

OMO SANZA LETTERE? LA RELACIÓN ENTRE PINTURA Y POESÍA EN LEONARDO DA VINCI

OMO SANZA LETTERE? THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTING AND POETRY IN LEONARDO DA VINCI

Anna Maria BRIGANTE ROVIDA

Pontificia Universidad Javeriana

Resumen: Este artículo se propone mostrar que para comprender la relación entre las llamadas artes gemelas es necesario, pero no suficiente, recurrir a las críticas directas que hace Leonardo a la poesía; es indispensable para ello tener en cuenta también las diversas formas en que el pintor italiano se expresa y que demuestran que poesía y pintura no son antagónicas *per se* sino que llegan a ser complementarias, más aún, que la articulación entre imagen y palabra resulta íntima y es indispensable para comprender las intenciones creativas y cognoscitivas del pintor. Por eso la pregunta: ¿Leonardo *omo sanza lettere*?

Palabras clave: Leonardo da Vinci, poesía, pintura, *ut pictura poesis*, écfrasis.

Abstract: This essay intends to show that though it is necessary to consult Leonardo's critique of poetry in order to understand the relationship between the so-called twin arts, it isn't enough. It is essential to consider the various ways in which the Italian artist expresses himself showing that poetry and painting aren't antagonistic *per se* but complementary, even more, the articulation between image and word is intimate and necessary for the understanding of the creative and cognitive intentions of the artist. Because of it the question: Leonardo *omo sanza lettere*?

Keywords: Leonardo da Vinci, poetry, painting, *ut pictura poesis*, *ekphrasis*.

Giuseppina Fumagalli escribe, en la introducción de un texto que titula *Leonardo. Omo sanza lettere*, que Leonardo fue “antiliterato, en un sentido: en el mejor” (20). De hecho, el pintor se proclama con orgullo “*omo sanza lettere*”, hombre sin letras. El autor de la *Gioconda* se llamaba así porque no conocía el latín, pero además porque veía con reprobación que en su tiempo “chocaban culturas disparatadas: remanentes del escolasticismo medieval, desviaciones del humanismo, más que filológico, charlatán” (Fumagalli 3), de esas culturas quería huir, pero no de la lírica y de la alta prosa. Realmente Leonardo es uno de los primeros escritores en prosa del siglo XV y un lírico profundo y singular, incluso anticipa el advenimiento de la liberación del yugo del verso y de la rima (Fumagalli 2), en aras del ritmo secreto de las palabras. De ahí la decisión de preguntar si Leonardo es un hombre sin letras en sentido lato, de avanzar en su comprensión de la relación entre la pintura y la poesía para mostrar que en realidad se trata de un artista en el que hay una sinergia entre palabra e imagen que tiene rendimientos tanto artísticos como teóricos. Con tal propósito se ha decidido comenzar por el propio *Tratado de pintura*, texto en el que la relación entre las llamadas artes gemelas se toca de forma directa, para luego mostrar cómo las afirmaciones de Leonardo criticando la poesía deben ser vistas a la luz de su maestría en el uso del lenguaje.

El *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci parece no haber existido en el modo en que se conoce hoy día (Camesasca XVI). Lo más seguro es que sea una compilación de textos del pintor, posiblemente hecha por su pupilo Francesco Melzi o por otros personajes pertenecientes al círculo de da Vinci. Quien haya hecho este trabajo “después de haber leído con diligencia los heterogéneos apuntes del maestro, probablemente con la indicación del mismo autor (pero verosíblemente malentendida), señaló los manuscritos que un amanuense habría copiado en un volumen que luego perteneció a la corte de Urbino” (Camesasca XVI). Dicho manuscrito se halla consignado en el Vaticano bajo el nombre de *Codex Urbinas Latinus*, llamado usualmente *Urbinate*. Baste lo anterior para llegar al punto que interesa en este escrito, a saber, que las ediciones tradicionales del *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci, que siguen el orden del *Codex Urbinas*, comienzan con la disputa entre la pintura y otras artes como la poesía, la escultura y la música. Esta querrela entre las artes fue denominada con posterioridad *Parangón*¹.

La disputa entre las artes es un topos habitado desde la Antigüedad y es indispensable para comprender la configuración y los cambios del sistema de las artes a lo largo del tiempo; Leonardo da Vinci lo sabe y, al igual que otros pensadores, usa la estrategia retórica de la comparación para erigir la pintura y darle un estatus de arte liberal. Si bien el artista italiano se ocupa también de la relación de la pintura con la escultura y con la música, en realidad, la discusión que más le interesa es la que

¹ Claire Farago explica que el término literario ‘Paragone’ data de 1817 fecha en la que Guglielmo Menzi publica su edición príncipe del *Codex Urbinas*. En 1939 Irma Richter extiende la palabra no solo a la comparación que establece Leonardo entre las artes sino también a otras polémicas entre la escultura y la pintura que tienen lugar en el siglo dieciséis.

entabla con la poesía. Esto tiene razones no solo históricas y sociales sino, además, teóricas, toda vez que la poesía ocupa un lugar privilegiado en el concierto de los saberes en el Renacimiento.

