

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte



**LEONARDO DA VINCI Y ESPAÑA: SU
RECEPCIÓN CONCEPTUAL Y TÉCNICA DESDE
EL RENACIMIENTO HASTA LAS VANGUARDIAS.**

**TESIS PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

D. Juan José Romero Heredia

BAJO LA DIRECCIÓN DEL CATEDRÁTICO DOCTOR

D. Emilio Gómez Piñol

SEVILLA 2011

A mi esposa Cristina y a mis hijas Marina y Ana

VOLUMEN PRIMERO

ÍNDICES

VOLUMEN 1

PRÓLOGO.... Pág.7-9

CAPÍTULO PRIMERO: LA RECEPCIÓN DE LEONARDO DA VINCI EN LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA ESPAÑOLA Y EN LA TRATADÍSTICA DEL SIGLO XVI: UN EJEMPLO DEL “*UT PICTURA POESIS*”11-284

A. LEONARDO, LOS HERNANDO Y LOS COMIENZOS DE LA RECEPCIÓN VINCIANA EN LAS ARTES FIGURATIVAS PENINSULARES..... 13-82

- LOS HERNANDO, SEGUIDORES ARTÍSTICOS DE LEONARDO.....13-63

- El leonardismo del Retablo Mayor de la Catedral de Valencia
- La obra de Llanos
- La obra de Yáñez.

- EL CÍRCULO DE LOS HERNANDOS.....64-98

B. ARTISTAS DE FORMACIÓN ITALIANA EN CONTACTO CON EL LEONARDISMO.....83-99

- Pedro Fernández de Murcia, “el Pseudo-Bramantino”.
- Alonso Berruguete.
- Bartolomé Ordóñez.
- Pedro de Machuca.

C. LA RECEPCIÓN LEONARDESCA EN TIERRAS TOLEDANAS. OTRAS INFLUENCIAS EN LA PINTURA CASTELLANA.....100-107

- Juan Correa de Vivar (c.1510-1566)
- Francisco Comontes (+ 1565) y otros maestros toledanos.
- Otros ejemplos de recepción en el contexto pictórico castellano.

D. EL LEONARDISMO DE LUIS DE MORALES.....108-140

E. LA CENA DE LEONARDO Y LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES ANDALUZAS.....141-152

F. LA RECEPCIÓN VINCIANA EN EL CÍRCULO DE LOS MACIP.....153-189

- Vicente Macip (1475-1550)
- Juan de Juanes (c. 1510-1579)
- Seguidores de Juan de Juanes

G. LA HERENCIA VINCIANA EN LA OBRA DEL GRECO.....190-199

H. LA RECEPCIÓN DE LEONARDO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL RENACIMIENTO HISPANO.....200-284

- Introducción.
- Gonzalo Fernández de Oviedo y *Las Batallas y Quinquagenas*.
- La recepción leonardesca en los escritos de Francisco de Holanda.
- Juan de Arfe y Villafañe y Juan Bautista Villalpando.
- La *Fundación del Monasterio de El Escorial* y Fray José de Sigüenza.
- Pablo de Céspedes.

CAPÍTULO SEGUNDO: LA RECEPCIÓN DE LEONARDO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII..... 285-528

A. INTRODUCCIÓN.....287-288
B. LA CUESTIÓN DE LA NOBLEZA DE LA PINTURA. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y EL LICENCIADO BUTRÓN.....289-302
C. JUAN DE JÁUREGUI Y SU INSERCIÓN EN LA DIFUSIÓN LEONARDESCA DURANTE EL SIGLO XVII.....303-318
D. VICENTE CARDUCHO Y LOS *DIÁLOGOS DE LA PINTURA* EN LA RECEPCIÓN VINCIANA PENINSULAR..... 319-405

- Introducción
- Leonardo como fuente. Un planteamiento del problema.
 - * *Presentación del material.*
 - * *Análisis de los textos presentados.*
- Un tratado de fisionomía leonardesco.
 - * *Argumentación de la hipótesis.*
 - * *Otros problemas fisionómicos vincianos en Los Diálogos.*
- El parangón de Carducho en los *Diálogos*.
- Otros temas leonardescos incluidos en los *Diálogos de la Pintura*.
 - * *La formación del pintor.*
 - * *La reflexión sobre los problemas lumínicos.*
 - * *Aspectos biográficos de Leonardo en los Diálogos.*

E. FRANCISCO PACHECO Y LAS INFLUENCIAS DE LEONARDO DA VINCI EN *EL ARTE DE LA PINTURA*.....406-493

- Referencias a la vida, obra y técnicas de Leonardo da Vinci en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco.
- El Parangón leonardesco y el parangón de Pacheco.
- Análisis del problema de los documentos vincianos pertenecientes a Pacheco que aparecen en el *Arte de la Pintura*.
- Estudio de los textos vincianos que aparecen en *El Arte de la Pintura*.
- Velázquez, Pacheco y la lección vinciana.

F. JUSEPE MARTÍNEZ Y LOS *DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILÍSIMO ARTE DE LA PINTURA*.....494-510

G. EL PADRE FRANCISCO DE LOS SANTOS Y UNA NUEVA DESCRIPCIÓN DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL.....511-517

H. OTROS AUTORES DEL SIGLO XVII LIGADOS A LA RECEPCIÓN HISPÁNICA DE LA TRADICIÓN VINCIANA.....	518-528
--	---------

CAPÍTULO TERCERO: LEONARDO Y LA TRADICIÓN VINCIANA EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL SIGLO XVIII.....529-665

A. INTRODUCCIÓN.....	531-533
B. ANTONIO PALOMINO: TRATADISTA HISPANO ENTRE DOS SIGLOS.....	534-548
C. <i>EL ARTE DE PINTAR</i> DE GREGORIO MAYANS EN EL ÁMBITO DE LOS ESTUDIOS VINCIANOS.....	549-559
D. LA ESTÉTICA NEOCLÁSICA Y LEONARDO: ANTONIO RAFAEL MENGES...	560-577
E. FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA: LA <i>ARCADIA PICTÓRICA</i> Y SU APROXIMACIÓN AL MUNDO LEONARDESCO.....	578-593
F. DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA (1754-1796) Y LA PRIMERA EDICIÓN DEL TRATADO DE LA PINTURA.....	594-603
G. FELIPE DE CASTRO Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES.....	604-610
H. LEONARDO Y LOS VIAJES DE ANTONIO PONZ.....	611-641
I. LEONARDO DA VINCI EN LA OBRA DE CEÁN BERMÚDEZ.....	642-647
J. UNA NUEVA DESCRIPCIÓN DE EL ESCORIAL: EL PADRE ANDRÉS XIMÉNEZ.....	648-656
K. OTROS AUTORES.....	657-665

CAPÍTULO CUARTO: LOS ORÍGENES DE LA IMAGEN VINCIANA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.....667-758

A. INTRODUCCIÓN: LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN DE LEONARDO ENTRE LA ÉPOCA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA.	669-685
B. LA VISIÓN DE LEONARDO EN LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS FIN-DE SIÈCLE.....	686-735
C. LA FIGURA DE LEONARDO EN EL “NOVECENTISMO”.....	736-758

CAPÍTULO QUINTO: LEONARDO Y LAS VANGUARDIAS. PERSISTENCIA DE LA RECEPCIÓN LEONARDESCA EN LA MODERNIDAD HISPANA..... 759-919

A. UNA INTRODUCCIÓN A LA INFLUENCIA DE LEONARDO DA VINCI EN LOS AMBIENTES DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA EUROPEA.....	761-784
B. PICASSO Y LEONARDO.....	785-804

- La “poética de la creación”
- El Guernica y la Batalla de Anghiari.
- Otros temas ‘leonardescos’.

C. LA LECTURA SURREALISTA DE DALÍ DEL MITO DE LEONARDO..805-899

- Estudio sobre los libros que Dalí poseyó acerca de la figura y la actividad artística de Leonardo da Vinci.
- “¿Por qué se ataca a la Gioconda?” Estudio de la pasión de Dalí por *Mona Lisa*.
 - * *La recepción de Leonardo en los escritos de Sigmund Freud*.
 - * *Dalí y Freud*.

- * *La lectura daliniana del “mito giocondesco”.*
- La lectura de Leonardo da Vinci en los procesos creativos dalinianos.
 - * *Dalí y el viejo muro paranoico vinciano*
 - * *El método paranoico-crítico.*
 - * *El lenguaje gestual y el paisaje vincianos en el mundo de Dalí.*
- Otros aspectos leonardescos en la obra y el pensamiento dalinianos.
 - * *Leonardo y Dalí, un gusto común por la ciencia y el arte.*
 - * *Otros testimonios vincianos en los escritos de Salvador Dalí.*
 - * *El intento de asesinato de Leonardo.*

D. OTROS ASPECTOS DE LA RECEPCIÓN DEL LEONARDISMO EN LAS VANGUARDIAS ESPAÑOLAS.....900-919

- La influencia de Leonardo en otros artistas españoles.
 - * *Joan Miró*
 - * *Antoni Tàpies y el grupo Dau al Set.*
 - * *Otros artistas.*
- Algunas particularidades de la recepción vinciana en la crítica artística española del siglo XX.

CONCLUSIONES.....921-926

VOLUMEN 2

1. MATERIAL GRÁFICO CORRESPONDIENTE A LOS CAPÍTULOS I A V.....3-133

CAPÍTULO PRIMERO: LA RECEPCIÓN DE LEONARDO DA VINCI EN LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA ESPAÑOLA Y EN LA TRATADÍSTICA DEL SIGLO XVI: UN EJEMPLO DEL “UT PICTURA POESIS ”5-88

A. LEONARDO, LOS HERNANDO Y LOS COMIENZOS DE LA RECEPCIÓN VINCIANA EN LAS ARTES FIGURATIVAS PENINSULARES.....7-34

B. ARTISTAS DE FORMACIÓN ITALIANA EN CONTACTO CON EL LEONARDISMO.....35-45

C. LA RECEPCIÓN LEONARDESCA EN TIERRAS TOLEDANAS. OTRAS INFLUENCIAS EN LA PINTURA CASTELLANA.....46-48

D. EL LEONARDISMO DE LUIS DE MORALES.....49-62

E. LA CENA DE LEONARDO Y LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES ANDALUZAS.....63-67

F. EL LEONARDISMO EN EL CÍRCULO DE LOS MACIP.....68-84

G. LA HERENCIA VINCIANA EN LA OBRA DEL GRECO.....85-88

CAPÍTULO SEGUNDO: LA RECEPCIÓN DE LEONARDO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL SIGLO XVII.....89-94

CAPÍTULO TERCERO: LEONARDO Y LA TRADICIÓN VINCIANA EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL SIGLO XVIII.....	95
CAPÍTULO CUARTO: LOS ORÍGENES DE LA IMAGEN VINCIANA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.....	97-101
B. LA VISIÓN DE LEONARDO EN LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS FIN-DE SIÈCLE.....	99-101
CAPÍTULO QUINTO: LEONARDO Y LAS VANGUARDIAS. PERSISTENCIA DE LA RECEPCIÓN LEONARDESCA EN LA MODERNIDAD HISPANA.	103-
A. ORÍGENES DE LA RECEPCIÓN DE LEONARDO DA VINCI EN LOS AMBIENTES DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA EUROPEA.....	105-107
B. PICASSO Y LEONARDO.....	108-109
C. LA LECTURA SURREALISTA DE DALÍ DEL MITO DE LEONARDO..	110-130
D. OTROS ASPECTOS DE LA RECEPCIÓN DEL LEONARDISMO EN LAS VANGUARDIAS ESPAÑOLAS.....	131-133
2. ANEXOS (DOCUMENTALES Y LITERARIOS).....	135-220
ANEXO I. NOTAS DEL PINTURA DE LEONARDO DA VINCI INCLUIDAS EN LOS MANUSCRITOS DEL MADRID.....	137-145
ANEXO II. TEXTOS MODERNISTAS HISPANOAMERICANOS Y ESPAÑOLES RELACIONADOS CON LEONARDO DA VINCI.....	146-176
ANEXO III. TEXTOS DEDICADOS POR SALVADOR DALÍ A LEONARDO DA VINCI.....	177-198
ANEXO IV. TEXTOS EXTRAIDOS DE LA EDICIÓN DEL <i>TRAITÉ DE LA PEINTURE</i> TRADUCIDO POR SÂR PÉLADAN Y SUBRAYADOS POR DALÍ EN LA EDICIÓN DE SU PROPIEDAD.....	199-216
ANEXO V. REFERENCIAS A LEONARDO DA VINCI EN LA OBRA DE EDUARDO DIESTE. <i>TESEO. UNA INTRODUCCIÓN A LA LÓGICA DEL ARTE.</i> MADRID, 1934.....	217-220
3. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	221-242
4. BIBLIOGRAFÍA.....	243-298

PRÓLOGO

*Acquista cosa nella tua gioventù
Che ristori il danno della tua vecchiezza.
E se tu intendi la vecchiezza avere
Per suo cibo la sapienza, adoprali in tal modo
in gioventù che a tal vecchiezza
non manqui il nutrimento.*

Leonardo da Vinci, *Códice Atlántico*, 310r.

El trabajo de investigación que presentamos pretende reconocer en el conjunto de la obra teórico-artística española el profundo influjo de los modelos artísticos e intelectuales aparecidos y difundidos en la producción de Leonardo da Vinci.

Por tanto, partimos de un novedoso punto de vista metodológico que podría formalizarse como la sistemática exploración de las relaciones dinámicas que se establecen en un ámbito cultural mediante la recepción de una tradición o legado plástico que se manifiesta por su singular trascendencia.

Así, la nombrada influencia leonardesca se interrelacionará y transformará en la práctica teórico-artística hispana dando lugar a nuevos fenómenos y fértiles realizaciones culturales que, no obstante, permiten, mediante una aplicación de estirpe hermética, la clarificación del proceso creativo español.

Partimos, consiguientemente, de un empleo a la Historia del Arte de las líneas de pensamiento proveídas por las reflexiones hermenéuticas y de la posterior *Estética de la recepción*, para abordar el estudio cambiante y, sin embargo, invariable en sus líneas básicas de la recepción de las tradiciones vincianas en el ámbito cultural hispano.

El marco de la investigación se extiende, pues, desde el Renacimiento hispano hasta el mundo de las vanguardias, amplio margen temporal que nos permite comprobar como las tradiciones leonardescas van mutando y metamorfoseándose para ser significativas en el mundo español y, para, por otro lado, mostrar como, simultáneamente, hay un conjunto de temas y problemáticas que permanecen inmutables en el devenir temporal, dando, con ello, un eje de rotación estable y consistente a la recepción del conjunto de estas tradiciones.

La consistencia de la integración del leonardismo en el arte español se articula y percibe mediante el doble desarrollo de la propia producción vinciana. Las relaciones entre literatura y artes figurativas, enunciadas teóricamente a través del *dictum* horaciano del *Ut pictura poesis*, que en el mundo leonardesco se manifiestan, básicamente, en el primer capítulo de *Codex Urbinas 1270*, se despliegan, bajo el signo vinciano, elaborando un largo camino que recorre la tratadística de los siglos modernos hasta su postrera manifestación en la visión inteligente y original dada por Salvador Dalí.

Otro de los temas persistentes de la recepción vinciana se reconoce en el mundo, riquísimo e insondable, de los afectos humanos y su representación, los llamados *moti d'animo* que, provenientes del universo creativo vinciano, alcanzó suma importancia en

el arte hispano, insertándose en el mismo con una fuerza e intensidad que, igualmente, llegan desde Velázquez a, una vez más, el propio Dalí.

No obstante, en el campo de la representación de los movimientos del alma, que el creador florentino consideraba como tarea máxima del artista, y que incesantemente recordaremos a lo largo de nuestra investigación, Da Vinci propone una inteligente teoría del gesto de profundas consecuencias para el desarrollo posterior de la gestualidad en las artes plásticas.

Los ademanes y expresiones que Leonardo plantea en su obra, tanto pictórica como teórica, presentan una doble raíz, que, en cierta manera, aclaran una parte de la fascinación que el maestro de Anchiano ejerció sobre sus contemporáneos y sobre las generaciones futuras.

Evidentemente, fue en la famosa *Cena* del monasterio milanés de Santa María de las Gracias donde un ya maduro Leonardo ideó y mostró, de manera más directa, la teoría de los *moti d'animo*.

Realizado un elenco de las acciones que los participantes en el evento ejecutan nos daremos cuenta, o más bien, se nos impone un gesto, a nuestro entender, diferente. Santo Tomás mira fijamente al Salvador y apunta con un gesto indicador hacia el cielo.

El gesto del apóstol, como se confirmará en la investigación, se convirtió en uno de los más característicos del artista de Vinci y en uno de los más imitados por los creadores que tomarán inspiración en las producciones del maestro florentino.

Sin embargo, el citado gesto se diferencia, radicalmente, del resto de movimientos que la mayor parte de los apóstoles ejecuta en el *Cenáculo* milanés. Leonardo, con una intuición magistral, supo ver la importancia del dedo que indica unido a una mirada penetrante dirigida hacia el espectador, como ocurre, por ejemplo, con el ángel de la *Virgen de las Rocas* parisina o con el *San Juan* insito en el mismo museo.

La relevancia de este descubrimiento gestual vinciano se manifestó con evidencia en el entusiasta visible seguimiento reconocible en la posterior actividad artística. La razón de esta afirmación se justifica por la genial intuición del artista, que percibió una diferencia significativa entre la actitud indicada y el resto de las actitudes que se implican en la teoría de los *moti d'animo*.

La premonición vinciana, curiosamente, se ve avalada por las recientes investigaciones que se interesan por la semántica del gesto y que aíslan la acción humana de la indicación como el acto que remite a una específica actuación humana que nos separa de cualquier otra rama del mundo animal.

Leonardo, aconseja y minuciosamente desarrolla de una manera prodigiosa la mímica humana pero, quizá, su marca más exclusiva es ese gesto de apuntar que aparece con inusitada frecuencia en sus dibujos y obras pictóricas y que, asumido por la tradición artística que de él parte, adquiere tal éxito y divulgación en su uso que nos hace casi olvidar donde está el origen del motivo.

La investigación que presentamos ofrece un análisis de la creatividad leonardesca, creatividad que asume estratos diversos que se imbrican y dirigen en tantos sentidos e intereses que, como veremos, multiplican la complejidad y comprensión de la recepción de la tradición vinciana en el arte y la literatura artística española. Así pues, los grados de lectura y estudio alcanzan tal sutilidad que es conveniente mantener la perspectiva de todo el proceso para poder intuir la importancia de esta recepción en el arte hispano.

Siguiendo estos presupuestos metodológicos hemos podido constatar que el devenir de la recepción vinciana en el arte español muestra momentos realmente sobresalientes y hasta la presente investigación inéditos. Nos estamos refiriendo con esta afirmación al estudio que presentamos del influjo de las ideas y tradiciones vincianas en la Sevilla de los siglos XVI y XVII, especialmente, en la obra tanto teórica como pictórica de Francisco Pacheco, autor de *El Arte de la Pintura*, donde en términos comparativos con la literatura artística contemporánea aparecen citados literalmente hasta una veintena de consejos vincianos.

Igualmente, otro de los ejes que construye nuestra investigación es la original recepción de Leonardo en el arte contemporáneo, con una focalización especial en su posición durante las Vanguardias artísticas de la primera mitad de la pasada centuria.

Salvador Dalí, artista surrealista impenitente, ocupará una parte importante de esta investigación que subraya la presencia inequívoca del maestro florentino en las reflexiones, escritos y obra artística del creador de Figueras.

Este amplio eje cronológico, como tendremos ocasión de ver, vuelve a reafirmar la trascendencia de la recepción vinciana en el arte español siempre unida a un desdoblamiento teórico-práctico que renueva siempre con originalidad las sempiternas facetas de la influencia leonardesca.

Finalmente, presentamos, como nueva base documental un conjunto de anexos que introducen anotaciones artísticas que Leonardo incluyó en los famosos *Manuscritos de Madrid* y que hasta el presente trabajo habían pasado desapercibidas; una antología de escritos relacionados con las corrientes modernistas y decadentistas de finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX que inciden en la importancia del leonardismo en estas tradiciones artísticas. Igualmente, las declaraciones y comentarios que el genio de Vinci provocó en la pluma de Salvador Dalí y las anotaciones que este creador hizo en el volumen que poseía sobre del *Tratado de la Pintura* en la edición francesa de Sâr Péladan se presentan, por su trascendencia, en sendos anexos y, en fin, un último complemento documental que hemos dedicado a ofrecer las citas y comentarios que la recepción vinciana evoca en los escritos de Eduardo Dieste, escritor y teórico que con sus reflexiones estéticas, hoy día olvidadas, nos recuerda, una vez, más la consideración que las ideas leonardescas mantienen en el complejo mundo de las vanguardias históricas

Terminamos estas consideraciones preliminares recordando que la misma ha sido posible gracias a la visita, consulta y estudio que el autor de la misma ha podido realizar a lo largo de estos años de trabajo en los principales museos y bibliotecas españoles y de los centros artísticos europeos más representativos en su relación con el leonardismo, de los que son ejemplos representativos el Museo y Biblioteca de la Ambrosiana de Milán, La Biblioteca Leonardiana de Vinci o el Centro de Estudios Dalinianos en Figueras.

No obstante, en la elaboración de la presente tesis doctoral he contado en todo momento con la dirección, el apoyo y el sabio consejo del Dr. D. Emilio Gómez Piñol, cuyo ánimo y comprensión resultaron estímulos indispensables en estos años de investigación.

Por último, mi trabajo nunca hubiera podido desarrollarse sin la benevolencia y colaboración de mi esposa Cristina y de mis hijas Marina y Ana, que durante este tiempo compartieron conmigo la pasión por el leonardismo.

**CAPÍTULO PRIMERO: LA RECEPCIÓN DE
LEONARDO DA VINCI EN LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA
ESPAÑOLA Y EN LA TRATADÍSTICA DEL SIGLO XVI:
UN EJEMPLO DEL “*UT PICTURA POESIS*”.**

A. LEONARDO, LOS HERNANDO Y LOS COMIENZOS DE LA RECEPCIÓN VINCIANA EN LAS ARTES FIGURATIVAS PENINSULARES.

LOS HERNANDO, SEGUIDORES ARTÍSTICOS DE LEONARDO.

Es reconocido el hecho de que la llegada de los dos Hernando a la Península Ibérica en los inicios del siglo XVI marca un cambio de rumbo en la pintura española, ya que como veremos, la introducción del leonardismo en nuestro territorio no se limitó a la obra de Hernando Yañez y Hernando Llanos, las ideas vincianas que estos dos pintores manchegos trajeron a suelo hispano fructificaron en una estela de pintores que de una manera directa o indirecta estuvieron en contacto con estos dos artistas.

El primer problema que debemos plantearnos en esta investigación, es el de la formación de estos artistas, que, indiscutiblemente, está ligada a una estancia mayor o menor en Italia donde se pusieron en contacto con el genio florentino.

Ahora bien, las fuentes italianas no distinguen entre los dos artifices, utilizando una sola denominación, la conocida como “Ferrante spagnolo”, para referirse a la actividad de estos pintores en la vecina península.

Así pues, primeramente, revisaremos estos testimonios italianos para, seguidamente, pasar a analizar quien es el personaje que se oculta detrás de estas fuentes escritas.

Comenzaremos presentando este conjunto de referencias en orden cronológico, y por ello, primeramente debemos hacer notar la aparición de un cierto “Ferrando” en un memorandum de Leonardo fechado en 1494, fecha que coincidiría con la primera estancia del florentino en Milán:

“Angnglia,- Niccolao-refe-Ferrando-iacopo andrea-tela-pietra-colori-penella-tavoletta da colori-spunga- tavola del Duca.”¹

La noticia que acabamos de transmitir se sitúa en marzo de 1494 cuando Leonardo se encontraba en Vigevano y no tenía demasiado trabajo en tanto que las labores más importantes para la construcción de una espléndida plaza ya habían sido ejecutadas por su activo y enérgico amigo Donato Bramante y así, el artista florentino ocupado en otros quehaceres, deja una serie de notas de carácter secundario concernientes a la realización de un molino.²

La siguiente referencia que encontramos nos sitúa, igualmente, en la última década, del siglo XV, concretamente el 25 de abril de 1495: para celebrar su alianza con el emperador Maximiliano I, Ludovico Sforza “el Moro” solicita a algunos pintores milaneses la reproducción de las armas y los bardos de su Majestad. Estas decoraciones

¹ Leonardo da Vinci, *Manuscrito H* del Instituto de Francia, 94c. El texto está extraído de Jean Paul Richter, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 vol. New Cork, 1980, v. II, pág. 424, n° 1391.

