

El cuerpo como construcción cultural

The body as a cultural constrution

CRISTINA MICIELI

Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina
cmicie@mecon.gov.ar

RESUMEN • El eje de este trabajo es el cuerpo en tanto categoría histórico-social. Nuestro ensayo se basará en el análisis de dos obras: *Tratado de la pintura* de León B. Alberti y *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, para mostrar cómo, en ambos artistas, está presente la teoría de la semejanza entre el micro (cuerpo humano) y el macrocosmos (mundo circundante) —o teoría de la mimesis bajo la óptica de Heller (1980)— en tensión con una nueva visión que se está abriendo paso. Es decir que si bien el cuerpo no es aislable del hombre o del mundo, sin embargo, en ambos artistas, hallamos los primeros pasos hacia una desacralización del cuerpo, sobre todo en Leonardo, a través de sus estudios anatómicos.

Palabras claves: cuerpo, semejanza, microcosmos, macrocosmos, desacralización.

ABSTRACT • This paper focuses on the body as a socio-historical category. Our essay will be based on the analysis of two works: Leon B. Alberti's *Treaty on Painting* and Leonardo da Vinci's *Treaty on Painting*, to show how both artists present the theory of resemblance between the micro (human body) and macro cosmos (environment) (or theory of the mimesis in Heller's view, *The man of the Renaissance*) in conflict with a new, forthcoming vision. That is to say, even though one cannot isolate the body from the man or the world, nevertheless, in both artists we find the first steps towards a demystification of the body, especially in Leonardo, through his anatomical studies.

Keywords: body, resemblance, microcosmos, macrocosmos, demystification.

INTRODUCCIÓN

Una cultura es un código de ordenamiento de la experiencia humana bajo una triple relación: lingüística, perceptiva y práctica. En este sentido, una ciencia o una filosofía es una teoría e interpretación de ese ordenamiento. No obstante, la teoría no se aplica directamente a la cultura, pues supone la existencia de formas de aprehensión de las producciones de esa cultura que constituyen un saber que está más acá de las ciencias o de la filosofía. El saber del «más acá» es, según Foucault (1979), la *episteme*, en tanto presupuesto del ordenamiento mismo, campo en el que se determinan los *a priori* históricos o condiciones de posibilidad de todo saber.

Con un fuerte sabor kantiano, Foucault afirma que ese *a priori* histórico:

es lo que en una época dada, recorta un campo posible del saber dentro de la experiencia, define el modo de ser de los objetos que aparecen en él, otorga poder teórico a la mirada y define condiciones en las que puede sustraerse un discurso, reconocido como verdadero, sobre las cosas (1979: 129).

Según Foucault (1979), en el Renacimiento los signos, las imágenes, son sistemas de formas, de marcas (*signaturae*), organizados según las diferentes figuras de la semejanza (*convenientia* —afinidad debida a la proximidad—, *aemulatio* —paralelismo de los atributos—, *analogia* —identidad de las proporciones—, *simpatia* —principio de movilidad— e *imitatio*). Estas figuras se ligan a través de la semejanza a un contenido —el mundo de las cosas— que a su vez está también estructurado según los diferentes modos de asemejarse. Dos universos de semejanzas ligados entre sí por el trabajo de la semejanza: el signo de la simpatía reside en la analogía, el de la analogía en la emulación, el de la emulación en la conveniencia y el de la conveniencia en la simpatía.

El desfase entre estos dos universos superpuestos por la semejanza —es decir, el hecho de que el signo de la simpatía resida en la analogía, el de la analogía en la emulación, etcétera— define el espacio del saber renacentista: conocer significa superar este desfase, pasar de las marcas de las cosas a las cosas marcadas: leer el libro de la creación.

Las categorías de macro y microcosmos trazan las fronteras de este universo de similitudes, ellas limitan el trabajo de la semejanza encerrándolo entre el límite superior, el cosmos, y el límite inferior: el hombre (Castellan, 1969).

Maurice Merleau Ponty (1993) plantea que el cuerpo es el medio que permite la conciencia del mundo, ya que a este último vivimos reduciéndolo a las posibilidades de nuestro cuerpo. Cualquier transformación del cuerpo redefine lo que percibimos y lo que podemos conocer. La visión del cuerpo participa en la génesis del mundo, de ahí la relevancia de su investigación teórica.

Pero esto no implica considerar al cuerpo como un dato natural, o algo dado e incuestionable; el cuerpo se va invistiendo de sentido en la interacción con el mundo. En efecto, se ve transformado y reformulado por distintos paradigmas, imaginarios, discursos y prácticas sociales. Cada sociedad elabora, a partir de una determinada cosmovisión, sus propias representaciones y saberes sobre el

cuerpo. Entonces, el cuerpo será abordado no como realidad constante e inmutable, sino como constructo cultural. La visión del cuerpo pertenece a un momento histórico específico y cambia a la par de éste.

También los presupuestos epistémicos ordenan el contenido de lo percibido. Los sentidos adquieren una determinada jerarquía que «estructura al sujeto como perceptor encarnado». Donald Lowe (1986: 115), siguiendo a Merleau Ponty, plantea que la percepción, puente de conexión con el mundo, no es ahistórica. Así, por ejemplo, a partir del Renacimiento, según este autor, se inicia una transición de una cultura quirográfica a otra tipográfica, y un cambio en la jerarquía de los sentidos, donde se pasa de privilegiar el oído y el tacto a enfatizar la vista. Este énfasis en la visualidad va a signar, posteriormente, al sujeto moderno.

Durante el Renacimiento, el cuerpo se va a pensar a partir de un orden epistémico de la analogía, en proporción y en relación con el cielo, la tierra, los animales, las plantas, los metales. Se multiplican las semejanzas entre el cuerpo humano (microcosmos) y el mundo que habita (macrocosmos). El universo (mundo mayor) es concebido como organismo, y el hombre (mundo menor) se piensa como compendio del universo.

Bajo esta concepción no se da una división tajante entre cuerpo y alma, ya que lo material se concibe animado por fuerzas vitales y lo espiritual deviene corpóreo. No hay, en consecuencia, una escisión entre cuerpo y alma, entre cuerpo y mundo, entre hombre y cosmos. El cuerpo aparece como mapa de la realidad, en tanto en él se encuentran las huellas o marcas visibles de analogías invisibles. Por la similitud entre micro y macrocosmos, se pueden hallar en el cuerpo los signos, jeroglíficos, reflejos del universo.

Nuestro ensayo, como dijimos, se basará en el análisis de dos obras: *Tratado de la pintura* de León B. Alberti y *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. En el *Tratado* (1999), Leonardo concibe al cuerpo como un microcosmos, no obstante, en su saber anatómico, en las disecciones de cadáveres que realiza, está prefigurándose ya un apartamiento de la analogía, una fisura del paradigma renacentista, y la insinuación del individualismo con el consiguiente corrimiento del cuerpo fuera del «sujeto».¹

LA SEMEJANZA O ANALOGÍA EN ALBERTI Y EN LEONARDO

En el paradigma renacentista el cuerpo humano va a ser concebido a partir de una analogía entre el micro y el macrocosmos, habiendo, en consecuencia, una correspondencia especular entre hombre y mundo, donde cada pequeña cosa encuentra su espejo a una escala mayor. «El cuerpo del hombre es siempre la mitad posible de un atlas universal» (Foucault, 1979: 31).

¹ Nos referimos al concepto de sujeto tal como se lo concibe en los albores de la modernidad, sobre todo en la metafísica cartesiana, donde el individuo se encuentra ontológicamente dividido en dos partes heterogéneas: el cuerpo (*res extensa*) y el alma (*res cogitans*).