En la época de Leonardo el arte se consideraba una actividad manual y formaba parte de las llamadas artes mecánicas. La pintura, por tanto, no estaba incluida entre las artes liberales, esto suponía que los pintores fueran en general iletrados y por ello tuvieran grandes dificultades para ascender socialmente. En aras de poder ejercitar su oficio, los pintores se asociaban al gremio de los médicos y los boticarios; la razón de esta específica filiación es que sólo así lograban conseguir los materiales minerales y orgánicos necesarios para ejercitar su arte. Esta era la situación de la pintura cuando da Vinci ingresa al taller del Verrocchio con el fin de aprender las artes de la escultura, la elaboración del oro y la pintura misma (Marani 434).

La poesía, en cambio, gozaba de una posición privilegiada. En la época de Leonardo el humanismo italiano “no solo dotó al viejo *Trivium* de un nombre nuevo y más ambicioso (*studia humanitatis*) sino que amplió su verdadero alcance” (Kristeller 193). Los *studia humanitatis* excluyeron la lógica, pero añadieron a la gramática y la retórica, no solo la historia, el griego y la filosofía moral, sino además le concedieron un lugar de relieve a la poesía en relación con las demás disciplinas; en consecuencia, la literatura latina y la poesía estarían a la base de las academias (Kristeller 194). Es importante anotar que el lugar de la poesía está correlacionado con el resurgir del platonismo toda vez que este proclama la poesía como locura divina. Así, la poesía se debe comprender no solo como una producción literaria en versos, sino además en la dimensión, que le concede Platón en el *Ión*, de inspiración divina, que derivará en la idea del genio. En este sentido, la inspiración poética se convierte en un común denominador para todo creador, incluido el pintor, porque toda creación es fruto de un estado poético.

Leonardo en su deseo de reconocer la pintura, se confronta con la poesía a sabiendas del lugar que ocupa en el conjunto de los saberes. No es el pintor italiano el primero en establecer la comparación entre las dos artes², pues, como ya se ha dicho más arriba, el parangón es un topos habitado desde la Antigüedad. Un ejemplo que resulta adecuado para este contexto es el de Simónides de Ceos, debido a que este poeta griego, al igual que Leonardo, se halla en una coyuntura en la que siente la necesidad de darle un lugar a la poesía, y por supuesto al poeta, socialmente; esto acaece en paralelo con el advenimiento de la escritura, gracias a lo cual el poema puede no solo ser oído sino visto y, en este sentido, adquiere una materialidad que antes no tenía. De este modo, “a través de la escritura, el poeta queda separado del poema, que así puede verse como producto independiente de su voz” (Galí 153). La comparación que Simónides establece tiene como punto de partida el hecho de que tanto la pintura como la poesía están sujetas a la destreza técnica del hombre (Galí 20); en este orden de ideas, la acuñación *ut pictura poesis* es un topos de la escritura (Galí 28). Desde este contexto el poeta griego describe la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla. Leonardo es heredero de esta tradición y la interpreta desde su pretensión de enaltecer a la pintura.

² Se escoge el ejemplo de Simónides porque el de Horacio, que es más conocido, no tiene el fin de darle un lugar a la poesía sobre la pintura; Simónides lleva a cabo un ejercicio análogo al que Leonardo hará para favorecer la pintura.

Ahora bien, el hecho de que Leonardo haga una defensa de la pintura con el fin de reconocerla como ciencia, no significa que la poesía carezca para él de importancia; al contrario, “la manera en la que Leonardo, con frecuencia, fuerza sus argumentos en contra de la poesía en dirección a extremos insostenibles refleja la seriedad con la que él toma el desafío de los artesanos de la palabra” (Kemp 198). Por tanto, no hay que dejarse engañar por la dureza del pintor en algunos de sus pronunciamientos respecto a las desventajas de la poesía, de hecho, la severidad con la que juzga esta forma artística debe ser puesta a la luz tanto de algunas de sus pinturas que fueron inspiradas por poemas, como con su propia destreza poética gracias a la cual produce innumerables y polimorfos textos escritos. Como lo dice con exactitud Pietro Montorfani “la firme aseveración de la superioridad de la pintura ha inducido durante siglos, por lo menos hasta el siglo XVII, a considerar los escritos de Leonardo casi un apéndice de las extraordinarias pinturas” (7) útiles solamente para conocer las teorías del pintor sobre los principios de la pintura, la perspectiva, la óptica, pero jamás apreciados en su dimensión estilística (Montorfani 7)³. Por lo dicho anteriormente, para comprender la relación entre las llamadas artes gemelas es necesario, pero no suficiente, recurrir a las críticas directas que hace Leonardo a la poesía, es indispensable para ello tener en cuenta las diversas expresiones de su quehacer que demuestran que poesía y pintura no son antagónicas *per se* sino que llegan a ser complementarias y que, por tanto, la articulación entre imagen y palabra resulta íntima e indispensable para las intenciones creativas y cognoscitivas del pintor. El modo en el que se expresa dicha relación en la producción de Leonardo da Vinci es múltiple y totalmente original: el pintor italiano, usando una bella afirmación de Merleau-Ponty, tiene “obras y maneras de expresión híbridas” (Merleau-Ponty 58) que rompen con los límites disciplinares.