² Sobre la valoración de esta nota sobre Ferrando se puede consultar Nicole Dacos: “Anonimo seguace milanese di Leonardo una proposta per Yañez en Italia” en Carlo Gianni Sciolla, *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Torino, 1991, págs. 24-41, P. Trutty-Coohill, “The Spanish Connection” *Achademia Leonardo Vinci*, 1990, 3, p. 132; Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, Paris, 2001, pág. 130; Pedro Miguel Ibañez Martínez, *Fernando Yañez de Almedina, (La incognita Yañez)*, Cuenca, 1999, pág. 77.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

estaban cargadas de una importante significación política. El 25 de abril, el castellano Filipino Fieschi informaba al duque que había encontrado a los maestros ocupados en este trabajo.

El documento que narra estos acontecimientos aparecía citado en el texto de Carlo Casati, *Vicenze edilizie del Castello di Milano*, que, desgraciadamente no indica la procedencia de archivo del documento utilizado, y sobre los maestros que estaban trabajando nos informa que son: “magistro Zoanne de Constantino, magistro Leonardo, magistro Joanne Petro de Barnadigio, un magistro Ferrando de ignoto casato e magistro Francisco da Merate”.³

Según Gerolamo Calvi los tres nombres que siguen al de Leonardo podrían ser ayudantes de Leonardo, y así el “Magistro Ferrando”, podría ser el mismo “Ferrando” que se encuentra nominado en el Manuscrito H que, más arriba, hemos citado.

Por tanto, vemos que en los años 1494-95 hubo un maestro “Ferrando” que trabajó junto a Leonardo y que no vuelve a aparecer hasta 1505, es decir diez años después.

En documentos fechados en 1505 tenemos las siguientes menciones del “Ferrando Spagnolo”:

“Per questo lavoro aveva 15 florini larghi d’oro in oro al mese. Ebbe compagni ed ajusti Raffaello d’Antonio di Biagio e Ferrando Spagnolo”⁴

“30 Aprilo 1505 Alla pittura della sala grande per più colori et vasselle, comprati a Lionardo da Vinci, et fiorini 5 d’oro paghati a Ferrando Spagnolo dipintore, et a Thomaso che macina e colori dati, lire 59”⁵

Y finalmente:

“10 Agosto 1505 a Ferrando Spagnolo, dipintore, per dipingere con Lionardo da Vinci nella sala del consiglio fiorini 5 larghi e a Thomaso di Giovanni Merine su garzone per macinare e colori, fiorini 1 in oro.”⁶

Por otro lado, encontramos otra referencia en el Anónimo Gaddiano redactado hacia 1540 donde nos aparece Ferrando como discípulo de Leonardo:

“Entre sus pupilos estaba Salaino de Milán, Zoroastro de Perentola, Riccio Florentino de la Porta Croce, Ferrando el Español, quien trabajó con él en el Salón del Palacio de la Señoría.”⁷

Finalmente, y ya separado su nombre de la actividad leonardesca Giorgio Vasari nos deja la siguiente información:

³ Véase Gerolamo Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Busto Arsizio, 1982, pág. 116.

⁴ G. Gaye, *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, 1840, pág. 88.

⁵ *Ibidem*, pág. 89.

⁶ *Ibidem*, pág. 90.

⁷ Claire Farago, *Biography and Early Art Criticism of Leonardo da Vinci*, New York, 1999, pág. 74: “Among his pupils were Salai of Milan, Zoroastro of Perentola, Riccio Florentino of the Porta Croce, Ferrando the Spaniard, who worked with him in the Hall of the Signoria Palace”. Como criterio seguido a lo largo de esta investigación se señalará siempre el autor de la traducción, si éste no aparece la traducción del texto corresponderá a nuestro propio trabajo.

Leonardo da Vinci y España

“Fue también discípulo de don Bartolomé Domenico Pecori, aretino quien hizo [...] en la Compañía de la Virgen en Pieve, una tabla de grandes dimensiones donde realizó una Nuestra señora en el aire con el pueblo aretino debajo, y donde retrató a muchos del natural; en aquella obra le ayudó un pintor español que coloreaba bien al óleo y en esto ayudaba a Doménico que en el colorear al óleo no tenía tanta práctica como en la ténpera; con la ayuda del mismo hizo una tabla para la Compañía de la Trinidad, dentro de la que había una Circuncisión de Nuestro Señor, tenida como cosa muy buena, y en el Huerto de San Flor en fresco un “Noli me tangere”⁸

Las noticias e informaciones aquí mostradas, como hemos visto, se agrupan en tres conjuntos, el primero de ellos referido a una supuesta actividad milanesa producida hacia 1494-95 donde encontramos a un Ferrando ayudante de Leonardo.

Sobre esta base documental N. Dacos ha creído ver en Milán la presencia de Hernando de Llanos, al que consideraría de una edad mayor a Hernando Yáñez (nacido alrededor de 1476):

“La menzione, in un conto stilato da Leonardo che risale al 1494, di un Ferrando, forse suo aiuto, potrebbe testimoniare della presenza a Milano del maestro più anziano.”⁹

El segundo conjunto de informaciones se centra en la participación de un “Ferrante Spagnolo” junto al maestro florentino en la *Batalla de Anghiari*. La noticia, en este caso, procede de una fuente archivística y de una de las primeras biografías de Leonardo, el Anonimo Gaddiano.

Este segundo grupo sí podría relacionarse con nuestros dos pintores manchegos, aunque la crítica duda ante quien de los dos se podría proponer como el ayudante de Leonardo.

Finalmente, el ayudante español de Domenico Pecori que fue reconocido por N. Dacos como Yáñez de la Almedina¹⁰ es rechazado del campo de los Hernando por P.M. Ibáñez Martínez quien apunta que cuando se estaba firmando el contrato de la Circuncisión de Arezzo, a saber, el 15 de mayo de 1506, Yáñez de la Almedina junto con Hernando de Llanos estaban ya trabajando en Valencia.¹¹

Con lo que, retirando el testimonio vasariano, tendríamos unas posibles referencias a la formación de estos pintores en las notas referentes a Milán a finales del siglo XV y en Florencia en 1505.

⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite- Edizione Giuntina e Torrentiniana*, http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=3&page_n=466, v. III, “Vita di Don Bartolomeo abate di S. Clemente. Miniatore e pittore” págs 465-466. Consultado el 20-IV-2009: “Fu anche discepolo di don Bartolomeo Domenico Pecori, il quale fece [...] alla Compagnia della Madonna, in Pieve, una tavola grandissima, dove fece una Nostra Donna in aria col popolo aretino sotto, dove ritrasse molti di naturale; nella quale opera gli aiutò un pittore spagnuolo che coloriva bena a olio et aiutara in questo a Domenico, che nel colorire a oleo non aveva tanta pratica quanto nella tempera; e con l’aiuto del medesimo condusse una tavola per la Compagnia della Trinità, dentro vila Circunsione di Nostro Signore, tenuta cosa molto buona, e nell’orto di S. Fiore in fresco un Noli me tangere”

⁹ N. Dacos, *op. cit.*, pág. 27. P.M. Ibáñez Martínez, *op. cit.*, pág. 77, muestra su desacuerdo con la hipótesis mostrada.

¹⁰ N. Dacos, *op. cit.*, pág. 28

¹¹ P.M. Ibáñez Martínez, *op. cit.*, pág. 77

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Continuando nuestro periplo documental, nos centraremos, ahora, en las referencias que de estos artistas encontramos en nuestra literatura artística de los siglos XVI, XVII y XVIII.

En principio, debemos decir, que para nuestra literatura artística Hernando de los Llanos desaparece de la documentación literaria y sólo aparecerán referencias a Yáñez de la Almedina, referencias, que seguidamente comentamos.

La primera parece ser el *Arte de la Pintura* de Hernando de Ávila, manuscrito desaparecido y que fue escrito en tiempos de Felipe II. El *Arte de la Pintura* sólo es conocido por una mención que de él se hace en *De las estatuas antiguas* (1590) de Diego de Villalta quien recuerda en la *Tercera parte de las Antigüedades de la memorable peña de Martos* al pintor y escritor. Hernando de Ávila, en este escrito, mencionaba a los pintores más descolantes del siglo XVI, estableciendo una relación de ellos entre los que enumeraba a Hernandíañez con trece pintores más.¹²

La segunda fuente antigua que recuerda el nombre de Yáñez, igualmente en ámbito castellano, son los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura que es liberal y noble de todos los derechos* redactada por Juan de Butrón en 1626 y donde el jurisconsulto afirma:

“[...] Siguió la manera de Rafael Fernando Iañez, natural de la Almedina, gran pintor, como muestra el Retablo del lugar referido.”¹³

La siguiente aparición de nuestro pintor en la literatura artística del siglo XVII la encontramos en los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho quien señala lo que sigue:

“En Francia e Inglaterra hubo también grandes hombres dignos de superior renombre, se bien estudiaron en Italia como asimismo lo hizieron los que han florecido en España que fueron Berruguete, el Mudo, Becerra, Hernán Yáñez, Juan Baptista de Toledo, Céspedes Racionero de Córdoba [...]”¹⁴

Otra importante noticia sobre nuestro Yáñez proviene de Lázaro Díaz del Valle que en su *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios* de 1659 nos dice:

“Fernando Yáñez natural de Almedina fue gran pintor como lo muestran sus pinturas del lugar referido.”¹⁵

Antonio Palomino en su monumental *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1729) enumera, igualmente, la figura de Yáñez con las siguientes palabras:

“Fernando Yáñez natural de la Almedina, fue discípulo de Rafael, y de superior ingenio”¹⁶

¹² Diego de Villalta, *Historia de la Antigüedad y Fundación de la Peña de Martos*, Jaén, 1982.

¹³ Juan de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura que es liberal y noble de todos los derechos*, Madrid, 1626, pág. 277

¹⁴ Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979, “Diálogo segundo”, pág. 128.

¹⁵ La cita está extraída de Felipe María Garin Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina, Pintor Español*, Ciudad Real, 1978 (1ª edición 1954), pág. 25.

¹⁶ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1988, v. I. “Theorica de la Pintura”, pág. 354, 1ª edición 1947.

El mismo autor en el volumen tercero de su obra el “Parnaso Español Pintoresco Laureado” afirma:

“Fernando Yáñez natural de la Almedina, fue gran pintor y discípulo de Rafael de Urbino, como lo demuestran la pinturas del retablo del lugar referido; donde vivió y murió con grandes créditos, por los años de 1600, y de su edad poco más de cincuenta. De él hace mención Quevedo en un epigrama que hizo a el pincel, en el Parnaso de sus obras.”¹⁷

Finalmente, en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800) Ceán Bermúdez comienza a sentar sobre bases más sólidas la figura de Yáñez de la Almedina y la historia del leonardismo en nuestro país al encontrar un documento, el testamento de don Gómez Carrillo, otorgado el 23 de mayo de 1531, en el consta el contrato que ha establecido con Hernando Yáñez:

“El protonotario, tesorero y canónigo de la santa iglesia de Cuenca D. Gómez Carrillo de Alborno [...] dexó declarado en su testamento, otorgado en 23 de mayo del citado año de 1531, ante Francisco Ruiz, notario público apostólico lo siguiente: ‘Que tenía concertado el hacer las pinturas de los retablos de la Piedad y el mayor con Hernando Yáñez, singular pintor’”¹⁸

Ahora bien, aunque el documento presentado aquí por el escritor asturiano era muy relevante, en tanto y en cuanto adscribía, por primera vez, una obra cierta a la figura Yáñez de la Almedina, más importante para nuestros propósitos era la vinculación de la obra con el mundo vinciano, ya que, como hemos visto, hasta ahora, como sucedía con frecuencia, la figura del artista manchego se situaba en la órbita artística de Rafael de Urbino:

“Las pinturas del retablo representan una crucifixión en el medio, un nacimiento del Señor en lo alto, un santo papa y otro santo obispo entre las pilastras: encima de estas en dos círculos dos figuras de medio cuerpo, que parecen profetas, en los pedestales de las pilastras, dos martirios de santas, y en el banco del retablo, dividido en tres quadros, S. Pedro y San Pablo en el uno, los dos san Juanes Bautista y Evangelista en el otro, y en el tercero la resurrección del Señor con un retrato puesto de rodillas. En todas estas figuras hay expresión, nobleza de caracteres, corrección de dibuxo, actitudes que mueven á devoción, buen colorido, y un estilo muy detenido, que corresponde al que se usaba en Italia. Pero aun son más dignas de elogio las de la Piedad y de la adoración de los Reyes por el gran carácter de dibuxo que contienen, por su admirable composición y por otras excelentes qualidades que inducen á sospechar que Yáñez pudo más bien haber sido discípulo de Leonardo Vinci.”¹⁹

Con la inclusión de Yáñez en la escuela de Leonardo, Ceán reconocía el valor de la apreciación sugerida por Antonio Ponz en su *Viaje de España* en su tomo III (1774):

“La capilla de los Albornos, llamada también de los Caballeros [...] tiene cosas muy dignas de ser contadas [...] Entrando en la capilla por la principal puerta ya referida se encuentran a mano izquierda dos altares dentro de dos arcos, y cada uno tiene su pintura con adorno de marco y pilastra de buen gusto; la pintura representa el Entierro de Cristo con varias figuras, propias de la historia, y la segunda la Adoración de los Santos Reyes [...] La Virgen es figura majestuosa; tiene a su hijo con el mayor decoro y amor, y manifiesta una benigna seriedad. Le aseguro a usted que es un famoso cuadro en que veo la manera del gran Leonardo de Vinci, y si no es suyo, es a mi entender, de algún hombre célebre de los que iban a estudiar sus obras en Florencia.”²⁰

¹⁷ Antonio Palomino, *op. cit.*, v. II. “Parnaso Español Pintoresco y Laureado”, pág. 93.

¹⁸ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Valencia, 1998 (Edición fàcsimil de 1800) v. VI, pág. 15.

¹⁹ *Ibidem*, págs. 16-17.

²⁰ Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1988, 1ª edición 1947, v. I, t. III, págs.507-508.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Tanto Antonio Ponz como Ceán Bermúdez apuntaron en sus obras el leonardismo evidente de las puertas del altar mayor de la catedral valenciana, pero ninguno de los dos dieron el paso de hacer corresponder su autoría a un mismo artífice, esa deducción se conseguiría formular a finales del siglo XIX como, seguidamente analizaremos.

Tras haber reseñado los documentos italianos que nos transmitían la información de la presencia de un “Ferrando Spagnolo”, discípulo de Leonardo, en la península vecina en los últimos años de la decimoquinta centuria y los primeros años de la siguiente, hemos dado un paso más concretizando las noticias que nuestra literatura artística hasta 1800 contiene acerca de la existencia y obra de, sólo uno, de los Fernando.

Sin embargo, a partir de 1870, la situación se precipitará presentando, en su formulación actual, la problemática que muestra la vida y obra de los dos Hernando.

En 1877, Karl Justi supo ver en los pintores de la capilla Albornoz de Cuenca y las del retablo mayor de la catedral de Valencia las semejanzas que ni Ponz ni Ceán habían sido capaces de vislumbrar.

La intención del investigador alemán se vio felizmente confirmada al aparecer en 1891 el documento de contratación del retablo mayor valenciano extendido a favor de los pintores manchegos Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina en 1507:

“Dia primero de marzo del año del Señor 1507 en Valencia. En nombre de Dios. Sepan todos cómo Nos el Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia [...] de una parte; y Fernando de Llano y Ferrando de la Almedina, pintores residentes en Valencia, por la otra parte.[...] Capítulos hechos y concertados por y entre los Reverendos Señores del Cabildo de la Santa Metropolitana Seo de Valencia, de una parte, y el Maestro Ferrando de Llanos y el Maestro Ferrando de la Almedina, pintores, sobre la pintura de las puertas del retablo de la Capilla mayor de la Sacratísima Virgen María de la Seo, las cuales los dichos maestros y pintores han de pintar con la ayuda de Dios, cuyos capítulos son del tenor siguiente.”²¹

Ahora bien, el descubrimiento de este documento a la vez que terminaba con el error, perpetuado por Ceán, de atribuir este hermoso ciclo pictórico a los italianos “Pablo de Aregio y Francisco Neapoli” levantaba una nueva polémica al facilitar el nombre, hasta ahora desconocido, del segundo de los autores del retablo valenciano, es decir, Hernando o Fernando de Llanos.

Sin embargo, el problema se diversifica en dos ramas, una primera, evidente con lo visto, intentaría delimitar los campos pictóricos de cada uno de los Hernando, en tanto que una segunda buscaría adscribir los testimonios italianos a uno u otro de los pintores manchegos.

Los dos problemas continúan sin una solución absolutamente satisfactoria que ha provocado alternancias en las atribuciones. Así Justi, en principio, hizo una propuesta de identificación atribuyendo en 1895 los paneles más leonardescos del retablo a Yáñez de la Almedina.²²

²¹ La transcripción del documento original está en V.V.A.A., *Los Hernando. Pintores Hispanos del Entorno de Leonardo*, Valencia, 1998, págs. 263-264. El documento original lo publicó Roque Chabas en el *Archivo*, 1891

²² Véase Carl Justi, *Miscelánea de tres siglos de vida artística española. Estudios de Arte Español*, Madrid, 1908.

Leonardo da Vinci y España

En 1907, Émile Bertaux rectificaba la opinión de Justi invirtiendo de forma convincente las atribuciones dadas por el historiador alemán, que en 1908 aceptaba la propuesta de distribución de paneles sugerida por el estudioso francés, y, además caracterizaba la valía artística de cada uno de los autores del retablo valenciano:

“Llanos es el más sometido a la imitación, es alumno de una Academia como los discípulos de Leonardo en Lombardía, permanece, en arte, como un italiano, Yáñez, por lo pintoresco de su orientalismo, como por el vigor de su realismo, es, en verdad, un pintor español.”²³

Como vemos, pues, para Bertaux, Hernando de Llanos era el más cercano a Leonardo, el más vinculado a los modelos del maestro florentino, pero, no obstante el más mediocre de la pareja:

“El más mediocre de la pareja, Llanos, es el discípulo más fiel que Leonardo ha formado en Florencia tras su vuelta en 1500.”²⁴

A partir de este momento, ha existido en la crítica una división sobre el problema del leonardismo de ambos pintores manchegos que se mantiene unida a la elección de quien personifica el “Ferrante Spagnolo” de las fuentes italianas.

Una primera posición vendría dada por aquellos investigadores que creen que es Hernando de Llanos el “Ferrante” de los documentos italianos. Así, en primer lugar podemos citar a Elías Tormo que afirma lo siguiente:

“El “Ferrante Spagnolo” del taller de Leonardo de Vinci [...] yo creo que es Llanos, el extraordinariamente más imitador de Leonardo y que siendo por ello o por edad más autorizado, siempre ve su nombre delante del de Yáñez en los documentos valencianos comunes a los dos pintores.”²⁵

Elías Tormo, ha sido, entre los historiadores españoles, uno de los más entusiastas investigadores del problema de los Hernando apuntando muchas de las afirmaciones que después han servido de base a la investigación.

Estas aseveraciones harían a Hernando de Llanos un artista de mayor edad, “Llanos que presumo más viejo”²⁶, más directamente unido a Leonardo al que imita, como Bertaux, nos recordaba, más servilmente, en el uso de la típica sonrisa leonardesca y de los modelos plasmados por el maestro florentino en su producción pictórica y en sus dibujos, y al que haría originario de los “Llanos albacetenses” o de Santa María de los Llanos cerca de Mota del Cuervo, en plena región de La Mancha.

Por otro lado, Yáñez, estaría caracterizado por una pintura más española, más realista, más ligada al espíritu leonardesco que a la forma del florentino, por lo que se dejaría aleccionar por el natural del que tomaría apuntes que después serían aprovechados en el

²³ Emile Bertaux, “Le retable monumental de la cathedrale de Valence”, *Gazette des Beaux Arts*, 1907, v. 38, pág. 125 : « Llanos asservi à l'imitation ; il est élève d'une 'Academie' comme les disciples de Léonard en Lombardie, il rest, en art, un Italien, Yáñez, par le pittoresque de son orientalisme, comme par la vigueur de son réalisme, est vraiment un peintre espagnol. »

²⁴ *Ibidem*, pág. 126 : “Le plus mediocre du couple, Llanos, est le 1er disciple le plus fidèle que Léonard ait formé à Florence après son retour en 1500.”

²⁵ Elías Tormo, “Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de Almedina”, *Boletín de la Sociedad de Excursionistas*, 1924, pág. 36.

²⁶ *Ibidem*, pág. 32.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

momento oportuno, recordando la máxima vinciana tantas veces repetida en el *Libro di Pittura*:

“Siempre el pintor que desee conseguir el honor en sus obras, debe buscar la celeridad de sus actos naturales que son realizados por los hombres de improviso y nacidos de las potentes, afecciones de sus efectos, y de aquellos se debe hacer breves apuntes en sus cuadernos y después usarlos según sus propósitos.”²⁷

A. L. Mayer, continúa, en sus análisis de estos maestros, las mismas líneas interpretativas que Bertaux y Tormo habían marcado para Hernando de Llanos:

“Llanos [...] imita más estrictamente a Leonardo [...] <es> uno de sus discípulos <que> acusa la más directa influencia de Leonardo.”²⁸

W. Suida, es otro de los expertos artísticos que se decanta por atribuir la identidad del “Ferrando Spagnolo” a Hernando de Llanos, estableciendo un paralelo directo entre los modelos leonardescos, por ejemplo, *La Virgen de los Husos* y alguna escena de las puertas del altar mayor de la Catedral valenciana, como la *Huida a Egipto*:

“Quest’ultima dovette essere vista da que Ferrando Spagnolo che nel 1505 era assistente di Leonardo a Firenze e che nel 1506 era di nuovo domiciliado a Valencia insieme a un ominimo <Fernando Yáñez>”²⁹

Finalmente, mantienen una opinión parecida F. Benito Doménech en su artículo “Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo” cuando esgrimiendo una hipótesis semejante subraya:

“Sin embargo hay más razones para creer que Ferrando Spagnolo fuera Fernando Llanos, pues sus composiciones y figuras tienen mayor dependencia leonardesca que en Yáñez, llegando a reproducir literalmente algunos modelos de la Batalla de Anghiari a la cual no todo el mundo tenía acceso [...] En Yáñez, en cambio, el sustrato leonardesco se ciñe no tanto a los tipos como al espíritu de sus rostros.”³⁰

P.C. Marani, retomando el argumento de Nicole Dacos vuelve a hacer de Hernando de Llanos el Ferrando que acompañó a Leonardo en sus trabajos lombardos de 1494:

“Fernando de Llanos, lo spagnolo che sembra aver avuto contatti con Leonardo a Milano, già intorno a 1495 [...]”³¹

Aunque, igualmente, lo hace el discípulo que ayuda al florentino en la realización de la *Batalla de Anghiari*:

[...] più tardi a Firenze quando collaborava con Leonardo alla *Battaglia d’Anghiari*³²

²⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, ed. de Carlo Pedretti y Carlo Vecce, Firenze, 1995, v. I, pág. 200. “Sempre il pittore che vole avere onore delle sue opere, debbe cercare la prontitudine de’ sua atti nelli atti naturali fatti dalli omini improvviso e nati da potente affezione de’ loro effetti, e di quelli fare brevi ricordi in su ‘suoi libretti, e poi alli suoi propositi adoperarli [...]”.

²⁸ A.L.Mayer, *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947, pág. 145.

²⁹ Wilhelm Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, Vicenza, 2001, pág. 170, (1ª edición, *Leonardo und Sein Kreis*, München, 1929); una opinión semejante del mismo autor en “The School of Leonardo” en V.V.A.A. *Leonardo da Vinci*, Japan, s/e, págs. 315-335

³⁰ F. Benito Doménech, “Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo” en V.V.A.A., *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, 1998, págs. 28-29

³¹ P.C. Marani: “I disegni di Leonardo” en V.V.A.A., *Il Genio e la Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedente, innovazioni, riflessi di un capolavoro*. Milano, 2001, pág. 118.

³² *Ibidem*.

