



LEONARDO **dibujante**

SOL ASTRID GIRALDO E.

Ilustración: Andrea Buñles Vélez

El dibujo acompaña al hombre desde las cavernas prehistóricas. Y, como Leroi Gourham señala, precedió a la aparición de la escritura. Los egipcios buscaron conjurar la muerte con sus líneas hieráticas. Para los griegos, amantes de la claridad, la medida, el contorno cerrado fue la manera de delimitar el ser del no ser, de marcar lo humano.¹ Sin embargo, solo muchos siglos después, se tuvo por primera vez una conciencia teórica sobre esta técnica: “Sería necesario esperar hasta *Il libro dell arte* de Cennino Cennini (1370) para que el dibujo fuera reconocido como fundamento de la pintura”.²

El dibujo continuó en ascenso hasta llegar a su punto culmen en el siglo XVI, cuando se convirtió en el centro de la actividad artística. Así, en el Renacimiento, el dibujo se instala en la médula de múltiples expresiones estéticas como la pintura, la orfebrería, la arquitectura, la escultura, el grabado, los tapices, las ilustraciones de los libros, etc. Se comprende entonces cómo el dibujo no es solo una muleta, un previo deletable, sino estructura, andamiaje, columna, armazón y posibilidad de todas las artes visuales. Durante las centurias anteriores, del pensamiento griego al medieval, no se había podido encontrar un concepto que unificara las artes en un sistema coherente. Y fue en aquel siglo, según Tatariewicz, cuando finalmente este se halló en el dibujo. “El concepto tomó forma en el siglo XVI: sin embargo, no se utilizó ni el término de artes visuales ni el de bellas artes. En su lugar se hicieron referencias a “las artes del diseño”, *arti del disegno*. El término se derivaba de la convicción de que el diseño, o el dibujo, es lo que unifica estas artes, es lo común a todas ellas”.³ Esta nueva concepción del dibujo como la piedra sólida que soporta el edificio de las artes visuales la corrobora Miguel Ángel cuando dice: “El dibujo constituye el sustrato y el cuerpo de la pintura, la escultura, la arquitectura y todas las artes plásticas, y es la raíz de toda ciencia”.

El dibujo renacentista explora otros horizontes como la tridimensionalidad y el espacio matemático de la perspectiva. Abandona la bidimensionalidad clara de los griegos para atreverse a la tridimensionalidad intelectual del siglo. Quiere alejarse de la perceptiva medievalista, de la escolástica, y aspira a la mirada sobre la naturaleza, a la observación, en lugar de someterse a los cánones de la tradición.

En su lugar, crea los propios, que ya no tienen que ver con el dogma católico, sino con el nuevo dios del siglo: la ciencia. Así, busca establecer para sí mismo lo que se estaba buscando para todo: un sustrato racional, geométrico, matemático. “La esencia de las bellas artes no debe ser la inspiración e incitación divinas, sino un pensamiento consciente. Por lo tanto, pueden incluirse en la misma categoría junto a la lógica, la aritmética y la música”.⁴

Surgen entonces tratados clásicos como los de Alberti y Leonardo, en los cuales no solo se refundan las bases de la pintura, sino donde se despliega en pleno el programa del Renacimiento. Aquí se llega a un punto fundamental de la apuesta renacentista: la compleja y decisiva relación idealismo-naturalismo, que allí tuvo una forma completamente particular. Una exploración en la que Leonardo participó como ningún otro y lo hizo precisamente a través de su visionario dibujo.

Hoy, los 4.000 bocetos que se conservan de su obra son una valiosa fuente para redescubrir a este Maestro. Es que en las hojas de su *códex* aparece ya no solo como el genio consagrado y mitificado que conocemos, sino como un investigador atento que busca con la punta de su lápiz lo que todavía no le ha sido revelado. Por la vía de sus trazos podemos sumergirnos en el origen de su pensamiento visual, en la soledad de su taller y en la esencia de su proceso creativo. Podemos conocer las tensiones y soluciones de sus problemas, los avances y retrocesos de esa línea que después entregaría perfectas producciones acabadas, pero que aquí muchas veces es todavía pregunta y tanteo.

Mientras en la gran obra de Leonardo sus figuras son ideales, perfectas, contenidas, es diferente el panorama de sus libretas. En ellas hay otro lenguaje donde campea lo fragmentario, lo inacabado, lo esbozado. No está aquí la última palabra del arte que hemos visto en los museos, sino un continuo juego, siempre en recomposición. Un dibujo fluidamente lleva a otro dibujo y este a otro. Aquí son igual de importantes el esbozo de

un perro, las delirantes máquinas bélicas, el fuerte mentón de un guerrero o la poesía de una mano posada sobre una tela. Unos y otros comparten la superficie blanca de la hoja en un mismo nivel. Las líneas de las palabras se confunden y entrelazan con las visuales para atacar incisivamente la perspectiva, el canon, el claroscuro, el movimiento, la expresión, la armonía y cada uno de los problemas que va enfrentando en tiempo real el artista.

Leonardo, el gran observador del mundo, llevaba siempre consigo estas libretas que demuestran cómo nada del exterior le resultaba ajeno. Vemos en ellas, además de los apuntes técnicos sobre los rostros de sus madonas y efebos, los gestos procaces de los hombres del pueblo, sus carcajadas desdentadas, los granos en sus caras, las bolsas debajo de los ojos, que jamás emergerían en sus depuradas pinturas. Sin embargo, estos retazos arrancados calientes a la vida eran los que le daban las claves de la expresión humana.