Pintar *in absentia rei*: la distancia del topos *ut pictura visio*

Leonardo formula de varios modos la concepción simonídea de la pintura como una poesía silenciosa y la poesía como una pintura que habla; así, se refiere a la pintura como poesía que se ve y no se oye, o a la pintura como poesía muda, mientras que la poesía es pintura ciega (da Vinci §23, Urb. 8a, 9a). Pero lo cierto es que tienen algo en común: “ambas intentan imitar la naturaleza tanto cuanto les es posible” (da Vinci §25, Urb. 10a, 10b). La superioridad de la pintura obedece al hecho de que imita la naturaleza de la mejor manera dado que sirve al sentido más noble de todos que es la vista. La defensa que hace da Vinci de la pintura gira en torno a la relación que esta tiene con el sentido de la visión, y la función que esta cumple con respecto al conocimiento de la naturaleza. Sustenta tal predominio arguyendo que la pintura tiene un efecto más inmediato y más vívido sobre el espectador

³ Como lo dice Montorfani fue un puñado de estudiosos en el siglo XX que “gracias a instrumentos filológicos cada vez más afilados, transcribió cientos de páginas de los códices”, dieron los primeros pasos en este trabajo Augusto Marinoni, Anna Maria Brizio, Francesco Flora y Giuseppina Fumagalli, sus continuadores fueron Claudio Scarpati y Carlo Vecce (Montorfani 8). Estas transcripciones, llevaron no solo a una concepción mucho más compleja de la relación de la poesía y pintura, sino además a considerar a Leonardo como poeta.

que el de la poesía; parte de ahí para luego alcanzar sofisticadas explicaciones en el ámbito de la teoría del conocimiento.

En la defensa, Leonardo esgrime argumentos que hacen referencia al espectador que son similares a los ya usados por pintores griegos, estos confirman el efecto inmediato y vívido de la pintura poniendo el énfasis en el modo en que se ven atraídos, tanto los animales como los seres humanos, frente al simulacro:

Por la pintura tórnanse los amantes hacia los simulacros de la cosa amada y hablan con las pinturas que la representan. Por ella también los pueblos se ponen en marcha con votos fervorosos para buscar las imágenes de sus dioses; por ella, que no por ver las obras de los poetas, que esos mismos dioses describen con palabras. Por ella, en fin, los animales son burlados. Vi yo en cierta ocasión una pintura que, por obra de su semejanza con el amo, engañaba al perro, y éste le hacía grandísimas fiestas. (da Vinci §22, Urb. 5a, 5b)

Leonardo asevera que la poesía, en cambio, “ignora el simulacro de las cosas, que no alcanzan así la conciencia a través del órgano visivo” (da Vinci §17, Urb. 1b), que es el sentido más digno de todos; la pintura es el arte con mayor excelencia toda vez que sirve al ojo, este es el motivo por el cual el pintor posee un profundo conocimiento de la naturaleza, ya que su relación con ella es directa y, en consecuencia, es capaz de imitar con más verdad todas sus obras. En cambio, si la poesía quiere imitar la naturaleza, tiene que recurrir a ciencias que le son ajenas como la astrología, la retórica, la teología, la filosofía, la aritmética entre otras. Utilizando sus propios recursos, el poeta puede imitar de mejor manera los hechos y las palabras de los hombres, no la obra de Dios que es la naturaleza. “La pintura es por tanto preferida sobre las demás disciplinas por su [mayor] adherencia imitativa” (Senna 319) en relación con la naturaleza.

En el trasfondo de la posición de da Vinci hay una verdadera teoría del conocimiento sustentada en la superioridad del ojo en relación con los otros sentidos. Gracias a esta teoría, que es una adaptación de la psicología medieval (Kemp 54), Leonardo expone la relación del ojo con los demás sentidos internos, incluida la imaginación, con el propósito de establecer la inferioridad de la poesía. Se considera necesario transcribir enteramente el párrafo en que se lleva a cabo esta explicación:

La imaginación no ve la excelencia que el ojo ve, porque el ojo recibe la *specie*, es decir, similitudes de los objetos, y los da a la *impressiva*, y desde tal *impressiva* al sentido común, y allí es juzgada. Pero la imaginación no sale de tal sentido común, sino en cuanto ella va a la memoria, y allí se queda y allí muere, si la cosa imaginada no es de mucha excelencia. Y en este caso, se encuentra la poesía en la mente, esto es la mente imaginativa del poeta, quien finge las mismas cosas que el pintor, por las cuales quiere equipararse a tal pintor, pero él está muy lejos de ello, como se ha demostrado más arriba. Entonces, en tal caso, diremos de la ficción, con verdad, que se da la misma proporción que hay entre la ciencia de la pintura y la poesía, que aquella que se da entre el cuerpo y su sombra derivativa, y aún mayor proporción, con ello sea que la sombra de tal cuerpo al menos entra por el ojo al sentido común, pero la imaginación de tal cuerpo no entra en ese sentido, sino nace ahí en el ojo tenebroso; ¡oh que diferencia hay entre imaginar tal luz en el ojo tenebroso, a verla en acto fuera de las tinieblas! (da Vinci 8-9, la traducción es mía porque en la española no es precisa)

En este párrafo Leonardo establece la relación proporcional entre la ciencia de la pintura y la poesía utilizando en repetidas ocasiones metáforas que tienen que ver con la luz. Asegura que la ciencia de la pintura es a la poesía lo que el cuerpo es a su sombra derivativa y la sombra es mengua de luz; obedeciendo a esta proporcionalidad, la ciencia de la pintura aprehende con mayor luminosidad y

claridad el mundo. Pero en relación con la mirada, ni siquiera la sombra derivativa es tan oscura como el producto del poeta; por lo menos aquella entra por el ojo para llegar al sentido común, en cambio, la poesía parece fraguarse en el ojo tenebroso de la imaginación. Según la interpretación de Méndez, en este párrafo, Leonardo se refiere a la imaginación retomando la *phantasia* aristotélica como *imago in absentia rei* (Méndez 39-40). El poeta no puede presentarle, por ejemplo, al amante la imagen de su capricho con tanta fidelidad como el pintor (da Vinci § 21 Urb. 7b, 8a); la razón es que con las palabras del poeta el amante deberá conformarse en fraguar, en ausencia, en el ojo tenebroso, la imagen de su amor. Por el contrario, la imagen pintada de la amada se presenta al ojo de carne del amado de forma vívida e inmediata.

