquí en permanente estado de alerta, en temor y temblor, como la liebre que se asusta aún de la caída de las hojas en otoño. Es también instructiva a este respecto la pintura que Leonardo reiteradamente traza del diluvio, durante el cual, en la víspera de su muerte, animales y hombres se hallan en igual desamparo y actúan con salvajismo idéntico.

La naturaleza es destructiva; también lo es su hijo, el hombre. Pero aquélla es más fuerte y terminará por aplastar a la miserable, cruel especie humana, que no sabe hacer uso de su libertad: “Parece cierto que la naturaleza desea exterminar la raza humana, como inútil al mundo y destructora de toda cosa creada” (1).

Pero el hombre es para Leonardo aun más perverso que las bestias, y de tal manera es éste un tema familiar dentro de sus meditaciones, que sin exagerar podría decirse que su actitud fundamental ante sus semejantes es de escepticismo, de defensa, de cautela. Los hombres son falsos,

(1) Es frecuente que, aun hablando de fenómenos puramente físicos, introduzca Leonardo términos psicológicos y morales, como cuando dice que la relación directa y recíproca que existe entre vida y movimiento los lleva a destruirse en el mismo instante “en la común vendetta de su muerte”. O cuando escribe: “La liviandad nace del peso y el peso de la liviandad, y ambos se engendran el uno al otro al mismo tiempo, volviendo a pagar el precio de su existencia, y en el mismo instante se destruyen el uno al otro como vengadores de su muerte”.

nos dice: "El hombre tiene un gran poder de lenguaje, pero la mayor parte de éste es vacía y engañosa. Los animales lo tienen escaso, pero ese poco es útil y verdadero, y mejor es una cosa pequeña y cierta que una gran falsedad". Así, el elefante, recordemos, posee cualidades que raras veces tienen los hombres: probidad, prudencia, sentido de justicia y observancia religiosa. El desencanto de los hombres lleva a Leonardo a exagerar las virtudes inocentes de los animales, en quienes admira la autenticidad. El retorno de la naturaleza, que es una de esas llamadas muchas veces repetidas que expresan el cansancio de una cultura consigo misma, suele darse unido a una idealización de lo animal, de lo primitivo, pues se quiere apelar a aquello que sigue siendo en el hombre naturaleza pura, no contaminada. Pero Leonardo era demasiado sutil para que su naturalismo fuera también un optimismo. El hombre es visto por él una y otra vez en su perversidad natural; por ejemplo, en su conocido pasaje acerca de las razones por las cuales no da a conocer su método para permanecer dentro de un aparato bajo el agua: "a causa de su perversa naturaleza, los hombres podrían practicar asesinatos en el fondo del mar..." El hombre es, en verdad, "el rey de las bestias". Su amor por la totalidad, que él quisiera plenamente armoniosa, del mundo, lo hace sentirse avergonzado de su condición. Aun la explotación de los árboles le arranca protestas, pues querría que el hombre fuese un guardián de la creación y no "la tumba de todos los animales". No es el hombre el rey de los animales, sino el rey de las bestias, "y aun más diría si me fuera permitido decir toda la verdad". "Mas, no dejemos este tema sin referirnos a una suprema forma de maldad que apenas existe entre los animales, entre quienes nadie devora a su propia especie, salvo por falta de razón —pues hay insanos entre ellos—, así como entre los seres humanos, aunque no en tan gran número. Ni sucede esto sino entre los animales voraces, como el león, o entre leopardos, panteras, lince, gatos y criaturas como éstas, que algunas veces se comen a sus hijos. Mas no sólo coméis vosotros a vuestros hijos, sino a vuestro padre, madre, hermano y amigos, y aun, no siendo esto bastante, hacéis expediciones a islas extranjeras y capturáis a hombres de otras razas y entonces, después de mutilarlos de vergonzosa manera, los engordáis y os atiborráis con ellos el gansate. ¿No produce la naturaleza suficientes cosas simples como para saciaros?... ¿Qué piensas, Hombre, de tu especie? ¿Eres tú tan sabio como crees ser?" (Quaderni II, 14 r) (2).

