

mente, a Venturi. Mézclanse sinembargo, aún, en su vida la realidad y la leyenda en una deliciosa confusión que frecuentemente, hace del hombre un diós o un demonio y pocas veces lo presenta como un hombre común. Mejor así: no han tenido los dioses sus leyendas, a veces llenas de profunda sabiduría y de perspicaces observaciones? No es el artista un creador y por lo tanto, un dios? Leonardo fue muchas veces dios, lo mismo que Miguel Angel, con quien estuvo siempre en perpetua rivalidad, lo que prueba que los dioses son, después de todo, hombres también.

Hombre o dios, angel o demonio, Leonardo nació, como todos los mortales, en un día indeterminado del año de 1452, en Vinci, un lugarcito agreste, montañoso, cerca de Florencia. Era hijo natural de Sor Piero, el notario de Vinci. Siempre he creído que todos somos hijos naturales porque nadie nace artificialmente; pero Leonardo a más de no nacer artificialmente, nació natural, según el concepto de la sociedad, es decir, fué el fruto de la fugitiva unión del notario de Vinci con una hija del pueblo, llamada Catalina. Pronto, Catalina encontró más conveniente unirse en matrimonio a un labriego como ella, a continuar sus irregulares relaciones con Sor Piero D Antonio, padre de Leonardo y este fué recogido por aquel y cuidado en su casa, con esmero y cariño. Siempre fue Leonardo el predilecto del padre, porque desde niño, mostró gran talento y porque, habiéndose casado aquel cuatro veces, sólo en sus dos últimas y tardías uniones, tuvo nuevos hijos.

Leonardo no creció en Florencia, como se cree erradamente, y asegurá la Enciclopedia británica, sino en su minúscula Vinci, la población, circundada por la agreste y severa naturaleza, naturaleza que él contempló y estudió desde niño, dejando aquellas imborrables impresiones infantiles huellas tan profundas en su sensible naturaleza de artista, que en el fondo de sus profundas y hermosas composiciones hay tantas vagas reminiscencias del paisaje natal, en las rocas azules de su cuadro "La Virgen de las ro-

cas”, en las dentadas serranías que nimban de ensueño la figura de la Gioconda; en la masa oscura de los árboles de La Anunciación, en los claros hilos de agua que cantan entre las piedras en el Orfebre, que es imposible no reconocer en ellas la influencia de la brava naturaleza toscana.

Se cuentan muchas anécdotas de la infancia de Leonardo; una dice que habiéndole pedido un pobre hombre del pueblo que le pintara un escudo para un disfraz de carnaval, Leonardo disecó una multitud de reptiles, los estudió y compuso con ellos un dragón tan sorprendente, que le metió miedo al peticionario y difundió al rededor de la infantil persona del artista, una atmósfera de superstición que lo siguió toda su vida, como una estela atractiva y diabólica.

A los diez y siete años, en 1469, lo llevó su padre a Florencia. Tenía Leonardo—dice Vasari—un aspecto elegante y esbelto y era de modales tan cultos y de lenguaje tan fino, que se captaba pronto las simpatías de cuantos lo trataban.

En 1470, su padre que era amigo del pintor Andrés Verrocchio, lo llevó a la “bodega” de este, como llamaban entonces a los estudios de los artistas, bodega frecuentada por algunos artistas de la época, como Boticellil, el pintor de las líneas elegantes y sinuosas, Lorenzo di Credi, que siguió de cerca las huellas de Leonardo en la técnica sin la inspiración de éste y el Perugino, el gran iniciador de la Escuela umbria, maestro de Rafael.

La juventud de Leonardo no fué como la de tantos otros artistas, Miguel Angel, Filippo Lippi y otros, rasgada por relámpagos de pasión. En Leonardo el hombre de ciencia, el estudioso profundo, el artista que había en él, le dejaban poco espacio al joven para las divagaciones. No es que fuera un temperamento frío, porque sus obras respiran una fina sensibilidad que sería vano buscar en otros artistas del Renacimiento, sino que las facultades mentales, templaban sus ansias juveniles, produciendo en él ese