Por otro lado, la opinión que hace de Fernando Yáñez el discípulo directo del florentino recogido en los pagos de la Batalla de Anghiari es sostenida por Camón Aznar quien defiende que fue “Yáñez el que colaboró con el maestro florentino”³³

“A juzgar por las obras documentalmente probadas del ciclo conquense, Yáñez se adhiere a las fórmulas leonardescas con absoluta fidelidad, repitiendo sus tipos, fisonomía y técnica.”³⁴

Nicole Dacos también se une al número de historiadores que identifican a Yáñez con el “Ferrando Spagnolo”:

“Desde hace tiempo se sostuvo la identificación de uno de los dos miembros con el “Ferrando Spagnolo pintor” documentado en Florencia junto a Leonardo da Vinci en 1505 durante los trabajos de la *Batalla de Anghiari* en el Palazzo Vecchio. Después de muchas opiniones opuestas unidas a la solución que se daba al problema de la repartición de las manos en el políptico valenciano, se ha llegado unánimemente a la conclusión de que debe tratarse de Yáñez.”³⁵

Quizá, la unanimidad a la que alude Dacos es la que lleva a uno de los últimos biógrafos del artista florentino a aceptar que “Ferrando Spagnolo [...] probablemente se trate de Fernando (o Hernando) Yáñez de la Almedina”³⁶

Finalmente, uno de nuestros mayores estudiosos sobre la figura del pintor manchego Yáñez de la Almedina, Pedro Miguel Ibáñez Martínez justifica su identificación con el último porque:

“El leonardismo de Llanos es de carácter periférico y podría ser asimilado en su pintoresquismo- jetas desencajadas y ululantes-, por cualquier oficial que tuviera delante una representación medianamente legible. El leonardismo de Yáñez es inmanente, y no puede explicarse más que a través de un trato cercano al maestro [...]. Por todo lo dicho [...] identificaremos a este último (Yáñez) en la ejecución del gran mural bélico florentino.”³⁷

Con la exposición de las dos posturas confrontadas no hemos pretendido agotar la cuestión, de la que daremos nuestro particular juicio al final de este capítulo, aunque sí plantear la problemática, que aún se cierne, sobre el leonardismo que los dos Hernando practicaron en nuestro territorio.

Seguidamente, vamos a analizar la producción pictórica de ambos artistas con el fin de detectar y sacar a la luz las influencias vincianas que sus obras manifiestan comenzando por la más grandiosa de ellas que, como sabemos, son las puertas del altar mayor de la catedral valenciana.

³³ J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1979, pág. 46

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Nicole Ducos, “Anonimo seguace milanese di Leonardo”, *op. cit.*, pág. 25: “Da tempo è stata sostenuta l’identificazione di uno dei due maestri con il “Ferrando spagnolo dipintore” documentato a Firenze accanto a Leonardo da Vinci nel 1505 nel corso dei lavori per la Battaglia di Anghiari a Palazzo Vecchio. Dopo Mopti pareri contrastanti legati alla soluzione che si dava al problema della spartizione delli mani nel polittico valenziano, si è giunti unanimemente alla conclusione che dovesse trattarsi dello Yáñez”

³⁶ Charles Nicoll, *Leonardo. El vuelo de la mente*, Madrid, 2005, pág. 436

³⁷ Pedro M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina*, *op. cit.*, pág. 75

El leonardismo del Retablo Mayor de la Catedral de Valencia

El Retablo Mayor de la catedral valenciana está formado por dos grandes puertas a manera de armario, con seis compartimentos pintados por su anverso y reverso que nos ofrecen doce composiciones relacionadas con la vida de la Virgen.

La función de estas dos puertas es proteger el rico retablo de plata que el orfebre pisano Piero de Pone junto con el alemán Agustín Nicos y los plateros valencianos Francisco Cetina y Bernardo Joan habían labrado entre 1489 y 1507.

Hasta fines del siglo XIX, como ya señalamos anteriormente, nadie guardó memoria de los verdaderos autores de las mismas que se creían de Pablo Regio y Francesco Neapoli (es decir Pablo de San Leocadio y Francesco Pagano). El equívoco vino al confundirlas con los frescos en paredes y bóvedas que, anteriormente, éstos habían ejecutado en la capilla mayor y que desaparecieron en el siglo XVII con la reforma barroca para volver a aparecer en junio de 2004.

El programa iconográfico que se siguió preveía tanto la ejecución exterior como interior de las puertas. En la cara exterior fueron pintadas las siguientes escenas: *Natividad de Jesucristo*, la *Adoración de los Reyes*, *Resurrección*, *Ascensión*, *El Espíritu Santo* y *La Asunción*, en tanto que en la cara interna se plasmaron: *Abrazo de San Joaquín a Santa Ana*, *Natividad de María*, *Presentación de la Virgen al Templo*, *Visitación*, *Presentación de Jesús al templo* y *Descanso en la huida a Egipto*.

En general, la historiografía suele agrupar las pinturas en dos conjuntos de seis tablas adscritos a cada uno de los Hernando. En la mayoría de casos los críticos coinciden, aunque en otros la divergencia es mayor.

De todas maneras, debemos reconocer que pudo haber participaciones de ambos artistas en una sola obra y, que por tanto, es estilísticamente problemática una división excesivamente rigurosa.

Al grupo mayoritariamente asignado a Yáñez de la Almedina, corresponderían: *La Adoración de los Pastores*, *El Tránsito de María*, la *Presentación de la Virgen en el templo*, el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana* y la *Visitación*.³⁸

El grupo que correspondería a Llanos estaría compuesto por la *Natividad de María*, la *Adoración de los Magos*, la *Ascensión*, la *Huida a Egipto*, la *Resurrección* y el *Pentecostés*.³⁹

³⁸ En el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, Post y Garin ven la participación del otro pintor manchego; véase Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish painting*, Cambridge, 1953, vol. XI y F. M. Marín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina. Pintor español*, Ciudad Real, 1978 (1ª edición, Valencia, 1954); en la *Presentación de la Virgen en el templo*, E. Bertaux, *op. cit.*, 1907 y C. Justi, *op. cit.*, 1908 la asignan a Yáñez en tanto que Post, *op. cit.*, 1953 cree que es también una obra conjunta de los dos Hernandos y para Caturla, Angulo y Pérez Sánchez es toda de Llanos; véase M. L. Caturla, "Fernando Yáñez no es leonardesco", *Archivo Español de Arte*, 1942, n° 47, págs. 35-49, A. E. Pérez Sánchez, "Arte" en *Valencia*, Madrid-Barcelona, 1985, págs. 150-393 y D. Angulo Iñiguez, *Pintura del Renacimiento. Tomo XII de Ars Hispanie*, Madrid, 1954.

³⁹ La discrepancia entre la crítica también llega a este conjunto pictórico y así en el *Descanso en la huida a Egipto*, Bertaux, Justi y Caturla ven el estilo más genuinamente leonardesco de Llanos, en tanto que para Post es obra de Yáñez y Garín y Pérez Sánchez coinciden en ver una participación puntual de Yáñez. En la *Resurrección*, Bertaux, Justi y Post la consideran obra de Llanos, para Caturla, sin embargo, es de Yáñez y Pérez Sánchez la cree de Llanos pero con participación de Yáñez. Finalmente, en el *Pentecostés*,

Vamos a comenzar nuestro análisis de las tablas que componen las puertas del altar mayor de la catedral valenciana, por aquéllas que han sido atribuidas a Hernando de Llanos el más leonardesco, según una parte de la crítica, de ambos artistas manchegos.

La primera obra que estudiaremos es la *Natividad de María*⁴⁰.

En líneas generales, la primera impresión que produce esta tabla, es la de una clara influencia leonardesca en el suave claroscuro que matiza y da relieve a las figuras de la obra. Esa suavidad que proporciona dulzura, amabilidad y belleza fue recomendada por Leonardo a sus discípulos y lectores en varios pasos del *Libro di Pittura*:

“Grandísima gracia de sombras y de luces se les da a los rostros de aquellos que se sientan e las puertas de las estancias que están a oscuras [...] y de esta representación y aumento de las sombras y las luces el rostro adquiere mucha belleza.”⁴¹

Ahora bien, si realizamos una visión pormenorizada de la tabla nos surgen una serie de prestamos vincianos que reflejan la dependencia de Llanos frente al maestro florentino.

En primer lugar, detrás de Santa Ana, encontramos dos personajes, de los cuales, uno de ellos puede ser reconocido como San Joaquín, quien presenta una cabeza ruda y marcada, de mentón elevado y nariz prominente que desvela su origen leonardesco y que puede ser relacionada con un dibujo ejecutado por un imitador del maestro de Anchiano, hoy día en colección particular. **[Imagen 1]**

Seguidamente, vemos a la recién nacida, sostenida en brazos de una mujer joven que realiza un movimiento de protección para refugiarse en el regazo de la doncella, movimiento que hacen de la pequeña un modelo similar al que encontramos en el niño Jesús de la *Virgen de los Husos* composición preparada por Leonardo para Florimond Robertet y utilizada en varias ocasiones, como tendremos oportunidad de ver, por ambos Hernando. **[Imagen 2]**

Los dos gatos presentados en el ángulo inferior derecho, recuerdan el gusto leonardesco por el detalle naturalista y el apunte obtenido de la observación de la realidad, aproximándose en su vivacidad a la hoja de estudios de gatos conservada en Windsor nº 12363.

También, es notable, en esta obra de Llanos la gesticulación manual con escorzos evidentes de estas extremidades, que son características artísticas de Leonardo y su círculo, por ejemplo, podemos resaltar la mano de la doncella que intenta atraer hacia sí a la pequeña María, o también los dedos alargados y sinuosos de la anciana que alarga un cuenco hacia San Joaquín y que tienen una configuración muy parecida a la mano con la que Cecilia Gallerani acaricia el blanco armiño que sostiene entre sus brazos.⁴²

Bertaux y Justí la atribuyen a Llanos, mientras que para Post y Garín es obra de ambos, finalmente, Angulo y Pérez Sánchez la creen de Yáñez. En este trabajo seguiremos la clasificación dada por Diego Angulo recogida, también, por Benito Doménech.

⁴⁰ Oleo sobre tabla, 1,94 x 2,27m.

⁴¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 188. “Granidísima grazia d’ombre e di lumi s’aggionge alli visi di quelli che sedeno sulle parte di quelle abitazioni che sono scure[...] e di questa tale rappresentazione et aumentazione d’ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza.”

⁴² La longitud de los dedos leonardescos podría tener su origen en un estudio pormenorizado de los miembros simiescos, como el propio Leonardo deja intuir cuando escribe “mano de scimmia” en un

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Finalmente, dentro de la organización del primer plano de la composición vemos como dos de las doncellas realizan un movimiento simétrico opuesto en forma de V, esquema que, continuamente, persigue Leonardo en modelos de creación y que le obliga a rotar y contraponer sus figuras.⁴³

La segunda tabla atribuida a Llanos del conjunto de la catedral valenciana es la *Adoración de los Magos*.⁴⁴

La obra es claramente dependiente del modelo vinciano de la *Adoración de los Magos* de los Uffizi en Florencia, de hecho, la obra de Llanos se compone en dos grandes planos, el primero nos presenta, propiamente, el acto de la adoración, donde el pintor manchego ha tomado de la pieza de los Uffizi el grupo principal, es decir el de uno de los magos que ofrece su don a Jesús sostenido por la Virgen.

Ahora bien, este grupo está invertido con respecto a la obra vinciana, algo que Llanos pudo hacer pensando en una mejor distribución de sus personajes, o, tal vez, siguiendo esa pauta leonardesca, que más arriba señalábamos y que busca la diversidad a través de la contraposición de la figura utilizando un método especular. [Imagen 3]

El pintor manchego coge, igualmente, del original vinciano el personaje en pie que sitúa a la izquierda y que aparece en actitud meditativa que se contrapone en el otro extremo a otro rey que porta su regalo con esos dedos, típicamente, contorsionados y a un joven andrógino que presenta un perfil característicamente vinciano.

Es interesante hacer notar que la composición debía ser vista, y fue vista bien por Llanos, bien por Yáñez, en el propio medio florentino, quizá, cuando “Ferrando Spagnolo” colaboraba con el maestro florentino en la *Batalla de Anghiari* en 1505 ya que esta Adoración quedó a buen recaudo en Florencia cuando Leonardo marchó, por primera vez, a Milán en 1482:

“Comenzó una tabla de la Adoración de los Magos donde se ven muchas bellas cosas, máxime las cabezas, ésta estaba en casa de Amerigo Benci, enfrente de la logia de los Peruzzi, y ésta también quedó sin concluir como sus otras cosas.”⁴⁵

Sin embargo, el primer plano de la composición, como sucede en otras obras de Llanos, presenta otros agregados pertenecientes a otras piezas vincianas, así, por ejemplo, por encima de la Virgen hay una figura con halo, posiblemente San José, que

dibujo de la colección Windsor de anatomía 12613. Para ver este punto, Carlo Pedretti, *L'Anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, Urbino, 2005, pág. 6 y O'Malley-Saunders, *Leonardo da Vinci on the Human Body. The Anatomical, Physiological and Embryological Drawings edited by C.D. O'Malley and J.B. de C.M. Saunders*, New York, 1983 (1ª edición, 1952), pág. 352. Ver **Imagen 1**.

⁴³ Carmen Bambach, “Leonardo, left-handed draftsman and writer” en Carmen Bambach (ed) *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York, 2003, págs. 51-52. Investigaciones recientes acerca de la dislexia relacionan los individuos aquejados de tales problemas con concepciones del espacio más ajustadas y profundas, lo que parece, podría ser el caso de Leonardo y su gusto por las rotaciones y simetrías como formas de investigaciones espaciales más ricas y sugerentes. Para este problema véase: Nicola Brunswick, *Dyslexia*, Oxford, 2009 y, también de la misma autora: *Living With Dyslexia*, New York, 2011.

⁴⁴ Óleo sobre tabla, 1,94 x 2,27 m.

⁴⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. IV, pág. 24. “Cominciò una tavola della Adorazione de'Magi, che v'è su molte cose belle, massime de teste; la quale era in casa d'Amerigo Benci dirimpetto alla loggia dei Peruzzi, la quale anche ella rimasse imperfetta come l'altre cose sua.” Sobre la no terminación de *La Adoración* se puede ver Jens Thies, *Leonardo da Vinci, the Florentine Years of Leonardo and Verrocchio*, London, 1913.

sobrepone su mano con el típico escorzo que aparece en la *Virgen de las Rocas* del Louvre y el *Cenáculo de Santa María de las Gracias*, por otro lado, aunque, en la ficha que acompaña la presentación de esta obra en *Los Hernandos*⁴⁶ se nos dice que el joven tocado de un gorro rojo podía estar inspirado en la Virgen del *Tondo Doni* de Miguel Ángel hoy en los Uffizi, pensamos que, también, esta muy cercana a la figura de San Felipe del Cenáculo ya citado, lo cual estaría en correspondencia con el detalle del escorzo de la mano que hemos señalado.

Finalmente, en este primer plano podemos observar una cabeza que surge entre las figuras de San José y uno de los Magos, testa que por su presentación, aparece, igualmente, en *La Adoración* de los Uffizi, en una posición semejante.

El segundo plano de la obra, donde nos aparecen en diversas distancias un conjunto de jinetes, tiene su referente más cercano en los diversos estudios que Leonardo realizó para la *Batalla de Anghiari* y que serían visibles al discípulo español.

El primer grupo de caballeros formado por tres individuos con sus correspondientes monturas podría proceder de un dibujo preparatorio para la *Batalla de Anghiari* que se encuentra en la Galleria dell'Accademia de Venecia, y que daría razón de dos de los tres caballos que en la composición de Llanos se presentan, a saber, los que muestran los colores marrón y grisáceo, en tanto que no se encontraría un referente para el caballo blanco por la razón de que es una simple inversión del caballo de color gris.⁴⁷ Sin embargo, en un dibujo de Leonardo conservado en el Museo del Louvre y denominado "Dos caballeros luchando con un dragón y estudios de caballos" perteneciente a la *Colección Edmond de Rothschild* encontramos en la parte central dos caballos que van y vienen y que, igualmente podrían haber inspirado al pintor manchego.

Además esta hoja de dibujos leonardesca nos presenta también varios ejemplos de equino en corveta, que podrían haber servido de ejemplo para el jinete que realiza la transición entre los tres grupos de caballeros y un perro que recuerda al que aparece en este segundo plano. **[Imagen 4]** Aunque reconocemos, de la misma manera, la semejanza con el can que aparece en un dibujo florentino de la Galleria dell'Accademia.⁴⁸

Finalmente, los dos jinetes que se pierden en la lejanía proceden de un dibujo de Leonardo da Vinci, conservado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge **[Imagen 5]** y que fueron realizados por el artista de Vinci, curiosamente, también para la *Adoración de los Magos*.

Así pues, como en tantos otros casos, la composición de Llanos es un magnífico rompecabezas, donde predominan, en este caso, las piezas procedentes de la *Adoración de los Magos* realizada por Leonardo para el monasterio de S. Donato a Scopeto hacia 1481 y que, posiblemente, volvió a utilizar como fuente de inspiración para las escenas de caballería pertenecientes a la *Batalla de Anghiari*. Quizá esa sea la razón de que nuestro "Ferrando" pudiese conocer ciertos dibujos de juventud del maestro florentino.

⁴⁶ V.V.A.A. *Los Hernandos*, op. cit., págs. 74-77.

⁴⁷ Véase, V.V.A.A. *Los Hernandos*, op. cit., pág. 76

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 151.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

La siguiente pieza del retablo valenciano que vamos a examinar es el *Descanso en la huida a Egipto*⁴⁹.

Esta tabla, igual que las anteriores, presenta la suave luz y el claroscuro, que de herencia leonardesca, nuestro Llanos utiliza como marca de estilo que tiene como fin homogeneizar el espacio pictórico con transiciones melodiosas entre unos planos y otros, tal y como advertía el maestro de Anchiano:

“Si tuvieras un patio que pudieses cubrir en tu lugar con una tienda de lino, esta luz vendrá bien, o cuando quieres hacer el retrato de uno, hazlo con el tiempo malo, al caer la tarde, haciendo estar al retratado con la espalda junto a uno de los muros de ese patio. Fijate por las calles al caer la tarde los rostros de las mujeres y de los hombres cuando el tiempo es malo, cuanta gracia y dulzura se ve en ellos”⁵⁰

Y, siguiendo los consejos del pintor florentino observamos un cielo nublado y una luz tenue que difumina los contornos distribuyendo, de esta forma, dulces sombras, sobre todo, en la figura de la Virgen con el Niño.

Siguiendo el precedente anterior Hernando de Llanos acude a un motivo principal, dependiente de la iconografía vinciana, y así, sitúa en un primer plano a una Virgen sentada con el niño que procede iconográficamente de la tabla, ahora perdida, que Leonardo realizó para Florimond Robertet.

En una carta fechada el 14 de abril de 1501, Pietro da Novellara, vicario general de la Orden de los Carmelitas informaba a Isabel de Este:

“Muy ilustrísima y excelente Señora:

En el transcurso de esta Semana Santa he podido enterarme de cuáles son las intenciones de Leonardo, el pintor, a través de su discípulo Salai y de otras personas próximas a él, y para que sus intenciones quedaran perfectamente claras, el Miércoles Santo [7 de abril] fue traído a mi presencia. En pocas palabras, os diré que sus experimentos matemáticos le han distraído tanto de la pintura que dice que ya no puede soportar el pincel. Le puse al tanto de los deseos de Vuestra Señoría y le encontré muy dispuesto a satisfacerlos, en agradecimiento por la gentileza que le demostrasteis en Mantua. Hablamos con libertad y acordamos lo siguiente: que si puede verse libre de obligaciones para con su Alteza el Rey de Francia, sin incurrir en su desfavor, como espera poder hacer dentro de un mes, no hay nadie en el mundo a quien esté más dispuesto a servir que a Vuestra Señoría. En todo caso, una vez que haya concluido un cuadro que está pintando para un tal Robertet, un favorito del Rey de Francia, se pondrá inmediatamente a trabajar en el retrato para enviarlo luego a Vuestra Excelencia. Para animarle a ello, le ofrecí dos obsequios. El cuadro en el que está trabajando es una Virgen sentada que parece estar devanando un huso, mientras el Niño que tiene un pie metido en la cesta de las madejas y agarra con una mano la manivela de la rueca, contempla atentamente cuatro aspas con forma de cruz y, como si deseara ésta para sí, sonríe y la agarra con fuerza para que no se la quite su madre, que trata de arrebatársela.”⁵¹

⁴⁹ Óleo sobre tela, 1,94 x 2,27 m.

⁵⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 204. “Se avessi una corte da potere coprire a tua posta con tenda lina, questo lume fia bono; over quando voi ritrarre uno, retralo a cattivo tempo, sul fare della sera, facendo stare il ritratto con la schiena acostó a uno de’ muri d’essa corte. Pon mente per le strade sul fare dell sera, i visi de omini e di donne, quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in loro. “.

⁵¹ La traducción proviene de Charles Nicoll, *Leonardo. El vuelo de la mente*, Madrid, 2005, págs. 376-377. Aunque con serias dudas por parte de la crítica se conocen dos versiones próximas al maestro florentino, uno en una colección particular neoyorkina y otra en la escocesa Buccleugh Collection. Para este tema se puede consultar Martin Kemp (ed) *Leonardo da Vinci: The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, Edimburgo, 1992 y Alessandro Vezzosi, *Leonardo dopo milano. La Madonna dei Fusi*, Firenze, 1982. El texto original de Novellara se puede encontrar en Vezzosi, op. cit., pág. 45.

El modelo iconográfico, aquí presentado, por Llanos tendrá una importante difusión en la obra de ambos artistas manchegos, no siendo, sin embargo, tan recurrente en el grupo de leonardescos italianos, lo cual no es extraño, ya que, como hemos visto, la obra, si finalmente se acabó, se concibió y elaboró en Florencia, no en el medio lombardo. Además, el interesante documento de Pietro de Novellara, sólo nos subraya como ayudante conocido a Salai, en tanto que conviene en la presencia de otros ayudantes de los que no nos da el nombre, pudiendo preguntarnos si alguno de nuestros Hernando no estaría ya trabajando con el maestro florentino, ya que, como veremos más adelante, la mayoría de las obras que proceden directamente de la *Virgen de los Husos* se han adscrito, en algunos casos, a nuestros dos pintores manchegos.⁵²

Hay otros aspectos de este modelo de Virgen presentado por Llanos que nos parecen merecedores de un comentario. En principio, debemos recordar que el ejemplar de la *Virgen de los Husos* no era una figura de cuerpo entero, en tanto que la que nos presenta el pintor manchego sí lo es; por tanto, debemos fijarnos en la parte inferior de la figura que, en este caso, aparece planteada como un conjunto de paños plegados que recuerda algún ejemplo vinciano semejante al que se conserva en el Museo del Louvre, Cabinet de Dessins n° 2255 que muestra la misma estructura en V de las piernas bajo los plegados.

Finalmente, son destacables las dos figuras del fondo, donde observamos un momento de la huida a Egipto con una Virgen con el Niño encima del asno y un San José que escorza el brazo para señalar siguiendo un modelo, también, leonardesco que proveniente del *San Juan* del Louvre, se encuentra en otras obras de profunda influencia vinciana, como en *la Madonna con el Niño, Santa Ana y Santos* de S. Fermo Maggiore de Verona, realizada por Giovanni Francesco Caroto (1480-1555-58) que presenta un San Juan que conserva el acusado movimiento que después reencontraremos en modelos españoles del siglo XVII creados por artista de la talla de un Pacheco o por Herrera el Viejo. [Imagen 6].

