

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Polaridades complementarias en el Hombre de Vitrubio. Relación Arte-Antigüedad en la simbología del círculo y del cuadrado.

Mattanó, Susana.

Cita:

Mattanó, Susana (2009). *Polaridades complementarias en el Hombre de Vitrubio. Relación Arte-Antigüedad en la simbología del círculo y del cuadrado. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/696>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

POLARIDADES COMPLEMENTARIAS EN EL *HOMBRE DE VITRUBIO*: Relación Arte-Antigüedad en la simbología del círculo y del cuadrado

Mattanó, Susana

“El que se asombre de que un símbolo formal pueda no sólo permanecer vivo durante milenios, sino también retornar a la vida después de una interrupción de miles de años, debería recordar que el poder del mundo espiritual, del que forma parte el símbolo, es eterno”.

Walter Andrade.¹

INTRODUCCIÓN:

Mi ponencia se encuadra en el campo disciplinar que represento, las Artes Visuales, y se centra en el aspecto artístico-simbólico-cultural de los siglos XV y XVI, momento histórico conocido por todos como Renacimiento. Movimiento primero, período luego, el Renacimiento fluctúa entre dos concepciones históricas que van desde considerarlo como el origen de lo moderno en la historia europea² a concebirlo como un movimiento posmedieval o “un eslabón de la cadena que engarza la Reforma, la revolución científica, la Ilustración, la revolución industrial, etc.”³ Estas concepciones históricas polares y a la vez, complementarias, nos conducen a la idea de residuo, de interacción entre conceptos nuevos y antiguos, de convivencia de ideas y también nos recuerdan que las fechas convencionalmente usadas para señalar el inicio o fin de períodos culturales son –en muchos casos- referenciales y no traslucen los procesos de mutación cultural y social como cambios graduales, interrelacionados y para nada abruptos.

Desarrollar un discurso a partir de la concepción de este período como el de un resurgimiento de los ideales greco-romanos se presenta como ineludible, sin embargo el eje que planteo se centra en la relación del Arte con las ideas circulantes de la época y

¹ En “Die fonische Säule, Bauform order Symbol?” cita, recuperado el 18 de abril de 2009, <http://www.alimentación-sana.com.ar/informaciones/chep/tao2.html>

² Concepción del suizo Jacob Buckhardt (siglo XIX) en BURKE, P. (2000): *EL RENACIMIENTO EUROPEO*. Crítica: Barcelona

³ Ibid. Concepción de Peter Burke (siglo XX)

en la interpretación del *Hombre de Vitrubio* de Leonardo da Vinci⁴ desde la relación Arte-Antigüedad a partir del análisis simbólico de las formas representadas en relación a los números y geometría sagrados, la teoría de la proporción, la armonía universal y la concepción del espacio. Mis reflexiones en torno a la interpretación simbólica de ese texto visual intentan señalarlo como reflejo de la estructura simbólica del pensamiento cultural y social de la época construido por ideas polares y complementarias en plena interacción dinámica.

Muchos han sido los análisis realizados, y diversas las miradas intentando interpretar las intenciones del autor en este dibujo a pluma, tinta y acuarela de tan sólo 34,4 cm x 24 cm realizado hacia 1490⁵ y conocido por todos como *Hombre de Vitrubio*, pero también como *Dibujo de proporciones, según Vitrubio*⁶; *Sobre la divina proporción*⁷; *Demostración del diseño geométrico del cuerpo humano, basado en Vitrubio*⁸ o *Esquema de las proporciones del cuerpo humano*⁹. Texto visual y texto escrito fusionan el talento plástico de Leonardo. La traducción de las palabras de Vitrubio sobre las medidas del cuerpo humano basadas en dedos, palmas y codos¹⁰

⁴ (1452-1519)

⁵ Ulapes señala que Leonardo conoce a Lucas Pacioli -para quien hace el dibujo *Sobre la Divina Proporción*- alrededor de 1496, y la imagen reproducida aparece con la misma fecha de realización, en ULAPES, A. (2002): *Da Vinci. Un adelantado en la ciencia y las artes*. Longseller: Buenos Aires.

⁶ RUIZ-DOMÈNEC, J. E. (2005): *Leonardo Da Vinci o el misterio de la belleza*. Península: Barcelona, p. 136

⁷ ULAPES, A. op. cit., p. 85

⁸ KEMP, M (2006): *Leonardo*, Fondo de Cultura Económica, México

⁹ ECO, U. (2004): *HISTORIA DE LA BELLEZA*. Lumen: Barcelona, p. 34; p. 81

¹⁰ Jordi GUZMÁN transcribe la traducción del texto de Leonardo de la parte superior del dibujo "Vitrubio, el arquitecto, explica en su obra sobre arquitectura que la naturaleza dispone las medidas del cuerpo humano de la siguiente manera: 4 dedos forman 1 palma, 4 palmas son 1 pie, 6 palmas son un codo y 4 codos son la altura de un hombre. Y 4 codos forman un paso, y 24 palmas son un hombre. Y estas eran las medidas que usaba en sus edificios. Si abre las piernas de forma que su altura disminuya en 1/14 y extendiendo los brazos, levantándolos hasta que los dedos corazón estén a la altura de la parte superior de su cabeza, el centro de las extremidades extendidas estará en el ombligo y el espacio entre las piernas formará un triángulo equilátero"; debajo del dibujo traduce "La longitud de los brazos extendidos de un hombre es igual a su altura" y más abajo "La distancia entre la raíz del pelo y la punta de la barbilla es una décima parte de la altura de un hombre; entre la barbilla y la parte superior de la cabeza, una octava parte; y entre la parte superior del pecho y la parte superior de la cabeza, una sexta parte. La distancia que hay entre la parte superior del pecho y la raíz del pelo equivale a la séptima parte de la altura de un hombre. De los pezones a la parte superior de la cabeza hay una distancia equivalente a la cuarta parte de un hombre. La distancia entre codo y la punta de la mano es la quinta parte de un hombre, y entre el codo y el ángulo de la axila, la octava parte. Toda la mano es la décima parte de su estatura; el inicio de los genitales marca el centro del hombre. La distancia entre la planta del pie y la base de las rodillas es la cuarta parte de la altura de un hombre y entre la base de la rodilla y el inicio de los genitales también la cuarta parte. La distancia entre la punta de la barbilla y la nariz, y entre la raíz del pelo y las cejas, es igual en ambos casos, y como la oreja, un tercio de la cara", en Leonardo da Vinci: El hombre de Vitrubio publicado en Octubre 9, 2007, recuperado el 18 de febrero de 2009, <http://agaudi.wordpress.com/2007/10/09/leonardo-da-vinci-el-hombre-de-vitrubio//>

trasluce la preocupación de Da Vinci sobre las proporciones del hombre como reflejo de la Naturaleza.¹¹ Stephen Skinner opina que la única intención de Leonardo era la verificación de la proporción humana a través de la repetición del módulo codo, formado a su vez, por seis palmas; mientras que Ángel Ulapes señala que las formas geométricas con significado mágico-místico fueron agregadas únicamente con fines decorativos. Más allá de la verdadera intención de Leonardo, esta obra es un espacio visual y conceptualmente muy dinámico; un espacio inagotable y siempre abierto a nuevas miradas.