(2) Este extraño fragmento parece haberlo concebido Leonardo bajo la impresión de relatos acerca de pueblos exóticos o primitivos, como sugiere la mención que hace en otra parte de él mismo de ciertos hindúes que devoran las imágenes de sus santos. Los

Infinita es para Leonardo la malignidad de los hombres; infinita su crueldad, descrita en imágenes impresionantes en una de sus profecías: "Serán vistas sobre la tierra criaturas que se combaten sin tregua, con grandes pérdidas y muertes frecuentes en ambos bandos. Su malicia no conocerá límites. En los inmensos bosques del mundo, sus miembros salvajes rebajarán hasta el nivel del suelo a un número considerable de árboles. Una vez atosigados de alimento, querrán saciar su deseo de infligir la muerte, la aflicción, el tormento, el terror y el destierro a toda cosa viviente. A causa de su soberbia, querrán elevarse al cielo, pero el peso excesivo de sus miembros los retendrá abajo. Nada subsistirá sobre la tierra o bajo la tierra o en las aguas que no sea perseguido, molestado o destruído y lo que está en un país será llevado a otro, y sus propios cuerpos serán la sepultura y el conducto de todos los cuerpos vivos que ellos han matado. ¡Oh, Tierra!, ¿por qué tardas en abrirte y en tragarnos en los profundos huecos de tus grandes abismos y de tus cavernas, para no mostrar nunca más ante la faz de los cielos a un monstruo tan salvaje e implacable?" (Códice Atlántico, 370, v. a).

Así es cómo Leonardo profetiza también el triunfo del oro, es decir, de la avaricia humana, y la destrucción de la naturaleza por el hombre enloquecido, en esa época en que "muchas criaturas terrestres y marinas ascenderán entre las estrellas..." En la ya citada historia del gigante de Libia, los hombres que se precipitan sobre el monstruo y que son por él devorados, son vistos como insectos, en el abismo de su mezquindad. Desde este pesimismo profundo, la miseria de nuestra condición es sentida como inevitable condena que Leonardo quisiera superar, sin conseguirlo. "He aquí una cosa que, mientras más la temes, y mientras más lejos huyes de ella, más se te acerca: la miseria que, mientras más lejos huyes de ella, te hará más infeliz y sin descanso". En su desconsuelo, casi sin esperanza, este hombre, que ama con pasión la pluralidad de las cosas y sus matices, este hombre para quien cada día trae nuevos descubrimientos, invenciones y experiencias, vuelve su espíritu hacia la meditación de la muerte, como lo expresa esta sentencia extraordinaria, que es como la suma de su filosofía: "Cuando pensaba estar aprendiendo a vivir, he aprendido, en verdad, a morir".

V. ARTE Y NATURALEZA. Con todo, esta cruel naturaleza es la madre de las formas y para Leonardo, por lo menos el principio visible de la

conocimientos que él obtuvo de estas materias los extrajo probablemente de libros de viajeros, como los de John de Mandeville, quien aparece citado en la presunta lista de su biblioteca.

vida. Ella es el mundo con que el hombre se encuentra y en el cual recoge inspiración, conocimiento y poder. A ella debe el artista imitarla. ¿Qué significa tal imperativo en labios de Leonardo? No es fácil saberlo con precisión, pero en todo caso es cierto que significa antes que nada una exaltación de la potencia creadora original, en contra de las tradiciones esterilizantes, y también una aspiración hacia el orden, la simplicidad, la rectitud y el equilibrio, hacia la unidad en la multiplicidad. Cuando Leonardo recomienda al pintor que imite a la naturaleza, su consejo es primero un llamado a la libre actividad de creación dentro de una máxima economía de medios expresivos, y sólo después, por intermedio del cultivo de la acuidad del ojo, de la ciencia de ver, se prolonga en una incitación a observar el mundo en su variedad infinita, para producir los objetos sobre la tela de modo que nada pierdan de su primitiva riqueza ni de la infinidad de sus matices, determinados por la presencia variable de la luz y las sombras. Se opone Leonardo, con su naturalismo, a esquematizar lo real, a empobrecerlo, y así como, situado frente a un cuerpo humano, exige pintar no sólo su figura, sino también sus intenciones —puesto que sin ellas el rostro dejaría de ser lo que es—, cuando se trata de un paisaje, ordena atender a todos los detalles significativos, que son innumerables, puesto que de otro modo el cuadro perdería el misterio con que la naturaleza rodea a sus criaturas.