Así podemos constatarlo en el párrafo que sigue, extraído del *Tratado de la pintura* de Alberti:

Sería conveniente agregar a los postulados anteriores, la opinión de los filósofos que afirman que si el cielo, los astros, el mar, las montañas y todos los cuerpos pudieran reducirse a la mitad —y Dios quiere que así sea—, todas las nociones de grande y pequeño; de largo y corto; de alto y bajo; de ancho y angosto; de claro y oscuro; de iluminado y sombreado y cualesquiera otros atributos —o cualidades— similares, se adquieren por comparación. Como estos conceptos pueden asociarse con objetos, los filósofos acostumbran llamarlos accidentes (1998: 65).

Y en palabras de Heller, la pintura es para Leonardo la «ciencia de la mimesis» (1980: 142). Por eso, «la divinidad, que es la ciencia del pintor, consigue que su espíritu se transforme en una similitud del espíritu divino, pues con libre facultad razona sobre la generación de las diversas esencias: animales, plantas, frutos...» (Leonardo 1999: 57).

Según Jaspers, para Leonardo:

el universo es un todo vivo, no sólo un mecanismo. También la tierra es considerada como totalidad, una vida. Su carne es el terreno, sus huesos son las capas pétreas, su sangre el agua en las venas. La pleamar y la bajamar constituyen su respiración. Su calor vital deriva del fuego. El asiento de su vida es el ardor que se prolonga en manantiales salutíferos, azufreras y volcanes (1956: 45).

El mundo constituye una unidad, de la cual se desprenden principios básicos tales como que cada cosa tiende a conservarse en su ser, aunque aspira a la perfección.

Asimismo, siguiendo a Jaspers, el núcleo de las cosas es la fuerza, concepto usado con un sentido distinto al dado por la ciencia física moderna:

Si la ola que rompe en la playa desfallece y vuelve a ser arrastrada por la ola siguiente; si el agua, en torrente o en torbellino, dispone de una potencia irrefrenable; si los caballeros luchan y los caballos, en infinitas transformaciones de su figura, muestran una energía salvaje; si las emociones son perceptibles en el rostro y en los gestos de las personas; por todas partes es lo mismo: movimiento, producto de la fuerza. La fuerza no se asemeja, en consecuencia, para Leonardo, al concepto posterior que da la física (1956: 46).

A la metáfora del cuerpo humano como morada de fuerzas espirituales le correspondía una metáfora del entorno en tanto cosmos creado. En efecto, generalmente el cuerpo es significado en correspondencia a cómo es concebido su entorno.

Bajo esta mentalidad, el cuerpo es percibido como parte de las fuerzas que rigen el mundo: un tejido de correspondencias entremezclan en un destino común animales, plantas, hombres. Esta forma de significar el cuerpo era, asimismo, la manera bajo la cual se lo apropiaba.

Los inventores y artistas, dice Leonardo (1999), en tanto mediadores o in-

térpretes entre la naturaleza y los hombres, son capaces de develar el *telos* de la naturaleza. El artista conoce el lenguaje de la naturaleza, por ello debe recordar las reglas y métodos a utilizar, si desea imitar el arte de las cosas.

LA BÚSQUEDA DE LAS PROPORCIONES

La Edad Media se hallaba familiarizada con una interpretación metafísica de la estructura del cuerpo humano. En los escritos de Santa Hildegarda de Bingen, anota Panofsky (1995), se halla la exposición sobre las proporciones del cuerpo humano. Éstas se presentan en consonancia con el plan armónico de la creación divina. Sin embargo, observa el autor, esto no se correspondía con una concepción estética.

En esa teoría, que era expresión de la armonía preestablecida entre micro y macrocosmos, radicaba, asimismo, el fundamento racional de la belleza. De esta manera, el Renacimiento fundió la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones con la noción clásica de simetría, entendida como principio fundamental de la perfección estética. Tal vez, la teoría de las proporciones era valiosa al pensamiento renacentista porque parecía, al ser matemática y metafísica al mismo tiempo, satisfacer las exigencias espirituales de la época, exigencias que presentaban fuertes rasgos contradictorios.

En Leonardo, las proporciones del cuerpo humano eran la encarnación visual, y, por ende, tenían un carácter similar —aunque más noble—, a la armonía de las voces en el canto.

Dado que la pintura sirve al ojo, un sentido más noble, brota una proporción armónica, en todo similar a la que se obtiene con la unión de muchas voces diferentes en un solo canto de manera simultánea, una proporción armónica que agrada al oído en tal medida que quienes escuchan se quedan pasmados y casi exánimes de admiración. Pero será mayor el efecto producido por la belleza armoniosa de un rostro hermoso [...] el ojo verdadero mediador entre la sensibilidad y los objetos, transmite con máxima verdad y rapidez las figuras y superficies reales de lo que se le presenta delante. Esa proporción que llamamos armonía surge de dichas figuras [...] ¿Acaso tú no sabes que nuestra alma está compuesta de armonía, y que dicha armonía sólo se engendra cuando se hacen ver u oír simultáneamente las proporciones de los objetos? (Da Vinci, 1999: 29 y 33).

En este sentido, para Leonardo la naturaleza no es pura materia o reino de lo informe. No es lo contingente, como opuesto a lo necesario, que se impone al principio de la forma y a su dominio; la naturaleza no es la ajenidad a la forma para el artista. Por el contrario, ella en tanto reino de las formas perfectas y universales es el dominio de la necesidad; necesidad que el espíritu descubre en la pura proporción.

La proporción, vínculo con lo eterno, no sólo se da en los números y en las medidas, sino que también se encuentra en los sonidos, en los pesos, en los tiempos y en los lugares, cualquiera sea la forma que los inviste. Gracias a la

medida y a la armonía íntimas de la naturaleza, ésta queda, por así decirlo, redimida y ennoblecida; ya no se opone al hombre como si fuera una potencia extraña y hostil a él.

La creación genuinamente artística no aspira al reino de las meras ficciones e ilusiones que están fuera de la naturaleza. Adopta las propias leyes inmanentes y eternas de ésta, pues, según Cassirer, citando a Goethe: «la ley que se manifiesta en la suprema libertad de sus propias condiciones particulares manifiesta lo bello objetivo y debe hallar un sujeto digno y capaz de comprenderlo» (Cassirer, 1975: 204).

La fuerza creadora del artista, su fantasía que produce una «segunda naturaleza», no consiste en inventar esa ley, en crearla como si fuera algo salido de la nada, sino en descubrirla y mostrarla. En el acto de la visión y la representación artística se separa lo contingente de lo necesario, en él sale a la luz la esencia de las cosas que encuentra su expresión visible en la forma artística.

La obra de Leonardo, como veremos, puede considerarse como un ejemplo de corporización de lo espiritual y espiritualización de lo corpóreo. En este sentido, para Jaspers ni la figura de Cristo ni la de Judas están terminadas en *La última cena* —que más adelante reproducimos—, «ya que, como afirma Goethe, sigue Jaspers, ‘Ni con el traidor, ni con el Hombre Dios pudo entenderse y ello porque ambos no pasan de ser conceptos, imposibles de ser mirados con los ojos’» (1956: 22).

El hombre cognoscente, microcosmos que puede conocer las cosas del universo, repite a través de ese acto la creación, pues su propia actividad creadora se asemeja a la creación original y originaria del universo. Su saber que, a su vez, no es algo estático sino que se renueva constantemente en cada acto de crear, devela y revela al mundo las esencias de lo creado. Por eso la obra de arte no es la reproducción natural de lo contingente, sino la forma bajo la cual se capta la esencia de lo natural. El hombre que, al mismo tiempo, conoce y crea, investiga los fundamentos del mundo, cuyas manifestaciones se exteriorizan, precisamente, mediante la creación artística.