El análisis que me ocupa se centra en la polaridad simbólica entre círculo y cuadrado, los cuales veremos ratifican –en el dibujo de Leonardo- la profunda vinculación del Arte del Renacimiento con la cultura clásica. Pienso esta obra como una estructura simbólica que permite reflexionar sobre el pensamiento y las ideas circulantes en el Renacimiento y además, intento instalar la idea de que el *Hombre de Vitrubio* es fiel testimonio de ese período histórico al ser soporte del modo de pensamiento y reflejo de los opuestos complementarios presentes en la cultura, la política y la sociedad de la época.

No es posible abordar el análisis que propongo sin considerar una serie de conceptos que conforman la estructura subyacente del dibujo de Da Vinci basado en los escritos sobre proporción de la figura humana de *Marcos Vitruvius Pollio*, arquitecto romano del siglo I autor del único tratado sobre Arquitectura que ha quedado de la Antigüedad, compuesto por diez tomos sobre distintos aspectos de planificación, ingeniería, arquitectura, proporciones humanas y armonía.

En primer lugar es necesario remarcar que la recuperación de los ideales clásicos en este período pone en acción el par de opuestos **tradición- innovación**; los conceptos clásicos son recuperados y transformados de una manera creativa. Entre los conceptos circulantes que sufren mutaciones se encuentran los de *Arte* y de *artista*, lo que nos lleva a recordar la distinción que Reinhart Koselleck (1923) hace entre *historia de ideas o palabras* e *historia de conceptos* cuando estudia el uso y significado de los conceptos y el sentido de mutación cultural que se inicia a mediados del siglo XVII y que según él,

¹¹ RUIZ-DOMÈNEC, J. E., op. cit. p. 135

marca la emergencia de la modernidad. Koselleck afirma que las ideas por definición son eternas, aparecen o desaparecen por razones externas a las mismas y que, por lo tanto, el vínculo entre ideas e historia es externo. Opina que el análisis histórico de las ideas lo único que permite es corroborar su presencia o no en un contexto particular, pero que ello no nos habla de su significado o del cambio de significado de las ideas. Además, que cuando una idea se carga de connotaciones particulares diversas se convierte en un concepto y que “una palabra se convierte en un concepto si la totalidad de un contexto de experiencia y significado sociopolítico, en el que se usa y para el que se usa esa palabra, pasa a formar parte globalmente de esa única palabra”¹² Elías Palti comenta que un concepto articula redes semánticas en la medida en que condensa una experiencia histórica¹³ y que en un concepto siempre hay sedimentos de sentidos de ese concepto correspondiente a otras épocas y enunciaciones diversas, y que lo que define a un concepto es “su capacidad de trascender su contexto originario y proyectarse en el tiempo.”¹⁴ Para difundir su pensamiento, Koselleck habla en forma metafórica de “estratos del tiempo” remitiendo a las formaciones geológicas de distintas dimensiones y profundidades modificadas a lo largo de la historia geológica. Señala que: “los tiempos históricos constan de varios estratos que remiten unos a otros” y los estratos del tiempo refieren “a la experiencia acumulada de individuos o de generaciones contemporáneas”, que “hay tiempos históricos que sobrepasan la experiencia de individuos y generaciones”, siendo en este caso “depósitos de experiencia que estaban disponible *antes* de las generaciones contemporáneas y que seguirán actuando muy probablemente *tras* las generaciones contemporáneas.”¹⁵

Reflexionar sobre la trascendencia de los límites generacionales planteada por Koselleck nos permite también pensar en la eclosión de ideas del mundo antiguo en el Renacimiento y además, pensar los términos de *Arte* y *artista* más que como ideas, como conceptos, ya que es precisamente en el Renacimiento cuando se cargan de nuevos significados en un proceso de mutación. El *Arte* deja de ser exclusivamente

¹² Palti, E. cita a Koselleck en Koselleck: Introducción en *Los Estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Paidós: Barcelona, 2001, p. 15

¹³ Ibid. Palti cita el ejemplo del término Estado como concepto que integra y comprende distintas nociones como la de dominio, territorio, legislación, impuestos, administración, etc., otorgándole un carácter plurívoco.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Koselleck, R (2001): SOBRE LA ANTROPOLOGÍA DE LAS EXPERIENCIAS DEL TIEMPO HISTÓRICO: Estratos del Tiempo en *Los Estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Paidós: Barcelona.

empírico y comienza una verdadera interrelación entre Teoría y Práctica; entre Arte, Ciencia y Técnica; entre Arte, Cultura y Religión y entre Arte y Sociedad. Surge un uso social diferente de la obra artística y una posición social nueva para los *artistas* –que dejan de ser los artesanos del Medioevo- y comienzan a investigar aspectos de otros campos como el de la Anatomía y la Biología y a reflexionar sobre Religión como una cuestión cultural.¹⁶ Leonardo da Vinci es un claro ejemplo del nuevo concepto de artista, pues como investigador, científico, gran estudioso de la ingeniería, de la anatomía y de las matemáticas, manifiesta gran preocupación en vincular aquello que descubría en el cuerpo humano con lo que observaba en la naturaleza.

El Renacimiento marca fundamentalmente un cambio de actitud del hombre frente al mundo. La comprensión del mundo y del hombre gira en torno al **pasado romano y griego** manifestado tanto en los monumentos arquitectónicos, en el florecimiento de **ciudades-estados** y en una cultura urbana (que se diferencia del mundo feudal rural) como también en el gusto y el uso de la lengua latina y en el estudio de las obras literarias antiguas por parte de los humanistas, quienes buscan el desarrollo del pensamiento crítico y el descubrimiento -en los antiguos- del modo de preguntarse sobre el mundo, en una clara actitud de oposición al pensamiento dogmático. Período de resurgimiento frente a la época oscura del Medioevo; humanista y de recuperación de los modelos clásicos griegos y romanos, el Renacimiento, es un movimiento cultural renovador de carácter ecléctico, lleno de planteamientos críticos y debates sobre teoría y práctica, con fenómenos de irradiación, recepción y resistencia. Implica una nueva **concepción teológica y del mundo**, y es en realidad, “el resultado, en términos de cultura y sociedad, de la difusión de la ideología humanista”¹⁷ que tiene como objetivos la clausura del mundo medieval y la recuperación de la autenticidad perdida del mundo antiguo. A través del estudio del lenguaje estético greco-romano basado en sistemas matemáticos de proporciones y armonías numéricas se establece una relación entre un mundo lejano, pero a la vez próximo y humano. “Con los ideales estéticos y éticos de la tradición clásica se pretende edificar una nueva posición del

¹⁶ Nieto Alcalde, V. / Checa, F. (2000): “El problema de las relaciones entre teoría y práctica: arte, ciencia y técnica”; “La imagen religiosa en Europa y los problemas de la Reforma” en *El Renacimiento*, Istmo: Madrid.