difícil equilibrio que sólo los exquisitos poseen. Sin embargo, al estudiar el Profesor Venturi los archivos de la señoría de Florencia, encontró un dato original, en una especie de libro de registros policivos; allí aparecía el nombre de Leonardo y de otros jóvenes y artistas de la época, como detenidos por haber sido sorprendidos por la autoridad en una bulliciosa juerga, siendo condenados a pagar una multa, y aparecía además, Andrés Verrocchio como pagando la multa de su joven discípulo. Esto ocurría en 1476, lo que indica que su estada en la bodega del Verrocchio fué larga. Otro detalle también nuevo, es el que aparece en los antiguos libros de la Abadía de San Donato en Scopeto, en 1480, en los cuales figura una partida de 600 ducados, que los frailes le adelantaban a Leonardo a cuenta de un retablo que debía pintar para la capilla, dinero por el cual se mostraba Leonardo impaciente, porque estaba comprometido a dotar a una jovencita en esos días. El motivo de esta dotación, no lo expresan, ciertamente, los libros de los buenos frailes de la época. Estos son datos históricos, adquiridos como otros muchos, recientemente; pero la leyenda, o mejor, Vasari, el escritor y pintor del siglo XVI, que a pesar de sus fantasías prestó una valiosa cooperación a la Historia del arte italiano, inventó la brillante fábula del amor de Leonardo por la Gioconda y circundó toda esta fábula de un ambiente de fina galantería, de vagas sugerencias y... de datos errados. Porque Mona Lisa, llamada la Gioconda, esposa de Francesco Bartolomeo del Giocondo, ni era florentina como asegura Vasari sino napolitana y nunca fué retratada por Leonardo. Entre los recentísimos documentos, descubiertos en los archivos de la biblioteca real de Florencia, aparece un registro en que consta que la Gioconda nació en Florencia, a fines del año de 1479. Vasari asegura que el retrato de la Gioconda, fué ejecutado en el año de 1505 y en esa época, precisamente, Leonardo se ocupaba en pintar algunos cuadros por encargo del rey de Francia Luis XII, ocupado ya Milán por las tropas del

rey francés y derrotado Ludovico Sforza, llamado el moro. En esta época comienza a emigrar la obra de Leonardo a Francia.

De 1505 a 1503, hay un período misterioso en la vida de Leonardo; ningún historiador ha podido establecer en qué se ocupaba. Parece que siguió al Duque Valentino en sus empresas, sugiriéndole a César Borgia la factura de puentes y fortalezas.

Siempre tras las huellas de Leonardo, Venturi descubrió en los archivos Reales de Turín, entre los romances y cancioneros del año de 1503, las estrofas de un poeta de la época llamado Giarpino Parmeggi, a la hermosa Constancia D'Avalos, dama de origen español y en ellos dice que Leonardo hacía su retrato. Dado que la Constancia D'Avalos era mujer espiritual y de extraordinaria belleza, rodeada de una corte de adoradores, no es aventurado suponer que la dama que cautivó a Leonardo durante los dos años misteriosos, fuera la D'Avalos y no la Gioconda, de quien se sabe, además, que era una esposa modelo y una buena ama de casa y que Francesco Giocondo, atraído por la fama del gran artista, llevó a su hijo, vestido de paje, al estudio del pintor, para que le hiciera un retrato, "en tal guisa", según su propia expresión.

Hasta aquí nada indica que el cuadro del Louvre sea el retrato de la Gioconda.

Más tarde, en 1513, Leonardo fué a Roma en donde lo recibió Julián de Médicis, con grandes deferencias y le hizo preparar una sala del Belvedere para que la decorase y conociendo el arte de Leonardo, en pintar retratos de mujer, le pidió que le hiciera el retrato de una bellísima romana, que llevaba luto.

Pinta entonces Leonardo el maravilloso retrato que está en el Louvre y que el mundo toma por el de la Gioconda; vela la cabeza soñadora con un crespón negro y la priva de cejas y de pestañas, según la moda de la época.

Efectivamente, cuando después de oír al Profesor Ven-

turi, tres meses antes de regresar al país, visité el museo del Louvre en París y estudié de cerca el cuadro de la Gioconda, constaté que tiene un velo negro en la cabeza y que no tiene cejas ni pestañas.