De allí que, para reflejar la naturaleza y la realidad, el artista debía ser filósofo de la naturaleza y estudioso de las ciencias naturales, además de innovador técnico, como en el caso de Leonardo.

Leonardo se atiene a la visualidad como condición de certeza. De no ser en función del ojo y de la mano nada existiría para él. Lo que es debe poder ser visto. Todas «las cosas son dudosas si se rebelan contra los sentidos».

Sin embargo, su filosofía dista mucho del empirismo y sensualismo corrientes. Todo lo que para nosotros puede existir se manifiesta para él, en algún sentido, como reproducible; no sólo lo que ya existe como exteriorización de la naturaleza, sino también y, sobre todo, lo que el espíritu puede extraer de sus entrañas, convirtiéndolo en, y por ende, comunicable y exteriorizable. Conocer no es reproducir una simple copia sino objetivar lo captado por el espíritu. El proceso va desde aquellas posibles máquinas imaginadas con fantasía técnica, hasta la pintura que transforma lo invisible en visible.

El ojo, llamado la ventana del alma, es el camino principal para que pueda el sentido común, del modo más abundante y grandioso, considerar las obras de la naturaleza en su infinita variedad [...] si logra la poesía con sus palabras describir las formas, los hechos y lugares, es capaz el pintor de reproducir las imágenes exactas de tales formas (Da Vinci, 1999: 24).

Aquí llegamos al punto metodológicamente decisivo. Todo lo que es, pasa por los sentidos. Pero lo que percibe el ojo es, en sí mismo, espiritual, cuando logramos captarlo en su esencia. Es decir que en el mundo de los sentidos se verifica un permanente desarrollo por encima del mundo sensible, aunque nunca fuera de él. Y a la inversa: todo lo espiritual, para que sea tal, debe transformarse en superficie.

Lo que Leonardo presenta en su *Tratado de la pintura* como ciencia pictórica, es siempre el espíritu en lo sensible: el número, la figura y la razón en los sentidos. Así, trata la perspectiva y las proporciones; la legalidad de los movimientos elementales; la organización de lo vivo; la expresión de formas características y permanentes de cada personalidad humana en retratos y cuerpos, y de pasiones momentáneas a través de gestos y ademanes. Éste es el sentido de los dos caracteres fundamentales de su pintura: la forma de la imagen y el claroscuro o *sfumato*.

Leonardo encuentra una cifra para el ordenamiento unitario de las partes que conforman la totalidad del mundo.

Aquí en el ojo las formas, los colores, los rasgos de todo el universo se reducen a un punto: ¡pero qué punto tan maravilloso! ¡Oh admirable, magnífica necesidad, por tu ley obligas a que participen de sus causas por el camino más breve todos los efectos! Tales son los milagros verdaderos [...] ¡Qué en un espacio tan mínimo pueda recomponerse y renacer su extensión! (Da Vinci, 1999: 56).

Por eso una de las principales categorías artísticas fue la de *convenientia*, ya que ésta era el objetivo estratégico del trabajo del artista: armonizar la experiencia sensible con la *ratio naturae* luego de su captación por la inteligencia humana, llegándose, en consecuencia, a una unidad. *Convenientia*:

a decir verdad, la vecindad de los lugares se encuentra mejor designada con esta palabra que con la de similitud. Son ‘convenientes’ las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan [...] Así se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades... Por ejemplo, el alma y el cuerpo son dos veces convenientes [...] La *convenientia* es una semejanza ligada al espacio en la forma de ‘cerca y más cerca’. Pertenece al orden de la conjunción y del ajuste (Foucault, 1979: 27).

La perspectiva y la anatomía, en principio, eran el vehículo para alcanzar la *convenientia*, sin la cual no habría mimesis entre la *ratio naturae* y la experiencia sensible. Por lo tanto, todo conocimiento se determina como una medición, y de acuerdo con esto es fundamental el concepto de proporción, que entraña

en sí la posibilidad del medir y es medio para el conocimiento verdadero. Pero la proporción no es sólo un concepto lógico-matemático, es ante todo un concepto estético. Así, el pensamiento de la medida es el vínculo que enlaza al investigador de la naturaleza y al artista, convirtiéndolo en creador de una «segunda naturaleza». La proporción, como lo manifestó Luca Pacioli —amigo de Leonardo— es además de madre de la ciencia, «madre y reina del arte». En el concepto de proporción se compenetran las tendencias especulativo-filosóficas, técnico-matemáticas y artísticas de la época, y gracias a esa interpenetración el problema de la forma se convierte en clave de la cultura del Renacimiento (Cassirer, 1975).

Vitrubio, el arquitecto, afirma en su obra acerca de esta ciencia que las proporciones de un hombre se encuentran distribuidas, por naturaleza, del siguiente modo: un palmo son cuatro dedos y un pie cuatro palmos. Que un cúbito son seis palmos y un hombre cuatro cúbitos. Que un paso es igual a cuatro cúbitos y un hombre a veinticuatro palmos. Tales medidas se encuentran en sus edificios. Si abres las piernas lo necesario para disminuir tu altura en una cuarta parte, y levantas los brazos, extendiéndolos hasta que los dedos mayores alcancen la línea que marca el límite superior de tu cabeza, debes saber que el ombligo marcará entonces el centro de tales miembros extendidos y que el espacio comprendido entre las piernas originará un triángulo

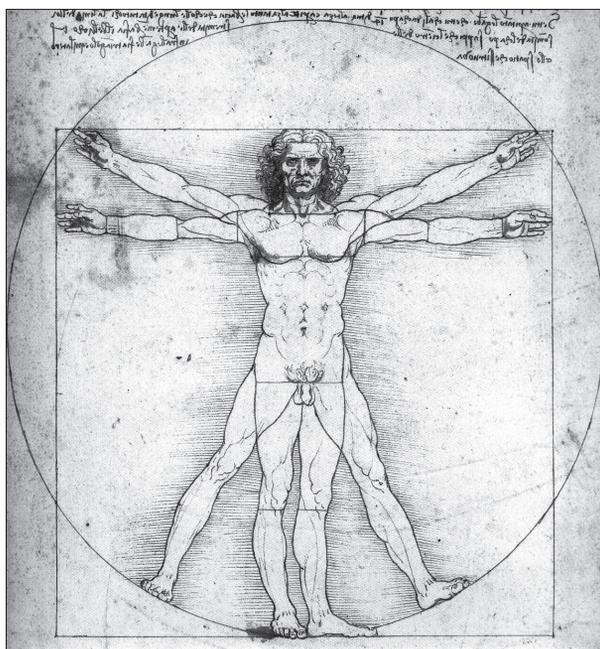


Figura 1. Canon de la figura humana, Leonardo da Vinci. Tal como la piedra al agua se constituye en centro y causa de muchos círculos y tal como el sonido se propaga en círculos atravesando el aire, del mismo modo un objeto situado en el aire luminoso se propaga en forma circular y colma con sus infinitas imágenes a las partes circundantes, viéndose en todo completo y completo en cada una de sus diferentes partes (78).

equilátero. Los brazos extendidos de un hombre miden lo mismo que su altura (Da Vinci, 1999: 186).

Como vemos, Leonardo descubrió las proporciones del cuerpo humano y su mensurabilidad en términos matemáticos, e intentó establecer un canon con ayuda de un compás y de una escuadra.

El canon de la figura humana dibujado y precisado por Leonardo halló eco en numerosas obras de la época.