¹⁷ VV. AA. (1986): “Humanismo y Renacimiento” en *El Gran Arte de la Pintura. El Renacimiento*, Tomo II, Salvat: Barcelona, p. 241

hombre en el cosmos.” “La previsión, la racionalización y el cálculo, se convierten en los principios de una nueva ética que orienta los diferentes aspectos de la vida.”¹⁸

Se produce también una mutación en el concepto de **espacio**, superándose el carácter simbólico religioso del espacio medieval como ámbito sagrado, irreal y aperspectivo. Durante la Edad Media el espacio no consideraba ningún sistema de proporción o módulos clásicos, ningún principio de estructura y composición antropomórfica y su fin era de operar como símbolo del mundo sagrado. Es en el Renacimiento cuando se lo considera un fenómeno capaz de ser medido y reducido a principios regulares “lo que supone una relación de dimensiones, de medidas, distancias y escalas, de todas las cosas de las que el hombre es su medida y referencia se destaca el valor del individuo frente al mundo.”¹⁹ Se desarrolla un sistema de representación, *la perspectiva*, un método científico que permite la representación de la naturaleza y la idea del espacio tridimensional como continuidad espacial, una “*continuidad finita, commensurable* y no infinita”.²⁰

Otra de las mutaciones opera con referencia a la **función del Arte**. Si bien existe una complementariedad de opuestos en la cuestión temática ya que se continúa con temas religiosos pero en interacción con paganos, cambia la función esencialmente religiosa, y a partir del Renacimiento, el Arte es reflejo de prestigio, de poder y de status. Se produce un cambio de mentalidad y surge una nueva cultura laica que no es anticristiana pero que se emancipa del monopolio cultural ejercido hasta entonces por la iglesia, con la aparición en escena de mecenas y comitentes. Este cambio puede ser observado en las pinturas de la época pues mecenas y comitentes aparecen representados en las obras -que ellos mismos encargan- compartiendo el mismo espacio que la divinidad como muestra de su rango aunque representados en menor tamaño como reflejo de jerarquía. “De esta forma, la idea de rango se asocia con la de su participación preferente en la ordenación jerárquica y teológica del universo. A través de sus promociones el comitente nos deja *memoria* y *constancia* de su participación en el orden existente y de su *status* confirmado por la divinidad.”²¹

¹⁸ Nieto Alcalde, V. / Checa, F., op. cit., p. 19

¹⁹ Nieto Alcalde, V. / Checa, F., op. cit., p. 69

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid, p. 24

En la obra de Durero²² puede apreciarse la composición de estructura triangular que incluye a la Virgen con el Niño, al emperador y al pontífice arrodillados de tamaño mayor que el resto de las figuras, pero ubicados en un plano de representación inferior con respecto al de la Virgen.

En la de Andrea Mantegna²³ se observa al marqués Ludovico Gonzaga y a su hijo, el Cardenal Francisco, de tamaño mayor a todos los demás personajes, incluso del autor Mantegna cuyo autorretrato aparece detrás del Cardenal.

Durante el siglo XV la función del Arte cambia ya que las colecciones de los mecenas no sólo tienen por fin el deleite y la contemplación estética sino que son utilizadas –al igual que los artistas que conforman la corte- con fines políticos y diplomáticos. Junto con el fenómeno social del mecenazgo, ejercido por la alta burguesía y la nobleza a comienzos del siglo XV y que luego disputan los Papas a finales del mismo siglo y comienzos del XVI (atrayendo artistas para la restauración de Roma y en busca del prestigio papal perdido) se observa otro fenómeno que es el **proceso de individuación**, entendido como proceso de personalización que experimenta el artista frente al anonimato de la Edad Media y que es resultado del culto humanista por el individuo. La política de engrandecimiento que los Papas desarrollan coincide con una época de luchas religiosas en Europa y de descontento popular por falta de atención a las cuestiones propiamente religiosas. Con el saqueo de Roma en 1527 culmina el mecenazgo papal y se dispersan los artistas que trabajaban en el Vaticano.²⁴ La década de 1530, con el Concilio de Trento, convocado para reformar la Iglesia en respuesta al desafío de Lutero, significa –para los países católicos- el fin del Renacimiento, produciéndose allí la ruptura con las formas clásicas que deriva en la libertad de la expresión artística que daría luego lugar al Manierismo.²⁵ Por lo tanto, es en el comienzo del Renacimiento, en el llamado Quattrocento (siglo XV) cuando se sustituye la visión del mundo fundamentada en la fe por la visión del mundo fundamentada en la razón y es además, cuando se establece un fuerte vínculo entre Arte y Antigüedad: se recuperan dioses de la mitología grecorromana; el ideal heroico, el

²² (1471-1528)

²³ (1431-1505)

²⁴ Dicha libertad de la expresión artística daría lugar luego al Manierismo, en PANIAGUA SOTO, J. R.: “El Quattrocento”, “El Cinquecento” en *Movimientos artísticos. La evolución del Arte siglo a siglo*. Salvat: España, 1984

²⁵ BURKE, P. op. cit., cap. IV “La época de la variedad: el Renacimiento tardío”

lenguaje arquitectónico clásico e imperan las ideas neoplatónicas. Por encargo de Cosme de Médicis, en el año 1463, Marcillo Ficino²⁶ principal representante de la Academia Platónica florentina traduce un compendio de catorce tratados gnóstico-neoplatónicos²⁷ de los primeros siglos del cristianismo: el “Corpus Hermético”, compendio atribuido a Hermes Trismegisto.²⁸ El hombre del “Corpus Hermético” participa del genio creador de Dios, idea que encaja perfectamente con el espíritu del hombre del Renacimiento, que empieza a liberarse de las ideas del Medioevo. Este compendio produce gran influencia en el mundo humanista de la época, pues si bien está impregnado de mitos gnóstico-cabalísticos²⁹ también lo está de un espíritu cristiano. Los neoplatónicos hablan de que “en una especie de escala de sonidos descendente, el universo surge de la plenitud del Uno, del bien, y actúa los intervalos de las leyes de la armonía que se remontan a Pitágoras y a su teoría de la armonía de las esferas.”³⁰

LA ARMONÍA UNIVERSAL Y LOS NÚMEROS SAGRADOS

²⁶ (1433-1499)

²⁷ Según la opinión de Roob los términos de gnosis y neoplatonismo refieren a tanto a la filosofía helénica, a religiones orientales y cultos a misterios que se complementan e influyen mutuamente. Además, que “ambas doctrinas se encuentran numerosas entidades demoníacas y angélicas, cuyo poder e influencia determinan el destino del hombre. (...) La responsabilidad creadora atribuida al hombre en muchos mitos gnósticos, tiene como fin la cura del organismo enfermo del mundo, devolviendo el rayo de luz divino, el oro espiritual, a su patriarca celestial, pasando por las siete esferas planetarias del cosmos ptolomeico. Los gnósticos suponían que los diversos metales correspondían a los distintos estados de madurez o enfermedad de una materia en su camino a la perfección, el oro y para facilitar ese paso por las siete puertas de los espíritus planetarios, había que poseer la gnosis, el conocimiento de las prácticas de la magia astral. En ROOB, A (2006): Introducción en *EL MUSEO HERMÉTICO ALQUIMIA & MÍSTICA*, Taschen: China

²⁸ “Hermes Trismegisto es un personaje místico que se asocia comúnmente a un sincretismo del dios egipcio Dyehty (o Thoth) y el dios heleno Hermes. (...) es mencionado primordialmente en la literatura ocultista como un sabio que trabajó en la alquimia y desarrolló un sistema de creencias metafísicas que hoy es conocida como hermética. Para algunos pensadores medievales, Hermes Trimeistus fue un profeta pagano que anunció el advenimiento del cristianismo. Se le han atribuido estudios de alquimia como la Tabla Esmeralda –que fue traducida del latín al inglés por Isaac Newton- y de filosofía, como el Corpus Hermeticum. No obstante, debido a la carencia de evidencias contundentes sobre su existencia, el personaje histórico se ha ido construyendo ficticiamente desde la edad media hasta la actualidad, sobre todo a partir del esoterismo.” http://es.wikipedia.org/wiki/Hermes_Trismegisto, recuperado el 18 de abril de 2009.