A pesar de que el ojo tenebroso de la fantasía se asocia a la poesía, eso no significa que esta facultad no cumpla un rol fundamental también para el pintor, más aún, sin fantasía no hay posibilidad para la creación. Un excursus sobre el modo en que da Vinci concibe el proceso de aprehensión y creación da cuenta de ello. Dicho proceso comienza en el ojo, que es la ventana del alma; la información por él recibida, al igual que la de los demás sentidos, va “a una cavidad cerebral que corresponde a la *impressiva*, deslindada del *sensus communis*” (Méndez 54); la *impressiva* es, como lo dice Méndez, una designación prácticamente exclusiva de Leonardo para referirse a una potencia aprehensiva. El sentido común se ubica inmediatamente después de esta potencia para cumplir su función de “medir y comparar, junto con la *fantasia*, *intelletto* y *volontá* (Kemp 54). Finalmente está la memoria.

La fantasía, *imago in absentia*, es la facultad intermediaria entre las funciones del ojo, *imago in presentia*, y el intelecto. Como intermediaria, la fantasía produce imágenes que son réplica de la realidad y, por ello, es indispensable para el pintor que debe recordar lo visto para poder componer su obra. El pintor debe desarrollar la “fantasía sensible exacta” porque solo por “una fidedigna captación es como puede cumplirse el fin mimético del arte” (Méndez 64 usa una expresión de Cassirer que a la vez trae de Goethe). En este sentido, la fantasía es una herramienta para imitar la naturaleza y no un impedimento: sin la fantasía como capacidad reproductiva no hay obra posible. Ahora bien, a la luz de las teorías de Kemp y de Méndez se puede conjeturar que la fantasía no tiene en la teoría de Leonardo solo una función de reproducción del mundo, es protagonista de la *inventio* dado que el artista tiene que aprender también a construir “un mundo ilusorio en el que todos los efectos creados obedezcan a las causas que los subtienden” (Kemp 29). Es por ello que incluso las imágenes fantásticas como dragones y demonios son plausibles en términos de formas naturales (Kemp 30)⁴. Teniendo en cuenta la función de la imaginación en Leonardo, hay que llevar a cabo un punto de giro en la comprensión que se tiene de la imitación en su obra.

⁴ Martin Kemp explica el funcionamiento de la fantasía de la siguiente manera: “Las invenciones de su *fantasia*, incluso las más auténticamente fantásticas, nunca dejan de estar en armonía con el dinamismo universal objeto de la comprensión racional; son fabulosas, pero no inverosímiles, y cada elemento de su composición deriva de las causas y los efectos del mundo natural. Se esmeró mucho en componer monstruos verdaderamente “realistas”: “Si uno quiere que un animal de su invención parezca natural, digamos un dragón, tómese para la cabeza la de un mastín o un sabueso, para los ojos los de un gato y para las orejas las de un puercoespín, y para la nariz la de un galgo, y las cejas de un león, la sien de un gallo viejo, el cuello de un galápago” (Ash. II, 29r) (Kemp 153).

El particular modo en que Leonardo establece la analogía entre la pintura y el espejo es indispensable para dar este giro en la comprensión. La analogía del fiel pintor que representa el mundo tal como lo haría un espejo llega a su límite cuando entra la variable de la invención que supone siempre una selección de imágenes, que devuelta en pintura, esconde una capacidad inventiva y no meramente reproductiva. El espejo de Leonardo es, como dice Alpers, selectivo y eso trae como consecuencia que su arte oscile entre “la reflexión especular y la producción de un nuevo mundo” (67). Según la historiadora del arte, el oscilar de Leonardo entre la pintura como puro reflejo especular y como reflejo selectivo racional lo distancia del modelo holandés del *ut pictura visio*, es decir, de la búsqueda de una identidad entre el ojo y el mundo que desemboca en una pintura como pura descripción. Leonardo le temía a esta identidad que, en cambio, “fue una de las mayores preocupaciones del arte nórdica del siglo XVII” (69). Esta distancia de la obra del pintor italiano del modelo del *ut pictura visio*, al que obedece la pintura en su dimensión descriptiva, reconfigura la interpretación que el artista tiene de la función de la imaginación en su proceso artístico. Según el testimonio de Huygens (citado por Alpers 12) las imágenes de la pintura holandesa del siglo XVII pertenecen, a diferencia de las imágenes italianas del Renacimiento, a una cultura visual y no textual en tanto que asocia las imágenes a la vista y no a una narración: es una pintura esencialmente descriptiva en la que “el ojo es el medio fundamental de autorrepresentación” (Alpers 14) de los artistas nórdicos. No hay que olvidar que es el momento en el que se desarrollan los telescopios y los microscopios y, por ello, se agudiza una pretensión de objetividad como si el mundo tuviera una prioridad absoluta tanto que se diluye el punto de vista del observador (Alpers, 13).