*La Presentación de Jesús en el templo*⁵³ nos vuelve a presentar una escena unificada por esa luz suave, que procedente del mundo vinciano, caracteriza la obra de Llanos. Por otro lado, vemos, igualmente, en este panel la introducción de una serie de marcas que utilizadas continuamente son como las firmas que nos revelan su adscripción a la tradición leonardesca. Así, en el ángulo superior derecho encontramos dos personajes, uno de ellos tocado en su cabeza con una especie de turbante, que se ha querido identificar como un retrato de Jerónimo Vich (1459-1535) y a quien volveremos a encontrar en el *Nacimiento* de una colección particular madrileña: a su lado, un personaje ricamente vestido extiende su mano para gesticular con el típico escorzo que hemos visto en piezas anteriores y que encontramos en varias obras originales de Leonardo como *La Virgen de las Rocas, La Cena de Santa María de las Gracias o la Virgen de los Husos* [Imagen 7]

⁵² Otros casos interesantes de notar procedentes de esta iconografía leonardesca son la *Madonna dei fusi* de la National Gallery of Art de Washington y una pintura del joven Rafael hoy en la Gemäldegalerie, *La Madonna Terranova*, aproximadamente de 1505 que presenta el impacto que el ya maduro Leonardo provocó en el joven talento urbinés. Más ejemplos pueden verse en A. Vezzosi, *op. cit.*

⁵³ Óleo sobre tabla, 1,94 x 2,27m.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

El escorzo de la mano, es como ya hemos señalado, una marca leonardesca de gran éxito no sólo entre los Hernando sino entre todos los artistas que reciben la influencia vinciana bien de manera directa o indirecta.

Al mundo vinciano corresponden, de la misma manera, las dos cabezas masculinas que se sitúan detrás de la Virgen y que se relacionan, como ya vimos, con ese ámbito de los “grotescos” y caricaturas, siendo uno de ellos, el que cruza sus manos, una replica del personaje de San Joaquín que analizamos en la *Natividad de María*.

Finalmente, la gesticulación de las manos del sacerdote que va a recibir a Jesús nos induce a ver esas extremidades, típicamente, leonardescas en su alargamiento y escorzo, tal y como se perciben en la mano de San Felipe en el *Cenáculo*.

La siguiente obra de Hernando de Llanos que vamos a estudiar en relación con su recepción de los modelos leonardescos es la *Resurrección*⁵⁴

Es interesante observar en este caso como en los anteriores, que nuestro pintor recurre a uno de los grandes motivos de la iconografía vinciana relacionada con sus estancias florentinas. Hasta ahora hemos visto aparecer en la producción de Llanos motivos extraídos bien de la *Epifanía* de los Uffizi bien de la *Virgen de los Husos*, en esta obra, no obstante, W. Suida percibió el influjo de la *Batalla de Anghiari*, obra de la que poseemos documentalmente varios pagos recibidos por “Ferrando Spagnolo” gracias a su trabajo:

“Como alumno de Leonardo Fernando de Llanos se revela diligente pero a menudo falto de libertad; continuamente nos topamos con derivaciones directas de las obras del maestro. Para la *Adoración de los magos* utiliza la composición de Leonardo salida de la pintura inconclusa de Florencia limitándose a reducir el número de figuras y a reproducir especularmente la de la Virgen. La Virgen y el Niño del *Descanso durante la huida de Egipto* corresponden exactamente a las de la *Madonna de los husos* y sin propuestas nuevamente con la misma orientación en el ejemplar del Príncipe Ruprecht⁵⁵. En la escena de la Resurrección se reconoce fácilmente uno de los caballeros de la *Batalla de Anghiari*.”⁵⁶

Es, pues, esta profunda dependencia de Llanos con respecto a los grandes modelos del artista florentino lo que le hace formular el juicio que adscribe el “Ferrando” de la documentación florentina a nuestro Hernando de Llanos:

“Cuál de los dos Fernando haya sido el asistente de Leonardo en la ejecución del cartón de la *Batalla de Anghiari* no se ha dicho explícitamente, pero aparece con toda probabilidad que sea Fernando de Llanos, en muchas de cuyas obras nos vienen de hecho reminiscencias evidentes de este cartón de Leonardo.”⁵⁷

⁵⁴ Óleo sobre tabla, 1,94 x 2,27 m.

⁵⁵ Pieza situada en la National Gallery de Washington.

⁵⁶ W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, op. cit., pág. 313: “Come allievo di Leonardo Ferrando de Llanos si rivela essere solerte ma spesso privo di libertà; continuamente ci imbattiamo in derivazioni dirette da opere del maestro. Per l’*Adorazione dei magi* egli utilizza la composizione di Leonardo del dipinto incompiuto di Firenze limitandosi a ridurre il numero delle figure e a riprodurre specularmente quella della Vergine. La Vergine e il Bambino del *Riposo durante la fuga in Egitto* corrispondono esattamente alla *Madonna dei fusi* e sono riproposti con lo stesso orientamento dell’esemplare del principe Ruprecht. Nella scena della Resurrezione si riconosce facilmente uno dei cavalieri della *Battaglia di Anghiari*.”

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 315: “Quale dei due Ferrando sia stato l’assistente di Leonardo nell’esecuzione del cartone della *Battaglia di Anghiari* non è detto esplicitamente, ma ritratta con tutta probabilità di Ferrando de Llanos, in molte delle cui opere si vivengono infatti reminiscenze proprio di questo cartone di Leonardo”

Efectivamente, si reparamos en el segundo guerrero que se cubre con el escudo vemos el paralelismo con el soldado que se defiende del ataque de un jinete en la recreación que P.P. Rubens hizo de la obra vinciana. [Imágenes 8-9].

Pero, no queda aquí la recepción leonardesca, ya que el modelo de Jesucristo resucitado se emparenta con un conjunto de cabezas del Salvador que tuvieron, posiblemente, como precedente un ejemplar vinciano, como también podemos percibir en el *Busto de Cristo* atribuido por Suida a Giovanni Antonio Boltraffio, y que se encontraba en la Collezione Vittadini⁵⁸ o el Cristo atribuido a Salai que se encontraba en la Galería Czerninsche.⁵⁹

Finalmente, no podemos dejar de nombrar el conjunto de tres figuras femeninas, las tres Marías, que se acercan al sepulcro donde se está produciendo el maravilloso evento, ahora bien, si nos fijamos en la lejana figura de María Magdalena vemos que adopta una postura especular, con su índice izquierdo señalando hacia abajo proveniente del dibujo de Leonardo que se conserva en la colección Windsor y que es un estudio para un San Juan Bautista.⁶⁰

La Ascensión de la catedral de Valencia presenta un Cristo semejante al ya analizado en la tabla anterior. Sin embargo, la presencia de apóstoles que se posicionan con el rostro, la inclinación de la cabeza y la mano sobre el pecho como el S. Felipe de la *Última Cena*, por otro lado, motivo utilizado por el pintor manchego en el sacerdote de la *Presentación de Jesús en el Templo*, nos vuelve a situar en un mundo artístico donde las reminiscencias leonardescas siempre están presentes, metamorfoseándose y adaptándose de forma plástica a las necesidades requeridas por las nuevas iconografías a las que se aplican.

Después de haber examinado y analizado las tablas del *Retablo Mayor de la Catedral* valenciana atribuidas a Hernando de Llanos pasaremos a realizar una tarea semejante con aquéllas que son adscritas al pincel de su compañero Hernando Yáñez de la Almedina.

La presencia de esas marcas y signos leonardescos, ahora, no serán tan evidentes como lo han sido en el caso de Llanos y sin embargo, sí hay una atmósfera de estirpe leonardesca, sí hay una utilización del “esfumato” creado por el florentino y sí hay una cierta belleza femenina, de rostros soñadores y pesados párpados que recrean los modelos del maestro de Vinci.

Comenzaremos, pues, nuestro análisis de las seis pinturas que le corresponden a Yáñez de la Almedina con el *Abrazo de San Joaquín a Santa Ana*.

En principio, algo que nos sorprende en esta obra y en otras de Yáñez es la variedad actitudinal de los personajes que ejecutan acciones y gestos diferentes con el fin de activar, de dinamizar la historia, tal y como Leonardo aconsejaba en sus escritos:

“En las historias deben concurrir hombres de complexión variada, edad, encarnación, actitud, gordura, delgadez; gruesos, delgados, grandes, pequeños, gordos, flacos, fieros, contenidos, viejos, jóvenes, fuertes

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 440.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 456.

⁶⁰ 1483-1485, Windsor, R. L. 12572

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

y musculosos, débiles y con poca musculatura, alegres, melancólicos y con cabellos rizados o lacios, cortos y largos, movimientos impetuosos y viles y así con variable ropaje, colores y cualquier cosa que esa historia pida. Es un gran pecado que el pintor haga los rostros semejantes el uno al otro, y también la duplicación de las acciones es un gran vicio”.⁶¹

El texto que viene datado por Carlo Vecce alrededor de 1505⁶² pudo ser comentado por el maestro florentino a sus discípulos durante la realización de la *Batalla de Anghiari* que, claramente, buscaba esa variedad y diversidad en la recreación pictórica del evento.

El pintor manchego busca en sus obras, generalmente, esa riqueza de vestimentas, rostros y acciones que el genio de Vinci comentaría en sus discusiones sobre temas artísticos, así, en esta obra comprobamos esa diversidad que en algún caso es confrontación.

La representación de contrarios era muy querida a Leonardo, ya que, según sus palabras: “retti contrari [...] danno gran paragone l’uno a l’altro, e tanto più quanto saranno più propinqui.”⁶³

Yáñez de la Almedina sigue esta admonición vinciana con las dos mujeres cubiertas que se afrontan en el segundo plano de la historia, una cubierta con un pañuelo rosado y la otra con una gasa azul.

La confrontación, en este caso, creadora de diversidad y animación artísticas, es una de las preferidas de Leonardo, que se encuentra en sus dibujos en múltiples ocasiones, y que consiste en la vecindad entre un joven hermoso y un viejo decrepito, “l’ vecchio al giovane”⁶⁴. En el caso de la obra que estamos tratando una vieja que mira la profunda suavidad de la belleza leonardesca de una joven de rostro ensoñador y párpados caídos. **[Imagen 10]**.

Otra característica compositiva de Leonardo, aprovechada por sus seguidores y discípulos, es la creación especular de figuras.

Esta técnica inventiva podría estar relacionada, como ya hemos anotado, con la capacidad de Leonardo de ser ambidiestro y la dualidad direccional que esta facultad lleva aparejadas. De ahí, que la reflexión sobre la utilización del espejo en la corrección de obras artísticas, que tenía una fuerte impronta florentina, adquiriera un matiz especial en el artista de Vinci.

Posiblemente, los métodos creativos que Leonardo experimentaba en sus propias obras, fueron transmitidos a sus discípulos que acusan en su producción este rasgo y que en la obra que estamos estudiando, es sumamente relevante puesto que ocho de las nueve figuras que componen la escena principal del *Abrazo de S. Joaquín y Santa Ana*, están compuestas con respecto a este principio especular que las organiza en pares opuestos.

⁶¹ Leonardo da Vinci, *Libro de Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 218. “Nelle istorie debbe essere omini di varie complessioni, etá, incarnazioni, attitudini, grassiezze, magrezze ; grossi, sottili, grandi, piccoli, grassi, magri, fieri, civili, vecchi, giovani, forti e muscolosi, deboli e con pochi muscoli, allegri, malincomici, e con capegli ricci e distesi, corti e longhi, movimenti pronti e vili, e così vari abiti, colori e qualunque cosa in essa istoria si richiede. È sommo peccato nel pittore fare li visi che somigliano l’un l’altro, e così la replicazione degli atti è vizio grande.”

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, pág. 221

⁶⁴ *Ibidem*.

El último plano representa a S. Joaquín retirado a los pastizales donde estaban los pastores con sus rebaños:

“Llevaba algún tiempo en aquel lugar, cuando un día que estaba sólo, se le presentó un ángel de Dios, rodeado de un inmenso resplandor. Él quedó turbado ante su vista pero el ángel de la aparición le libró del temor.”⁶⁵

Esta imagen que, en el arte occidental, será un protocolo de la recepción de la divinidad, tiene, como sabemos, un origen leonardesco en el San Felipe del *Cenáculo* que con su amplia divulgación perderá el recuerdo de su origen. Sin embargo, en este caso, su presencia, por la proximidad temporal, es todavía señalable.⁶⁶

En la *Presentación de la Virgen en el Templo*, obra atribuida dentro del conjunto valenciano al pintor de la Almedina, las referencias leonardescas, como es habitual en este artista, son más discretas, concentrándose en la variedad gestual que los personajes ejecutan y que, en el caso de San Joaquín recuerda por el escorzo de la mano, que sitúa de manera lateral, la “típica mano” leonardesca de la *Virgen de los Husos*. Igualmente, hay una mano que tiene su antecedente en el retrato de *Cecilia Gallerani* en la Galería Czatorysky de Cracovia y en el S. Felipe del *Cenáculo* en el personaje con turbante situado el primer piso tras el primer tramo de escaleras. [**Imagen 11**].

La utilización de las escaleras, según F. Marias, podría evocar el dibujo que el florentino realizó para la Epifanía hoy en los Uffizi.⁶⁷

Igualmente, las dos figuras que se sitúan a la izquierda presenta una de ellas el rostro transformado por el leonardismo del almedinense, recordando los numerosos perfiles que Leonardo ejecutó a lo largo de su vida y al que sirve de ilustración el apóstol S. Bartolomé de Windsor.

Ahora bien, leonardesco igualmente es en esta obra el espíritu que nos presenta ese espacio unificado lumínicamente, de manera suave, contrastando los volúmenes de los cuerpos y una variedad de los personajes que sigue, claramente, los preceptos vincianos contenidos en el *Codex Urbinas 1270*.

La Visitación del mismo autor nos introduce en el mundo leonardesco de la suavidad de los rostros femeninos, modelados con dulces tonalidades que facilitan la transición del volumen. También, esta pieza nos presenta esas caras melancólicas que son una marca de estilo de toda la escuela leonardesca y que se patentiza de elocuente manera en la primera figura que entra por la izquierda, con sus párpados caídos y la sonrisa que se deja percibir en su rostro, sonrisa que aparece, también, con sutil rasgo, en la segunda cabeza del lado derecho de la composición.

La Adoración de los Pastores obedece al principio de diversidad que Leonardo aconsejaba para las composiciones históricas, variedad que no sólo se percibe en los movimientos externos, los ropajes o actitudes de los personajes, sino también en los llamados “moti d’animo” que el artista de Anchiano prescribía a sus alumnos:

“El buen pintor tiene que pintar dos cosas principales, a saber, el hombre y el concepto de su mente, Lo primero es fácil y lo segundo difícil, porque se tiene que representar con gestos y movimientos de las

⁶⁵ “Libro sobre la Natividad de María”, *Los Evangelios Apócrifos*, Ed. de Aurelio de los Santos Otero, Madrid, 1956, pág. 262.

⁶⁶ Véase Pietro C. Marani, *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo*, Milano, 2001, pág. 132.

⁶⁷ F. Marias, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pág. 276.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

extremidades, y estas tiene que ser aprendido de los mudos, que lo hacen mejor que otro tipo de hombres.”⁶⁸

La expresividad de los afectos pedida por Leonardo se manifiesta en la tabla que estamos estudiando por los movimientos que los pastores, San José y la Virgen realizan ante el niño Jesús. Los movimientos de la Virgen y un pastor son comedidos, internos y se muestran por un grave sentido de adoración, por otro lado, las gesticulaciones de San José y el pastor que, espacialmente, se le opone demuestran esta locuacidad gestual que Leonardo reclama al pintor. Así, San José en su admiración exhibe un rostro convulso y levanta el brazo realizando un virtuoso escorzo con la mano derecha. Creemos que este atrevido escorzo es un intento, por parte de nuestro Yáñez de la Almedina, de ampliar los atrevidos movimientos codificados por el artista de Vinci. [Imagen 14].

Por otro lado, el pastor expresa su estupor con una apertura de brazos, que en cierta manera, viene a ser una imagen invertida de Santiago el Mayor en la *Cena* de Santa María de las Gracias. La Virgen arrodillada y orante tiene, de la misma manera, un origen vinciano como se advierte en el dibujo conservado en los Uffizi de “perfiles de joven y viejo” (nº 1495), o también en la pureza lineal de la *Madonna Litta* del Ermitage de San Petersburgo. Finalmente, existe una clara utilización de un dibujo animalístico de Leonardo en la representación del equino visto desde atrás que en la tabla valenciana se sitúa a la derecha, detrás de la figura arrodillada de la Virgen.

La representación valenciana remite, pues, al dibujo de dos equinos vistos desde su parte trasera que se encuentran en la Royal Library de Windsor, nº 12308. [Imagen 15].

Con anterioridad hemos apreciado como los Hernando utilizaron dibujos de animales de procedencia vinciana como señalaba E. du Gué Trapier señalando que el Buey que aparece en la tabla del retablo valenciano del *Descanso en la huida a Egipto*, atribuido a Llanos recuerda unos apuntes de un animal en semejante postura en la colección de Windsor, siendo en esta colección atribuidos a su escuela.⁶⁹

El *Pentecostés* muestra cierta recepción leonardesca, básicamente, a través de la Virgen que situada en el centro de la escena esboza una tenue y sutil sonrisa que recuerda el rostro de *Mona Lisa*. Igualmente, el gesto inconfundible de la mano nos dirige hacia el mundo vinciano. [Imagen 16]

No obstante, hay otra “mano leonardesca” que muestra, en un segundo plano, el personaje que se sitúa detrás de la mesa y que, en cierta forma, nos dirige hacia un compañero que levanta las dos manos como símbolo de arrebató y sorpresa, tal y como hacia S. Andrés en la *Cena* milanesa.

Para finalizar, y con respecto al *Tránsito de la Virgen*, sólo destacaremos la mano de María en el último plano, que vuelve a repetir el modelo visto en la *Dama del Armiño* con un brusco giro de muñeca que permite a la mano establecer un ángulo de casi 90° con el antebrazo, y, también el apóstol que inclinado sobre un libro en la parte inferior derecha recuerda esos modelos grotescos que tanto fascinaban al maestro florentino y que sus discípulos incluyeron en su producción pictórica.

⁶⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 219. “Il bono pintore ha a dipingere due cose principali, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perche ‘s’ha a figurare con gesti e movimenti delle membra; e questo è da essere imparato dalli muti, che meglio li fanno che alma alcua ‘altra sorte de omini.”

⁶⁹ E. du Gué Trapier, *Luis de Morales y las influencias leonardescas*, Badajoz, 1956, pág. 92.

Tras haber examinado los doce paneles que constituyen el *Retablo Mayor de la Catedral* de Valencia, podemos concluir, en primer lugar, que las influencias vinciánas son, como hemos demostrado, más evidentes en las obras atribuidas a Llanos que en las obras que se adscriben al artista de la Almedina. De hecho, justamente, la tabla del Pentecostés fue atribuida, en principio, a Hernando de Llanos porque ninguna de las obras de Yáñez en este retablo tiene una cita vinciáná tan explícita.⁷⁰

Así, las referencias a las obras vinciánas del *Cenáculo*, la *Batalla de Anghiari*, *La Virgen de los Husos*, la *Epifanía* de los Uffizi aparecen manifiestamente, en la obra de Llanos, sin embargo, las obras de Yáñez presentan una interpretación más profunda del arte leonardesco, que busca, quizá, una aplicación de los principios teóricos mantenidos por el artista florentino en sus escritos en un ámbito de mayor libertad creativa.

De hecho, con los dos Hernando tenemos, pues, dos recepciones distintas de la tradición leonardesca, una más superficial y visible en Llanos y otra más profunda y, quizá, más reflexiva en Yáñez.

La obra de Llanos

Seguidamente, trataremos de manera independiente el conjunto de obras que puede ser adscrito a Hernando de Llanos hasta que se pierden sus referencias documentales y artísticas hacia 1525, cuando en las cuentas de ese año del *Libro de Fábrica* de la catedral de Murcia, se anota en el folio 118 un pago de cien ducados a nombre de Fernando de Llanos.

Sobre el origen de Llanos, podemos suponer que podría situarse en los “Llanos albacetenses” o en Santa María de los Llanos cerca de Mota del Cuervo, en plena región de La Mancha, en los últimos treinta años de la decimoquinta centuria.

Sobre su formación, sabemos que no sabía escribir, tal y cómo se desprende de un documento fechado en Murcia en 1515 en el que encontramos la siguiente información:

“Conozco ya Hernando de Llanos que reçebí de vos Juan de Arroniz los diez e seys reales en este libramiento desta otra parte contenido y *porque es verdad e yo no se escrevir*, rogue a Juan Beçon que los escriviese de su mano e lo firmase de su nombre. Fecho a XXI días de octubre de MDXV años. Juan Beçon, Portero.”⁷¹

Suponemos que realizó un viaje a Italia, pudiendo ser el “Ferrando” que aparece en los documentos milaneses en los años 1494-95, y en Florencia en 1505.

Tras la probable estancia italiana lo encontramos ya en Valencia el 8 de julio de 1506 donde cobra de la catedral diez libras y diez sueldos, a cuenta del *Retablo de los Santos Médicos*. A partir del doce de septiembre del mismo año se corrobora documentalmente su colaboración con Yáñez en la Catedral valenciana, ya que ambos artistas reciben 20 libras a cuenta del *Retablo de los Santos Médicos*.

Otra mención referida a pagos del citado retablo se encuentra en un documento catedralicio del 9 de diciembre del mismo año.

⁷⁰ Véase, V.V.A.A. *Los Hernandos*, op. cit., pág. 110.

⁷¹ Extraído de Cristina Torres Suárez, “Dos años en la vida de Hernando de Llanos”, *Murgetana*, 182, nº 62, págs. 158-162.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Su momento, aparentemente, más álgido, artísticamente hablando, comienza el 1 de marzo de 1507 cuando continuando su colaboración con Yáñez de la Almedina, contratan el *Retablo Mayor de la Catedral* que será finalizado en 1510. Esta actividad pictórica en una obra de tanta enjundia debió elevar la fama y el prestigio de los dos artistas manchegos que el 8 de octubre de 1507 son llamados a la parroquia de Santo Tomás para que actúen como peritos y tasadores de unas pinturas hechas por Rodrigo de Osona y Pere Cabanes en el banco del retablo mayor de dicha parroquia.

Aparte de sus trabajos en el *Retablo Mayor de la Catedral*, Llanos y Yáñez realizan durante este tiempo otros pequeños trabajos como el que emprenden en noviembre de 1507 en el que van a pintar unos letreros en el guardapolvo superior del Altar mayor de la catedral, o las trazas que entregan en febrero de 1508 para el retablo de San Eloy en la parroquia de Santa Catalina del que se encargarían Onofre y Damián Forment. Posteriormente y tras un pleito de los escultores nombrados con el gremio de plateros, vuelven a aparecer nuestros dos pintores en 1510 para proponer reformas en el diseño de dicho retablo.

En el mismo año nos aparecen ambos pintores viviendo en la demarcación parroquial de San Andrés en la ciudad de Valencia.

La relación valenciana de los dos artistas nos aparece documentalmente probada hasta 1513 en que ambos pintores siguen viviendo en la demarcación parroquial de San Andrés, sin embargo en 1514 Fernando de Llanos aparece en Murcia al servicio del Concejo, y junto al regidor Pedro Riquelme, acude a Cartagena para pintar unas vistas de esa ciudad y de la albufera del Mar Menor.

Ya en 1516 nos aparece ejecutando la tabla de los *Desposorios* de la Catedral murciana. Los trabajos para la catedral murciana vuelven a recordar la actividad de nuestro artista en 1520 cuando en el *Libro de Fábrica* se anota un pago de 32000 maravedíes al “maestro Hernando” por pintar el guardapolvos del retablo mayor.

En el mismo territorio murciano, ámbito de su actividad artística, viene documentado en 1521 año de finalización y colocación de la *Leyenda de la Santa Cruz* de Caravaca, obra sufragada por don Pedro Fajardo, primer marqués de los Vélez.

1522 es el año en que en carta del cabildo de Cartagena dirigida a Jacobo Florentino se le advierte que Hernando de Llanos había muerto.

Finalmente, y como vimos más arriba, la última mención documental que tenemos del artista manchego es de 1525 por un pago de cien ducados que la catedral de Murcia extiende a nombre de Fernando de Llanos.⁷²

⁷² La documentación de esta breve biografía de Fernando de Llanos se basa en F. Sanchos Rivera, *Pintores medievales en Valencia*, Valencia 1930; F. M^a Marín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina: pintor español*, Ciudad Real, 1978, R. Chabas, “Los pintores del altar mayor de la Catedral de Valencia” en *El Archivo*, 1891, t. V, págs. 376-402. (Se puede consultar el documento establecido por el cabildo catedralicio y los pintores en V.V.A.A., *Los Hernandos. Pintores Hispanos del Entorno de Leonardo*, Valencia, 1998); X. de Salas: “Escultores renacientes en el Levante español. Los Forment en Barcelona, Alcañiz, Valencia y Tarragona”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, Tirada aparte; L. Cerveró, “Pintores valentinos”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1966; Cristina Torres Suárez, “Dos años en la vida de Hernando de Llanos”, *Murgetana*, 1982, n^o 62, págs. 158-162; M. González Simancas, “La Catedral de Murcia”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1911, t XXIV, año XV, págs. 535-538; C. Gutiérrez-Cortines Corral, “El arte entre la creación y la tradición”, *Historia de la región murciana*, Murcia, 1980, t. V, págs. 319-396.