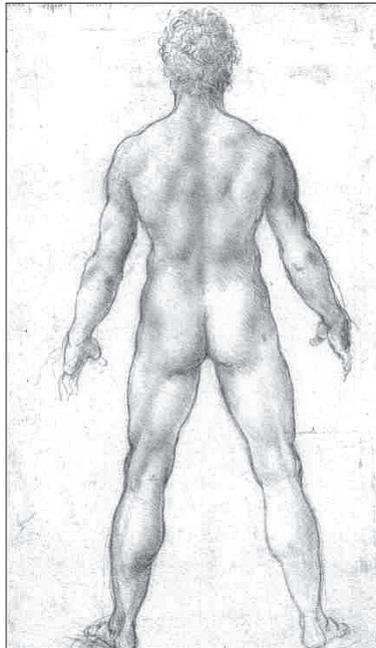


Figura 2. Canon de la figura humana de espaldas, Leonardo da Vinci. Este desnudo dibujado a tiza roja es, en cierto modo, el canon de la figura humana de espaldas.

BELLEZA Y ARMONÍA

La medida, en tanto que relación homologadora, supone y crea la belleza, ha afirmado Heller (1980), y al mismo tiempo muestra hasta qué punto el ideal de belleza exterior e interior como unidad, prevaleció en este período renacentista.

Es decir, que el mundo de la medida era también el de la belleza, y por este motivo el arte no necesitaba adoptar posturas negativas o polémicas, fueran cuales fuesen las contradicciones, agudas o tenues, profundas o superficiales que el artista hubiera observado y plasmado en sus obras.

Es útil tomar de todos los cuerpos hermosos cada una de las mejores partes y siempre esforzarse por ser dedicados y estudiosos para comprender y expresar la mayor belleza [...] Por lo tanto, debemos oponer el cuidado para descubrir y plasmar la belleza (Alberti, 1998: 121).

Toda creación humana, para Alberti, responde a las «leyes de la belleza» como algo divino.

Veneraba a los ancianos hermosos y dignos como ‘una delicia de la naturaleza’ y no se cansaba de contemplarlos; también sentía gran afición hacia los animales de forma perfecta, viendo en ellos criaturas favorecidas por la naturaleza; más de una vez, hallándose enfermo, la vista de un bello paisaje bastó para curarle (Buckhardt, 1984: 79).

El concepto de belleza de Alberti, abordado posteriormente en el *Tratado de la pintura*, es neoplatónico, y su definición más conocida es como un todo totalmente armónico al que no se le puede agregar y quitar nada; cambiarlo implicaría destruirlo. «Todas las cosas se conocen por comparación, pues la comparación contiene dentro de sí una fuerza que, de inmediato, demuestra en los objetos lo que es más o menos igual» (1998: 66). Al mismo tiempo, Alberti profundiza en la investigación de la estética para proporcionarle al artista un nuevo medio para observar los movimientos y determinar los límites de la acción en la figura humana. «Las figuras habrán de estar en un orden tal, que su emoción se proyectará hacia el espectador. En la pintura deberá haber variedad y riqueza, aunque el pintor debe practicar la automoderación para evitar los excesos» (1998: 26).

Para Alberti, el término *istoria* fue sumamente importante desde el punto de vista estético y didáctico: la pintura no habría de impresionar por sus dimensiones, sino más bien por su contenido dramático. «La mayor obra del pintor no es un coloso sino una *istoria*» (1998: 72).

La *istoria* a la que se refiere está dirigida hacia la expresión de un nuevo arte humanista que fuera capaz de incorporar las innovaciones literarias, las necesidades de la teología y el descubrimiento de antiguos mitos, satisfaciendo, al mismo tiempo, las diversas demandas y vicisitudes renacentistas.

Los cuerpos deben armonizar entre sí en la *istoria*, tanto en dimensiones como en función. Sería absurdo para alguien que pinta al Centauro luchando después del banquete, dejar un vaso de vino que permanece intacto en el tumulto... Por estas razones, todos los cuerpos deben corresponder en tamaño y en función a lo que está sucediendo en la *istoria* (97).

Asimismo, estas proporciones fueron puestas en relación con las figuras mitológicas clásicas —dioses, semidioses, héroes, etcétera—, de manera tal que parecían revestidas de valor arqueológico e histórico, mitológico y astrológico a la vez.

Virgilio dice que Eneas sobresalía sobre la cabeza y los hombros de otros hombres, pero si se lo colocaba cerca de Polifemo, se veía como un enano. Nisus y Euryalus eran los más bien parecidos, pero comparados con Ganimedes a quien los dioses habían raptado, aquellos probablemente deben haber parecido los más feos (65).

En el *Tratado de la pintura*, su referencia a Zeuxis puede indicar que habría

que buscar el ideal de belleza en numerosos ejemplos a los efectos de llegar a una mejor comprensión de la verdadera idea. En este caso, parecería que Alberti está haciendo alusión al principio aristotélico de «término medio» (*Ética a Nicómaco*, Libro VI, cap. XIII).

En las *istorie* me desagrada la soledad; pero tampoco puedo elogiar el exceso de figuras, lo cual carece de dignidad. En las *istorie*, me desagrada la soledad, aunque valoro esa cantidad de figuras que surge de la dignidad. Yo apruebo decididamente en una *istoria* aquello que veo que respetaban los poetas trágicos y cómicos. Como consecuencia de su preparación ellos producen sueños con pocos caracteres. Sin embargo, mi criterio no será válido hasta que la *istoria* [llegue a estar] tan completa por la variedad de cosas, que nueve o diez hombres no pueden actuar con dignidad. A este respecto considero adecuado el criterio de Varro, quien no admitía más de nueve huéspedes a un banquete, a fin de evitar la confusión (98-9).

EL CUERPO COMO EXPRESIÓN DE LAS VICISITUDES DEL ALMA

Asimismo, la *istoria* habrá de estructurarse alrededor de temas antiguos con gestos o actitudes humanos para retratar o proyectar las emociones de los actores. En la pintura, los temas de la antigüedad no eran nuevos, sin embargo, Alberti estaba introduciendo a sus contemporáneos en un conjunto de conocimientos novedosos.

Precisamente Panofsky (1999), al analizar el renacimiento carolingio, y la «renovación del siglo XII», afirma que en ellos se percibe una continuidad con la antigüedad. En estos «renacimientos» gobierna el «principio de la disyunción» (172), según Panofsky, de ahí que aparecieran personajes antiguos vestidos con ropajes de la época. Pero, por el contrario, el Renacimiento que se inicia entre los siglos XIV y XV va tomando conciencia de que la antigüedad está distante; por eso se la mira con la nostalgia de algo perdido, pues el pasado es irrecuperable.

La distancia creada en el Renacimiento despojó a la antigüedad de realidad. El mundo clásico dejó de ser posesión y amenaza a la vez para convertirse en objeto de una nostalgia apasionada... Ambos renacimientos medioevales, al margen de las diferencias existentes entre la *renovatio* carolingia y la 'renovación del siglo XII' desconocieron esa nostalgia (Panofsky, 1999: 180).

En este sentido, el *pathos* helénico o el romano le sirven a Alberti como vehículo de un nuevo escenario y de una nueva forma de ver la vida y sus actores. A través de ese *pathos*, el artista puede enfrentar el sufrimiento, la lucha, el desasosiego y el cambio. Esta tensión entre una realidad que fue y la nueva que está surgiendo se condensan en esta irrupción de la antigüedad en la teoría pictórica de Alberti.²

De la enorme cantidad de hechos antiguos, de los que seguramente debe

²Nos estamos refiriendo al concepto *Nachleben der Antike* de Aby Warburg.

haber tenido noticia y que pudo haber seleccionado, Alberti dejó de lado todos los temas que fueran tristes o eróticos. Por eso seleccionó para ejemplificar a los pintores, obras que reflejaran una especie de firmeza estoica —como *La muerte de Meleagro*, *El sacrificio de Ifigenia* y *La calumnia de Apelles*.