La prioridad que le concede Leonardo al ojo sobre los demás sentidos tiene un estatuto distinto al que caracteriza a los pintores del norte, como lo dice Gombrich: Leonardo “no habría escrito el *Tratado de Pintura* con todas sus observaciones científicas si no hubiese estado convencido de que el pintor tiene que ser más que meramente un ojo” (87); el ojo tenebroso de la fantasía que trae la *imago in absentia*, prerrogativa de la creación literaria, ocupa un lugar fundamental en la obra del pintor que es precisamente “más que meramente un ojo” (87). De hecho, la obra de Leonardo no se diluye “el punto de vista del observador” (Alpers 13).

La *phantasia* [...] se caracteriza como aprehensión interna de lo sensible tanto como construcción interna de la *inventio* artística; a un mismo tiempo, se esboza a través la tensa dialéctica entre el ojo sensible/el ojo imaginario y su unidad en la visión como expresión del fenómeno y acto de la conciencia. (Méndez 57)

La fantasía en Leonardo es, entonces, como un Jano bifronte que mira tanto a lo sensible como a lo espiritual (Mendez 56), a lo presente pero también a lo ausente. Esta doble naturaleza que le atribuye el pintor a la fantasía le abre infinitas posibilidades creativas; se manifiesta así un Leonardo que pinta observando las criaturas de la naturaleza, pero también un creador que atiende a las imágenes que pueblan la fantasía.

La obra de da Vinci como expresión de una imaginación comprendida en todas sus acepciones, se manifiesta también en la manera en que el autor de la Gioconda se relaciona con la poesía que es creación en ausencia de las cosas. De esto da cuenta Carlo Vecce quien ofrece una exposición

exhaustiva de las múltiples maneras en que se manifiesta, en la obra del pintor italiano, la relación entre imagen y palabra; esta interacción rompe no solo los límites disciplinares entre los diferentes artes y saberes, sino además, con las lecturas convencionales que enfatizan la dimensión empírica del pintor. El genio de Leonardo no es exclusivamente el del pintor, sino el del pensador que echa mano de diferentes formas de expresión en la que la práctica debe aliarse con la teoría, la palabra con la imagen, la poesía con la pintura.

Es claro que Leonardo no es un representante del *ut pictura visio*, pero también es cierto que la formulación convencional del *ut pictura poesis*⁵ le queda estrecha si se trata de hablar de la relación entre la poesía y la pintura en su obra. Una lectura atenta de algunos pasajes del *Parangón* dará buena fe de ello.

Describir la batalla, describir cómo pintar una batalla, pintar una batalla: más allá del *ut pictura poesis*

En el *Parangón*, Leonardo reflexiona de diversos modos sobre las ventajas de la pintura sobre la poesía. Se ha explicado ya cómo su mayor defensa tiene un carácter epistemológico que se basa en la superioridad del ojo, considerado el órgano de conocimiento por excelencia. Gracias a la pintura, el ojo “recibe las semejanzas de las imágenes de los cuerpos y los transmite, a través de la sensibilidad, al sentido común que se encarga de juzgarlas” (da Vinci §18, Urb. 6b, 6a y 6b); la poesía, en cambio, comienza y termina en la oscura imaginación, en el ojo tenebroso, produciendo ficciones menos vívidas. Para ilustrar su punto, da Vinci se sirve del ejemplo de una batalla y se pregunta por la diferencia entre la batalla pintada y la batalla contada. Con el fin de llevar a cabo la crítica al poeta, Leonardo describe la batalla misma como un verdadero poeta. En más de una ocasión, con voz lírica, da Vinci se empeña en explicar cómo pintar una batalla o una tormenta o un río. Estas explicaciones y descripciones son indispensables para comprender a fondo cómo para él la relación entre poesía y pintura es más compleja de lo que parece en una lectura superficial del *Parangón*, y otros textos suyos. Se descubre una sinergia entre palabra e imagen que no tiene precedentes en la historia del arte del Renacimiento. Con miras a demostrar esto, se hace indispensable revisar los apartados en los que el pintor italiano se refiere a la diferencia entre la batalla narrada y pintada:

Si tú, poeta, pretendieras imaginar una sangrienta batalla en medio de una atmósfera oscura y tenebrosa, entre el humo de espantosas y mortales máquinas, la espesa polvareda que el aire enturbia y la temerosa huida de los miserables espantados por la horrible muerte, en tal menester aventajaría el pintor,

⁵ En la obra de Leonardo el tópico *ut pictura poesis* está presente en algunas pinturas que tienen temáticas poéticas, míticas, alegóricas. Para ilustrar esto, vale la pena remitirse a algunos de los ejemplos que trae a cuento Martin Kemp se pregunta por la influencia del contexto poético del Renacimiento en la obra de Leonardo; resulta de especial interés la influencia de los sonetos de amor de Petrarca, entre otros, en el cuadro de Cecilia Gallerani *La dama del armiño*: los estereotipos petrarquescos se manifiestan en “los ojos, en la boca, el cabello y las manos”. Ejemplos de ojos radiantes, dulces y sonrientes labios, encantadores peinados y blancas y puras manos” (199). Pero Leonardo no solamente pinta inspirado en la lírica del *dolce stil nuovo* sino que también representa un mundo alegórico, un bello ejemplo es la *Alegoría de la virtud y la envidia*. El dibujo es una demostración de la importancia de los contrastes presentes en la naturaleza: luz y oscuridad, calor y frío, bondad y maldad. En esta línea en el dibujo se muestra cómo la virtud va acompañada de su consecuente vicio; del cuerpo de la Virtud desnuda nace la Envidia. Estos son apenas dos ejemplos que muestran cómo Leonardo dibuja también bajo el signo de la poesía de su tiempo, siendo así un representante del *ut pictura poesis* en el Renacimiento.