Existió, también un Andrés de Llanos que operó en el Retablo Mayor de la catedral de Murcia en 1526 y 1528 del que se ha pensado que pudo ser hijo o hermano de Hernando, aunque no se ha podido confirmar documentalmente tal hipótesis.

Esta información, aunque recogida por M. González Simancas en 1911, ya había sido dada a la luz por E. Bertaux quien en un artículo escrito en 1908 y titulado: “Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos à Murcie”, analiza el carácter leonardesco de algunas obras murcianas de Hernando de Llanos subrayando, fundamentalmente, esta característica estilística en la obra denominada *Los Desposorios y Dios Padre* que se encuentra en el Museo Diocesano de Murcia.⁷³

La obra, aunque inspirada en una estampa de Durero del mismo asunto, mantiene en su concepción de la luz y en los tipos presentados una evidente tradición vinciana.

Así los rostros femeninos, fundamentalmente, el de la Virgen aparece modelado con esa suave luz que se desliza por las superficies creando el característico efecto de “esfumato” leonardesco. Pero, por otro lado, esta belleza dulce y femenina se contraponen a los rostros varoniles que se sitúan al lado del sacerdote, de los cuales, quizá, el más leonardesco sea el rostro de un hombre maduro que vestido de verde es testigo de la escena, y que se relaciona con un dibujo vinciano que denominado como “estudio de cabeza de hombre viejo” se encuentra en la colección del Duque de Devonshire en Chatsworth.

De todas maneras, si seguimos nuestro análisis encontramos que el Dios Padre que corona la composición, efectivamente, tiene un precedente en el *Padre Eterno* que Yáñez había diseñado poco antes, en 1513 para la talla escultórica del órgano mayor de la Catedral de Valencia. Sin embargo, este prototipo tiene conexión con un modelo leonardesco de “Jesús bendiciendo” muy difundido entre artistas de ascendencia vinciana, pudiendo encontrar ejemplos en el *Salvatore Mundi* de la Academia Carrara de Bergamo y el *Cristo bendiciendo* de la antigua colección Trivulzio atribuido a Cesare da Sesto relacionándose todos ellos con una obra de calidad superior como es el Cristo de la colección De Ganay en París, que ha sido propuesto, por algún crítico, como la pintura original de Leonardo.

La obra de Leonardo, si realmente hubiera existido, debería pertenecer al período de 1503-1504, ya que dos dibujos del mismo tema, originales de Leonardo, que se conservan en la Colección de Windsor pertenecen a esta época.⁷⁴

Wilhem Suida en su estudio sobre los Hernando como discípulos de Leonardo, atribuye a Hernando de Llanos varias obras que, seguidamente, comentamos.⁷⁵

En primer lugar, el historiador alemán atribuye a nuestro pintor manchego la obra *Virgen con tres Santos*, hoy día conservada en la Gemäldegalerie berlinesa. La obra, de clara influencia leonardesca, nos presenta un conjunto de madre e hijo inspirados en el cartón vinciano perteneciente a la National Gallery londinense de *Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Juanito*, a la que acompañan varios santos que tienen como modelo al San Felipe de la *Última Cena* milanesa. Sin embargo como ha demostrado F. Frangi, la

⁷³ E. Bertaux. “Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos à Murcie », *Gazette des Beaux Arts*, 1908, págs. 344-350.

⁷⁴ Véase J. Snow Smith, *The Salvatore Mundi of Leonardo da Vinci*, Seattle, 1982

⁷⁵ Véase W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, *op. cit.*, págs. 313-315

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

pintura, quizá, deba relacionarse con el trabajo de Girolamo Figino (1524-1569), alumno milanés de Francesco Melzi.⁷⁶

Suida, de la misma manera, incluye en la producción de Hernando de Llanos la denominada *Madonna de Zurich*. El historiador alemán señala, además, que esta obra estaría firmada con la inscripción “FR.LIA.” que él relaciona con Fernando de Llanos que latinizado se convertiría en Ferdinandus Lianus. Ahora bien, también Francesco Frangi, con buenos argumentos se ha opuesto a esta atribución.⁷⁷

Otra obra atribuida a Llanos por Suida es la *Madonna* del príncipe Ruprecht al igual que la *Madonna con el Niño y San Juan* que se encuentra en la National Gallery de Washington ha sido atribuida por David A. Brown a Yáñez de la Almedina.⁷⁸

Así, pues, vemos como de todas las atribuciones que Suida realizó junto a las reconocidas obras valencianas, la posterior crítica ha rechazado dichas adjudicaciones dotándolas de otras autorías, que en algún caso, se aproximan al mundo hispano, como por ejemplo, la última obra que hemos nombrado de la National Gallery de Washington dada al otro de los Hernando por D. A. Brown.

Antes de pasar a otras obras de Llanos, nos gustaría, dentro de este campo de las atribuciones dudosas, señalar otras dos.

La primera de ellas estaría en relación con el hipotético comentario que hizo Elías Tormo en 1924 cuando al comparar el leonardismo de los dos pintores señaló:

“[...] Es el mas imitador de cosas de Leonardo, dije en las citadas conferencias que es de presumir que fuera suya [de Hernando de Llanos] la al parecer soberbia copia de la famosísima “Cena de Leonardo” que Felipe II, con gran entusiasmo compró en Valencia y que tanto admiró en El Escorial el padre Sigüenza.”⁷⁹

La segunda reside en el deseo de unir el trabajo de nuestro artista a la copia de la *Gioconda* que se encuentra en el Museo del Prado, aunque por diversas razones estilísticas y materiales, últimamente, se tiende a conectar con un artista flamenco.⁸⁰

Seguidamente entraremos en el “corpus” de obras atribuidas a Llanos de una manera casi unánime por la crítica para continuar, a través de ellas, nuestro análisis de la recepción del leonardismo en la obra del pintor manchego.

En principio, nos centraremos en el *Nacimiento con donante* perteneciente a una colección particular madrileña.

⁷⁶ Francesco Frangi, “Girolamo Figino ritrovato” *Nuovi Studi.Rivista d’arte antica e moderna*, 1997, II, nº 3, págs. 31-40

⁷⁷ Francesco Frangi, “Qualche considerazione su un leonardesco eccentrico: Francesco Napolitano” en M. T. Fiorio e Pietro. C.Marani, *I leonardeschi a Milano. Fortune e collezionismo*, Milano, 1991, págs. 78-79. También debemos recordar el analfabetismo de nuestro Llanos.

⁷⁸ D.A.Brown, “Fernando Yáñez de la Almedina (active 1505-1531) Madonna and Child with Infant Saint John” *Circle Bulletin. The Circle of the National Gallery of Art*, nº 5, Washington, 1989, págs. 14-16. También se puede consultar Jonathan Brown, *Painting in Spain 1500-1700*, Singapore, 1998, pág. 10.

⁷⁹ E. Tormo, “Obras conocidas y desconocidas”, *op. cit.*, pág. 39.

⁸⁰ D. Ángulo Iñiguez, *Museo del Prado. Pintura italiana anterior a 1600*, Madrid, 1979; Jose M^o Ruiz Manero, “Pintura italiana del siglo XVI en España. I: Leonardo y los leonardescos”, *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 9, 1999, págs. 33-34.

La pieza se considera una obra temprana de la producción valenciana de Llanos, situándose sobre 1506, y su conexión con la obra leonardesca, como sucede en otros casos de la producción de nuestro pintor, viene dada por la interpretación de una evidente iconografía vinciana, a saber, un estudio de Leonardo da Vinci de una *Virgen con el Niño* que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York.⁸¹ [Imagen 17-18] Dibujo que, posiblemente, Leonardo utilizó para la creación compositiva de su famosa *Virgen de las Rocas* del Louvre.

María, en la obra de Llanos, con una actitud protectora se inclina hacia el pequeño Jesús ejecutando con la mano izquierda el típico gesto en escorzo que ya hemos descrito en otras ocasiones casi como una firma de la tradición e influencia leonardescas.⁸²

La tabla de nuestro pintor no es la única que retoma dentro de los círculos leonardescos el motivo extraído del dibujo del Metropolitan, de hecho, debió haber un conjunto de replicas del que podemos dar un ejemplo parecido en la Natividad que se encuentra en la Galería Palatina del Palazzo Pitti. [Imagen 19]. De manera interesante, esta obra de la colección Pitti ha sido relacionada con la mano de Llanos por Paolo Giannattasio.⁸³

En esta obra, aparte de los modelos ya señalados para la Virgen debemos añadir como modelo para el niño Jesús que abraza al cordero a la izquierda de María el dibujo del niño que aprieta al gato del Museo de Londres. En este caso, nuestro pintor sustituiría el gato por un cordero.⁸⁴

De manera semejante este motivo aparece en una obra atribuida a Yáñez por D.A. Brown, hoy día en la Galería Brera de Milán, donde el cordero hoy presente se sitúa en el lugar en el que anteriormente existía un gato que fue eliminado por el pintor y que demuestra la fuerza de la inspiración leonardesca.⁸⁵

Sin embargo, la disposición de san Juanito y Jesús junto a San José, curiosamente, proceden de otro dibujo vinciano conservado en la colección Bonnat de Bayona inventariado con el número 658. Lo cual nos indica que para realizar esta composición Llanos tuvo a disposición no una, sino varias fuentes del maestro florentino, a las que debemos añadir el perfil de san José, que con esa nariz de estirpe clásica y ese labio interior un tanto prominente sobre un fuerte mentón nos recuerda los típicos perfiles leonardescos de hombre maduro, perfiles que nuestro Llanos repetirá, en numerosas ocasiones a lo largo de su obra.⁸⁶

Otro aspecto curioso de esta tabla que la vincula al arte del artista florentino es su recreación en la observación de la naturaleza a través de las plantas y flores representadas que en Leonardo alcanzó una plasmación perfectamente realista, por

⁸¹ Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Fundación Rogers 1917 (17.142.1). Hacia 1482-1485.

⁸² Existe un dibujo de esta mano de estilo leonardesco en la Galleria dell'Accademia de Venecia que ha sido atribuido a varios leonardescos entre ellos Cesare da Sesto o Yáñez de la Almedina.

⁸³ Véase V.V.A.A., *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e di Michelangelo*, Firenze, 1998, págs. 204 y s.s.

⁸⁴ Véase "Bocetos del Niño Jesús con un gato", hacia 1478-1480, Londres, Museo Británico, inv. 1857-1-10-1v. El motivo leonardesco parece inspirarse en una escultura de Verrocchio de un "putto" que abraza a un delfín y que se encuentra en el Palazzo Vecchio florentino.

⁸⁵ P.C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Firenze, 1987, págs. 91-92.

⁸⁶ "Busto de un hombre de perfil con estudios de proporciones" hacia 1490, Venecia, Galleria dell'Accademia, inv. 236 v.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

ejemplo, en los delicados ejemplos que observamos en la *Virgen de las Rocas* del Louvre.

Por tanto, recapitulando la absorción de fórmulas vincianas en esta tabla adjudicada a Llanos, podemos agrupar en tres apartados esta recepción:

- a. Organización de la composición a través de dibujos conservados por el maestro.
- b. Utilización de modelos masculinos maduros que estaban ampliamente difundidos en multitud de hojas manuscritas del maestro florentino.
- c. Percepción hiperrealista de algunos trazos naturales que se manifiestan en una cuidadosa representación de la floresta.

Otra pintura reseñable de Hernando de Llanos que podemos poner junto a las influencias vincianas que este autor recibe es el *San Sebastián* que se conserva en una colección particular madrileña. **[Imagen 20]**.

El maestro florentino dejó algunos dibujos y esbozos del martirio del santo, de los que podemos subrayar el dibujo que se encuentra en el Kunsthalle de Hamburgo y el dibujo que, con la misma temática, se encuentra en el Museo Bonnat de Bayona.

Aunque se ha aducido como fuente directa del *San Sebastián* de Llanos una estampa de la *Crucifixión* atribuida a Durero de la que nuestro artista extraería su modelo inspirándose en el ladrón situado a la derecha de Cristo, no podemos dejar de establecer una serie hipotética que partiendo de los dibujos leonardescos pudo influir tanto en Durero como en Llanos. De hecho el estudio de San Sebastián que se encuentra en Hamburgo, generalmente, aparece datado en la primera época florentina del artista, es decir, entre 1480 y 1481 presentando ya la pierna izquierda adelantada y apoyada sobre un tronco de árbol que será una característica semejante de las obras de Llanos y de Durero, el segundo dibujo conservado en el Museo Bonnat fusiona el tronco y la cabeza creando un modelo bastante semejante en su combinación con el dibujo alemán tanto del grabado dureriano como del *Sebastián* español. **[Imágenes 21 y 22]**.

De todas maneras, frente al modelo crispado de la figura dureriana el *San Sebastián* de Llanos presenta una anatomía suave y blanda donde las superficies se modelan a través de un suave sfumado que tiene su origen en las investigaciones lumínicas del maestro florentino que se manifiestan en el dibujo que sobre el mismo tema se conserva del florentino en la Biblioteca Real del Castillo de Windsor. **[Imagen 23]**.

También, dentro de la recepción leonardesca que nuestro artista manchego realiza debemos, a continuación, examinar el *San Juan Bautista* que se encuentra en la Colección Godia de Barcelona.

Iconográficamente, la figura utiliza una gesticulación manual característica de Leonardo, el señalamiento digital con características de deixis.

El artista florentino, como indicamos anteriormente, siente como uno de los objetivos fundamentales del pintor el saber presentar las emociones internas a través de un lenguaje signico que podría tener como un buen exponente de inspiración el lenguaje que los mudos emplean para comunicarse.

Leonardo en su obra gráfica elabora un conjunto de ademanes y gestos que intentan enriquecer la representación pictórica dejando percibir esa vida interior que agita a los modelos de su plasmación artística, en este sentido, quizá, el caso más sobresaliente de

esta manifestación artística vinciana sea el repertorio de actitudes que manifiestan los participantes de la *Última Cena* de Santa María de las Gracias en Milán.

Por tanto, la utilización de un ademán tan significativo en el *San Juan* de Llanos nos introduce en esta tradición leonardesca que no sólo fue utilizada por el maestro florentino, sino que también sus alumnos directos usaron y que se extendió en el ámbito pictórico del siglo XVI enriqueciendo y dinamizando el lenguaje expresivo plástico.

El índice que señala aparece en las obras y dibujos de Leonardo en diversas posiciones indicativas, hacia arriba, abajo, lateralmente... Hay un conjunto de dibujos de la primera época florentina del artista de Vinci que expresan este deseo por representar el pensamiento interior por medio de actuaciones corporales visibles, nos referimos a los esbozos y diseños que elaboró para la *Adoración de los reyes* de los Uffizi y que están repartidos por diversos museos como el Kunsthalle de Hamburgo, el Museo Bonnat de Bayona, la Ecole des Beaux Arts en París o el British Museum.

Pues bien, una indicación como la que observamos en este San Juan aparece ya en un personaje barbado, quizá una representación de Jesús en la *Última Cena*, que vemos en una hoja conservada en el Louvre.⁸⁷

Ahora bien, en los alumnos lombardos de Leonardo encontramos representaciones de San Juan Bautista de fuerte similitud con la obra de Llanos, así, por ejemplo, en el *San Giovanni Battista* de 1498 de Andrea Salario (1465-1524) conservado en el Museo Poldi Pezzoli de Milán, cuestión que nos puede llevar a la conclusión de la extensión y familiaridad de este modelo en las tradiciones y ambientes vincianos. [Imágenes 24 y 25].

Sin embargo, posiblemente, una referencia directa de este aspecto indicativo sea el dibujo de Leonardo titulado "*Doncella con el Unicornio*" en el Ashmolean Museum de Oxford. [Imagen 26].

Seguidamente, entraremos en otro elenco de obras relacionado con la actividad de Llanos en Valencia y que tendría como prolegómeno su llegada a la ciudad mediterránea en 1506 y la ejecución del *Retablo de los Santos Médicos Cosme y Damián*, obra a la que, poco después, se unirá su compañero Fernando Yáñez.

Desgraciadamente, del conjunto formado por San Cosme y San Damián y un Santo Entierro sólo pudo salvarse esta última tabla de formato alargado, desapareciendo las figuras mayores en 1936.

La participación de ambos artistas en este conjunto deslinda el *San Damián*, conocido por fotografías, como obra de Llanos, en tanto que el *San Cosme* se acercaría más a la línea estilística seguida por Yáñez, quedando la tabla de la *Piedad* como obra de autoría compartida.⁸⁸

Es interesante remarcar de esta última tabla su búsqueda de un ambiente atmosférico vaporoso y tenue, situando la escena en el crepúsculo con una luz que suaviza los perfiles dotando de delicadas sombras que modelan a los participantes en su configuración volumétrica.

⁸⁷ Louvre (recto 43) B.B. 1065: Com Vinciana 56.

⁸⁸ V.V.A.A. *Los Hernandos*, op. cit., pág. 65.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Además, la obra se acerca a las tradiciones leonardescas por su gusto en la gesticulación, los personajes que desarrollan la escena se relacionan entre ellos por el sutil lenguaje de las miradas y las actitudes.

Esta proximidad a la estética vinciana queda, en cierta forma, asentada con la introducción de la firma pictórica que nos recuerda el mundo de Leonardo, a saber, la mano de la Virgen que con gesto protector y escorzo característico sobrevuela el hombro del Cristo extendido sobre el suelo. **[Imagen 27]**.

A este conjunto valenciano se unen tres tablillas de formato redondo que se conservan en el Museo de Nîmes y que guardan relación con las maneras de trabajar leonardianas. Estas tres piezas serían una *Trinidad*, los *Santos Médicos Cosme y Damián* y un *San Pedro y San Pablo*.

La última tabla que acabamos de mencionar se sitúa en el catálogo pictórico de Llanos en tanto que las otras dos se sitúan dentro de la órbita de Yáñez.

Pertenecientes a la misma temática encontramos el *San Cosme y San Damián* que se localizan en una colección madrileña el San Cosme, en tanto que el San Damián está entre los fondos del Museo del Prado.

Estas dos tablas han sido atribuidas a Fernando de Llanos, ya que estilísticamente mantienen unas características que las aproximan a ese uso del sfumado de origen leonardesco y a esa suavidad definidora de la pintura del maestro manchego.

Finalmente, debemos citar una tabla que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia que atribuida al “taller de los Hernando” muestra la iconografía que los maestros castellanos utilizaban para las figuras de San Cosme y San Damián.

Esta misma tabla, sitúa a los dos santos médicos flanqueando una Virgen que recuerda, grandemente, los modelos marianos leonardescos, tanto por la posición del Niño que está en su regazo como por la mirada cariñosa y la solicitud de María. **[Imagen 28]**.

Seguidamente, entraremos en el análisis de dos obras atribuidas a Hernando de Llanos y que reflejan, de nuevo, modelos que provienen de las tradiciones leonardescas recepcionadas por nuestro artista en su producción hispana.

La primera obra que vamos a considerar es el *Cristo portacruz* que se conserva en la Colección Godia Sales de Barcelona. **[Imagen 29]**.

La pintura de Llanos presenta dos motivos diferentes que aquí se asocian para crear una sola producción. Así, en principio, nos centraremos en el modelo de Cristo con la cruz, que tiene una constatación evidente en la pintura de los leonardescos italianos.

Ejemplos de este patrón iconográfico encontramos en el leonardesco *Cristo portacroce con due manigoldi* en la Pinacoteca del Castello Sforzesco de Milano, el *Cristo portacroce fra due manigoldi* de la Pinacoteca Malaspina de Pavía, el *Cristo portacroce* de Andrea Solario en la Galeria Borghese, en Roma; del mismo seguidor de Leonardo el *Cristo portacroce con un certosino* de la Pinacoteca Tosio Martinengo de Brescia, y por citar, un último ejemplar, el *Cristo portacroce* de Giampietrino en la Gemäldegalerie der Akademie en Viena.

W. Suida hace derivar esta iconografía de un modelo leonardesco del que tendríamos una prueba a través del dibujo en punta de plata que se conserva en la Academia de Venecia. **[Imagen 30]**.

Para el historiador germano a partir de esta idea seminal se producirían variantes iconográficas, tanto entre los discípulos lombardos de Leonardo, como entre los venecianos Giorgone y Tiziano que asumirían esta influencia del maestro florentino como otras diversas con las que entraron en contacto.

El conocimiento que los dos pintores manchegos poseían de esta iconografía leonardesca lo podemos confirmar a través del detalle plasmado en un medallón que lleva San Antonio de Florencia en una obra de Yáñez y que remite directamente a la pintura de la colección del Castillo Sforzesco que hemos citado anteriormente.

La iconografía utilizada por Llanos en esta obra de la colección barcelonesa se aproxima de manera sorprendente a otras muestras de Cristo que lleva la cruz de Pablo de San Leocadio (1472-1519) y de Francesco Maineri (1491-1505) que quizá de forma independiente llegaron a formular una iconografía semejante, o bien, se pudieron ver influidos, en el caso de Maineri sería claro por la proximidad de Ferrara al núcleo milanés, por las tradiciones leonardescas.

Pero la obra de Llanos con respecto a la de Maineri o San Leocadio presenta una diferencia que todavía lo aproxima más al mundo vinciano y que reside en la aparición de un verdugo, figura que es un participante habitual en las obras lombardas que hemos hecho notar anteriormente.

Ahora bien, la introducción del verdugo en la composición del artista manchego es más leonardesca, si cabe, que las anteriores porque, siguiendo los consejos vincianos de contrastar la belleza con la fealdad, Llanos, en esta obra, no contrapone, solamente, la belleza a la fealdad, sino también la ira con la resignación, la violencia a la humildad, y para personificar estos valores negativos escoge un esbirro singular, una cabeza leonardesca que nuestro artista debió conocer bien porque era uno de los protagonistas del motivo central de la *Batalla de Anghiari*, “*La lucha por el Estandarte*”, y del que hoy conservamos un dibujo en el Szépművészete Múzeum de Budapest. [**Imagen 31**].

La segunda obra que hemos citado de tema semejante compuesta por Llanos es el *Nazareno y dos sayones* hoy día en colección particular y que W. Suida comentaba con las siguientes palabras: [**Imagen 32**]

“Del mismo pintor es, igualmente, una pintura que he tenido ocasión de ver con su llegada al mercad de anticuario italiano. El *Cristo Portacruz* con dos verdugos que replican el guerrero de la *Batalla de Anghiari*. El motivo del puño que aprieta un mechón de los cabellos de Cristo, igual que aparece en el dibujo veneciano de Leonardo, viene replicado [...], solo en esta pintura y en la del Castillo Sforzesco.”⁸⁹

La obra que, a continuación, comentamos se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Murcia como depósito del Museo del Prado y es una *Virgen con el Niño* [**Imagen 33**].

⁸⁹ W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, op. cit., pág. 314: “Dello stesso pittore è anche un dipinto che ho avuto occasione di vedere qualche arrivo fa su mercato anticuario italiano: il *Cristo portacroce* con due sgherri che replicano il guerriero della *Battaglia di Anghiari*. Il motivo del pugno che stringe una ciocca dei capelli di Cristo, come compare nel disegno veneziano di Leonardo, viene replicato [...], solo in questo dipinto e in quello del Castello Sforzesco.” Realmente hay otras versiones que recogen el detalle de agarrar el cabello de Jesús como sucede con *Il Cristo portacroce fra due manigoldi* de la Pinacoteca Malaspina en Pavía. Además, en este caso, los verdugos acercan su fisonomía a la del dibujo leonardesco del Museo de Budapest. Otra pieza semejante del estilo de Andrea Solario apareció en el mercado de arte milanés en 1990, lo cual puede hacer pensar en la existencia de un precedente más ilustre.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Esta pintura constituye una interesante versión de la perdida *Virgen de los Husos* de Leonardo y fue dada a conocer por J.C. López Jiménez⁹⁰ quien la encontró en aquellas fechas en posesión de don Francisco Bernabeu Conesa “en su domicilio de Murcia” y sugirió la posibilidad de incluirla entre las pinturas atribuibles a Llanos.⁹¹

Ruiz Manero ha puesto en relación esta obra de Llanos con un dibujo considerado como anónimo que se encuentra en los Uffizi de Florencia; aunque este autor hace depender este dibujo y la obra anterior del Museo de Murcia más de la mano de Yáñez que de la de Llanos.⁹²

Otro ejemplar pictórico proveniente del modelo vinciano de la Virgen de los Husos se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba con la denominación de *Virgen, Niño y tres mancebos*, obra procedente del convento de Capuchinos de Córdoba y que ha sido en algún caso atribuida a Llanos.