Alberti alienta al pintor a realizar estudios de los gestos y de las emociones que retrata, pues sólo así —por lo que muestran— podemos comprender las angustias del alma. El pintor habrá de evocar la emoción en el espectador, a través de la gestualidad. Alberti fija su posición:

La *istoria* moverá el alma del observador cuando cada persona representada allí muestre claramente los motivos de su propia alma. Sucede en la naturaleza que no hay nada aparte de ella que sea capaz de actuar como ella misma: derramamos lágrimas cuando lloramos, reímos con la risa y nos afligimos con las penas [...]. Así todos los movimientos del cuerpo debieran ser cuidadosamente observados por el pintor. Los puede aprender bien a partir de la naturaleza, aun cuando es difícil imitar los muchos estados del alma [...]. Dicen que Arístides el Tebano, al igual que Apelles, comprendió muy bien estos movimientos [...]. Algunas emociones del alma se llaman afectos, como la pena, la alegría y el temor, el deseo y otros parecidos. Los siguientes son movimientos del cuerpo. Los cuerpos se mueven por sí mismos de diversas maneras, al levantarse, al descender, cuando se enferman, cuando sanan y cuando se desplazan de un lugar a otro. Nosotros los pintores que queremos mostrar las emociones del alma por medio de movimientos del cuerpo estamos interesados solamente por el movimiento del cambio de lugar (1998, 100-3).

Es decir, que las emociones del alma pueden manifestarse a través del cuerpo, y estas emociones básicas, fundamentales, sólo pueden expresarse a través de actitudes simples. Y en referencia a este punto, Alberti describe la apariencia de una persona triste o enojada, melancólica o alegre.

Estas emociones del alma se traducen en expresiones del cuerpo. La ansiedad y las ideas son tan pesadas que una persona triste las soporta con sus fuerzas y sus sentimientos, como si estuviera embotado, sosteniéndose débil y cansadamente sobre sus piernas exangües y que apenas lo sostienen. Con la melancolía la frente se arruga, la cabeza se inclina, todos los miembros cuelgan como si estuvieran cansados o abandonados.

Con la cólera como la ira incita el alma, los ojos se hinchan con la ira y la cara y todos los miembros adquieren un color encendido y la furia aumenta allí fuertemente la temeridad. En los hombres alegres y felices los movimientos son sueltos y con ciertas inflexiones agradables. Ellos elogian a Eufanor que fue quien realizó la cara y la expresión de Alejandro Paris a quien se podría reconocer fácilmente como el juez de la bondad, al amante de Helena y al asesino de Aquiles (100-1).

Giotto, el único pintor no antiguo que se menciona en todo el *Tratado*, está tomado en cuenta porque en su *Navicella* en Roma:

once discípulos (que están retratados) tuvieron miedo al ver a uno de ellos

que caminaba sobre el agua. Cada uno expresa por sus gestos y su cara un indicio claro de un alma atribulada, de tal manera que cada uno de ellos realiza diferentes movimientos y adopta distintas posturas (102).

Por eso, Alberti insiste en que los pintores deben estudiar con máximo rigor, la gestualidad de los personajes que pintan en sus obras. Asimismo, Alberti trata los efectos psicológicos del color tanto para despertar emociones en el espectador como para crear un sentido de vivacidad y movimiento. El color estará de acuerdo con el gesto, las notas comentadas por el artista y la construcción de perspectiva para crear una identificación entre el observador y la pintura.

Cuando usted pinta a Diana dirigiendo a sus huestes, la túnica de una ninfa debiera ser verde; la de otra, blanca; la de otra, rosa; la de otra, amarilla, y así dar colores distintos a cada una, ya que los colores claros siempre están cerca de otros colores oscuros diferentes. Este contraste será bonito donde los colores son claros y brillantes. Existe una cierta afinidad de los colores, de tal manera que uno junto a otro da dignidad y gracia. El rosa junto al verde y el azul dan dignidad y vida. El blanco no sólo cerca del cenizo y del amarillo azafrán sino colocado cerca de cualquier otro, da alegría. Los colores oscuros se sitúan entre los claros con dignidad y los colores claros se transforman estando entre los oscuros [...] hay quienes utilizan mucho dorado en sus *istories*. Piensan que les da majestuosidad. Yo no lo apruebo. Aun cuando alguien debiera pintar a la Dido de Virgilio cuya carcaj era de oro, su pelo rubio anudado con oro y su túnica púrpura ceñida con oro puro, las riendas del caballo y lo demás de oro, yo no querría que se utilizara el dorado, pues causa más admiración y gusto por el pintor que imita los rayos del oro con [otros] colores (112-3).

Por su parte, para Leonardo el artista que quiere representar el movimiento de hombres y animales, la expresión de sus sentimientos, las actitudes correspondientes a las distintas situaciones personales, ha de conocer cómo éstos se producen, en la medida en que revelan en las figuras pintadas «el concepto de su alma». Debe conocer «los signos de su rostro que muestran la naturaleza de los hombres», debe saber cuál es el mecanismo de los músculos, los tendones, los huesos, etcétera, que los determina; debe darse cuenta de las proporciones que gobiernan las formas, profundizar el estudio de esta «divina proporción» (Da Vinci, 1999: 55).

De ahí que afirme: «Los movimientos de las personas son tan diferentes como los estados de ánimo que suscitan en sus almas, y cada uno de ellos las mueve en distinto grado» (Da Vinci, 1999: 101). En otro pasaje se refiere al efecto de los contrastes: «Lo feo junto a lo bello, lo grande junto a lo pequeño, el anciano junto al joven, lo fuerte junto a lo débil: hay que alternar y confrontar estos extremos tanto como sea posible» (101).

Esta proximidad y antagonismo de las figuras es lo que da riqueza a *La última cena*: Judas, el malvado; Juan, el bello y bueno; cabezas ancianas/cabezas jóvenes; personas excitadas/personas tranquilas.

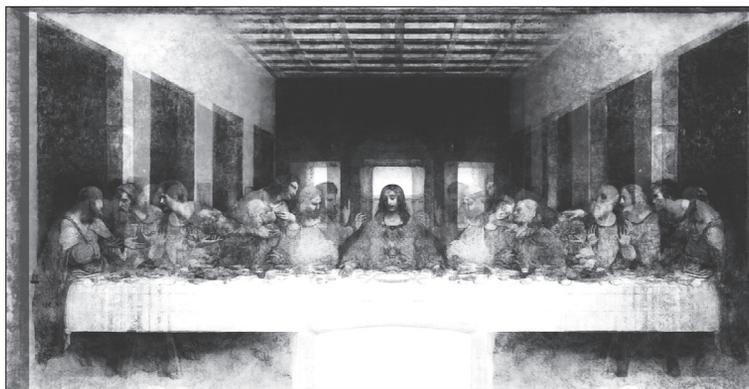


Figura 3. *La última cena*, Leonardo da Vinci

La última cena es un fiel reflejo de la naturaleza llena de contradicciones de su autor. Si bien no era un hombre religioso en sentido eclesial —más bien tenía un espíritu pagano—, creó, sin embargo, el símbolo artístico de la cristiandad. En sus notas no hay indicios de convicciones religiosas; sólo en una ocasión leemos la fórmula «in nomine Dei», habitual, por otra parte, en las actas notariales de su padre. Por el contrario, se burla de la mentalidad monástica y critica con dureza la veneración de los santos.

Leonardo es el primero en vincular el tiempo con las especies biológicas. En tal sentido, el tiempo modifica a la naturaleza, no dependiendo del hombre. El tiempo es una fuerza plasmadora que deja sus marcas y huellas. El tiempo corre.