pues tu pluma había desfallecido antes de que pudieras describir con tino aquello que sin tardanza el pintor representa con su ciencia. Y tu lengua quedaría sofocada por culpa de la sed y tu cuerpo derrotado por el sueño y por el hambre, antes de que mostraras con palabras lo que en un instante el pintor te muestra. (§18, Urb. 6b, 6a y 6b)

En este apartado, Leonardo describe una batalla oscura y tenebrosa, la polvareda causada por el combate, la huida de los miserables y pone en marcha así la oscura imaginación del lector, al igual que lo haría el poeta que está criticando. Su elocuencia es evidente y en la diatriba con arte gemela se convierte en poeta: “la lengua sofocada” del poeta que “queda derrotado por el sueño y el hambre” es ella misma un ejemplo claro del virtuosismo en el uso de las palabras. Se podría especular que Leonardo despliega sus dotes líricas solo con el fin de demostrar a los poetas que es capaz de una destreza también en ese arte, no hay tal; innumerables textos del pintor dan cuenta de que en su caso, como ya se dijo, “la búsqueda de un mejoramiento literario” es inseparable de sus actividades visuales y que, por tanto, el pintor necesita también de la poesía y en últimas de la palabra en su proceso creativo y epistemológico. La sinergia entre imagen y palabra conlleva que el tópico *ut pictura poesis* adquiera en su obra una dimensión cinematográfica.

En aras de demostrar lo dicho más arriba, es conveniente continuar con el caso de la batalla, esta vez, escogiendo la serie de párrafos compilados en el *Tratado de pintura* en el que da Vinci explica cómo representa... una tempestad, una noche, un diluvio, una batalla. El ejercicio literario de Leonardo es maravilloso, y se puede incluir dentro del topos retórico de la *ekphrasis* en la medida en que logra llevar a cabo “un discurso descriptivo que pone el objeto [descrito] bajo los ojos con eficacia” (Hermógenes, *Progym.* 10). Pero da Vinci en este tipo de textos va más allá de la *ekphrasis*, ya que es capaz de dar cuenta, como creador bicéfalo, simultáneamente, del modo de pintar una batalla y de la batalla misma; describe el acto de pintar y lo pintado:

Harás primero el humo de artillería, confundiéndose en el aire con el polvo levantado por el ajeteo de los caballos combatientes; esta confusión así representarás: el polvo, cosa terrestre y pesada, aunque por culpa de su liviandad fácilmente se levanta y mezcla con el aire, tiende, no obstante a caer por sí mismo; son sus más sutiles partículas las que mayor altura alcanzan, de suerte que menos perceptibles serán y casi parecerán del color del aire. (§590, B. N. 2038, 20a)

Así describirá a los vencidos:

A los vencidos y abatidos representarás pálidos, las cejas arqueadas y juntas por el entrecejo, y la frente surcada de muchas dolientes arrugas; tengan a ambos lados de la nariz algunos pliegues que en arco se remonten desde las aletas hasta el arranque de los ojos; las fosas nasales arremangadas (causando pues aquellos pliegues); la boca en el rictus que descubre los dientes superiores y esos mismos dientes entreabiertos, como para un horrísono lamento. (§591, B. N. 2038, 30b)

Así a los muertos: “Harás a los hombres muertos, ya medio cubiertos por el polvo, ya del todo; el polvo mezclado con la sangre que mana, se convierte en fango rojo, en cuyo color se reconoce el sinuoso curso de la sangre desde el cuerpo hasta el polvo” (da Vinci §591, B. N. 2038, 30b). La batalla, con el horror de sus vencidos y sus muertos, hay que conocerla para poderla pintar y describir; Leonardo lleva a cabo esto en un movimiento continuo entre el conocer, el pintar y el describir poéticamente. No se logra plasmar una batalla si no se sabe cómo funcionan los movimientos de los

cuerpos, los choques entre masas, si no se conocen los campos donde se enfrentan los hombres y la expresión del sufrimiento y la muerte en sus rostros. La mirada del pintor desentraña los secretos de la dinámica de un evento que tiene una dimensión tanto física como espiritual.

La narración vinciana de la batalla nos evoca una de los momentos literarios más importantes en lo que respecta a la *ekphrasis*, se trata del apartado de la *Ilíada* en el que Homero describe la labor de Hefestos quien fabrica un “alto y compacto escudo” (*Ilíada* 475-480) para Aquiles; el poeta cuenta que el dios elabora el escudo y describe aquello que en él se representa: las dos ciudades una en paz y la otra en guerra. Refiere así, los horrores de la guerra:

La otra ciudad estaba asediada por dos ejércitos de tropas que brillaban por sus armas. Contrarios planes les agradaban: saquearlas por completo o repartir en dos lotes todas las riquezas que la amena fortaleza custodiaba en su interior. Mas los sitiados no se avenían aún y disponían una emboscada. Las queridas esposas y los infantiles hijos defendían el muro de pie sobre él, y los varones a los que la vejez incapacitaba; los demás salían y al frente iban Ares y Palas Atenea ambos de oro y vestidos con áureas ropas, bellos y esbeltos con sus armas como corresponde a los dioses conspicuos a ambos lados en tanto que las tropas eran menores. (*Ilíada* 513)