Fue éste quizá el último retrato de mujer que brotó del pincel de Leonardo—murió en 1519, en Francia—en el Castillo de Cloux, asistido por una criada italiana. Tal vez por eso, en una visión lejana de su país de Vinci, el paisaje del fondo tiene la agreste melancolía de la Toscana, cuna de tantos artistas. Se explica también el amor de Leonardo por esta obra; ella fué uno de sus últimos ensueños de artista y el único retrato que conservó para sí, porque Julián de Médicis, en vísperas de contraer matrimonio, le regaló el retrato a Leonardo, por temor de que en un acceso de celos, pereciera la obra inmortal a manos de su joven esposa, quien, seguramente, conocía las relaciones del elegante don Juan con la encantadora dama del velo negro. Es este cuadro de la dama en luto, el que campea en el centro de una de las salas del museo del Louvre, en París, y ante el cual la Humanidad se inclina en adoración, suponiéndolo el retrato de la Gioconda, la amante ideal atribuída a Leonardo, cuando en realidad la mujer que sacudió por dos años el corazón del artista, en un amor más efectivo y real, fué Constanza de D'Avalos, la española turbadora como el vino de Chipre, llena del espíritu y de la gracia florentina, aguda como las sentencias de Maquiavelli, candente como los anatemas de Savonarola. Fue quizá el único gran amor de Leonardo; que él supo perfumar de gracia evanescente, como la atmósfera acuosa que circunda sus figuras inmortales.

El cuadro de la supuesta Gioconda, a causa de la leyenda que tejió en torno suyo Vasari, es la obra más conocida de Leonardo, hasta el punto de hallársela vulgarizada en los reclames de cremas de tocador y en los almanques. La sonrisa de la Gioconda ha servido para inspirar a poetas como Chocano y a cronistas como Ramiro de Maeztu,

para mencionar los más familiares a nosotros... No es en realidad la obra maestra, el *capolavoro* de Leonardo. Lo es la Cena de la Abadía, de Santa María de la Gracia, en Milán; aún cuando no fuera más que por la expresión de Cristo en el momento en que, con voz pausada, dice: "Entre vosotros hay un traidor."

Y la cara de Judas, en la que se dice copió Leonardo, por venganza, la de un monje llamado Bandelli, que había ido a quejarse a Ludovico Sforza, por la tardanza de Leonardo en terminar la obra. Obra maestra lo es también "El Orfebre, la Santa Ana del Louvre y el San Juan, su último cuadro.

Ese trémulo albor de sonrisa de la Gioconda—yo la llamo con Venturi la dama enlutada—se observa en la Santa Ana y en el San Juan y era sin duda, una manera del artista; sólo que en la Gioconda, los ojos completan la insinuación de los labios, de tal modo que no se sabe si ríe con los ojos o con la boca; y ese es el enigma inquietante de la bella mujer de las galerías del Louvre.

Leonardo, como todos los grandes artistas, no ha sido afortunado en el juicio que han merecido sus obras. La crítica se ha ocupado, de preferencia, de sus cuadros, cuando en verdad fue un maravilloso escultor y un gran matemático, tanto que no es fácil precisar si su intuición artística lo hacía genial en todas las actividades a que se dedicaba, o si la ciencia fué camino seguro para sus pasos de artista. Como fuere, es más conocida su obra pictórica que su obra científica. Se cita mucho más su código de Pintura que su Tratado de Anatomía, escrito en Roma en 1513, luego de pacientes estudios sobre el cuerpo humano, así como la serie de cuadernos conservados en la Biblioteca Real de Turín, que son el compendio del Código Atlántida, copiado por Felipe II de España.

El primero en escribir la vida y obra de Leonardo, fue Vasari, en 1550, haciendo una nueva edición mucho más pulcra, pero exagerada y fantástica como la primera, en 1580.

Del libro de Vasari se sirve frecuentemente la Enciclopedia Británica. Esto lo he constatado últimamente y me he dado cuenta de los errores tanto del original como de la reproducción en la Enciclopedia.

En Francia, John Ruskin, al tratar del arte figurativo del siglo XVI, hace mención de Leonardo y estudia parcialmente su psicología de artista; escribe su primera obra sobre Leonardo, bajo la impresión de la grandeza de éste; pero más tarde, en una nueva edición, influenciado por las ideas medioevales, reniega del artista y llega hasta atribuirle ideas anti-religiosas.

Berenson, el monografista americano, escribió en 1911 sobre Leonardo, sin comprender tampoco su psicología y limitándose sólo a estudiar sus obras y los efectos de color de sus cuadros. Y Eugenio Mulser, el alemán, fue simplemente un bibliógrafo. Y Osvald O'Brien, trata en su obra de probar que Leonardo era únicamente un gran impresionista.

En 1880 el médico veronés, Giovanni Morelli, hombre de vasta cultura, de alta posición política y social, amigo íntimo de Marco Minghetti, Senador y Diputado, elegante y distinguido, escribió un libro sobre las galerías de Mónaco y de Berlín y naturalmente, dada la alta personalidad del autor, la obra causó gran sensación. También Morelli se extendió sobre Leonardo e hizo un estudio bien curioso por cierto, de su obra pictórica, buscando en la forma de las manos, en el lóbulo de la oreja, y en mil detalles triviales, la huella, el sello característico del artista.