Finalmente, en el ámbito hispano y en relación con esta iconografía de origen vinciano debemos recordar la versión que existe en la Iglesia de San Juan Bautista en Cintruénigo e igualmente la que pertenece al Museo Provincial de Bellas Artes de Guadalajara junto a la que Marín señaló en la Colección de Rosario González Gómez, viuda de Luque en Madrid.⁹³

Dentro de la producción pictórica que se pone en relación con la obra de Hernando de Llanos no podemos dejar de citar la *Adoración de los pastores* del Museo diocesano de Murcia donde el leonardismo asumido por el artista manchego sigue estando muy presente como, seguidamente, expondremos. **[Imagen 34].**

En primer lugar, toda la tabla recrea ese ambiente sutil y suave, que proviene de la sabia utilización de la luz y de la representación de unos personajes de actitud reflexiva y ensimismada que nos hablan de un estado de profunda meditación y vida interior. Esta quietud viene alterada por la actitud de los ángeles que dialogan entre ellos o bien, el más próximo a María llama su atención con gesto manual que, en su escorzo, viene a incidir en el gusto leonardesco por este tipo de expresión e interrelación entre los personajes.

Por otro lado, el pastor que cierra la escena por el lado izquierdo adelanta la pierna con un modelado de la misma que procede de un dibujo vinciano, conocido y utilizado por los Hernando en varias ocasiones, de un San Juan Bautista de la Colección de Windsor⁹⁴. **[Imagen 35]**

La Virgen en su actitud meditativa, arrodillada con las manos en oración podría inspirarse en los dibujos que Leonardo preparó para la *Adoración* de los Uffizi y que presentan a María en esa actitud.⁹⁵ **[Imagen 36].**

De hecho, la actitud meditativa de San José apoyado sobre el bastón recuerda el esbozo que del mismo hace Leonardo para el dibujo de la Colección Bonnat.

⁹⁰ J.C. López Jiménez, “Una tabla leonardesca en Murcia”, *Archivo Español de Arte* n° 128, 1959.

⁹¹ *Ibidem*, pág. 325.

⁹² Véase José María Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 21

⁹³ F. M.^a Garín Ortíz de Taranco, “Las pequeñas tablas de devoción privada, de Yáñez y su escuela” en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, 1979, t. II, págs. 87-95

⁹⁴ Castillo de Windsor, Biblioteca Real, 12752r

⁹⁵ Hay dos hojas de dibujos vincianos que podrían relacionarse con esta obra y a las que hemos aludido con anterioridad, una de ellas en el Museo Bonnat de Bayona, B.B. 1010B, Comm.Vinciana 45, y la otra en la Academia de Venecia.

El conjunto de tablas que Llanos realizó para el Santuario de Caravaca presenta un cierto leonardismo en los rostros de muchos de los participantes que parecen inspirarse en algunos casos en grotescos vincianos como podemos observar en el *Prendimiento de Chirinos* en el esbirro que con una cabeza de perfil empuña una especie de espada-cimitarra, así como, igualmente, el rostro del propio Chirinos que en esta tabla presenta un perfil leonardesco con una nariz acusada y un mentón un tanto prominente.

Igualmente, un cierto leonardismo se aprecia en la gesticulación manual que se percibe en alguna de las piezas, con atrevidos escorzos, que recuerdan el interés por la representación de las manos en diferentes posiciones dentro del objetivo vinciano de presentar los afectos como podemos percibir en la *Misa y aparición de la Santísima Vera Cruz* en la mano de la reina.

Finalmente, el niño que en el *Incendio del altar con la milagrosa salvación de la Cruz* se apoya, en un primer plano, en el personaje de manos alzadas que recuerda, lejanamente, la posición de las mismas del San Andrés del Cenáculo milanés, presenta una espontaneidad y naturalidad en el movimiento que recuerda alguno de los apuntes y bocetos realizados por Leonardo sobre este tema.

Una última obra atribuida a Llanos que vamos a examinar es la *Flagelación* conservada en el Museo de Valencia proveniente de la colección Orts y Bosch donde nos aparece a la derecha en un segundo plano una bellísima cabeza con casco que es una replica de los dibujos que el artista florentino realizó inspirándose, posiblemente, en la belleza de alguno de sus discípulos como Salai. [**Imagen 37-38**].

Sin embargo, estamos, también, tentados a compararla con una serie de figuras con casco que salieron del taller de Andrea Verrochio y en las que siempre se ha querido ver la participación de Leonardo y que se concretaron en los bustos de perfil de Darío y Alejandro.⁹⁶

La obra de Yáñez.

Al inicio de este capítulo señalábamos como la figura de Yáñez de la Almedina tenía un reconocimiento documental bastante temprano. De tal manera que breves referencias a su biografía y su trabajo se van siguiendo en la literatura artística de los siglos XVI, XVII y XVIII hasta llegar a la inclusión de un corto artículo en el *Diccionario* de Ceán.

La biografía de Yáñez se puede delimitar en tres grandes espacios, el primero de ellos sería Italia, donde Yáñez se debe de haber trasladado cuando ya había cumplido una parte o toda su formación como pintor.

Nacido hacia 1476 nuestro pintor pudo haber viajado a Italia a mediados de los años noventa y allí permanecería, aproximadamente, una decena de años. Siguiendo en este aspecto a Ibáñez Martínez, nuestro artista tendría dos zonas de actuación básicas que serían primero la Lombardía y luego la Toscana.⁹⁷

⁹⁶ D.A. Brown, *Origins of a Genius*, págs. 68-73. Imagen 36 bis. Véase, igualmente, Radke, Gary M.: *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, New Haven and London, 2010.

⁹⁷ P.M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de la Almedina*, op. cit., pág. 79

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

El segundo centro donde se desarrollará la actividad pictórica de Yáñez será Valencia, donde desplegará su actividad en dos períodos, a saber, un primer período entre 1506 y 1514 y una segunda estancia entre 1515 y 1518.

Como vemos, entre las dos fases valencianas habría un año, 1515, que haría de bisagra y que correspondería a la estancia del artista manchego en tierras catalanas. En Barcelona el almedinense comparece, junto con los también pintores Martín Yvanyes y París des Fontagnes en el dictamen pericial de un conjunto de paneles realizados por Juan de Borgoña para el retablo de la iglesia barcelonesa de Santa María del Pino.⁹⁸

Si Yáñez viajó a Barcelona por otros intereses artísticos, de éstos, no queda huella alguna en la actualidad y por tanto los rasgos leonardescos presentes en algunos pintores como Pedro Fernández no tienen conexión, como veremos, con la estancia de nuestro artista en la ciudad catalana.

El tercer y último territorio donde nuestro artista desarrollará su postrera actividad será la zona castellana, manteniendo una primera posible fase en su villa natal de Almedina entre los años 1518 y 1525, una etapa conquense entre 1525 y 1531 y una última fase en su tierra de origen desde 1532 a 1537.

Tras estas breves referencias biográficas pasaremos a la parte central de este punto de nuestro trabajo que se ocupa de la recepción de la tradición leonardesca en la obra de Yáñez. Así pues, con este propósito comenzaremos nuestro análisis por la obra italiana que se adscribe al artista manchego.

Dentro de una hipotética nómina de obras en suelo italiano relacionadas con esta fase artística de nuestro pintor debemos señalar la *Circuncisión* de la Pinacoteca de Arezzo que Dacos atribuye en parte a Yáñez⁹⁹, y que ha sido retomada posteriormente por Nicoletta Baldini.

La obra, como recordaremos fue señalada en la biografía que Giorgio Vasari dedicó al maestro de Domenico Pecori, Bartolomeo della Gatta.

El biógrafo aretino indicaba que en esta obra fue ayudado por un artista español que sabía utilizar bien el óleo ya que Pecori era más hábil en el uso de la tempera. Es este anónimo artista español el que fue identificado por M. Salmi con la figura de Manuel Ferrando y quien se ha querido ver, con posterioridad, el “Ferrando Spagnuolo” que a partir de abril de 1505 trabajó en Florencia como asistente de Leonardo en la *Batalla de Anghiari*.¹⁰⁰

Evidentemente, esta hipótesis identificaría al “Ferrante” de los pagos de la *Batalla de Anghiari* con Hernando Yáñez de la Almedina en detrimento de Llanos.

La relación entre nuestro pintor manchego y el artista de Arezzo vendría dada por Niccolò Soggi (1480-1552) quien, a diferencia de Pecori, que no aparece documentado fuera del territorio aretino, si frecuentaba Florencia y colaboraba con artistas del círculo de Leonardo. Así, por este conducto, Yáñez, al finalizar la colaboración con Leonardo, pudo entrar en conexión con Pecori.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 89

⁹⁹ N. Dacos, “Anonimo seguace”, op. cit., págs. 27-29.

¹⁰⁰ M. Salmi, “Contributi aretini alla storia dell’arte. II Manuel Ferrando ad Arezzo.” *Atti e Memorie della Reale Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, 1941, XXX-XXXI, págs. 78-88.

El 8 de junio de 1506 Pecori habría recibido ya un primer pago por la *Circuncisión* en cuya ejecución hasta ese momento habrían podido colaborar Soggi y Yáñez.

Según esta hipótesis, pues, el sacerdote y los dos hombres que se sitúan a la derecha aparentan pertenecer a la mano de nuestro artista, de hecho, efectivamente, existe un fuerte parecido compositivo entre el joven que a la derecha se gira con un libro en la mano y el joven de la tabla de la Catedral valenciana perteneciente a la *Adoración de los Magos*.

Para P.M. Ibáñez Martínez no se percibe la mano de Yáñez en estas figuras aretinas y subraya la imposibilidad temporal para su participación ya que el contrato lleva la fecha de 15 de mayo de 1506 y en esos momentos nuestros Hernando estaban ya trabajando en el *Retablo de los Santos Médicos* de la Catedral valenciana.

Ahora bien, hemos de subrayar con respecto a esta cuestión que las fechas exactas del contrato del retablo de los santos Cosme y Damián son el 8 de julio de 1506 donde Fernando de Llanos cobra de la catedral 10 libras y diez sueldos y el 12 de septiembre del mismo año en que ya nos aparece la figura de Yáñez trabajando conjuntamente con Llanos.¹⁰¹

Sin embargo, queda un pequeño problema por resolver y es que la figura de la *Adoración de los Magos* que, efectivamente, recuerda al joven de la *Circuncisión* de Arezzo es atribuida a Llanos y no a Yáñez y es considerada “íntegramente del pincel de Llanos”.¹⁰²

Visto lo anterior podemos por exclusión ofrecer tres respuestas, la primera de ellas, estaría en consonancia con lo afirmado por Ibáñez Martínez, siendo las dos obras de maestros diferentes.

No obstante, y si nos atenemos al evidente parecido [**Imagen 40**] solo caben dos soluciones, que serían las dos respuestas que quedan, a saber, o bien Yáñez intervino en la *Adoración de los magos* de la Catedral valenciana o al menos suministró el dibujo para su ejecución o, finalmente, el “Ferrando Spagnuolo” que trabaja con Pecori si fue Llanos a pesar de la falta de sintonía de las fechas.

Otras tablas que en la península vecina aparecen ligadas a la figura de nuestro Hernando son dos tablas que se encuentran en la catedral de Atri, una *Natividad* y una *Flagelación*. Adele Condarelli las atribuyó al pintor manchego y nos hablarían de una fase artística en la cual Yáñez aún no había sufrido las profundas influencias del genio de Leonardo.

Sin embargo, cabe establecer una relación en este punto, ya que Diego Ángulo conectó las tablas de Atri con unas pinturas del Retablo de Bolea que hoy pueden verse en la Pinacoteca Nazionale de Siena¹⁰³ y que podrían establecer nuevos posibles campos de estudio de esta fase, aparentemente, preleonardesca de nuestro Hernando.

Una obra que nos interesa más por su marcado carácter leonardesco es la *Virgen con el Niño y San Juanito* de la National Gallery de Washington que en principio fue

¹⁰¹ Sanchis Sivera, *op. cit.*, pág. 224.

¹⁰² V.V.A.A. *Los Hernandos*, *op. cit.*, pág. 74.

¹⁰³ D. Ángulo Iñiguez, “Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca, Juan de Borgoña y su escuela. Pedro de Aponte en Atri.” *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 113, 1956, págs. 51-54

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

atribuida por David A. Brown a Fernando de Llanos y que después, rectificando, su primera atribución la ha incluido dentro de la obra de Yáñez. Trutty Coohill confirma la autoría y subraya que, siendo su calidad superior, tuvo que realizarse en el mismo estudio de Leonardo.¹⁰⁴ [Imagen 41].

De manera paralela la *Virgen con el Niño y un corderito* de la Brera ha sido registrada por Franco Moro como una posible obra de Yáñez aunque P.C. Marani la considera una probable obra de Cesare da Sesto, quien argumenta que la atribución de la pintura de Washington a los dos Hernandos no se puede aplicar de manera simple a la tabla perteneciente a la Brera, ya que Marani considera la obra milanesa de mayor calidad, estilo y dibujo que el cuadro americano.

La composición de esta obra deriva, como señalábamos más arriba, de la *Madonna del gato* de Leonardo, donde el felino ha sido transformado en un cordero, aunque exámenes de la pieza en el laboratorio mostraron que bajo la capa pictórica actual existía una elaboración precedente en la que se puede ver la figura de un gato en vez de la del cordero. [Imagen 42].

Franco Moro incluye en la producción de Yáñez en Italia otro conjunto de obras entre las que estarían un *Encuentro entre Jesús y San Juanito* y la *Virgen con el niño* de la colección milanesa Robrati y, también, otra *Virgen con el Niño y San Juanito* de los Uffizi.¹⁰⁵

Paolo Gianna Hasio ha introducido, igualmente, una *Madonna col Bambino e Sant'Elisabetta con San Giovannino* del Palazzo Pitti dentro del ámbito pictórico de Yáñez en Italia ya que se encuentra un razonable parecido entre el perfil de la Virgen y los que se presentan en el Retablo de la catedral valenciana, por ejemplo el que podemos ver en la María de la *Adoración de los pastores* o en la figura izquierda de la Visitación.

Por otro lado, la tabla de la colección palatina florentina presenta un segundo plano paisajístico que recuerda grandemente los fondos rocosos de *La Gioconda*, *la Santa Ana* del Louvre o *la Virgen de las Rocas*. [Imagen 43]

Martin Kemp incluye en la obra de Yáñez otras piezas que estarían dentro del círculo de copias que tendrían su modelo en *la Virgen de los Husos*, una de ellas estaría en colección privada en tanto que la otra se localizaría en la National Gallery of Scotland de Edimburgo.¹⁰⁶

¹⁰⁴ D.A. Brown, "Fernando Yáñez de la Almedina (active 1505-1531) Madonna and Child with Infant Saint John", *Circle Bulletin. The Circle of the National Gallery of Art*, Washington, 1989 y P. Trutty-Coohill, "The Spanish Connection", *Achademia Leonardo's Vinci*, 1990, 3. pág. 132.

¹⁰⁵ Franco Moro, "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino" en *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milano, 1991, págs. 120-140

¹⁰⁶ Martín Kemp, *Leonardo da Vinci. The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, Edimburgh, 1992, págs. 44-47. F. M. Ibáñez Martínez rechaza todas las atribuciones que acabamos de citar como inseguras y poco probables. María Teresa Fiorio cree que existe alguna afinidad entre la *Vierge aux Balances* del Louvre y nuestro Yáñez, igualmente P. C. Marani en *L'Officina della Maniera* ha avanzado una propuesta, también con autoría de Yáñez para la *Leda Spiridon*. Véase *L'Officina della Maniera. Varietà e fiereza nell'arte florentina del Cincuecento fra le due repubbliche 1494-1530*, (eds. Alessandro Cecchi y Antonio Natale), Firenze, 1997, pág. 128.

F. M. Ibáñez Martínez reduce, no obstante, las pinturas que, con una cierta seguridad, se pueden adscribir al pincel de Yáñez en su período italiano a dos tablas que serían los *Santos Eremitas* de la Brera y el *Salvador* que se encontraría en una colección privada londinense.

Comenzaremos el análisis de estas dos obras italianas de Yáñez por los *Santos Eremitas* que ingresaron en la Pinacoteca Brera en 1935 por el legado de la condesa Giuseppina Vassalli del Manjo. Su atribución a los Hernando se debe a Franco Russoli.¹⁰⁷

Aunque la obra ha sido intitulada como “Santos Eremitas” la realidad iconográfica del cuadro presenta a San Jerónimo en distintos momentos y acciones de su vida.

En esta pieza de la Brera encontramos un san Jerónimo con un rostro senil que, en general, ha sido cotejado y comparado con los “Juicios” que nuestro pintor dejó en Játiva y en Mallorca. Este rostro se ha considerado, en el caso de Ibáñez Martínez, como una reminiscencia de algunos dibujos leonardescos que han sido tratados por la crítica como autorretratos del maestro de Anchiano. [Imagen 44-45-46 y 47]¹⁰⁸

La opinión de Ibáñez viene antecedita por la que ya emitió el marqués de Lozoya quien entrevió no sólo el retrato de Leonardo sino también un autorretrato del propio Yáñez en el Retablo de Játiva, donde Leonardo es un anciano de barbas flamígeras y el presunto autorretrato de Yáñez, un hombre en la plenitud de la edad, imberbe y cetrino que mira fijamente al espectador.¹⁰⁹

En conexión con el mismo problema de la representación de un Leonardo ya viejo en las obras de Yáñez debemos también recordar la afirmación de Adolfo Cámara que creía que nuestro pintor manchego efigiaba, también, a su maestro en las representaciones del Padre Eterno, teniendo un ejemplo, bastante representativo en el Retablo de Ayora.

Sin embargo, debemos subrayar que el autorretrato de la Biblioteca Real de Turín se fecha hacia 1512, por lo que sería difícil que Yáñez hubiese podido tener percepción de un Leonardo tan avejentado, ya que los últimos encuentros del pintor manchego con el florentino, de haberse producido, serían de 1506.

Ahora bien, los dibujos leonardescos que hemos citado anteriormente, en algún caso pueden retrotraerse hasta 1504, por lo que podrían haber servido de inspiración a Yáñez que por esas fechas estaría, posiblemente, trabajando con el florentino o, de alguna manera, en contacto con él.¹¹⁰

Otra vinculación leonardesca que encontramos en esta obra está en referencia a una segunda representación de San Jerónimo, que arrodillado, podría derivar del *San*

¹⁰⁷ Franco Russoli, *La Pinacoteca Brera in Milano*, Florencia, 1960.

¹⁰⁸ *Autorretrato de Leonardo*, Real Librería de Turín; *Perfil de viejo barbado*, Real Librería de Windsor, nº 12.500; *Perfil de viejo barbado*, Real Librería de Windsor, 12.499

¹⁰⁹ F. M. Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina*, op. cit., págs. 127- 128. Véase también el prefacio a esta obra hecha por el Marqués de Lozoya donde expone su posición, *ibidem*, pág. 10.

¹¹⁰ Adolfo Cámara Avila, “Un último y desconocido retrato de Leonardo, pintado por su discípulo Yáñez de la Almedina”, *Levante*, nº 12.247 (4 mayo 1969) pág. 48; P. M. Ibáñez Martínez, “Fernando Yáñez y el Retablo de Ayora” *Archivo Español de Arte*, T. 66, nº 262, 1993, págs. 173-180.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Jerónimo penitente ejecutado por Leonardo y que, hoy día, se conserva en la Pinacoteca Vaticana.¹¹¹

Y, finalmente, también se ha apuntado que la alfombra vegetal que encontramos en esta pintura evocaría la primera versión de *la Virgen de las Rocas*.¹¹²

Tras el examen realizado de los *Santos Eremitas* de la Brera desde el punto de la pervivencia de los modelos leonardescos en la misma, pasaremos al estudio de otra obra que sería adscribible a la producción del artista de la Almedina con anterioridad a su primera estancia valenciana, nos estamos refiriendo al *Salvador* que se encuentra en una colección privada de Londres [**Imagen 48**].

La iconografía que presenta esta pieza, como ya vimos en el apartado dedicado a Llanos estaría cercana a otras representaciones del Salvador que se prodigan dentro de las tradiciones leonardescas como el *Redentor* atribuido a Cesare da Sesto de la Pinacoteca Ambrosiana o el *Busto de Cristo* de Giovanni Antonio Boltraffio de la antigua colección Vittadini.

Tras dejar la problemática y controvertida fase historiográfica del pintor de la Almedina en Italia comenzaremos el estudio de su primera fase valenciana que se desarrollaría, según Ibáñez, entre 1506-1514.

La primera pieza que veremos dentro del marco de la recepción leonardesca es el *Retablo de los Santos Médicos* de la catedral valenciana, contratado en 1506 y al que hicimos alusión cuando analizamos la producción de Hernando de Llanos.

Como vimos la crítica artística había dividido la obra entre los dos Hernando, atribuyendo la figura de San Damián a Llanos y la de San Cosme a Yáñez.

Aunque la pintura se perdió en 1936 y sólo podemos trabajar con fotografías en blanco y negro, si podemos realizar varias aseveraciones sobre el leonardismo de la figura, así, por ejemplo Ibáñez Martínez alude a esta característica del santo médico indicando que, en general, lo que hace Yáñez de la Almedina en esta figura es actualizar modelos cuatrocentistas dentro de un marco de interpretación y presentación del carácter leonardesco.

Dentro de esta actualización que introduce un énfasis mayor en el intento de captación de la vida del alma, no podemos dejar de llamar la atención sobre el sorprendente escorzo que ejecuta la mano izquierda de San Cosme.

Sabemos que el lenguaje sígnico de las manos era una preocupación leonardesca y que este interés sus alumnos lo asumen e investigan y de ello dan prueba los dibujos que de Cesare da Sesto se conservan en la Galleria dell'Accademia en Venecia y que expresan el cuidado que el propio Leonardo ponía en estos asuntos como comprobamos en sus hojas de estudios de manos conservadas en la Royal Library de Windsor.¹¹³

Yáñez debió preocuparse, también, por este problema de expresividad artística y, de hecho, hemos visto como se le atribuye un dibujo de una mano que podría proceder de la *Virgen de los Husos* y que, hoy día, se conserva en la Academia de Venecia.

¹¹¹ S. Aldana Fernández, "Los pintores Yáñez y Llanos en Milán" en *Valencia*, suplemento de diario *Levante*, 1 de marzo de 1968.

¹¹² P. C. Marani, "Santi Eremiti" en *Pinacoteca Brera*, Milano, 1988.

¹¹³ Leonardo da Vinci, *Estudios de manos*, Windsor Castle, Royal Library, 12615 y 12616.

Este gusto por buscar movimientos expresivos de las manos se repetirá en otras ocasiones en la obra del artista de la Almedina, siendo un ejemplo el escorzo complejo que ejecuta San José en la *Adoración de los pastores* de la Metropolitana de Valencia.

Finalmente, otro rasgo leonardesco se encuentra en los peñascos situados al fondo del San Cosme, que, aunque menos resaltados, recuerdan algunos de los dibujos de rocas y formaciones pétreas ejecutados por Leonardo.

Si dejamos las obras ejecutadas por los Hernando en la Catedral valenciana nos centraremos, a continuación, en la tabla, hoy día en una Colección privada madrileña, titulada *Cristo entre San Pedro y San Juan* [Imagen 49].