Si bien Homero pone de presente el hecho de que Hefestos fabrica el escudo, su descripción se refiere a los eventos que se representan en el escudo y no al modo en que el dios los plasma, no hay ninguna instrucción al respecto. En este sentido, Leonardo realiza una operación adicional a la de Homero por cuanto describe la batalla representada, pero también el modo de pintarla; la relación entre la imagen y la palabra en los textos del artista italiano están marcados por su doble habilidad como poeta y como pintor. Este doble registro lo convierte en un visionario toda vez que la sinergia entre palabra e imagen que ostentan sus escritos tiene un carácter cinematográfico. Según lo dice Vecce es precisamente este doble registro el que llama la atención de un director de cine como Eisenstein, quien se refiere a Leonardo como “un profesional del cine” que tiene una “óptima experiencia en el campo”:

Era tal vez el momento más significativo de la recepción del texto de Leonardo por parte del maestro de El acorazado Potemkin, Octubre, Aleksander Nevskij (el film de 1938 musicalizado por Prokofiev, que evocará explícitamente, en la larga secuencia de la batalla sobre el hielo, algunas indicaciones de Leonardo: los detalles del rostro de los soldados, la terrible confusión de la lucha, el brazo elevado del capitán).

Para Vecce, Eisenstein veía que el proceder de Leonardo era como el de un montaje cinematográfico de imágenes en movimiento en la medida en que es posible hacer un análisis de las secuencias similar a un *découpage* en los mecanismos mismos de la visión. En este sentido, la visión cinematográfica no es prerrogativa de la época del cine, es inherente a un modo de aprehender y expresar el mundo en movimiento. Leonardo lo logra en la medida en que sus imágenes poseen dimensión temporal; por consiguiente, resulta evidente que la dupla poesía y pintura en Leonardo es única porque, como lo dice Arasse en su maravilloso libro sobre Leonardo: “la búsqueda de un mejoramiento literario del *omo sanza lettere* es inseparable de sus actividades visuales; su estilo expresa una profunda e íntima adherencia al universal dinamismo de la vida, o para ser más precisos, al ritmo del mundo” (45). Así, en el modo de entender el *ut pictura poesis* en la obra de Leonardo, se ve claramente la capacidad del pintor de articular la palabra y la imagen de un modo que produce

rendimientos, tanto en el campo artístico, como en el epistemológico. Es lícito hablar, por tanto, de un *pictura et poesia*, ambas como parte de un proceso creativo y epistemológico en el que se deben entender en su complementariedad y sinergia.

Pictura et poesia: continuum entre imagen y palabra

En un fragmento del *Codice Atlántico* (119v-a), Leonardo se defiende de aquellos que lo acusan de ignorancia por no ser un letrado, un *omo sanza lettere*, acudiendo a una frase que le dice Mario a los patricios: "*quelli che dall'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliono concedere*". En el mismo párrafo, el autor aduce que quienes lo critican no saben que sus indagaciones tienen como maestra a la experiencia y que, por tanto, él no aprende de la palabra de otros (Codice). Como afirma Arasse es irónico que Leonardo se defienda usando una cita de Mario, tal como podría hacer un letrado de su época (36). Lo cierto es que el artista italiano, tal como se dijo más arriba, quería demostrar que la pintura era un arte liberal que tenía un carácter científico por provenir de la experiencia, sin embargo, eso no había impedido que Leonardo hubiera desarrollado también una maestría en el manejo escrito de su lengua madre, manejo que le permitiría una producción de corte literario a toda regla. Pero Leonardo no fue considerado un letrado a carta cabal porque no había sido educado en el conocimiento del latín, esta fue para él una carencia toda vez que le impidió acceder a una literatura científica antigua y medieval que le habría sido de utilidad para sus investigaciones. Largas listas de palabras en latín, consignadas en los folios que hoy se conservan, son muestra de su esfuerzo por aprender esta lengua y son prueba de que no hay un desprecio hacia esta.

La ignorancia del latín conduce a que Leonardo se empeñe en un uso más sofisticado de su lengua madre, es por ello que hace un esfuerzo ingente por mejorar su vocabulario, esto se ve claramente en sus escritos; en "la serie de adjetivos transcritos en el *Codex Trivulziano* (*collerico sanguigno malinconico flemmatico [...] salutifero, salsedine*) que se hallan también, organizados de forma diferente, en una descripción del agua, descrita como "salutífera [...] salsa sanguigna collerica" (Arasse 43). Estos ejercicios demuestran un interés de Leonardo por la lengua y por expresarse de la forma más exacta y más correcta posible; Arasse (1997) llega a comparar su intento con el que los poetas de la Pleiade harán con la lengua francesa.

Calvino en una de sus *Lezioni americane*, se refiere a Leonardo como uno de los autores que busca expresar las cosas y los seres del mundo de la forma más exacta; el pintor italiano "es el ejemplo más significativo de [alguien] que emprende una batalla con la lengua para capturar algo que huye de ser expresado" (694); para describir cada ser de la naturaleza, cada fenómeno natural, cada rostro de dolor, terror o ternura se busca la palabra apropiada. Los códices son un documento extraordinario de la búsqueda de la expresión más sutil y precisa (Calvino 694). Leonardo se expresa y aprehende el mundo a través del dibujo pero, como Calvino dice, a medida que fue pasando el tiempo cada vez le dedicaba más y más a escribir, como si el dibujo no fuera suficiente y se viera abocado a expresarse también a través de la palabra. "Con el pasar de los años había dejado de pintar, pensaba escribiendo

y dibujando, como persiguiendo un único discurso con dibujos y palabras, llenaba sus cuadernos de su escritura zurda y especular” (Calvino 695).