Tal es, me parece, uno de los significados de su célebre precepto: “El artista debe ser hijo y no nieto de la naturaleza”, es decir, debe ir directamente hacia ella, luchar y rivalizar con sus fuerzas, cuyas expresiones plásticas son tan difícilmente aprehensibles; debe ser, en una palabra, fuerte, pues sólo así puede ser *algo en sí mismo*, un “inventor e intérprete entre la naturaleza y el hombre”, y no un simple “recitador y repetidor de las obras de otros”. Aquél, comparado con éste, dice, “es como un objeto frente a un espejo, comparado con su imagen vista en el mismo espejo”. Aquél es algo en sí mismo, y este otro nada, “gente cuya deuda a la naturaleza es pequeña, pues parece que sólo por casualidad usara la forma humana y que, si no fuera por esto, habría que clasificar con los rebaños de las bestias”. En otro fragmento, sin embargo, declara —tal vez con ironía— que ya sus predecesores han explotado todos los temas útiles y necesarios y que entonces él procederá como quien, a causa de su pobreza, “es el último en llegar a la feria” y se ve obligado a escoger sólo aquello que, por su escaso valor, los demás han desdenado. La fatiga de los libros —el tedio de la cultura— y una distinta disposición al relacionarse con el mundo, llevan a Leonardo a redescubrir el valor

de la experiencia, de los estímulos y respuestas inmediatos, directos. “La exposición de mis temas requiere experiencia, y no las palabras de los otros, y, desde que la experiencia ha sido la señora de todos los que han escrito bien, yo la tomo por señora, y a ella apelaré en todo”. Y en otra parte, “llegué a mis conclusiones como resultado de mi experiencia simple y llana, la cual es mi verdadera señora”. Mas, no es Leonardo un defensor obcecado de la experiencia y reconoce, por cierto, sus límites. “Aquél que espera de la experiencia lo que ella no posee, va contra la razón”. Y esos límites son la razón, por una parte, y por otra, la limitación humana dentro de la naturaleza infinita.

Debe el artista imitar la simplicidad, la necesidad, la precisión de las operaciones naturales. En tal sentido, el orden natural sugiere a Leonardo una norma ascética de vida, de concentración en lo esencial: “No cambia aquél que fija por una estrella su curso”. Quisiera, así, que cada gesto correspondiese a una necesidad interior y que cada uno definiera tan rotundamente al alma como su trayectoria al astro. “La necesidad es señora y guardiana de la naturaleza. La necesidad es el tema y el artifice de la naturaleza —la brida, la ley y el tema”. Esta visión intelectual de la armonía del cosmos produce en Leonardo arrobamiento estético: “Aunque la sutileza humana produzca invenciones variadas, que por medios diferentes concurren a un fin idéntico, ella nunca descubrirá nada más bello, más simple ni más directo que las de la naturaleza, en las que no hay ninguna laguna, ninguna superfluidad”. (Quaderni IV, 10 r).

En este marco de exigencias éticas y estéticas provenientes de la naturaleza, ha de colocarse el pintor ante el mundo de las formas y su campo es, en verdad, ilimitado, desde que “la pintura abraza y contiene en sí todas las cosas que produce la naturaleza o que resultan de las acciones fortuitas de los hombres, en suma, todo lo que los ojos pueden captar. . .” (MS. 2.038, Bib. Nat. 25 v). El pintor es un nieto de Dios al imitar —recrear— sus obras visibles. ¿Qué de raro tiene, entonces, el que la pintura parezca cosa milagrosa, “si hace palpable a lo impalpable?” Y ¿qué de raro tiene el que este hombre intente pintar a los objetos tales como son —o tales como son vistos por un ojo racional, matemáticamente educado— si él ha salido de su celda para ver el mundo y después descifrarlo? Pero él quiere sobre todo imitar —descubrir en sí mismo— el fuego de la naturaleza que da vida a todas las cosas, que forma el espíritu vital y hace florecer y brotar los frutos en los árboles. Merced a ese fuego suscitador del entusiasmo, podrá sorprender no sólo la figura, también las intenciones de los hombres, y podrá llegar, en íntima comu-

nicación misteriosa, hasta sus almas, para saber lo que son, y solamente por él podrá dar a sus figuras “una actitud reveladora de los pensamientos que los personajes tienen en el espíritu”. Ese fuego anima a los ojos y a la razón al mismo tiempo y por él se llega a un conocimiento que incluso rectifica, por el arte, la brutalidad de lo real. El acto de pintar es, pues, como el acto de ver, primero que nada un ejercicio espiritual que pide una purificación interior, desde que “en verdad, todo lo que existe en el universo —sea en esencia, en acto o en la imaginación— el pintor lo tiene primero en su mente y luego en sus manos”. La pintura es *cosa mentale*.