A diferencia de la visión medieval, según la cual la fisonomía era considerada un eslabón entre el micro y el macrocosmos, que asimismo permitía relacionar al hombre con el mundo animal, para Leonardo la verdadera fisonomía es la que el tiempo deja sobre el rostro humano. La similitud con los animales sólo puede hallarse en las emociones; en las huellas que dejan en el rostro (Gombrich, 1982).

Para Leonardo, en consecuencia, el cuerpo se modifica con el tiempo, lo cual implica una ruptura con el orden epistémico prevaleciente.

En la figura 4 (véase página siguiente), se aprecian los llamados «cuatro temperamentos» de Leonardo da Vinci. Ésta es la mayor de las muchas láminas dedicadas a las llamadas cabezas grotescas, verdaderos estudios de tipos característicos.

De los movimientos del hombre: no debes reiterar en los miembros del hombre las mismas actitudes, si no te ves forzado a ello por sus acciones [...] Las posturas de los hombres habrán de adecuarse a su vileza o dignidad [...] Busca en la obra que sea adecuada en ánimo o intención, esto es: al dibujar una figura piensa cómo debe ser y qué deseas que haga [...]. Has de representar tus figuras actuando del modo que se adecue mejor a su ánimo, su expresión (Da Vinci, 1999: 266).



Figura 4. *Cinco cabezas grotescas*.
Los cuatro temperamentos. Leonardo da Vinci, 1490

«DIGNITÀ ET VERECUNDIA»

Alberti insiste en que las figuras en la pintura deben manifestar, ante todo, «dignità et verecundia». En este sentido, a un pintor se le permitirá ocultar de manera artística la falta de un ojo en un rey, a quien de otra forma se le restaría dignidad.

La verdad o verosimilitud deben darse con dignidad pues cada clase de personas tiene su propia clase de dignidad, que se vería destruida si hiciéramos el retrato de Venus o Minerva con la tosca capa de un soldado; sería como vestir a Marte o a Júpiter con ropas de mujer. [...] En toda la *istoria* la variedad siempre es agradable. Una pintura en la que hay cuerpos (humanos) en posturas muy variadas, siempre es, especialmente, agradable. Allí, unos están erectos, apoyados en un pie, y muestran la cara completa con la mano en alto y los dedos jugueteros. En otros, la cara está volcada, los brazos doblados y los pies juntos. Y de esta manera a cada uno se le da su propia acción y la flexión de sus miembros. Algunos están sentados, otros (apoyados) sobre una rodilla, otros tendidos. Si se me permite, en la pintura debería haber algún desnudo y otras partes desnudas y otras con ropas; pero que siempre se haga uso de la vergüenza y la modestia. Las partes del cuerpo que sean desagradables a la vista y de la misma manera otras que proporcionan cierto placer, deberán cubrirse con ropajes, con algunas plantas o con la mano. Los antiguos pintaron el retrato de Antígona sólo desde la parte de la cara en que apenas se veía el rostro. Se dice que la cabeza de Pericles era grande y fea, por lo cual —a diferencia de otros— fue retratado por pintores y escultores llevando un casco (Alberti, 1998: 99-100).

Sin embargo, si el pintor siente que la dignidad limita —en cierta forma— las emociones que transmiten las figuras, Alberti sugiere el empleo de unas «notas de comentarios» (102).

En una *istoria* me gusta observar a alguien que nos advierte y destaca lo que allí está sucediendo; o señala con su mano para ver; o amenaza con cara enojada y con ojos fulminantes, para que nadie se acerque; o muestra algún peligro o algo maravilloso allí; o nos mueve a reír o a llorar junto con ellos. Así lo que hagan las personas representadas entre ellas o con el espectador, todo está dirigido para adornar o para describir la *istoria* (1998: 102).

Aquí de nuevo se acentúan las emociones básicas de la cólera, el temor, la aflicción, pero con un concepto que el pintor debe agregar. La construcción de perspectiva sola no formará una liga especial entre la pintura y el observador, sino que el comentarista establecerá el vínculo emocional. La imagen del hombre en el microcosmos está en contacto con el hombre que se encuentra en la realidad del macrocosmos.

La *istoria* que merece tantos elogios como admiración será tan agradablemente atractiva que captará la atención de todas las personas cultas o incultas que la observen y conmoverá su espíritu (100).

Es decir, que este arte no sólo agrada al espectador sino que lo conmoverá, al convertirse en un eslabón entre el pintor y el observador. Al mismo tiempo, influirá tanto en personas instruidas como en aquellas que no lo son. Alberti no cree que el arte deba dirigirse a una élite sino a todos los sectores de la sociedad por la universalidad de su interés.

LOS ESTUDIOS ANATÓMICOS

Las primeras disecciones practicadas por los anatomistas —si bien éstas no eran desconocidas con anterioridad al Renacimiento—, con el fin de obtener formación y conocimiento, muestran un cambio importante en la historia de las mentalidades occidentales. Con los anatomistas, el cuerpo adquiere peso; dissociado del hombre, se convierte en objeto de estudio como realidad autónoma. En este sentido, los anatomistas, al abrir el cuerpo humano, abren, quizás, el camino para otros descubrimientos, al fisurar, junto a las fronteras del cuerpo, las del mundo terrestre y las del macrocosmos (Veillon, 1988).

Esto le otorga al cuerpo el privilegio de ser interrogado científicamente con preguntas específicas, con indiferencia de cualquier otra referencia —al hombre, a la naturaleza, a la sociedad, etcétera. Hasta el siglo xv, el conocimiento del interior del cuerpo proviene de los comentarios sobre la obra de Galeno. En el 1300, el papa Bonifacio VIII en su bula *De Sepulturis* condena vigorosamente la reducción del cadáver a su esqueleto en nombre del dogma de la resurrección. El cadáver no debe desmembrarse, arruinarse, dividirse, sin que se comprometan las condiciones de salvación del hombre al que encarna.

Leonardo investigó ámbitos que permanecían, hasta entonces, velados para casi todo el mundo, por ejemplo, el cuerpo humano y sus funciones. En una época en que los médicos, por lo general, se aferraban a conocimientos librescos, hasta el punto en que la disección de un cadáver se consideraba un sacrilegio,

Leonardo practicó treinta disecciones, cifra enorme si se tiene en cuenta que esa dedicación podía acarrearle penas de prisión o cosas peores. Con sierras que mandó a fabricar para tal fin, abrió el cadáver de un viejo, elegido con sumo cuidado «porque carecía de grasa y de los humores que dificultan el conocimiento de los distintos órganos» (Mondolfo, 1954: 45).

El artista no puede ser artista verdadero sin ser científico, sin penetrar con su análisis en los secretos de la naturaleza, sin comprender las razones que operan en ella y descubrir las leyes de necesidad por las cuales ella produce sus efectos. Aquí encontramos el motivo primordial de las investigaciones anatómicas, entre otras (Mondolfo, 1954). En este sentido, la superficie exterior era manifestación y efecto de razones interiores, que el anatomista/artista debía revelar de la forma más elocuente y precisa posible.

La disección anatómica debía ayudar a descubrir el juego interior de las partes y los órganos, juego que se ponía de manifiesto en la representación de los movimientos y expresiones de animales y hombres. Representar la vida implica, en lo sustancial, hacer visible lo invisible.

Y en esto último radica la paradoja: el anatomista que quiere investigar la vida como totalidad, al hacerlo sólo llegará a estudiar átomos, partes de un todo; especies de engranajes que pueden ser indagados en sí mismos. Estamos ya a un paso de la concepción del cuerpo como máquina.