²⁹ “La gnosis partía de la tesis de que los diferentes metales correspondían a diversos estados o estadios de madurez o de enfermedad de una sola materia primera en su camino hacia la perfección: el oro. Para facilitarle el paso por las siete puertas de los espíritus planetarios, había que estar en posesión de la *gnosis*, del conocimiento de las prácticas de la magia astral. (...) los mitos gnóstico-cabalísticos hablan del cielo como de un solo hombre hecho de materia sutil, el proto-Adán anterior al pecado original, andrógino gigantesco que pervive aún en cada uno de nosotros bajo la forma reducida de ese cuerpo invisible, y que aguarda su retorno a la patria celeste. A través de ese medio sideral, el hombre puede comunicarse con el *macrocosmos*, accediendo así a sueños premonitores y proféticos.” En ROOB, A. op. cit., pp. 19-20

³⁰ Ibid

El concepto de *armonía* derivado de la idea de armonía universal de los antiguos, es uno de los conceptos que se recupera, se recrea y se instala en el Arte del Renacimiento y no sólo remonta a la teoría pitagórica de la armonía de las esferas sino también a la idea de número y a la figura de la lambda.

Pitágoras³¹ investigó las propiedades sagradas y místicas de los números y supuso que “el mundo entero se compone de armonías y números” y también que el alma microscópica al igual que el universo macroscópico se articula en *proporciones ideales* posibles de ser expresadas en secuencias de sonidos. Creía además, en los números enteros como *números sagrados* ya que son sólo ellos los que producen resultados armoniosos. Para Pitágoras “la armonía musical era otra confirmación más de que los números enteros y las fracciones exactas son sagrados, mientras que las fracciones inexactas no lo son.”³² Al descubrir que las armonías musicales estaban regidas por los números pensó que la armonía y la planificación estaban presentes en el universo y “razonó que si los números enteros creaban sonidos armoniosos, distintos de los discordantes, los números debían estar detrás de la armonía del universo (...)”³³

En la visión de Martianus Capella un neopitagórico del siglo V a.C. puede observarse la correspondencia entre las nueve esferas que descienden del cielo a la Tierra con las Nueve Musas³⁴ en una representación gráfica con forma de V corta y que alude a una *Lambda* invertida.

La *Lambda* (λ) es una figura llamada como la duodécima letra del alfabeto griego que tiene forma similar a una V y en la cual los pitagóricos inscribían siete números: 1, 2, 3, 4, 8, 9 y 27. Ella, entre muchas cosas simboliza los números pares, potencias de 2, ubicados en el lado izquierdo y considerados femeninos pues incluyen la dualidad y el potencial de partirse y reproducirse. Incluye además, los números impares, alineados en el lado derecho, masculinos y potencias de 3. Los números 16 y 81 que continuarían en la escala a la derecha y a la izquierda de la *lambda* permiten interpretar simbólicamente las ideas del Renacimiento relacionadas con el mundo clásico. El

³¹ (569-c.475 a.C.) filósofo y matemático griego

³² SKINNER, S.: *GEOMETRÍA SAGRADA. Descifrando el código*, en “Música, vibración y números enteros”, Gaia: Madrid, 2007

³³ Ibid., p. 16

³⁴ “desde Talía (Tierra) pasando por Clío (Luna) hasta Urania (Apolo entronizado) sobre las estrellas fijas.” Ibid, p. 19

número 16 constituyó la base de la geomancia³⁵, sistema de adivinación muy popular el Renacimiento europeo, basado en dieciséis figuras binarias generadas a través de puntos o marcas de arena. El número 81 tiene relación con la estructura del universo: las letras del nombre gnóstico de Dios, IAO, suma 81 para la cábala –sistema que asigna números a las letras.³⁶ Lo importante aquí es resaltar el valor simbólico otorgado al número como entidad; como código de orden del universo y pensar en la lambda como representación de opuestos complementarios: números pares e impares; género femenino y masculino; en síntesis, lo terrenal y lo divino como ideas opuestas y complementarias circulantes en el Renacimiento, y además, tener en cuenta que esta polaridad complementaria entre tierra/universo y tierra/divinidad, es a la que refiere también la dupla círculo-cuadrado presentes en el dibujo de Leonardo.

Pitágoras también desarrolló una figura llamada *Tetractys sagrada* que distribuye diez puntos en forma triangular. Esta decena, la cual simboliza la conclusión de un círculo completo y el origen de todas las cosas ya que los principios esenciales están contenidos en los 4 primeros números (1, 2, 3 ,4) los cuales adicionándolos o multiplicándolos generan a todos los demás. Las partes que componen al Tetractys simbólicamente refieren: el vértice al *principio creador*, los dos que siguen al *principio de la materia* y también a la mujer, los tres siguientes, *el mundo que precede de su unión* y también al hombre, y los últimos cuatro el de *las artes liberales y las ciencias que completan y perfeccionan el mundo*. La forma de triángulo alude a la pirámide que es símbolo universal de inmortalidad.³⁷ El análisis que aporta Eco señala que “cada uno de los lados de este triángulo está formado por cuatro puntos y en el centro hay un solo punto, la unidad, de la que se generan todos los otros números.”³⁸ La unidad representa a Dios, el 2 y su cuadrado a la mujer; el 3 al hombre y se lo representa con el triángulo que además, con el vértice hacia arriba simboliza el impulso ascendente de todo hacia la unidad superior; el 4 representa a la figura geométrica del cuadrado, y es considerado número cósmico y número de la armonía por ser originado por el 2. En la filosofía platónica el cuadrado representa la tierra; y en los jeroglíficos egipcios, realización. Además, $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ es la fórmula que utiliza la cábala para simbolizar el acto

³⁵ (geo = tierra; mancia = adivinación)

³⁶ “I (10) + A (1) + O ómicron (70) = 81”, SKINNER, S., op. cit., p. 21

³⁷ GONZÁLEZ ROMERO, A.: “La fórmula matemática de la Belleza Universal”, recuperado el 18 de febrero de 2009, www.portalthumano.es/%formuladelabellezauniversal.html

³⁸ ECO, U. op. cit., p. 64

de la creación desdoblado en cuatro etapas “desde la división del elemento primero en la dualidad de los sexos, dualidad cuya procreación se verifica en la tríada generadora de espacio, hasta la consumación de los cuatro elementos.”³⁹ Podríamos decir que, una forma triangular simbólicamente remite al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, al hombre, y además se relaciona con el círculo, ya que ambos -círculo y triángulo- pueden ser asociados con la unidad, la creación y la divinidad.