El libro de Morelli sirvió para agitar la opinión y mover la crítica en torno a Leonardo y más tarde Cavalcacelli, con mirada profunda, penetró más que todos sus antecesores en el alma del genial vinciano; pero Cavalcacelli, que tenía gran intuición, carecía de preparación científica. Fue sin embargo, el que más valioso contingente aportó a la reconstrucción de la obra del artista, antes del Profesor Adolfo Venturi, quien, como dije al principio, es el verdadero re-

constructor de la obra completa de Leonardo y de su vida y el único que ha escrito la "Historia del Arte de la Arquitectura" en Italia.

Fácil es comprender que para tratar de la vida y obra de Leonardo da Vinci, no basta el breve espacio de treinta minutos.

Leonardo es tema para muchas conferencias. Son infinitos los detalles que faltan en esta disertación. Nada he dicho de su obra escultórica que, aunque breve, es de grandes méritos. Quiero recordar tan solo el David, que está en Oxford, el Mancebo elegante que después de cumplir su misión salvadora, con la cabeza aún palpitante de Goliat a los pies, deja caer la honda en un suave gesto de abandono, con la expresión de reposo, reflejada en los fuertes y juveniles músculos del biceps, ligeramente abultados. Qué diferencia entre este David, de expresión casi infantil, y el David duro, rígido, agresivo, de su maestro Berrocchio.

Bella y de una infinita gracia, que recuerda la Santa Ana del Louvre, es la Virgen con el niño, en la misma galería, en la que los trazos del escalpelo, hechos con la izquierda, denuncian la mano de Leonardo, que era zurdo. Y a propósito de esto, recuerdo haberle oído decir a mi insigne Profesor Venturi, que para poder leer el Código de Leonardo que se halla en la Biblioteca Real de Turín, fue preciso emplear un espejo, porque a casa de su invencible zurdera, escribía de derecha a izquierda.

Para terminar, voy a leer algunas sentencias de Leonardo, y algunas de las frases suyas que suscitaron furibundas discusiones entre los críticos de arte y que son en realidad chispeantes gracejos del gran artista, escritos al dorso de ciertas obras suyas. Dice Leonardo: "Si no es amor, qué es pues? No se sabe a quien iba dirigida esta pregunta, escrita rápidamente, al margen de uno de sus códigos. Y en otro: "Qué asno es y pretende ser agudo". Contra quien fuera escrita la breve sentencia, no se sabe.

He aquí una sugestión que retrata su profunda alma de

artista: “Fija tu vista, al atardecer, en los rostros de los hombres y de las mujeres que transitan por las calles, cuando el tiempo es lluvioso y verás cuánta gracia y dulzura encontrarás en ellos”. Y esta otra de su tratado de pintura: “Tinieblas, luz, cuerpo, figura, color, lugar y continuidad; estos son los elementos de la Pintura, a los cuales se deben agregar otros dos: movimiento y quietud.”

“La sombra es penumbra, es esfumado. La sombra es sustentadora de luz.”

Señores: He recorrido, a grandes y precipitados pasos, el tema inagotable de Leonardo en su vida y en su arte; debido a la premura con que he debido hilvanar mis anotaciones, tal vez mi disertación no tenga toda la amplitud que yo hubiera deseado; cúlpese de ello al señor Rector, quien, en su empeño constante de ofrecer algo novedoso al público que frecuenta el Instituto en sus noches de arte, no repara en lo arduo de la labor que asigna a sus colaboradores. Exceso de buena voluntad y nada más.

VELADA CELEBRADA EL DIA
18 DE DICIEMBRE

Glosas Musicales

Por Walter Myers

La Escuela Moderna Musical de Rusia

Mi presencia en esta tribuna se debe a una bondadosa e insistente invitación del Rector, Dr. Moscote—que agradezco debidamente—para que aporte mi modesto contingente a la obra patriótica que en hora feliz concibiera, de iniciar en el Instituto Nacional estos cursos públicos de cultura artística, donde todos aquellos que han sed de goces espirituales puedan saciarla en esta fuente purísima de ideal.



De acuerdo con lo que reza el programa de esta velada, me corresponde hablaros sobre la Escuela Moderna Musical de Rusia.

La escuela musical rusa forma un todo independiente, completamente aislado de influencia extranjera. Ni por su carácter, ni por su historia, tiene parecido con ninguna otra.