Desde el punto de vista anatómico, Leonardo sostiene que la figura humana no puede ser descrita solamente con palabras: «Cuanto más minuciosamente trates de describirla, más confundirás al lector. De ahí que convenga buscar apoyo en lo representativo» (Da Vinci, 1999: 82). En los estudios anatómicos de Leonardo los dibujos priman sobre el texto. Analiza con diseños para hacer efectiva una concepción más clara. En todas aquellas ciencias que tengan por fin el conocimiento de figuras, en las ciencias naturales, por ejemplo, Leonardo fundó su sistema de conocimiento mediante la reproducción de las mismas (Jaspers, 1956).

Leonardo le reserva al dibujo una parte importante en sus manuscritos científicos. El dibujo es el medio indispensable para fijar y convertir en permanentes las conquistas de las observaciones anatómicas realizadas a través de la disección. El dibujo, dice Leonardo en el proemio de su proyectado tratado de anatomía, demuestra en una sola figura permanente lo que la visión directa de la disección permite contemplar sólo parte por parte en momentos sucesivos y fugaces. El dibujo le es indispensable para la ideación, representación y realización de sus creaciones mecánicas (Mondolfo, 1954).

Asimismo,

el dibujo científico sirve para demostrar hechos; el arte crea una visión. El dibujo científico está ligado a la realidad; el artístico, a la fuerza de convicción de una idea [...] El dibujante que copia un modelo anatómico, no fotografía; realiza una abstracción y estructuración de lo sustancial. Pero, al hacerlo, tampoco inventa, sino que encuentra lo que ya existe. El artista, en cambio, gana con la invención, elaborando algo nuevo mediante lo ya conocido (Jaspers, 1956: 30).

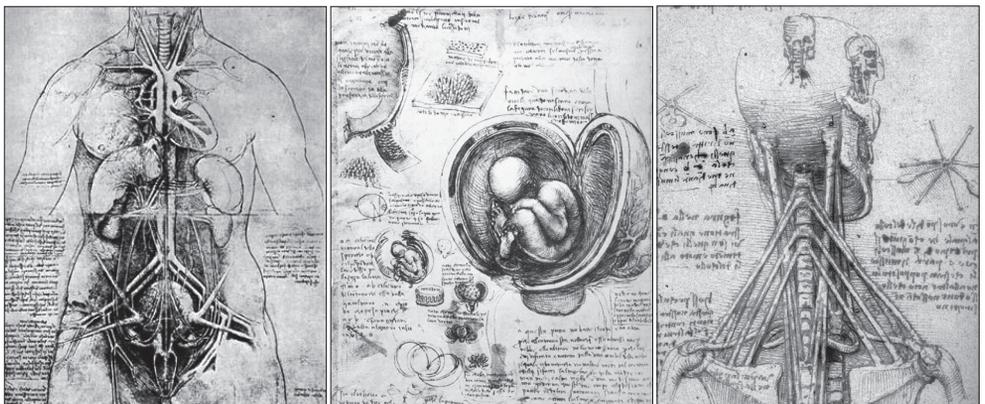
Dibujó el sistema óseo y el muscular; sus dibujos de los canales sanguíneos del brazo, pecho y abdomen, son tan plásticos que se supone que utilizó inyecciones de cera, método usado más tarde por Albinus y Ruysch, los grandes anatomistas holandeses del siglo XVII.

Intentó, al describir la figura humana, «revelar la naturaleza humana y sus costumbres» (Mondolfo, 1954: 85), y en la obra sobre anatomía que planeó, afirma Karl Jaspers, debían ser contempladas las proporciones del cuerpo desde su iniciación, al crecer en el útero, pasando por las medidas de una criatura de un año, hasta el ser adulto totalmente desarrollado. Luego correspondería representar físicamente los estados fundamentales del ser: la alegría, a través de las formas de la risa, y la tristeza, a través de las formas del llanto; asimismo, la lucha con «sentimientos encontrados que hablan de muerte, fuga, miedo, temeridad y placer sanguinario».

Pero el anatomista moderno que admira la precisión, seguridad y claridad de sus dibujos, se siente decepcionado, según Jaspers, ante la falta de conceptos anatómicos modernos, pensamientos sobre anatomía comparada, o nociones fundamentales acerca de la constitución del organismo y las funciones elementales de la vida. Jaspers se asombra de que Leonardo sea capaz de reproducir el corazón correctamente, hasta en sus detalles, sin abandonar la vieja representación galénica sobre la circulación, que no corresponde a su comprobación anatómica.

Es como si Leonardo no llegase sino hasta donde alcanza la intuición del concepto y como si tendiese hacia nuevas intuiciones mediante un meditado todo conceptual. La contemplación queda abarcada nuevamente por la contemplación y no alcanza a ser comprendida en una abstracción movilizadora (Jaspers, 1954: 30).

No obstante, desde nuestro punto de vista, Leonardo no tuvo como objetivo conceptualizar sus descubrimientos anatómicos porque no fue su intención abordar un lenguaje lógico para dar cuenta de sus comprobaciones empíricas.



Figuras 5, 6 y 7. Dibujos anatómicos, Leonardo da Vinci

Por último, cultivó los estudios embriológicos, y reflejó algunos pasos del desarrollo embrionario en dibujos. *Leda y el cisne* parece el trasunto pictórico de estas investigaciones: la figura femenina simboliza la fecundidad y la naturaleza, que muestra su dinamismo y su pujanza en los niños Cástor y Pólux que salen del huevo y, sobre todo, en las plantas que Leonardo pintó en dicha obra.



Figura 8. *Leda y el cisne*, Leonardo da Vinci

CONCLUSIONES

El eje de este trabajo ha sido el cuerpo en tanto categoría histórico-social. No sólo hemos buscado pensar la percepción, sino al cuerpo como históricamente determinados.

En efecto, el cuerpo parece algo evidente, pero nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural.

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del mismo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma.

En este sentido, las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana. Este saber aplicado al cuerpo es, en primer término, cultural.

Como dijimos, en ambos artistas se halla en tensión el ideal renacentista de armonía y belleza entre micro y macrocosmos, con una nueva visión del hombre que se está abriendo camino en la sociedad.

En este sentido, la matematización del cuerpo, y el hecho de convertirlo en

objeto de estudio, no implica necesariamente una ruptura de orden epistemológico.

Y si bien, por ejemplo, Alberti es el primero en considerar al cuerpo humano como un sistema de pesos y palancas, de balances y contrabalances, sigue prevaleciendo en su *Tratado* una visión conflictiva antes que rupturista.

En efecto, está presente la necesidad de dar cuenta de la «divina proporción»: las fuerzas se equilibran, y el hombre debe respetar en sus obras, en sus creaciones, el equilibrio inmanente y trascendente.

Se busca, como dijimos, una armonía entre la belleza física y la espiritual. Todavía falta un trecho para que se afirme que lo único verdaderamente hermoso es el alma, con lo cual el cuerpo devendrá mera corteza. En este punto la belleza de la obra se hará «objetiva», pero lo que se objetivará en ella es el alma. Esta concepción ya estará a gran distancia de la teoría de la *mimesis*.

Encontramos, en ambos artistas, una sacralización del cuerpo, que se corresponde con una sacralización de la naturaleza; cuando cambie este punto de vista, cambiará también la concepción del cuerpo.

Tampoco ha llegado el momento aún en que Leonardo hable del hombre como ser hostil a la naturaleza y a su perfección; criatura envilecida y ensoberbecida que destruye su entorno. Tema que lo afligirá en los últimos años de su vida, con lo cual parecería que abandona el sentido sagrado, y en total armonía con el cosmos, que le dio al cuerpo en un primer momento.

No obstante, ambos artistas enfrentaron a la naturaleza misma y abordaron el cuerpo humano con compás y regla, pero eligiendo aquellos modelos considerados los más bellos entre una multitud, arquetipos de lo normal. De este modo, definieron la figura humana «normal» en su articulación orgánica y tridimensional.