En el grabado del libro *De harmonia mundi* (Sobre la armonía del mundo) de Fancesco Giorgio⁴⁰ publicado en 1525 puede apreciarse la correlación entre la lambda y los intervalos de la escala musical⁴¹. Esta relación demuestra el interés de los pensadores del Renacimiento en la cultura clásica, especialmente en el valor simbólico del número y en la relación del número con la armonía, entendida como principio estético de organización y belleza.

En otra ilustración del siglo XVI que grafica la gran importancia que tuvo el cálculo en el Renacimiento, aparece representada en el eje central de una composición simétrica, la Aritmética vestida de rojo con la inscripción de la lambda. Simboliza a los tipos de aritmética con la figura de Pitágoras a su izquierda utilizando guijarros para calcular y de Boecio⁴² a su derecha trabajando con nuevos numerales arábigo-hindúes. La lambda aparece en el centro sobre la vestimenta para unificar ambos estilos aritméticos. Se observa aquí claramente **la idea de complementarios opuestos en función de unidad y de integración, función que será común a los demás conceptos circulantes y en interacción en el ámbito cultural, político y social de la época.**

LA TEORÍA DE LA PROPORCIÓN Y LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO.

Las ideas de armonía, de número y de cálculo promueven la nueva concepción del espacio que surge de pensar la realidad como objeto de representación a través un método científico y ya no como realidad imaginada. En opinión de Panofsky “en el

³⁹ Según Robert Fludd, *Philosophia Sacra*, Francfort, 1926 cita en ROOB, A. op. cit., p. 90

⁴⁰ (1455-1540)

⁴¹ En su obra *Timeo*, Platón empleó la lambda para explicar las escalas musicales, en SKINNER, S. op. cit., p. 19

⁴² Boecio (480-524), filósofo del último período romano, representante del neoplatonismo, tradujo y comentó las obras de Aristóteles sobre lógica; a Euclides y los “Fundamentos de la aritmética” de Nicómaco. Anicio Manlio Severino. Recuperado el 18 de abril de 2009, <http://boecio.blogspot.com>

Renacimiento se desarrolló una teoría de la proporción que funde las interpretaciones cosmológicas, de ascendencia helenística y medieval, con el *principio de simetría*.⁴³ Es *León Battista Alberti*⁴⁴ quien retoma los principios teóricos de Vitrubio y elabora la teoría de la proporción, aplicable a Arquitectura, Escultura y Pintura. La idea de belleza deja de ser subjetiva, producto de la emotividad y responde a partir de ese momento a principios y reglas. La idea vitruviana de proporción definida como la correspondencia armónica y proporcionada de partes con su conjunto sirvió a Alberti para su definición de belleza como «...una cierta armonía regular entre todas las partes de una cosa, armonía de tal especie que nada pueda ser movido, quitado o cambiado en ella sin que tenga tanto menos encanto». Aquí el concepto de belleza como armonía puede identificarse con el principio de equilibrio del lenguaje artístico, principio regido por la distribución de los pesos visuales opuestos y complementarios.

Frente a los *planteamientos canónicos* transmitidos por los escritores clásicos, tanto Alberti como Leonardo elaboran una nueva teoría por encima de especulaciones estrictamente matemáticas y geométricas en relación con los resultados obtenidos por la experiencia y la investigación empírica. (...) La idea de proporción aparece asociada a *la figura humana* y el edificio se entiende como *un organismo*.⁴⁵ La arquitectura es pensada como “una proyección humana del cosmos” y además, como un mundo de perfecciones que relacionan el cálculo matemático, la música y la idea pitagórica conectada con la armonía de las esferas.⁴⁶

En el *Hombre de Vitrubio*, Leonardo trata de vincular la arquitectura y el cuerpo humano, como interpretación de la naturaleza y del hombre como modelo del universo. Nieto Alcalde y Checa afirman que la entrada al campo de la especulación filosófica y del análisis científico -debido a que la filosofía y la cosmología del Renacimiento operaban por medio de comparaciones y emulaciones- la marca la teoría de las proporciones. La comparación entre elementos menores de la realidad (el *microcosmos*)

⁴³ NIETO ALCALDE, V. / CHECA, F.: “Arquitectura y Proporción: el sentido figurativo y antropomórfico de la arquitectura ” en *El Renacimiento*, Istmo: Madrid, 2000, p. 87

⁴⁴ (1404-1472)

⁴⁵ NIETO ALCALDE, V. / CHECA, F., op. cit pp.87-88

⁴⁶ Ibid, p. 192

con los mayores (el *macrocosmos*) refleja la pretensión de establecer una “*relación armónica entre el hombre y la arquitectura y entre ésta y el universo.*”⁴⁷

LA PROPORCIÓN ÁUREA Y LA GEOMETRÍA SAGRADA

Los conceptos de armonía y de proporción están íntimamente ligados al de *sección áurea* (identificada con la letra griega “*phi*”) que implica la relación entre las partes de manera tal que la parte menor es a la mayor como la mayor es al todo. La Sección Áurea o Sección de Oro, también es conocida como *Divina Proporción*, *Media Áurea*, *Razón Áurea*, *Proporción Áurea*, *Sección dorada*, *Regla de oro*, *Regla de los tercios*. Cualquiera sea el término utilizado, el concepto al que alude refiere a la relación armónica y visualmente placentera entre largo y ancho, que en números es de 1,618. Observemos aquí que también la proporción áurea se refiere a la relación de complementarios opuestos (lado mayor y menor) en una proporción armoniosa, y podríamos agregar en una relación de equilibrio.

La proporción áurea⁴⁸ es conocida también, como el *parentesco de vecinos*⁴⁹, denominación derivada de la Biología que se relaciona con la serie de Fibonacci⁵⁰, la cual refleja la idea de la progresión entre números relacionados por la vecindad en una relación anterior y posterior de crecimiento y deriva en el concepto de espiral logarítmica, signado por la idea dinámica de crecimiento.

Las relaciones áureas en miembros superiores e inferiores y la relación altura-omblijo en el Hombre de Vitrubio son graficadas por Skinner a través de líneas divididas mientras que, un triángulo equilátero señala el centro de simetría entre cuadrado y círculo.

⁴⁷ Ibid, pp.191-192

⁴⁸ “Cualquier número de esta serie dividido por el siguiente da un resultado cercano a 0,618... y cualquier número dividido por el anterior, un resultado cercano a 1,618..., es decir los cocientes proporcionales característicos entre las parte menor y mayor de la sección áurea. SKINNER, op. cit., p. 5

⁴⁹ DOCKZI señala que esta denominación se debe al biólogo C. H. Waddington, en DOCKZI, p. 3

⁵⁰ Leonardo Fibonacci, conocido como Leonardo de Pisa (1170-1230), publica en el siglo XIII su obra *Liber abaci* (traducido como *El libro de los cálculos* o *Libro del ábaco*) donde introduce los números indo- arábigos, el sistema decimal y la idea de la progresión Fibonacci, que ya había sido descubierta por los pitagóricos, en SKINNER, S. op. cit., pág. 3

Uno de los trazados clásicos de la sección de oro se realiza a partir de un cuadrado inscrito en un semicírculo. Con centro en el círculo genera proporciones áureas a ambos lados. La reflexión del trazado permite observar la división de todo el círculo en secciones áureas. Por lo tanto círculo y cuadrado pueden ser pensados como una relación armónica ya que las dos figuras geométricas formalmente opuestas se complementan. La proporción áurea y la espiral áurea remiten al concepto simbólico del *oro* en sus múltiples sentidos: oro *como* el que pretendían alcanzar los alquimistas; como “la glorificación o «cuarto estado», después del negro (culpa, penitencia), blanco (perdón, inocencia), rojo (sublimación, pasión)⁵¹; el oro *como* imagen solar e inteligencia divina y *como* transmisión de cualidad superior que aparece siempre representado en forma de disco o círculo.