La datación de la obra conoce un amplio muestrario de propuestas, desde la época italiana avanzada por Fernando Checa, o la fase valenciana tardía que propuso Post o bien, otra hipótesis señala que pudo ser realizada inmediatamente después de su regreso de Italia como propone Ibáñez Martínez.¹¹⁴

La obra, que fue descubierta por Van Loga en 1922, presenta según este autor un leonardismo general ya que la disposición de las figuras de medio cuerpo tras un parapeto es una característica que se puede encontrar en los discípulos lombardos de Leonardo.¹¹⁵

Los apóstoles se relacionarían con modelos leonardescos, sobre todo, el San Pedro, con apariencia huesuda y rasgos muy particulares que muestra una boca entreabierta que deja ver sus dientes y con un mentón fruncido, en expresivo gesto, que sigue las reglas leonardescas sobre estudios del natural.

La contraposición entre un apóstol viejo, decrepito y feo encarnado por San Pedro y un joven discípulo representado por San Juan obedece, igualmente, a las directrices vincianas que buscaban la diversidad en la composición por la ubicación cercana en la misma de personajes con características opuestas, en este caso un viejo que nos mira y un joven que inclina la cabeza.¹¹⁶

El rostro de Jesús, en su representación, continúa las pautas que lo acercan a los modelos leonardescos que son desarrollados por sus discípulos y que comentamos en el análisis del busto de Jesús, obra de Yáñez, que se encuentra en una colección privada londinense.

Finalmente, debemos comentar el gesto crispado de la mano de Jesús en un escorzo, con los dedos separados, que recuerda la mano de San Cosme en el *Retablo de los Santos Médicos* de la catedral de Valencia, aunque, también, la mano escorzada de la *Virgen de los Husos*.

¹¹⁴ F. Checa, "Cristo entre San Pedro y San Juan" en V.V.A.A. *Reyes y Mecenas*, Madrid, 1992, págs. 295-296; Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1953, pág. 207; P.M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina*, op. cit., pág. 320.

¹¹⁵ V. Van Loga, *Geschichte des Spanischen Malerei*, Leipzig, 1922, pág. 22. Fiorella Sricchia Santoro lo relaciona con una obra de Sodoma en colección privada, *Ferrando Spagnuolo*, op. cit., pág. 190

¹¹⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 218. Véase el comentario sobre este joven apóstol hecho por Garín quien afirmó que era "la más notable personificación de profunda poesía de un joven inspirado por Leonardo", F. M., Garín, *Yáñez de la Almedina*, op. cit., pág. 144.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Seguidamente, mencionaremos una de las obras más bellas pintadas por Yáñez de la Almedina, la *Santa Catalina* del Museo del Prado de la que Elías Tormo llegó a decir, subrayando el leonardismo de nuestro artista:

“La cabeza pintada con delicadísima ‘vaghezza’ de factura, y así la mano izquierda, como pintor tan educado por el ejemplo de Leonardo.”¹¹⁷

Anotación que Garín de Taranco recordó en su estudio sobre el artista manchego que resume, efectivamente, el profundo leonardismo que el pintor de la Almedina nos dejó en esta espléndida tabla.¹¹⁸

Post al comentar esta delicada pieza evoca el rostro de *la Gioconda* aunque acentuando una mayor doncellez, que de acuerdo con el propio “decoro” defendido por Leonardo en sus escritos, compete mejor a la santa.¹¹⁹

Un índice también convincente de la relación íntima que Yáñez mantiene con Leonardo es el estudio y representación de los paños con los que el pintor manchego cubre ésta y otras figuras de su producción, siguiendo una práctica corriente en la “bottega” del maestro y que consistía en estudiarlas de manera autónoma igual que hemos visto que se realizaba con ciertas partes de la anatomía humana.

El grupo de pinturas denominadas *Montesinos* fue dado a conocer primeramente por Tormo. Las tablas habían pertenecido en el siglo XIX a la colección del valenciano coronel Montesinos y en los años veinte del siglo pasado eran propiedad de sus nietos Montesinos Checa y el conde de Montornés. El estilo según Ibáñez Martínez corresponde a los años 1506-1511, considerando que debieron realizarse hacia 1510-1511 en fechas inmediatas a la ejecución de la *Santa Catalina* del Museo del Prado.

El conjunto consta de las siguientes piezas: *Oración en el Huerto* propiedad de una Colección privada, *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes de Valencia, *Noli me tangere* perteneciente a una Colección privada, *Aparición del Resucitado a la Virgen* del Museo de Valencia, *Santa Ana, La Virgen y el Niño con San Bernardo* del Museo de Valencia, *San Antonino* y *San Vicente Ferrer* del Museo de Valencia, *San Juan Bautista* y *San Sebastián* de propiedad privada y *San Miguel* y *San Jerónimo* también incluidos en una Colección privada.

La primera tabla que vamos a examinar de este grupo es el *Ecce Homo* que en la actualidad se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

La obra es notable por la absorción del leonardismo que en esta pieza demostraremos a través de dos ejemplos que, con otra dirección, fueron apuntados por Benito Gómez-Samper en *Los Hernandos*.¹²⁰ [**Imagen 93**].

La primera influencia que discutiremos se refiere al guerrero que con alabarda se presenta en el extremo derecho de la obra y que estos investigadores hacen coincidir, bien guiados, con un *San Jorge* de Andrea Solario del Detroit Institute of Art.

¹¹⁷ E. Tormo, “Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España”, *Boletín de la Sociedad de Excursionistas*, 1915, pág. 201.

¹¹⁸ F. M. Garín de Taranco, *Yáñez de la Almedina, op. cit.*, pág. 121.

¹¹⁹ C.H. R. Post, *op. cit.*, 1953, pág. 224.

¹²⁰ V.V.A.A., *Los Hernandos, op. cit.*, pág. 194.

Sin embargo, y desde el punto de la recepción leonardesca debemos reconocer que tanto Solario como Yáñez están influidos por un modelo creado por Leonardo y utilizado de manera magistral en la *Última Cena* de Milán. Nos referimos al original giro del brazo derecho que, finalmente, pliega la mano en un excelente zigzag.

Esta invención formal la difundió el artista florentino a través del gesto de San Pedro en la obra milanese ya mencionada y lo vuelve a repetir, ya aplicado a una figura de cuerpo entero en un dibujo que se conserva en la Royal Library de Windsor.¹²¹ **[Imagen 94]**

Por otro lado, el Cristo maltratado, los autores arriba citados lo conectan con un dibujo, bastante semejante, de Filippino Lippi, *Hombre desnudo en pie* del Metropolitan Museum de Nueva York. Es evidente que entre Lippi y Yáñez existe una relación formal que estos investigadores han sabido muy bien argumentar. No obstante, no debemos olvidar el influjo evidente que Leonardo ejerció sobre su compatriota y que se percibe en las palabras de Vasari describiendo el retorno a Florencia de Leonardo y la cesión por parte de Filippino Lippi de encargos que él ya había recibido:

“Volvió a Florencia, donde encontró que los frailes de los servitas habían entregado a Filippino las obras de la tabla del altar mayor de la Anunziata, y Leonardo dijo que de buen grado hubiese hecho algo parecido. Comprendido esto por Filippino como persona gentil que era la dejó.”¹²²

Así, encontramos un dibujo de Leonardo que muestra un estudio de piernas semejante al de Yáñez en una hoja de la Royal Library de Windsor que pudo haber inspirado a ambos artistas y que si nuestro Yáñez estuvo cerca de Leonardo, debió conocerlo. **[Imagen 95]**

Tras el análisis que hemos realizado de la primera pieza del conjunto Montesinos seguiremos nuestra argumentación con el *Noli me tangere*. En principio señalaremos como en el *Noli me tangere*, la mano izquierda de la Magdalena vuelve a ser una réplica de la que aparece en la Virgen de la *Huida a Egipto* atribuida a Hernando de Llanos en el Retablo de la catedral de Valencia y es, también, idéntica al supuesto dibujo de una mano leonardesca atribuido a Yáñez de la Almedina de Venecia. **[Imagen 50]**.

Carlo Pedretti indica que la procedencia del gesto provendría de un estudio para el movimiento de las manos de Santiago el Mayor en la *Última Cena* de Santa María de las Gracias en Milán.¹²³

Ahora bien, la figura de Jesús, con su suave modelado y la inclinación de la cabeza está dentro de una estética leonardesca que se subraya con la mano derecha de Cristo que articula un movimiento que entronca con ese deseo de expresión característico de las tradiciones vincianas.

¹²¹ Leonardo da Vinci, *Giovane nudo con mazza e panneggio*, Windsor Castle, Royal Library, inv. 12583 A recto.

¹²² Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. IV, pág. 29. “Ritornó a Fiorenza, dove trovò che i frati de’ Servi avevano allogato a Filippino l’opere della tavola dell’altar Maggiore della Nunziata; per il che fu detto da Leonardo che volentieri avrebbe fatta una simil cosa. Onde Filippino inteso ciò come gentil persona ch’egli era, se ne tolse già”.

¹²³ Véase Carlo Pedretti, *Studies for the Last Súper from the Royal Library at Windsor Castle*, Italy, 1983, pág. 120. Pedretti asigna el dibujo de las manos de la Academia de Venecia, n° 144 a Césare da Sesto con dudas poniendo como ejemplo de la atribución una obra del mismo *La Madonna with the Children at Play* de la colección Gallarati Scotti de Milán. Sin embargo el motivo, como ya hemos visto, aparece muy extendido en la obra de los Hernandos.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Si pasamos a ver la tabla de *San Miguel y San Jerónimo* podemos concluir que la captación expresiva de San Jerónimo permanece dentro de esa intención de mostrar el mundo interno de la vida espiritual humana, tan característico, por otro lado del leonardismo. Ahora bien, las menciones al leonardismo en esta pintura no se agotan aquí, la plasmación del león del Santo está, como afirma Garín Ortiz de Taranco, dentro de ese gusto por la plasmación del natural que tiene uno de sus campos de representación en el mundo animal tan del agrado del artista de Vinci.

La obra que nos muestra a *Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Bernardo* dota a los pliegues del ropaje de María de una estructura en los mismos que recuerda los estudios que Leonardo realizó en numerosas ocasiones sobre esta temática y que Dacos señalaba como una marca del maestro florentino sobre el pintor de la Almedina.

Por otro lado, el rostro ancho de la Virgen con la inclinación de su cabeza se corresponde a los usos continuados por la tradición leonardesca a partir de las sugerencias propuestas por el propio maestro como, por ejemplo, en la configuración y modelado del rostro de la *Virgen de las Rocas*. [Imagen 51]

La obra que estamos analizando presenta, pues, la típica contraposición vinciana entre la belleza de la Virgen y la fealdad del rostro, surcado por las arrugas de Santa Ana, que se complementa con el contraste entre la juventud y la senectud que personifican estas dos imágenes.

La vivacidad del gesto de Santa Ana en su voluntad de coger a Jesús vuelve a recordarnos las palabras vincianas: “Sempre il pittore che vole avere onore delle sue opere, debbe cercare la prontitudine de’sua atti nelli atti naturali fatti dalli omini improvviso e nati da potente affezione de’loro effetti”.¹²⁴

Finalmente, acabaremos el análisis de la recepción leonardesca en esta pieza, revisando la figura de San Bernardo, figura que nos muestra las manos alzadas con una expresión de sorpresa y adoración.

El gesto, como nos subraya Leo Steinberg, tenía una tradición representativa en el arte bajo medieval y quattrocentista, sin embargo, Leonardo se fijó en el mismo y lo anotó tanto literariamente como gráficamente.

La anotación literaria es la que sigue:

“Otro con las manos abiertas muestra las palmas de aquellas y alza los hombros de manera inversa a las orejas y muestra estupefacción.”¹²⁵

La representación gráfica aparece en una hoja de estudios de manos para la *Adoración de los Magos* que se conserva en la Royal Library de Windsor nº 12616 [Imagen 52], concretándose como una iconografía que adquirirá una especial trascendencia, como tantas otras leonardescas, de la que los artistas perderán la memoria de su origen, que no su uso que será amplio en el arte occidental, en el San Andrés de la Última Cena milanesa.

¹²⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 200. Véase Fiorella Sricchia Santoro, *Ferrando Spagnuolo, op. cit.*, pág. 186.

¹²⁵ Leonardo da Vinci, *Manuscrito Foster, 2ª*, extraído de Jean Paul Richter, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, v. I, New Cork, 1970, pág. 346. “L’altro colle mani aperte mostra le palem di quelle e alza la spalle inverso l’orechi e fa la bocca della meraviglia”. Sobre la anotación de Leo Stenberg sobre los precedentes de esta iconografía en el arte medieval y quattrocentista, Leo Steinberg, *Leonardo’s Incessant Last Supper*, New York, 2001, pág. 98.

La *Aparición del Resucitado a la Virgen* nos presenta una meditativa y reflexiva virgen que en su simplicidad compositiva encuentra su antecesor más cercano en las puertas del *Retablo* de la catedral de Valencia, en la Virgen de la Adoración de los Pastores, que como ya dijimos tiene un posible antepasado vinciano en los dibujos que el maestro florentino ejecutó como bocetos y proyectos de una *Adoración de los pastores* [Imagen 53].

Otra de las tablas que componen este conjunto es, como sabemos, aquélla que nos presenta a *San Juan Bautista y San Sebastián*.

La aparición de San Sebastián en las obras de los Hernando en muchos casos está vinculada a las iconografías que Leonardo dejó en sus cuadernos sobre este mártir y que ya comentamos en la descripción de la recepción vinciana en el *San Sebastián* de Hernando de Llanos en una colección madrileña particular.

En aquel caso veíamos como la figura se podía componer a través de dos dibujos leonardescos que se encontraban en la colección Bonnat de Bayona y en el Kunsthalle de Hamburgo. En este caso, el perfil más adelantado que nos presenta el santo coincide con la pierna adelantada del dibujo vinciano del museo Bonnat. [Imagen 54].

En este ejemplo, como en otros, vemos que hay una comunidad de modelos vincianos usados por los dos artistas manchegos, que, además, son usados, también, cuando ya se han separado. Certificando, de esta manera, la profunda recepción realizada del maestro florentino.

Finalmente, haremos una mención a las figuras de *San Antonino y San Vicente Ferrer* ya que, en este caso, en las dos hay una nota que procede del maestro de Anchiano.

Comenzaremos por la más conocida y vinculante y que ya citábamos a propósito de los Cristos que llevan la cruz realizados por Llanos. Así, casi como un tributo a la herencia leonardesca, San Antonino de Florencia lleva un medallón que adorna su casulla y en la que aparece una imagen de un *Cristo con la cruz con dos sayones* que tiene un paralelo muy cercano en la obra que se conserva con la misma denominación en el Castillo Sforzesco de Milán. [Imagen 55].

El origen de las dos imágenes está, como hemos visto, en un dibujo de Leonardo que se conserva en la Academia de Venecia.

La imagen de San Vicente Ferrer nos presenta otro préstamo que procede del mundo leonardesco. Aunque tuvo precedentes, y fue tan utilizado que se perdió el origen de su procedencia, podemos demostrar que está enraizado en el mundo de las formas vincianas que pretende activar la expresividad de las figuras.

San Vicente Ferrer nos aparece indicando con un gesto del brazo derecho levantando el antebrazo del mismo, aproximadamente, cuarenta y cinco grados. Esta elevación característica nos hace pensar en una imagen especular, es decir, con respecto a un eje la imagen puede elevarse o descender esos grados de ángulo y obtener por combinación dos gestos indicativos. Leonardo creaba con este tipo de arte combinatoria. [Imagen 56].

Veamos, seguidamente, dos ejemplos que proceden de la tradición vinciana. El primero de ellos, es un dibujo que participa de forma importante en las composiciones

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

de los Hernando, a saber, el diseño que se encuentra en la colección Windsor con referencia 12.572, en este ejemplo el brazo indicante desciende, más o menos, cuarenta y cinco grados.

Si ahora nos centramos en un dibujo de Lorenzo di Credi que pudo inspirarse en reflexiones leonardescas, un San Juan Bautista para la *Madonna de Piazza* de la Catedral de Pistoia, vemos el brazo derecho elevarse los cuarenta y cinco grados correspondientes. [Imagen 57].¹²⁶

Este modelo de elevación del brazo atravesando el torso de la figura se convertirá en un modelo iconográfico muy querido para el pintor florentino que lo usará con un gran sentido simbólico en su *San Juan* del Louvre.

Por otro lado, y también en relación a la representación de San Vicente Ferrer, debemos destacar el escorzo que presenta su mano izquierda y que, siguiendo nuestra argumentación, estaría en esa línea, inaugurada por el propio Leonardo, que busca a través del escorzo y la gesticulación manual reforzar la expresividad de los personajes de sus cuadros.

Dejando, pues, el conjunto de tablas que formarían el llamado grupo “Montesinos”, entraremos a analizar las pinturas atribuidas a Yáñez y que se encuentran en la Iglesia de San Nicolás de Valencia.

Las obras han sido datadas entre 1511 y 1515 por Benito Gómez-Samper y por Ibáñez Martínez en 1514.¹²⁷

El conjunto de tablas está formado por una *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, una *Anunciación*, un *Cristo sostenido por un ángel*, *San Miguel Arcángel*, *San Pedro*, un *San Juan Bautista* y un *San Juan Evangelista*.

La primera mención al leonardismo de estas obras la haremos con respecto a la obra que muestra a *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. La Virgen presenta en esta obra un rostro usual en la producción del artista manchego, apareciendo con párpados muy pesados y un gesto un tanto entristecido.

Esta expresión, especialmente melancólica y la postura que presenta en actitud de sujetar una flor, con el brazo izquierdo doblado y el derecho extendido conecta, en cierto modo, con la llamada *Virgen del clavel* de Leonardo que se conserva en la Alte Pinakothek de Munich. [Imagen 58 y 59].

De la obra de Leonardo se conserva alguna copia en nuestro país, atribuida su ejecución a un pintor flamenco del siglo XVI, y en colección madrileña privada.¹²⁸

Vasari quiere recordar el modelo leonardesco en las siguientes palabras de su *Vida*:

“Después hizo Leonardo una Nuestra Señora en un cuadro que poseía el papa Clemente VII, muy excelente, y entre otras cosas que allí hizo, imitó una redoma llena de agua con algunas flores dentro,

¹²⁶ Lorenzo di Credi, *Estudio para un San Juan Bautista*, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Paris.

¹²⁷ V.V.A.A., *Los Hernandos*, op. cit., pág. 176 y P.M. Ibáñez Martínez, *Hernando Yáñez*, op. cit., pág. 353.

¹²⁸ Ruiz Manero, op. cit., pág. 14.

donde, además de la maravilla de la viveza, había imitado las gotas de rocío encima de tal manera que parecía más viva que la vida.”¹²⁹

El leonardismo de estas figuras ya fue anunciado por Diego Angulo quien subrayaba la ordenación de las tres figuras en un eje como preocupación compositiva que, igualmente, podía retrotraerse a las problemáticas vincianas.¹³⁰

La tabla de la *Anunciación* del mismo conjunto nos presenta una puesta en escena muy vinciana con un arcángel que posee un rostro que debe mucho a su homónimo de la *Anunciación* del maestro florentino en los Uffizi. [**Imagen 60-61**].

El riguroso perfil de líneas clásicas y el brazo que se alza con el índice hacia arriba son claras muestras de la vinculación del maestro manchego con el florentino. De hecho, el índice que se levanta señalando al cielo no nos aparece en la pieza de los Uffizi sino que aparece, con gran éxito, en el Santo Tomás de la *Última Cena* milanesa. [**Imagen 62**].

En relación con la obra anterior debemos recordar la *Anunciación* que se encuentra en el Museo del Patriarca de Valencia. [**Imagen 63**]

La tabla nos presenta una Virgen que recuerda la interpretación que el artista de la Almedina hace de los modelos femeninos leonardescos, mujeres que inclinan la cabeza y que con párpados caídos y belleza melancólica esbozan una tenue sonrisa.

María ejecuta un movimiento parecido al que la Virgen realiza en la tabla de los Uffizi, recordando con el mismo la familiaridad con el modelo vinciano.

Por otro lado, el arcángel del Museo del Patriarca, presenta una belleza andrógina que recrea los perfiles juveniles leonardescos como el ya nombrado del dibujo de los Uffizi que contrapone la perfecta beldad del joven de cabellera rizada con la decrepitud del hombre calvo y senil que se sitúa a su izquierda.¹³¹

Para terminar el primer ciclo valenciano de Yáñez de la Almedina, haremos una breve mención a la obra que para el órgano renacentista de la Catedral valenciana realizó nuestro artista.

En esta obra escultórica nos interesa resaltar la pieza que representa a *Cristo 'Salvator Mundi' entre dos ángeles*, escultura en madera de tilo ejecutada por Luis Munyós sobre el diseño de Yáñez y que se alojaba en el frontón curvo del remate del órgano a modo de *majestad*. [**Imagen 64**]

¹²⁹ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, t. IV, pág. 23. “Fece poi Leonardo una Nostra Donna in un quadro, ch’era appresso para Clemente VII, molto eccellente; e fra l’altre cose che v’erano fatte, contrafece una caraffa piena d’acqua con alcuni fiori dentro, dove, oltre la maraviglia della vivezza, aveva imitato la rugiada dell’acqua sopra, si che ella pareva più viva che la vivezza.”

¹³⁰ Diego Angulo Iñiguez, *Pintura del Renacimiento*, 1954, Madrid, tomo XII de *Ars Hispanie*, pág. 48. Otras referencias del insigne historiador a la obra de Yáñez en “La Virgen, el Niño y S. Juan con Santa Ana y Santa Isabel” de Yáñez, *Archivo de Arte Español*, 1946, nº 73. A. L. Mayer en su *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947 hace una reflexión parecida cuando afirma: “la composición de esta obra con las tres figuras puestas una detrás de otra, es muy singular, si bien tanto por la idea fundamental como por el tipo puede referirse a la de Leonardo”, *op. cit.*, pág. 147, aunque en este caso la refiere a Juan de Juanes.

¹³¹ *Un hombre viejo y un joven enfrentados*. Florencia, Uffizi B.B. 1019 A.E. Popham, en su *The drawings of Leonardo da Vinci*, London, 1994 (1ª edición.1946) cree que el dibujo se podría datar hacia 1500, es decir la segunda época florentina del maestro de Vinci, época en que “Ferrando Spagnuolo” trabajó en la *Batalla de Anghiari*.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

La iconografía que nos encontramos en este Salvador procede, claramente, de los modelos vincianos, que con anterioridad, hemos presentado, tanto como base compositiva de Llanos como de Yáñez y cuyo ejemplo más cercano sería el *Salvator Mundi* de la colección De Ganay de París. [Imagen 65]¹³²

Dentro de la segunda etapa valenciana que Ibáñez Martín sitúa entre 1515 y fecha indeterminada, nos enfrentamos a una primera obra, la *Resurrección* del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Al indagar las fuentes que el artista castellano empleó en la elaboración de esta pintura, podemos indicar que la figura de Cristo, en el segundo plano, en la escena del “Noli me tangere” es una transposición de un modelo del artista de Vinci, que ya hemos visto aparecer con una cierta asiduidad en el repertorio de los Hernando, que corresponde al ya mencionado dibujo de San Juan Bautista que se encuentra en la Royal Library de Windsor. [Imagen 66]

A continuación, nos detendremos en una tabla de pequeño tamaño que está en una colección privada y que denominaremos como *Sagrada Familia en Egipto “Brauner”*.

La obra traspira un claro leonardismo en la disposición de la Virgen que con rostro inclinado y suave esboza una dulce sonrisa, modelo semejante al que pudimos analizar en la Virgen de la *Anunciación* del Colegio del Patriarca de Valencia y que, partiendo de los cánones de belleza femenina leonardescos, encarna el ideal de nuestro Yáñez. [Imagen 67].

El ángel que cierra la composición por el lado izquierdo, vuelve, también, a repetir el modelo andrógino de belleza del Colegio del Patriarca, modelo que nos retrotrae a los patrones leonardescos, como ya señalábamos. Esta cabeza se puede poner en relación con un dibujo que se conserva en el Louvre y que, al igual que el ángel de la tabla, gira enérgicamente la cabeza de tres cuartos con la intensidad juvenil, que recuerda a la de San Felipe en la *Cena* milanesa.¹³³

Como última figura, el niño que vuelve a levantar el brazo derecho, ejecutando con la mano correspondiente, el escorzo que tantas veces hemos mostrado en la pintura de los Hernando.

En la misma obra, en un primer plano, el pintor manchego nos presenta una mesa con una serie de objetos que indican el deseo del artista de mostrar una representación adecuada de la realidad, siguiendo, las directrices vincianas que el maestro florentino recreaba en la *Virgen del clavel* o en el tapiz vegetal de la *Virgen de las Rocas*.