Asimismo, el hecho de darle prioridad a la vista frente al tacto y al oído, implica una novedad de orden epistémico. En efecto, la visualidad es condición de certeza y principio gnoseológico. A través del ojo, se penetra en las esencias de las cosas, en las formas íntimas del ser: «En un instante, la pintura te presenta la esencia de sus objetos mediante la facultad visual» (Da Vinci, 1999: 28).

Lo visual, además, es universalmente comunicable, en la medida en que el objeto de la visión es inmediatamente captado por los hombres.

La ciencia de mayor utilidad será aquella cuyos frutos sean comunicables [...] Dado que depende del sentido de la vista, el objetivo de la pintura es comunicable a todas las almas del universo, pues el sentido de la vista tiene un camino hasta el sentido común que es diferente que el del oído; en virtud del cual, la pintura no necesita intérpretes de las distintas lenguas, como sí lo necesitan las letras, ya que inmediatamente satisface al hombre de un modo similar al que lo hacen las cosas que son producto de la naturaleza (15).

También cuando Leonardo plantea que el tiempo es una fuerza plasmadora que deja su marca en rostros y cuerpos, está contraponiéndose al paradigma prevaleciente, según el cual existiría una correspondencia entre la fisonomía humana y la animal; el rostro humano daba cuenta de esa analogía.

Como dijimos, Leonardo afirmará que los cambios que se producen en la figura humana se deben al paso del tiempo, cuando los rasgos se vuelven más marcados, las caras se afinan, las arrugas se profundizan, los ojos se achican, las narices se modifican, las espaldas se curvan. Observó, asimismo, que las dimensiones del cuerpo se transforman según las circunstancias. En este sentido, fusionó la teoría de las proporciones humanas con la teoría del movimiento, al constatar las modificaciones en el reposo, la marcha, la contracción y dilatación de los músculos, etcétera.

Cuando la naturaleza sea concebida como un mecanismo de fuerzas y puntos que se desplazan en el espacio, el cuerpo pasará a concebirse como un conjunto de partes articulables y desarticulables, mecanismo también que podrá ser objeto de observación científica, de manipulación precisa y de intervención en sus diversos elementos.

En efecto, la individuación del hombre se producirá paralelamente a la desacralización de la naturaleza. En este mundo de la ruptura, el cuerpo se convierte en frontera entre un hombre y otro. Al perder su arraigo en la comunidad de los hombres, al separarse del cosmos, el hombre se descubre «con» un cuerpo. Al dejar de ser el signo de la presencia humana, inseparable del hombre, pasa a tener una forma accesoria. De tal forma, la definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros hombres, de sí mismo.

Entre los siglos XVI y XVIII nace el hombre de la modernidad: un hombre separado de sí mismo (en este caso, por la división ontológica entre el cuerpo y el hombre), de los otros hombres (el *cogito* no es el *cogitamus*) y del cosmos. De ahora en más el cuerpo parece «afrontar» una aventura singular, desarraigado del resto del universo, y buscando el fin en sí mismo, deja de ser el eco de un cosmos humanizado (Veillon, 1988).

Indicio fundamental de este cambio de mentalidad que le da autonomía al individuo y proyecta una luz particular sobre el cuerpo humano, es la constitución de un saber anatómico en la Italia del Quattrocento, en la Universidad de Padua y en las academias de Venecia y, especialmente, Florencia, que marca una importante mutación antropológica. A partir de las primeras disecciones oficiales de comienzos del siglo XV, y luego con la trivialización de la práctica en los siglos XVI y XVII europeos, se produce uno de los momentos clave del individualismo occidental. En el orden del conocimiento, la distinción que se realiza entre el cuerpo y la persona humana traduce una mutación ontológica decisiva. Estos diferentes procedimientos culminan en la «invención» del cuerpo en la *episteme* occidental.

Durante la Edad Media, el hombre, inseparable del cuerpo, no está sometido a la paradoja de «poseerlo». Así, durante ese período se prohíben las disecciones: la incisión de un utensilio en el cuerpo se consideraba una violación del ser humano, fruto de la creación divina. También significaba atentar contra la piel y la carne del mundo. En el universo de los valores medievales y renacentistas, el hombre se une al universo, condensa el cosmos. El cuerpo no es aislable del hombre o del mundo: es el hombre y, a su escala, es el cosmos. Con los

anatomistas, y especialmente a partir de *De corporis humanis fabrica* (1543) de Vesalio, nace una diferenciación implícita dentro de la *episteme* occidental entre el hombre y su cuerpo.

Creemos que en Leonardo, más que en Alberti, se da esta tensión entre el ideal renacentista —de hecho sus análisis anatómicos pretendían dar cuenta de cada uno de los momentos del movimiento con fidelidad naturalista—, y la objetivación del cuerpo, prefiguración de la modernidad, período en el que va a cristalizarse una secularización de la mirada sobre el mundo junto con la búsqueda de racionalidad en todos los órdenes.

La invención del cuerpo como concepto autónomo implica una mutación en la situación del hombre. Es decir que la antropología racionalista que ciertas corrientes del Renacimiento anunciaron, ya no está incluida dentro de una cosmología sino que plantea la singularidad del hombre, su soledad y, paralelamente, actualiza un «resto» que se denomina cuerpo. El saber anatómico consagra la autonomía del cuerpo y una especie de ingravidez del hombre al que aquél, sin embargo, encarna. Es decir que el hecho de abrir el cuerpo para investigarlo, cumplirá un papel nada despreciable en la búsqueda de caminos de creciente racionalidad.

La concepción acerca del cuerpo que se admite con mayor frecuencia en las sociedades occidentales, encuentra su formulación en la anatomofisiología, es decir, en el saber que proviene de la biología y de la medicina. Este saber acerca del cuerpo le permite al sujeto hablar de «mi cuerpo», utilizando el modelo de la posesión. Esta estructura individualista convierte al cuerpo en el recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad, el objetivo privilegiado de una elaboración y de una voluntad de dominio. Y esta representación del cuerpo nació de la emergencia y del desarrollo del individualismo en las sociedades occidentales posrenacentistas.

REFERENCIAS

- ALBERTI, León Battista. (1998). *Tratado de la pintura*. Trad. de Rosa P. Blanco. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- BURCKHARDT, Jacob. (1984). *La cultura del Renacimiento en Italia*. México: Porrúa.
- CASSIRER, Ernst. (1975). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: Emecé.
- CASTELLAN, Angel. (1969-1971). Variaciones en torno a la cosmo-antropología del humanismo (del 'microcosmos' al 'microtheos'). En *Anales de Historia Antigua y Medieval*, núms. 14, 15, 16.
- CLARK, Kenneth. (1997). *Leonardo da Vinci*. Madrid: Alianza.
- DA VINCI, Leonardo. (1999). *Tratado de la pintura*. Trad. de Rafael Galvano. Buenos Aires: Need.
- FOUCAULT, Michel. (1979). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- GOMBRICH, Ernst. (1987). *La herencia de Apelles*. Madrid: Alianza.
- HELLER, Agnes. (1980). *El hombre del Renacimiento*. Barcelona: Península.
- JASPERS, Karl. (1956). *Leonardo como filósofo*. Buenos Aires: Sur.

- LOWE, Donald. (1986). *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MERLEAU PONTY, Maurice. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.
- MONDOLFO, Rodolfo. (1954). *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: Losada.
- PANOFSKY, Edwin. (1995). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- . (1999). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.
- Veillon, Marie. (1988). *La naissance de la curiosité anatomique en France (milieu du XVIIe-XVIIIe siècles)*. París: Mimeo.
- Warburg, Aby. (1966). *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

RECEPCIÓN: MARZO DE 2007

ACEPTACIÓN: ABRIL DE 2007