El círculo como estructura geométrica incluye además de la relación áurea, la estructura de pentágono regular formado por triángulos que reflejan el teorema de Pitágoras⁵². En el pentágono se inscribe un pentagrama regular formado por un pentágono invertido y cinco triángulos áureos. El pentagrama o estrella de cinco puntas, como toda estrella simboliza el “fulgor en la oscuridad, símbolo del espíritu, (...) aparece siempre bajo el aspecto de multiplicidad (simbolizando así) el ejército espiritual luchando contra las tinieblas. (...) En el sistema jeroglífico egipcio significa «elevación hacia el principio» (...). La estrella de cinco puntas invertida es un símbolo infernal utilizado en la magia negra.⁵³ Ubicada con una punta hacia arriba es símbolo de protección contra el mal.⁵⁴ También es el símbolo adoptado por los pitagóricos al que le otorgaban el significado de salud y conocimiento.⁵⁵ Según Pitágoras el 5 y cinco son los triángulos áureos que integran la estrella, es el número perfecto del microcosmos del hombre debido a que el número cinco está integrado por 2 (número par y femenino en la *lambda*) y por el 3 (impar y masculino); además el 5 es considerado un número circular, pues “al multiplicarse vuelve continuamente sobre sí mismo ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$, etcétera)”⁵⁶.

⁵¹ CIRLOT, J. E. op. cit, p. 350

⁵² “la suma de los cuadrados de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa” «hipotenusa² = lado² + lado²»

⁵³ CIRLOT, J. E. op. cit, pp. 204-205

⁵⁴ SKINNER, op. cit., p. 37

⁵⁵ GONZÁLEZ ROMERO, A. op. cit.

⁵⁶ ECO, U., op. cit., p. 80

La forma pentagonal y de estrella apuntando hacia arriba puede ser trazada también en el dibujo de Leonardo, y también su contenido simbólico puede ser relacionado con las mutaciones de la nueva época: la idea de *fulgor en la oscuridad* sin duda puede ser pensada como el resurgimiento de lo clásico frente a la oscuridad de la Edad Media; *el carácter circular del número 5* y *la elevación hacia un principio* marca la presencia de la divinidad pero también el conocimiento en relación a la figura humana y hacia la naturaleza.

La integración del hombre en el orden de la creación divina aparece entre las últimas visiones de Santa Hildegarda. En la imagen puede observarse como “el amor divino del Hijo aparece en el cielo bajo una figura cósmica de color rojo, superada solamente por la bondad del Padre. En su pecho veía la santa «rueda del mundo», con el fuego claro del amor y el fuego rojo del Juicio Final como límite exterior del universo. Las doce cabezas de animales representan los vientos y las virtudes, que forman el sistema de relaciones en el que el hombre puede vivir como rey de la creación”.⁵⁷ El símbolo de la rueda de fuego refiere a las fuerzas cósmicas en movimiento y el tiempo como proceso.⁵⁸ Observemos que la figura humana representada con las características frontales y planas del románico aparece en el centro de la forma circular que está atravesado por una línea ubicada a la altura de los genitales de la figura.

Agrippa de Nettesheim⁵⁹, coetáneo de Leonardo da Vinci, tiene una concepción mágica del mundo, en donde el hombre no sólo ha sido creado a imagen de Dios, sino que como él es omnipotente, y además “como Dios todo lo sabe, el hombre es capaz de conocer lo que es susceptible de conocimiento (...)”⁶⁰ La doctrina de Agrippa está empapada de las doctrinas gnósticas de Hermes Trismegisto que circulaban en la época a través de las traducciones de Marsilio Ficino y al igual que Leonardo, muestra su preocupación por las proporciones del cuerpo humano. Toma de Vitrubio sus representaciones geométricas del “hombre como medida del universo”.⁶¹

⁵⁷ ROOB, A. op. cit., p. 439

⁵⁸ CIRLOT, op. cit., p. 394

⁵⁹ (1486-1535)

⁶⁰ ROOB, A. op. cit., p. 43⁰

⁶¹ Ibid.

Lo interesante en estas imágenes es considerar centro físico del círculo y del cuadrado en coincidencia con los genitales y la relación áurea entre altura y ombligo, cuestiones que también observamos en la representación de Leonardo. Puede apreciarse también, la inscripción de la figura en la estrella de cinco triángulos áureos, la formación de un triángulo equilátero entre las plantas de los pies y el ombligo como centro.

No quedan dudas de la importancia de las ideas vitruvianas en el Renacimiento. Tanto Agrippa como Leonardo lo que hacen es una interpretación de la importancia de las ideas de proporción y armonía registrando en forma gráfica la relación entre Arte y Antigüedad. En la inscripción del hombre en un pentágono que a su vez se inscribe en un círculo podemos nuevamente apreciar la relación complementaria divinidad / humanidad.

Entre las ideas del mundo antiguo que son recuperadas se encuentra la idea platónica de alma. Ella pertenece al mundo de lo intemporal y *cae* por culpa de la materia a la tierra comenzando un proceso de crecimiento y vitalización que va de la involución a la *salvación*. El momento en que se produce la inversión de ese movimiento descendente y penetrante es cuando el alma recuerda que su origen está fuera de la tierra, fuera del espacio y del tiempo, fuera de las criaturas y es entonces cuando tiende a la destrucción corporal y al retorno a través de la ascensión. Esta idea de separación para la unión con el UNO, que no es el Dios cristiano sino divinidad que es puro ser, implica la idea de rotación, la idea del tiempo como proceso y es la que aparece en el símbolo de la rueda que, a su vez, conduce a la idea de centro como símbolo de la finalidad del hombre. Un centro que muchas veces es representado gráficamente con el centro geométrico identificado con el motor inmóvil de un círculo, que implica la idea de divinidad.

La relación circunferencia-centro simboliza la relación de lo exterior con lo interior; de la multiplicidad con la unidad; de lo temporal con lo intemporal; el “motor inmóvil” aristotélico.⁶² El compás con una parte inmóvil en el centro y otra dando origen al círculo, sirve simbolizar la unidad de Dios que se manifiesta en el mundo

⁶² CIRLOT, J.E., op. cit., p. 131

visible a través de los polos reposo-movimiento. En la composición plástica es justamente el centro geométrico el lugar de mayor reposo, el más estable.

En esta imagen del siglo XIII se observa a Dios midiendo el mundo con un compás y en la siguiente distintas representaciones geométricas de los conceptos de Dios, Alma, Virtudes y Vicios, Predestinación del siglo XIII.