VI. TIEMPO, VIDA Y ESFUERZO. Veamos someramente, por último, otro tema fundamental de las meditaciones de Leonardo: el del tiempo como materia de la vida humana y la significación que en él tiene el esfuerzo creador. Célebres son los versos, inspirados en Ovidio, en que Leonardo canta la tristeza del transcurrir terreno: “¡Oh, tiempo, tú que consumes a todas las cosas! ¡Oh, edad envidiosa, tú que destruyes a todas las cosas y las devoras a todas con los duros dientes de los años, poco a poco, en lenta muerte! Helena, cuando se miró en su espejo y vió las marchitas arrugas que la ancianidad había grabado en su rostro, lloró y se preguntó por qué había sido dos veces robada. ¡Oh, Tiempo, tú que consumes a todas las cosas! ¡Oh, edad envidiosa, que a todas las cosas consumes!”

El tiempo es destructor: “en la vida la belleza perece y no dura”. El se lleva entusiasmos, lozanías, vidas. Desespera a Leonardo el sentir que nada perdura y que sólo el aniquilamiento es el destino de lo creado: “Entre las grandes cosas que se encuentran con nosotros, la más grande es la existencia de la Nada. Esta habita en el tiempo y extiende sus miembros hacia el pasado y el futuro, y con ellos atrae hacia sí misma todas las obras pasadas y las venideras, tanto las de la naturaleza como las de los animales, pero no posee nada del presente indivisible”. En este *presente indivisible* se funda su estimación del esfuerzo, que da, a pesar de todo, un sentido a la existencia, pues al hombre le es confiada la posibilidad —y el deber— de rectificar su vida, de formarse a sí mismo con la materia fluyente de los años, gracias a aquello que es en él más divino, la libertad, que lo libera de la necesidad inquebrantable y le permite vivir, a diferencia de los animales, en lo que Leonardo denomina *lo accidental*: “En el hecho, el hombre no difiere de los animales sino en aquello que es accidental, y en esto es en lo que él se muestra a sí mismo como una cosa divina. Pues allí donde la naturaleza termina de producir

sus especies, allí el hombre comienza con las cosas naturales y con la ayuda de la naturaleza a crear un infinito número de especies, y, como éstas no son necesarias a los que se gobiernan rectamente a sí mismos, como los animales, no está dentro de su disposición el buscarlas.” (Fogli B 13 v).

Tal análisis del parentesco de los animales y los hombres no habría disgustado a un Bergson o a un Max Scheler. El camino específicamente humano es, al contrario de la rectitud animal, un camino torcido, tortuoso, abierto por la capacidad de lujo e indeterminación que el hombre tiene; por su aptitud para vivir, en comparación con el animal, en lo superfluo.

“El amante es arrastrado por la cosa amada, así como los sentidos lo son por lo que ellos perciben y se unen con ello; así llegan a ser una sola y misma cosa. La obra es la primera cosa que nace de esta unión; si es baja la cosa amada, bajo llega a ser el amante.” Blondelianamente, Leonardo se representa en una obra la consumación del amor. El arte es *cosa d'amore*, la encarnación o fruto de una apertura del espíritu hacia los seres. El amor más alto requiere una armonía entre nuestro ser y lo que amamos; reconocida y experimentada esta armonía, el amante conoce el descanso. “Así como un ocio bien empleado trae un sueño feliz, así la vida bien usada trae consigo una muerte feliz”.

“¡Oh, Dios, tú nos vendes todas las cosas buenas al precio del trabajo!” Desespera a Leonardo el temor de vivir en vano, más legítimo que en otro cualquiera en un ser como él, cargado de tan múltiples talentos. Además —gran cosa nueva—, se mira hondamente a sí mismo y ya no sabe a ciencia cierta —a fe cierta— para qué vivir. Diríamos que se formula angustiosamente la pregunta de Corneille que Valéry usa como epígrafe de *La Joven Parca*: “¿Y toda esta maravilla fué creada para mansión de una serpiente?”

No son muchas las seguridades a que llega, ni podía pretender alcanzarlas quien se confundía con una sed espiritual sin término. Quien era él mismo, una sed viva, alimentada por su vitalidad espiritual sin par. ¿Querría seguridad quien se decía “la muerte antes que el cansancio”? Todas sus grandes interrogaciones siguen viviendo porque no tienen respuesta definitiva, pero más apasionante es aún la presencia de aquél hombre que se interrogaba y a quien podemos mirar como quien contempla una cima que, aunque inaccesible, nos eleva con el solo acto de mirarla. Miremos una vez más al enigmático Leonardo.