Pintar una batalla no basta, se hace necesario describirla con palabras que complementen, completen, la comprensión de la batalla, todo en la búsqueda de un rigor artístico y epistemológico que no se alcanza nunca. Vecce llama la atención sobre el diálogo que Calvino entabla con uno de los textos del autor de *La Gioconda* porque considera que ilustra perfectamente la relación intrínseca entre palabra e imagen. El fragmento al que alude Vecce se encuentra en el *Códice Atlántico*; un excursus sobre la narración de Calvino sobre la escogencia de las palabras para describir un monstruo marino es pertinente para el tema aquí tratado.

El novelista italiano anota que en el folio 625 del *Códice Atlántico*, Leonardo realiza unas anotaciones para demostrar la tesis del crecimiento de la tierra y “después de los ejemplos de ciudades sepultadas tragadas por el suelo, pasa a los fósiles marinos encontrados en las montañas, y, en particular ciertos huesos que supone pertenecieron a un monstruo marino” (Calvino 695). En este punto, Calvino supone que la imaginación de Leonardo queda fascinada por la visión del inmenso animal, aún vivo, nadando en el mar. Llevado por la visión, el pintor voltea la hoja en la que está escribiendo y se empeña de “fijar la imagen del animal tratando en tres ocasiones de lograr una frase que de cuenta de su maravillosa evocación” (Calvino 696). En el primer intento en el que describe el movimiento del animal escoge la palabra *volteggiare*, girar, revolotear, pero esta palabra no resulta apta para un animal majestuoso; escoge entonces la palabra ‘solcare’, surcar y adecúa el párrafo a la nueva palabra y su sonido. De esta forma funciona la imaginación de Leonardo y su deseo de plasmar por escrito las imágenes que la habitan: un ejercicio incesante de escogencia de palabras aptas para ello. Esta actividad incesante en la escritura reconfigura la idea de que Leonardo es un hombre sin letras toda vez que su obra se da, como dice Senna, en un *continuum* en el que la documentación visual se intercala con la poesía.

Como conclusión puede decirse que referirse a la relación entre pintura y poesía en Leonardo como una mera crítica es insuficiente, los folios innumerables de los códices en los que hay imágenes, imágenes que se intercalan con explicaciones y textos explicativos, narrativos y meramente poéticos sin ilustración alguna que los acompañe, demuestran la doble naturaleza creativa del autor de la *Gioconda*. Tal vez, entonces, sea hombre sin letras por su poco conocimiento del latín pero no por la lucha contra las palabras o por su falta de destreza en manejarlas. Leonardo es un hombre con imágenes y con letras.

Referencias bibliográficas

- ARASSE, D. *Leonardo da Vinci*. Italia: Konecky&Konecky, 1997.
- CAMESASCA, E. “Appunti sul “Trattato della pittura””, en: Leonardo, *Trattato della pittura*. Milán: Tea Arte, 1995.
- CALVINO, I. Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, en: Calvino, *Saggi I*. Milán: Mondadori, 2001.
- DA VINCI, L. *Trattato della pittura*. Milán: Tea, 1995.
- DA VINCI, L. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2004.
- DA VINCI, L. *Scritti scelti*. Florencia: Giunti, Florencia, 2006.
- FARAGO, C. *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation whit a New Edition of the Text in The Codex Urbinas*. Leiden: E. J. Brill, 1992.
- FUMAGALLI, G. *Leonardo omo sanza lettere*. Florencia: Sansoni, 1943.
- GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: Acantilado, 1999.
- GOMBRICH, E. *El legado de Apeles, estudio sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1993.
- KEMP, M. *Leonardo da Vinci. Science and the Poetic Impulse, Journal of the Royal Society of Arts* 133.5343(1985): 196-214.
- KEMP, M. “Il concetto dell’anima” nei primi sutid di crani di Leonardo, en: *Lezioni dell’occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell’esperienza*. Milán: Vita e pensiero, 2004.
- KRISTELLER, P. O. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus, 1986.
- MARANI, P. “Verso nuovi modelli scientifici. Leonardo fra arte e tecnología”, en: Cesare Vasoli, Paolo Costantino Pissavino, Eds. *Le filosofie del Rinascimento*. Milán: Mondadori, 2002.
- MÉNDEZ, S. Reflexiones teóricas de Leonardo da Vinci sobre la “fantasía”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1.103(2013): 35-97.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977.
- MONTORFANI, P. (2010, julio-diciembre). Leonardo poeta. Una provocazione in versi, en: *Testo. Studi di teoría e storia della letteratura de della critica*, Ed. Fabrizio Serra, Año XXXI.
- VECCE, C. (2003). Word and Image in Leonardo’s Writings, en: *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, Ed. Carmen Bambach, The Metropolitan Museum of Art. New York: Yale University Press, New Haven and London.
- VECCE, C. (2009). Calvino legge Leonardo, en: *Studi sulla letteratura italinan della modernità*, Ed. Candela, E., Liguori Editore, Napoles.
- VECCE, C. (2011). Le battaglie di Leonardo, *LI Lettura Vinciana*. Giunti, Vinci.
- VECCE, C. (2018). Leonardo filólogo? In margine al Codice Trivulziano, en: *La filología in Italia nel Rinascimento*, ed. Carlo Caruso y Emilio Russo. Roma: Edizioni di storia e letteratura.