El símbolo de rueda de amplia difusión y significación en la antigüedad, reúne en su representación a la forma disco, de carácter inmóvil, y al significado giratorio de la rueda. El movimiento de rotación “es generador de potencia mágica, en especial de fuerza defensiva, por determinar un recinto sacro-el círculo- que implica la proyección del yo”⁶³

LAS RELACIONES SIMBÓLICAS EN EL HOMBRE DE VITRUBIO.

El círculo –al igual que el Tetractys pitagórico- tiene correspondencia con el número 10, que implica el retorno a la unidad luego de la multiplicidad y también simboliza la perfección y la eternidad. Jung compara el círculo con el cuadrado e interpreta que el círculo corresponde a la etapa del hombre que ha alcanzado la unidad interior, la perfección, mientras que el cuadrado, como número plural mínimo, representa el estado pluralista del hombre que aún no ha alcanzado dicha unidad.⁶⁴ El cuadrado además, es la combinación de cuatro elementos alude a lo racional, es estático y definido cuando aparece apoyado en sus cuatro lados⁶⁵, de carácter femenino, simboliza la tierra. Estos análisis simbólicos señalan claramente al *cuadrado* y al *círculo* como opuestos en significación pero complementarios en la construcción de la idea de integración y unidad.

Desde otra mirada, *cuadrado* y *círculo* pueden ser abordados desde la significación de la Cuadratura del Círculo, problema que ocupó tanto a los geómetras de

⁶³ ROUX en *Les Druides* (París 1961) citado por CIRLOT, J. E., op. cit., p. 393

⁶⁴ Ibid., p. 136

⁶⁵ Cuando aparece representado sobre alguno de sus vértices, el cuadrado adquiere dinamismo y otra significación. “En el período románico se utilizaba ese cuadrado como símbolo solar, asimilándolo con el círculo”. Ibid., p. 160

la antigüedad como a los alquimistas. Para los geómetras, este problema surgía ante la necesidad de calcular el área de un círculo y en encontrar una fórmula que facilitara la construcción de un cuadrado con un área que correspondiera exactamente al área de un círculo. La denominación a este problema como cuadratura de un círculo alude a algo casi imposible pero sin embargo místico. “Los egipcios identificaron determinados pares de números enteros (el 8 y el 9 son los más citados) que se acercaban bastante a la cuadratura del círculo. La superficie de un círculo cuyo diámetro mida 9 unidades casi se corresponde con la de un cuadrado cuyos lados tenga una longitud de 8 unidades (...)”⁶⁶

Según Cirlot la *cuadratura del círculo* debiera llamarse *circulación del cuadrado* pues ella era entendida como coincidencia de dos contrarios no como yuxtaposición sino “como identificación y anulación de los dos componentes en síntesis superior.”⁶⁷ Nuevamente aquí -con la idea de *circulación del cuadrado*- la idea de tiempo como proceso. Un proceso en el que circulan ideas que devienen en conceptos al cargarse de nuevos significados según la idea de estratos geológicos de Koselleck. Una idea que incluye el movimiento como necesario en el proceso de la mutación. Esa mutación del concepto de Arte planteada en un inicio en el Renacimiento que también refleja la mutación del concepto de hombre y su relación con la naturaleza.

La coexistencia de círculo y cuadrado habla simbólicamente del intento de obtener la unidad entre lo material y lo espiritual. Entre las enseñanzas sobre proporción y simetría de Vitrubio, la altura del cuerpo de un hombre bien formado es equivalente a la amplitud de sus brazos extendidos, medida que genera un cuadrado que abarca todo el cuerpo; mientras que la figura con desplazamiento de brazos hacia arriba y de pies hacia los laterales, toca un círculo que tiene su centro en el ombligo. El ombligo es centro del círculo y el pubis centro del cuadrado. El centro de la figura humana no se encuentra en el ombligo sino a la altura de los genitales. Algunos análisis se han centrado en demostrar las relaciones áureas en el dibujo como por ejemplo la relación entre altura, ombligo y genitales, mientras que otros se han esforzado en demostrar

⁶⁶ SKINNER, S. Op. cit., “Tres antiguos problemas geométricos”, p. 46

⁶⁷ Ibid.

matemática y geoméricamente que tal relación áurea no es exacta, sino aproximada.⁶⁸ En realidad, más allá de esta diferencia es necesario advertir que el cambio de posición que justifica la presencia de ambas figuras geométricas en la representación de Leonardo y la relación entre altura, ombligo y genitales, nos remite en forma reiterada – como la esencia misma de crecimiento en repetición sumatoria en la serie Fibonacci y en la espiral logarítmica- a la idea de unidad, de integración e interrelación, de necesidad de cada parte para la constitución del todo; en definitiva, nos remite a la unión simbólica entre micro y macrocosmos.

En su dibujo *Hombre de Vitrubio*, Leonardo da cuenta de la influencia del mundo clásico en el Renacimiento, en la expresión simbólica de las ideas de número, armonía y geometría que preocuparon a los pitagóricos. Además de hacer referencia a la preocupación de los geómetras de la antigüedad; a la simbología alquimista de unidad; a la asociación con lo divino y con el número 10 pitagórico como conclusión del círculo completo, círculo y cuadrado coinciden en sus los centros.

La inclusión de la figura humana en el círculo y en el cuadrado al unísono -ya que ambos perímetros son necesarios para la representación de las dos posiciones de la figura humana- muestra nuevamente la relación simbólica entre micro y macrocosmos; *círculo y cuadrado* refieren también a los dos grandes símbolos cósmicos: *sol y tierra*. El dibujo de la figura humana alude –ineludiblemente- al carácter antropomórfico del mundo, sin embargo, esa humanidad está conectada con el cosmos, simbólicamente en la unidad de sol y tierra, y es reflejo y representación simbólica de ese “plan global” del que hablaba Leonardo: el hombre como medida de todas las cosas; una visión del hombre como centro del Universo simbolizado por el círculo y el cuadrado al mismo tiempo; un hombre que no niega la presencia de un Dios Creador y que integra lo terrenal con lo celestial y lo espiritual con lo humano. Se trasluce el ideal de belleza griega como expresión psicofísica que armoniza alma y cuerpo en el cuerpo vivo, es decir la belleza de las formas y la bondad del espíritu, y especialmente la de Platón (derivada de Pitágoras) la belleza de las formas geométricas, como resultado de la

⁶⁸ PIERA, C. “Leonardo Da Vinci y la cuadratura humana”, 21 de marzo de 2002. Retoma el análisis de CALVIMONTES sobre el Hombre de Vitrubio, comenta su aporte sobre la relación áurea aproximada en el ombligo y entre círculo y cuadrado y la presencia de círculos ocultos en la construcción del dibujo. Recuperado el 18 de febrero de 2009, <http://webs.adam.es/rllorens/picuaad/leonardo.html>

armonía y las proporciones de las partes, basada en una concepción matemática del universo.⁶⁹