En estas disecciones de tinta, las hermosas tienen tendones; los gobernantes, vísceras; los guerreros, arquitectura de músculos. La belleza bebe de todo este repertorio procaz antes de pasar por la criba de su *sfumato*, la precisión de su geometría y la contundencia de la perspectiva recién aprendida. La épica de las batallas no se narra en una sola imagen, sino desde todos sus flancos como si se tratara del *storyboard* de una película de acción. En una larga secuencia de bocetos, Leda se acomoda con su cisne, hasta que este encuentra el lugar por el que se hizo famoso en la historia del arte. Lo que luego será un paisaje metafísico al fondo de sus personajes, aquí son montañas y ríos físicos y orgánicos. La característica gravedad y gelidez de su obra es, en cambio, en estos dibujos espontaneidad, dinamismo, prueba, agudeza.

A pesar de la riqueza de estos dibujos, no fueron lo suficientemente valorados por sus sucesores. Quedaron durante siglos escondidos en el sótano de la historia pública y en la trasescena de sus canónicas y sobre expuestas pinturas.

Son un capítulo aparte sus dibujos anatómicos. En ellos se desprende de la subjetividad hasta lograr una rigurosa disciplina. Estos abundantes bocetos se han convertido en la base de la moderna ilustración científica. Pero lo que los hace realmente singulares es la manera como logran compaginar el arte y la ciencia, esas dos disciplinas que hoy nos parecen polos opuestos. Como dice Kevin Alvey:

Durante el alto Renacimiento, los artistas estuvieron principalmente interesados en los detalles externos de la forma humana, mientras los anatomistas estaban preocupados por los sistemas internos de los cuerpos. Estas dos áreas de estudio aparentemente diferentes se unieron por primera vez en Leonardo. Sus dibujos anatómicos muestran su conocimiento de la anatomía humana y animal, basados en la disección de cadáveres. Y describen lo que él vio, no solo con palabras, sino con cuidadosos dibujos científicos.⁵

Esta mirada la fue perfeccionando a lo largo de sus investigaciones. Así, sus primeros dibujos anatómicos, realizados en 1489, todavía se basaron en creencias medievales, y por ello no fueron más allá de especulaciones la mayoría de las veces completamente equivocadas. Sin embargo, los estudios anatómicos desarrollados en el período 1510-1513, reflejan una nueva estrategia: “Previamente, su método había sido interpretar lo que veía a la luz de lo que conocía, apenas sintetizando sus observaciones. Su nuevo método se trató de registrar lo que veía y luego investigar las funciones de la forma observada. En esencia, Leonardo ahora analizaba lo que veía objetivamente en lugar de restringir sus observaciones a los límites de su conocimiento”.⁶

A pesar de la riqueza de estos dibujos, no fueron lo suficientemente valorados por sus sucesores. Quedaron durante siglos escondidos en el sótano de la historia pública y en la trasescena de sus canónicas y sobre expuestas pinturas. El telón sobre estos pensamientos hechos de líneas solo se descorrería plenamente en los últimos años cuando, en una época altamente sensible a los aspectos procesuales del arte como la actual, se han ido desempolvando poco a poco. Y develando una experiencia que comunica con el presente, pero que ofrece a la vez una mirada inédita sobre el Renacimiento, ese caldero donde se cocinó la gran obra que hoy parece tan interesante y vital como el proceso que la gestó.

Esta revaloración del dibujo de Leonardo se ha dado gracias a exposiciones como “Leonardo da Vinci, dibujante consumado”, realizada por El Museo Metropolitano de Nueva York en 2008, donde se exhibieron 118 dibujos suyos y se logró una revisión cronológica a esta parte de su producción.

Por permitir estos dibujos un acceso directo al desarrollo de sus ideas, hoy se muestran empáticos con la sensibilidad contemporánea, tan afecta precisamente al aspecto procesual del arte. Estos dibujos de Leonardo son un observatorio sin par de la trasescena mental que

ahora interesa tanto. Y la crónica viva del taller donde este maestro refundó la práctica pictórica, gracias a esos dibujos-ideas que fueron la matriz escondida de toda la rutilancia que hoy campea triunfante por los grandes museos europeos. Aunque su magistral obra no tiene par en la historia, es su dibujo el que nos puede dar las claves últimas y las dimensiones verdaderas de su talento. Acceder a ellos ha significado para la contemporaneidad explorar el lado oscuro de su brillante luna. **U**

Notas

¹ Valtolina, Amelia. “Del poeatar cerrado” en *De forma cerrada. Una biografía del dibujo*. Institut Valencia d'Art Modern. Valencia, 2002, p. 71.

² Ídem.

³ Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 1992, p. 45.

⁴ Tatarkiewicz, Op. cit, p. 145.

⁵ Alvey, K. “The Anatomical Drawings of Leonardo da Vinci” <http://www.geocities.ws/CollegePark/1070/leonardo.html>

⁶ Ídem.



Sol Astrid Giraldo Escobar

Filóloga clásica y magister en Historia del Arte.

Editora, periodista cultural y crítica en revistas hispanoamericanas. Ha realizado curadurías para el Centro de Artes de la Universidad EAFIT, el Museo de Antioquia y el Ayuntamiento de Toledo

(España), entre otros espacios.

Autora de libros y catálogos de arte contemporáneo. Ha sido parte del grupo de investigación Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y del comité técnico del Museo de Arte Moderno de Medellín.