Nació de pronto, el siglo pasado. Si bien es cierto que en la historia pueden hallarse las huellas de su gestación, también lo es el hecho de que sus frutos aparecieron súbitamente. Antes de cumplir medio siglo de existencia ya constituía, como acabo de manifestarlo, un todo independiente, extensísimo y homogéneo. Como el caso es inusitado, desconfianza a primera vista. No sólo nos asombra la rapidez de su desarrollo sino, además, las excelentes cualidades que atestiguan ese desarrollo. La crítica ha sido despiadada en

cuanto al carácter nacionalista de la música rusa se refiere, ha llegado hasta la blasfemia de hacer mofa de los Glinka, los Cui, los Balakiriew, los Rimsky-Korsakow, por haberse preocupado en enriquecer su lenguaje musical aprovechando los tesoros inagotables del canto popular de su patria. Otros, menos apasionados, se dan por satisfechos con oponer a esa música autóctona rusa, la música "puramente humana y universal."

De estos juicios tan opuestos, de personas inteligentes y conocedoras, a quienes es imposible ser insensible y sinceras, tiene uno que llegar forzosamente a estas dos conclusiones: 1º, que ninguna obra de arte tiene un valor absoluto y que nuestros sentimientos de simpatía o repulsión por una sinfonía o una pieza musical cualquiera son sentimientos puramente personales: vibramos o no vibramos con el mismo ritmo que inspiró al autor; y 2º, que una obra musical es susceptible de emocionar o conmover a un número determinado de personas sin que ello constituya una prueba definitiva de superioridad o mediocridad de dicha obra.

Si no admitimos esto, tendremos que admitir como guía de nuestro criterio de la belleza, el voto de la mayoría o el de la minoría de los críticos que, después de todo, no hacen otra cosa sino reflejar ellos mismos sus sentimientos personales. Recordemos que ellos también son humanos, que carecen de la infalibilidad, y dejémoslos guiar sin temores por nuestra propia sensibilidad.

No me detendré por más tiempo a discutir estas ideas por considerarlo ajeno a la índole de esta corta disertación. Lo cierto es que el cultivo del folk-lore nacional—elemento esencial que ha impreso carácter distintivo a todas las escuelas modernas—es bastante antiguo en Rusia. En 1790 publicó Pratsch una colección de cantos populares rusos notabilísimos para esa época. Se ha comprobado que ni el mismo Beethoven—cautivado al conocer esta colección—logró resistir la tentación de utilizar algunos de los temas y, como consecuencia inmediata del efecto profundo que

su belleza y frescura habían producido en su espíritu, tomó de dicha colección los temas rusos que aprovechó en sus célebres cuartetos Op. 59, que dedicó al Conde de Rasoumoffsky.

Otra circunstancia digna de tomarse en cuenta. No existe una sola obra maestra de los músicos rusos en que no se encuentren estampados de manera precisa e indeleble, todos esos caracteres esencialmente nacionales.

Si deseamos ser imparciales no nos queda, por consiguiente, otro recurso que aplaudir esas tendencias nacionalistas del justamente célebre grupo de los "cinco", máxime si deseamos tomar en cuenta que, cuando se les ocurrió tratar de encontrar una música universal, y únicamente universal,—ya que no es posible negar que el elemento humano abunda en la música rusa aún dentro de su carácter esencialmente nacionalista—fuera de su manera autóctona, no hicieron otra cosa que utilizar un fondo común de formas de creación ya establecidas, sin dar, por supuesto, ninguna prueba de originalidad.

Corresponde a Glinka el honor de ser el verdadero iniciador de las tendencias nacionalistas rusas. Este fué quien señaló a sus connacionales el camino. Más tarde Dargomyjsky, después de seguir las huellas de Glinka, evolucionó en el sentido de libertarse de los convencionalismos y llegó a ser el primer promotor del movimiento que siguieron y desarrollaron luego Balakiriew, Cui, Borodine, Mussorgsky y Rimsky-Korsakow, a quienes la historia ha dado el nombre de los "cinco."

Cuáles son las características que estos compositores aportaron al dominio de la música? La respuesta no es difícil si hacemos uso de ejemplos. La música de estos compositores se reconoce al instante por el espíritu que la anima, además de su inequívoco color nacional. No es tarea fácil, sin embargo, precisar dichas características por medio de palabras. Pero puede notarse claramente que tanto la melodía como los ritmos y la tonalidad—arquitectura ar-