Para los primeros pitagóricos la armonía consistía tanto en la oposición par/impar como entre el límite y lo ilimitado; la unidad y la multiplicidad; lo masculino y lo femenino; la recta y la curva.⁷⁰ Observamos ya que la idea de la circulación del cuadrado no escapa a la idea de movimiento, cuestión que siempre estuvo en la atención de Leonardo. Esta idea puede considerarse no sólo en la oposición de cuadrado y círculo -uno estático y el otro dinámico-, en el cambio de posición de brazos y piernas, sino también en la posición del pene. Entre trazos confusos de vello púbico que se divide en dos zonas con direcciones opuestas podría también reconocerse la sugerencia gráfica de un pene en erección el cual respondería –en caso de haber sido esa la intención de Leonardo- a una representación del movimiento ya que acompañaría al cambio de posición brazos y piernas de la figura humana. Flacidez y erección –también complementarios opuestos- encierran las ideas de la energía, de acción, de dinamismo y de mutación. Recordemos aquí que el Renacimiento como período, está caracterizado por el movimiento, por la circulación del conocimiento y de personas: mercaderes, religiosos, mecenas y nobles extranjeros interesados por atraer artistas y estudiosos italianos a sus cortes como así también el peregrinaje cultural para ver lugares con connotaciones culturales.⁷¹ Y no olvidemos tampoco, que toda la época está signada por el cambio: no sólo la recuperación de la Antigüedad sino también la invención de la imprenta, la pólvora y el descubrimiento del Nuevo Mundo.⁷²

El *Hombre de Vitrubio* es sin dudas una obra que ha sido analizada e interpretada desde diversas miradas, cuya increíble circulación en el mundo contemporáneo ha favorecido su constante resignificación.

La definición de *mundo simbólico* que aporta Cirlot como “reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos” y su opinión sobre que la *lengua simbólica* “obedece a categorías que no son el espacio y el tiempo, sino la intensidad y

⁶⁹ ECO, U. op. cit, cap. I “El ideal estético en la antigua Grecia”

⁷⁰ Ibid, p. 72

⁷¹ BURKE, P. op. cit., cap. V “El Renacimiento en la vida cotidiana”

⁷² Ibid.

la asociación”⁷³ nos permite -luego de haber recorrido contenidos simbólicos referidos a números y formas geométricas- concluir esta propuesta de análisis que subraya la idea central que el *Hombre de Vitrubio* como obra de un autor del Renacimiento, es una estructura formal y gráfica en la que subyace el pensamiento de la época, con intensión manifiesta o no del propio autor. Un pensamiento de la época que integra ideas polares y complementarias a través de una representación gráfica que expresa relaciones proporcionales armónicas, siendo la relación armónica una relación de equilibrio, una relación de complementariedad de elementos opuestos, una relación sin ausencia de contrastes, de tensiones continuas, contradictorias, que no se anulan, sino que se neutralizan y necesitan mutuamente para poder definirse. Una representación gráfica que refleja además, una fuerte mutación en los conceptos de la humanidad a través de la complementariedad cosmos/humanidad; la integración de lo humano y lo divino, del cuerpo y del espíritu; la vinculación entre pasado y presente ligados por la cultura greco-latina. El *Hombre de Vitrubio* se impone como una estructura simbólica reflejo de la interacción de ideas circulantes y se instala como testimonio del modo de pensamiento opuesto y complementario que define y construye la cultura, la religión, la política y la sociedad de la época en la cual se oponen y complementan poder religioso y poder de la nobleza; mecenas-religiosos y mecenas-aristócratas; artistas-artesanos y artistas-investigadores; cosmos geocéntrico y cosmos heliocéntrico; pensamiento dogmático y pensamiento crítico; visión teocéntrica y visión antropocéntrica del mundo; cultura religiosa y cultura laica; cristiandad y paganismo; reforma protestante y contrarreforma católica; pasado y presente; humanidad y espiritualidad.

FUENTES:

- BURKE, P. (2000): *EL RENACIMIENTO EURORPEO*. Crítica: Barcelona
- DOCZI, G.(1996): *EL PODER DE LOS LÍMITES. PROPORCIONES ARMÓNICAS EN LA NATURALEZA, EL ARTE Y LA ARQUITECTURA*. Troquel: Buenos Aires.
- ECO, U. (2004): *HISTORIA DE LA BELLEZA*. Lumen: Barcelona.
- KEMP, M. (2006): *Leonardo*, Fondo de la Cultura Económica: México.

⁷³ CIRLOT, J. E: “Prólogo a la primera edición” en *Diccionario de símbolos*, Siruela: Madrid, 10ª edición, 2006, pp. 13-14

KOSELLECK, R: “Sobre la antropología de las experiencias del tiempo histórico: Estratos del Tiempo” en *Los Estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Paidós: Barcelona.

NIETO ALCALDE, V. / CHECA, F.(2000): “El problema de las relaciones entre teoría y práctica: arte, ciencia y técnica”; “La imagen religiosa en Europa y los problemas de la Reforma” en *El Renacimiento*, Istmo: Madrid.

RUIZ-DOMÈNEC, J. E. (2005): *Leonardo Da Vinci o el misterio de la belleza*. Península: Barcelona.

VV. AA. (1986): *El Gran Arte de la Pintura. De la Prehistoria al Gótico*. Tomo I; *El Renacimiento*, Tomo II, Salvat: Barcelona.

PACCAGNINI, D. / PACCAGNINI, M. F. (1986): *Palazzo Ducale di Mantova*, Electa: Italia.

PANIAGUA SOTO, J. R. (1984): “El Quattrocento”, “El Cinquecento” en *Movimientos artísticos. La evolución del Arte siglo a siglo*. Salvat: España.

SKINNER, S. (2007): *Geometría sagrada*, Gaida: Madrid.

ROOB, A. (2006): *EL MUSEO HERMÉTICO ALQUIMIA & MÍSTICA*, Taschen: China.

ULAPES, Á. (2002): *Da Vinci. Un adelantado en la ciencia y las artes*. Longseller: Buenos Aires.

ZÖLLER, F. (2004): *LEONARDO DA VINCI*. Taschen: Alemania.

GUZMÁN, J.: “Leonardo Da Vinci: El hombre de Vitrubio” 18/02/09 <http://agaudi.wordpress.com/2007/10/09/leonardo-da-vinci-el-hombre-de-vitrubio/>

CALVIMONTES ROJAS, C.: “Leonardo Da Vinci y la Cuadratura Humana”, <http://urbtecto.zzl.org/CUADRATA.htm>. 29/03/09.

PIERA, C. (2002) “Leonardo Da Vinci y la cuadratura humana”. (colaboración basada en la página de Carlos Calvimontes: <http://www.urbtecto.com/>) 29/03/09. <http://webs.adam.es/rillorems/picquad/leonardo.html>. 18/02/09

GONZÁLEZ ROMERO, A.: “La fórmula matemática de la Belleza Universal” , www.portalhumano.es/%20formuladelabellezauniversal.html. 18/02/09

ANDRADE, W. “Die fonische Säule, Bauform order Symbol?” 18/02/09, <http://www.alimentación-sana.com.ar/informaciones/chep/tao2.html> <http://boecio.blogspot.com>

www. Planeta Sedna: EL RENACIMIENTO. HISTORIA DEL HUMANISMO – SUS IDEAS, FILOSOFÍA Y LOS FILÓSOFOS