Finalmente, el ambiente cavernoso en que se desarrolla la escena vuelve a subrayar el ascendiente de Leonardo sobre el pintor español.

El *Calvario “Montortal”*, que hoy día se encuentra en una Colección privada madrileña, es una obra interesante en su leonardismo por varias razones que, seguidamente examinaremos. [Imagen 68]

En principio, volvemos a toparnos con el rostro melancólico, suave y de lábil sonrisa de la Virgen Brauner. Así, efectivamente, el rostro de la figura sentada que cierra la

¹³² Dibujos preparatorios de una posible composición leonardesca de esta temática encontramos en la colección Windsor nº 12525 y 12524.

¹³³ Véase igualmente de P.M. Ibáñez Martínez, “Dibujo y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez”, *Archivo Español de Arte*, 1997, nº 278, t. LXX, págs. 127-142, donde señala también el parecido de unos brazos en el reverso del dibujo de la Magdalena de Berlín con los brazos de la Gioconda.

obra por el lado derecho con manos entrecruzadas, se ajusta, perfectamente, a este modelo leonardesco.

Sin embargo, no solamente el bello rostro nos traslada a la tradición leonardesca, las manos entrecruzadas fueron, igualmente, motivo de estudio del maestro florentino para la figura de San Juan en la *Última Cena* de Santa M^a de las Gracias en Milán. [Imagen 69] y este signo gestual se une a toda una panoplia de actos que conectan con diversos movimientos las escenas del calvario.

Ahora bien, por otro lado, esta tabla incorpora dos modelos de los cuales se conservan dibujos preparatorios en el Département des Arts Graphiques del Museo del Louvre y en el Museo de Berlín.¹³⁴

En la imagen de la mujer con brazos abiertos que procede del dibujo menor de París y la hoja de mayor tamaño de Berlín creemos ver la típica expresión de asombro que, procedente de Leonardo, se puede ver en la imagen de Santiago el Mayor del *Cenáculo* vinciano, de hecho, las manos se aproximan en su actuación a los típicos escorzos vincianos que son asumidos en numerosas ocasiones por los Hernando y el giro, drástico, de la cabeza con respecto al tronco respetaría el consejo que el florentino en tantas ocasiones debió recordar a sus discípulos y alumnos:

“Non usare mai fare la testa volta dov'è il petto”¹³⁵

Seguidamente, podemos comentar el impacto del leonardismo en los dos Juicios Finales que se atribuyen al pintor de la Almedina, uno en la Colegiata de Játiva que desapareció y otro en la Colección de Bartolomé March de Palma de Mallorca.

Con respecto al trabajo perdido en Játiva, podemos valorar la obra a través de las fotografías que fueron tomadas con anterioridad a su destrucción en 1936, así, podemos verificar que queda patente el sustrato leonardesco en el rostro del arcángel. [Imagen 70]

Igualmente, si centramos nuestra atención en la parte izquierda de la obra, donde nos aparece un conjunto de niños en diferentes poses y movimientos, la inspiración leonardesca se percibe en el modelo situado más a la izquierda y que recuerda el niño Jesús de la *Madonna Litta* del Ermitage de San Petersburgo, en tanto que un niño que asoma de rodillas por el extremo derecho se aproxima también, a modelos que aprovecharon otros seguidores de Leonardo, y finalmente, uno situado, aproximadamente, en el medio, eleva la pierna y se contorsiona hacia el lado opuesto de manera especular a uno de los estudios de la llamada *Virgen del Gato*.¹³⁶

La relación con lo leonardesco se sigue manteniendo viva en el *Juicio Final* de Yáñez que se conserva en Palma de Mallorca. Allí, sobre todo, las facciones que emergen de las llamas en la parte derecha pueden contrastarse con varios dibujos del maestro florentino para la Batalla de Anghiari conservados en el Szépművészeti Múzeum de Budapest.

¹³⁴ Véase el artículo de Dominique Cordellier, “Los dibujos de Fernando Yáñez de la Almedina” en V.V.A.A. *Los Hernandos*, op. cit., págs. 221-234.

¹³⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 187.

¹³⁶ Londres, Museo Británico, inv. 1860-6-16-98

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Similitud que también es observable en el varón desnudo a la derecha de San Miguel y que ya subrayó Adèle Condorelli.¹³⁷

En la cueva de la izquierda, al igual que sucedía en el *Juicio Final* de Játiva, hay un conjunto de niños, de los que alguno parece inspirado por los múltiples estudios leonardescos para la *Adoración de los pastores*.¹³⁸

El *Retablo de San Miguel de Áyora*, al que ya nos hemos referido anteriormente en referencia a la imagen de Leonardo, consta de cuatro tablas, Virgen del Socorro, San Miguel, San Onofre y Padre Eterno y fueron dadas a conocer por el periodista Adolfo Cámara que, rápidamente, sugirió su leonardismo.¹³⁹

El leonardismo de la “Virgen del Socós” es evidente y reproduce los tipos característicos de belleza ideal femenina preferidos por Yáñez. Cámara, siguiendo esta opinión les atribuyó el encanto de la Santa Ana y de *la Gioconda*. **[Imagen 71]**

Otra pieza interesante, desde la perspectiva vinciana de nuestro pintor castellano, es *Cristo presentando a los redimidos del Limbo a la Virgen*, tabla que se conserva actualmente en el Museo del Prado y donde Ibáñez ve “una participación importante del Maestro del Grifo (Miguel del Prado), discípulo del almedinense. **[Imagen 72]**

En principio, el propio Cristo reproduce casi sin variantes el *Resucitado* del pequeño “Noli me tangere” de la *Resurrección* del Museo de Valencia cuya procedencia, como ya hemos reseñado en otras ocasiones a lo largo de este trabajo, es el San Juan Bautista de Leonardo conservado en la Royal Library de Windsor Castle.

Una segunda nota leonardesca la encontramos en las dos cabezas que se sitúan en un segundo plano en la parte izquierda del cuadro. En este caso, nos aparece la contraposición vinciana casual de un perfil joven, de procedencia andrógina que se contrapone a una cabeza calva, senil y que proviene del campo caricaturesco del florentino.

Finalmente, el hombre arrodillado en un primer plano recuerda el modelo leonardesco que ya aparece en un dibujo de juventud vinciano. **[Imagen 73]**¹⁴⁰

Posteriormente, Leonardo reflexionará sobre este modelo que plasmará en su *San Jerónimo penitente* que se conserva hoy día en el Vaticano.

Esta iconografía nos parece sugerente por su relación con el *San Jerónimo* que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla de mano de Pietro Torrigiano quien, como florentino, pudo conocer las reflexiones del artista de Anchiano sobre esta temática. **[Imagen 74]**¹⁴¹

¹³⁷ Véase P.M. Ibáñez Martínez, “El período valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h. 1521)” en *Archivo Español de Arte*, nº 267, 1994, págs. 225-242.

¹³⁸ *Adoración de los pastores*, Museo Bonnat, Bayona, B.B. 1010, com. Vinciana 45

¹³⁹ Adolfo Cámara Ávila, “Cuatro tablas desconocidas de Yáñez de la Almedina y Hernando de Llanos son descubiertas en la villa valenciana de Ayora” *ABC*, Madrid 11 de octubre, 1955, s.p.

¹⁴⁰ *Joven arrodillado*, Galleria dell’Accademia, Venecia, B.B. 1110, Comm. Vinciana, 43b

¹⁴¹ Por otro lado, la pieza de Torrigiano no pudo ser olvidada en su esquema compositivo por Juan Martínez Montañés en la recreación que de la iconografía del santo ejecutó para el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce y que llevaría el paradigma vinciano a consecuencias novedosas ya en el siglo XVII. **[Imagen 75]**. Por otro lado, no nos debe parecer el conocimiento de esta iconografía vinciana tan alejado del barroco español y, quizá, de la propia Sevilla cuando, como subraya Pérez Sánchez, el propio Zurbarán hizo uso de la misma en su *Hércules en la pira* del Museo del Prado cuya

Dentro de la tercera fase del desarrollo artístico de Yáñez de la Almedina que se data, según Ibáñez Martínez, entre 1518 y 1537 nos ocuparemos, primeramente, de la *Santa Generación* del Museo del Prado donde Garín Ortiz de Taranco ve un intento del pintor manchego por situarse a la misma altura que el florentino, “creador de una iconología inmortal, de las tres generaciones.”¹⁴²[**Imagen 78**]

La tabla, verdaderamente, mantiene un tono leonardesco general que podemos percibir en el uso de una luz suave que modula con un agradable claroscuro las figuras que se perfilan en el primer plano. Otra característica vinciana, ya utilizada por Yáñez en otras ocasiones, es la contraposición de belleza y fealdad que, en este caso, corresponde al rostro de la Virgen, de clara inspiración vinciana y el rostro de Santa Ana que se acerca a los modelos grotescos del florentino.

Seguidamente, el niño echado en un primer plano proviene de los múltiples estudios que Leonardo ejecutó sobre este tema y al que, además, dedicó alguna reflexión teórica que se conserva en el *Libro di Pittura*:

“Los niños pequeños se deben representar con actos rápidos y escorizados cuando están sentados y cuando están de pie con acciones tímidas y miedosas.”¹⁴³

Efectivamente, observamos una cierta correspondencia en los dos niños que aparecen en la *Santa Generación* con ciertos modelos leonardescos. Así, el niño sentado que ofrece una flor, que tiene un referente en el niño echado de la hoja del Museo Bonnat, nos aparece con un movimiento rápido y un ágil escorzo en tanto que el niño que se mantiene de pie, con actitud que vuelve a traernos a mentes el San Juan Bautista de Windsor, verdaderamente, ejecuta movimientos más compuestos y pausados.

Finalmente el ambiente oscuro, cavernoso, semeja escenarios parecidos del pintor de Vinci y el gusto por representar una naturaleza vegetal detallada y naturalista, como observamos en el primer plano en el ángulo derecho, celebra el mismo aprecio por la plasmación fidedigna que el pintor florentino gustaba de mostrar en sus pinturas y dibujos.

La Sagrada Familia “Grether” perteneciente a una colección privada, fue publicada por Post en 1953 y lleva una inscripción que asegura su autoría y fecha de ejecución: “Hernandíañez... año 1523”¹⁴⁴

La obra, con innegable sabor leonardesco, es una replica de la *Virgen de los Husos* vinciana que prueba, como señalaba Angulo: “su admiración por el maestro florentino.”¹⁴⁵

Ahora bien, por su carácter doméstico, sus pequeñas dimensiones [0,36x 0,27m.] y la intimidad con la que está recreada, se ubica, como Garín Ortiz de Taranco indica, en las

cercanía a la pintura incompleta del Vaticano es sorprendente. [**Imágenes 76-77**]. Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993, pág. 125.

¹⁴² F.M. Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina*, op. cit., pág. 139

¹⁴³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 204. “Li putti piccoli si debbono figurare con atti pronti e storti quando sedeno, en el stare titto ati timidi e paurosi.”

¹⁴⁴ P.M. Ibáñez Martínez, *Hernando Yáñez*, op. cit., pág. 408.

¹⁴⁵ D. Angulo Iñiguez, *Pintura del Renacimiento*, op. cit., pág. 48.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

tradiciones leonardescas que serán continuadas por muchos de sus seguidores italianos.¹⁴⁶

La relación tipológica de esta obra con el prototipo leonardesco ha llevado a establecer una relación con un dibujo de los Uffizi que ha sido considerado, alguna vez, como copia del perdido cartón que Leonardo debió confeccionar para la ejecución de la obra. [Imagen 79 y 80].

Es esta obra junto al *Descanso en la Huida a Egipto* del retablo de la Catedral de Valencia la que ha provocado que se intenten adjudicar a Hernando Yáñez de la Almedina un conjunto de variantes de la *Madonna dei fusi* que a continuación, enumeraremos y analizaremos.

La primera de ellas es la *Virgen con el Niño y San Juanito* de la National Gallery de Washington que, en principio, fue atribuida por D. A. Brown a Llanos para después rectificar el juicio y relacionarla con Yáñez por su parecido con el *Descanso en la Huida a Egipto* que, este autor, adjudica a Yáñez.

Martín Kemp, a partir de esta atribución, ha puesto en relación otras derivaciones de la *Virgen de los Husos* con nuestro artista manchego.

Así, el crítico e historiador del arte inglés cree que la autoría de la *Madonna of the Yarnwinder* de la Nacional Gallery of Scotland podría atribuirse a Fernando Yáñez al igual que una Madonna similar que se encuentra en la colección E.W. Edwards en Cincinnati. [Imagen 81 y 82]

En conexión con estas posibles interpretaciones de la *Virgen de los Husos* realizadas por Yáñez, también se han querido ver de su mano, como hemos señalado anteriormente, unos dibujos de manos escorzadas, características de Leonardo, y que se encuentran en la Galleria dell'Accademia de Venecia.

Dentro de este conjunto de atribuciones a los Hernando, finalmente, señalaremos que una copia de este prototipo leonardesco que se encuentra en la colección londinense del Duque de Wellington es adjudicada, igualmente por Kemp, con dudas, a Hernando de Llanos.¹⁴⁷

Resumiendo la cuestión, debemos subrayar que el argumento en el que se basan estas atribuciones debemos considerarlo como débil ya que parten de la consideración de que el *Descanso en la Huida a Egipto* fue realizado por Yáñez y no por Llanos como la mayoría de la crítica acepta.

Así bajo esta visión no es fácil mantener todo este conjunto de atribuciones que se desvela, como poco, dudoso.

Para finalizar el análisis que al leonardismo de Yáñez de la Almedina hemos dedicado nos centraremos en la obra que el pintor español realiza en Cuenca.

Recordaremos que fue en Cuenca donde Antonio Ponz reconoció las influencias vicianas que tenía el artista que había trabajado en la Capilla de los Albornoces. Seguidamente, el conocimiento de la obra del pintor de la Almedina en la capital castellana dio un gran paso hacia delante cuando Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, con una base documental, pudo afirmar la autoría de la obra a nuestro Yáñez.

¹⁴⁶ F. M. Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de Almedina, op. cit.*, pág. 147

¹⁴⁷ M. Kemp, *The Mystery, op. cit.*, pág. 45

Efectivamente hay base documental para declarar que en 1525 el artista manchego estaba trabajando en Cuenca.¹⁴⁸

En líneas generales debemos hacer notar que los retablos de Cuenca (Capilla Peso, Capilla de los Albornoques, Retablo de la Piedad) ya no conocen la intensidad colorística y las oposiciones cromáticas y el contraste de sombra y luz que resultaban más habituales en la Catedral de Valencia.

En Cuenca la atmósfera se densifica y se difuminan los perfiles creando un ambiente innegablemente leonardesco y que debió sorprender a Ponz.¹⁴⁹

Comenzaremos por la Capilla Peso de la catedral de Cuenca, fundada por el canónigo Alonso Hernández del Peso y que inició su construcción el ocho de junio de 1524.

La primera obra relevante que se conserva en este espacio es la *Adoración de los pastores* [Imagen 83].

La escena nos presenta un segundo plano donde vuelven a aparecer, al fondo, una serie de caballos, que, sin duda, tienen su origen en los numerosos estudios que el artista florentino dedicó a este animal, protagonista en alguna de sus obras, por ejemplo, el caballo que entra por el lado derecho recuerda el estudio de Leonardo para el *Monumento ecuestre de Gian Giacomo Trivulzio* en la Royal Library de Windsor.

Por otro lado, los rostros de los pastores que se sitúan a la izquierda de la composición se presentan con un criterio realista que nuestro Yáñez tomó de Leonardo y que se plasma en caras grotescas y caricaturescas.

Finalmente, el semblante de la Virgen reproduce, una vez más, el ideal de belleza almedinense inspirado en los prototipos vincianos.

La Crucifixión de la capilla de los Caballeros vuelve a presentarnos un guerrero con armadura negra, que se sitúa debajo del crucificado a la derecha de Jesús, con el brazo izquierdo apoyado en la cadera dejando percibir el zigzag de su escorzo, tal y como ya analizamos en el *Ecce Homo* de la antigua colección Montesinos.¹⁵⁰

Como ya vimos, el modelo más difundido es el brazo de San Pedro en la *Última Cena* de Santa María de las Gracias en Milán, o también un dibujo del maestro florentino, "Giovane nudo con mazza e panneggio" que se conserva en la colección Windsor.

En el *Martirio de Santa Catalina* del mismo retablo aparecen un conjunto de individuos de cabellos hirsutos y expresiones desencajadas, esbirros que ofrecen un buen muestrario, según Ibáñez, del conjunto de rictus y expresiones grotescas que se pueden encontrar en la *Batalla de Anghiari*.

Ahora bien, por otro lado, la postura del emperador Maximiano con el brazo extendido indicando hacia abajo y la cabeza orientada en dirección opuesta vuelve a depender del San Juan Bautista leonardesco que se conserva en Windsor, la otra mano

¹⁴⁸ Véase M^a Luz Rokiski Lázaro, "Sobre Hernando Yáñez en Cuenca" *Archivo Español de Arte*, n^o 234, 1986, págs. 106-107.

¹⁴⁹ P.M. Ibáñez Martínez ha dedicado una parte de su trabajo sobre Hernando Yáñez al estudio de estos últimos años productivos en la carrera del pintor manchego, en este sentido podemos señalar: "El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión," *Goya*, n^o 216, 1990, págs. 336-343; "Mas allá de Valencia: el último Yáñez" en V.V.A.A. *Los Hernandos*, *op. cit.*, págs. 247-260 y "Periodo de Cuenca (h. 1525- h. 1531)" en P.M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de la Almedina*, *op. cit.*, págs. 411-448

¹⁵⁰ Sobre este retablo conquense véase V.V.A.A. *Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión*. Madrid, 1994.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

esboza el típico escorzo que encuentra referencias leonardescas en la *Virgen de las Rocas*, la *Última Cena* o la *Virgen de los Husos*. [Imagen 84]

La representación de *San Pedro y San Pablo* [Imagen 85] en el *Retablo de la Crucifixión* se organiza siguiendo los modelos creativos vincianos con respecto a una construcción especular que hace que las figuras formen un esquema en V.

Dentro de las convenciones iconográficas de tradición vinciana vemos como San Pablo dobla su brazo derecho para señalar con su dedo índice por encima del hombro opuesto. Este modelo, sabemos que tiene su origen en las creaciones leonardescas que dieron lugar a imágenes tan sugestivas como el *San Juan-Baco* que se conserva en el Louvre y al que nos hemos referido al comentar tipos análogos.

Una composición parecida presenta *San Juan Bautista y San Juan Evangelista*, apareciendo, en este caso una señalización directa por la cual San Juan Bautista muestra directamente al cordero, tal y como sucedía en la representación que del mismo personaje hace Hernando de Llanos y que se conserva en la Colección Godia de Barcelona. [Imagen 86]

El *Martirio de Santa Inés* vuelve a hacer uso de tipos y recursos que provienen del maestro florentino, así, por ejemplo, el esbirro que ejecuta la cruel orden de Diocleciano está extraído de los dibujos preparatorios que el maestro de Anchiano realizó para la *Batalla de Anghiari* y que presenta en varias ocasiones a un hombre musculoso visto de espaldas con las piernas abiertas y una torsión en la espalda semejante a la que presenta nuestro verdugo. [Imagen 87-88]¹⁵¹

Por otro lado, los dos rostros que enmarcan la cabeza del emperador tienen un origen leonardesco. Así el rostro del soldado que lleva el casco emplumado recuerda el conjunto de estudios que Leonardo realizó y en los que intentaban plasmar la cara de un hombre maduro de gesto enérgico y adusto. [Imagen 89]

De otra parte, la cabeza joven coronada con un cabello intensamente ensortijado tiene su origen en el gusto y el placer que Leonardo sentía por estas formas y que plasmó de manera análoga tanto en los vórtices acuosos como en las cabelleras de una *Ginevra dei Benci* o en el *San Juan del Louvre*.

Vasari nos recuerda la afición vinciana a estas cabezas coronadas de rizos:

“Tomó en Milano como criado suyo a Salaí, milanés, que era hermosísimo de gracia y de belleza, tenía unos bellos cabellos rizados y anillados de los que Leonardo gustó mucho.”¹⁵²

Finalmente, y para no ser reiterativos nos ceñiremos a una última obra de la catedral de Cuenca, la *Epifanía* que se encuentra en la Capilla de los Caballeros, en donde Ibáñez encuentra numerosos rastros de leonardismo, por ejemplo, en la concentrada expresividad de San José.

De forma parecida, los rostros juveniles que asoman sobre el hombro izquierdo de la Virgen están, claramente, inspirados en los que bullen y se agitan tras la roca central de la *Epifanía* de Leonardo.

¹⁵¹ La hoja de dibujos vincianos a la que nos estamos refiriendo se encuentra en la Biblioteca Reale di Torino 15577r

¹⁵² Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. IV, pág. 28. “Prese in Milano Salaí milanese per suo creato, il qual era vaghissimo di grazia e di bellezza, avendo begli capegli ricci et inanellati, de’quali Leonardo si diletto molto.[...]”

Pocas dudas, efectivamente, nos pueden surgir al relacionar los caballos abrevando con los múltiples modelos que Leonardo elaboró para este cartón y para otras creaciones. [Imagen 90]

Para terminar este análisis de la recepción leonardesca en la obra de Yáñez nos gustaría revisar una tabla de paradero desconocido que trata el tema de la *Decapitación del Bautista*. [Imagen 91]

La obra presenta un verdugo que ejecuta un movimiento enérgico con el brazo derecho para, con una especie de cimitarra, realizar la acción de decapitar a San Juan.

El motivo, evidentemente, está inspirado en la *Batalla de Anghiari*, aunque también se reconoce en el dibujo del *Neptuno* de la Royal Library de Windsor.¹⁵³

Pero, quizá, algo verdaderamente interesante es la mutación que las iconografías sufren en su devenir, como podemos comprobar al ver nuestro motivo aparecer, por ejemplo, en la obra del pintor Blas Paulín en su *Tríptico del Bautista* en Colección privada y el *Martirio de San Laureano*, igualmente en una Colección privada, que pudieron llegar a territorio toledano a través de las conexiones que Juan Correa de Vivar tuvo con el área valenciana como más adelante veremos. [Imagen 92]

Por otro lado la *Decapitación* de Yáñez vuelve a presentarnos, tal y como vimos en Cuenca, una cabeza de rizos pronunciados, leonardesca en su concepción, que no olvida las cabezas y, quizá, los gustos del artista florentino.¹⁵⁴

Desde el punto del leonardismo, efectivamente los dos Hernando presentan profundas influencias del genio florentino, aunque, debemos de reconocer que en la obra de Llanos en la catedral de Valencia afloran con una mayor abundancia que en la obra de Yáñez, que aunque no los evita, sí los utiliza dentro de una reflexión personal y una originalidad mayor.

Así, si sólo nos limitásemos a considerar esta obra, quizá el ápice artístico de los dos pintores manchegos, nos inclinaríamos a creer que el “Ferrando Spagnuolo” que aparece documentado en las noticias florentinas era Llanos, tal y como piensa, una parte importante de la crítica.

Sin embargo, atendiendo a la producción que se atribuye a Yáñez fuera de nuestras fronteras, rechazada por una parte importante de nuestra crítica, y a la evolución de su leonardismo posterior, debemos apuntar a que éste desarrolló y adquirió profundos matices que lo llevaron a una concepción de la luz profundamente vinciana como nos demuestran los altares de la catedral de Cuenca.

Por otro lado, la obra de Llanos es menos numerosa y oscilante en su calidad, aunque su impronta leonardesca y el uso de los tipos del maestro florentino, no fueron nunca olvidados por el artista español.

¹⁵³ *Estudio de un Neptuno*, Windsor Castle, Royal Library inv. 12570

¹⁵⁴ F.M. Ibáñez Martínez, considera esta obra como atribuible a Llanos “Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez”, *Archivo Español de Arte*, 1997, n° 278, T. LXX, págs. 127-142, un criterio opuesto en Adele Condorelli, “Consideraciones sobre Ferrando Spagnuolo y otros maestros ibéricos” *Archivo Español de Arte*, n° 284, T. LXXI, 1998, págs. 345-360

EL CÍRCULO DE LOS HERNANDOS.

El leonardismo como denominación de la recepción del arte y de las ideas de Leonardo no es un fenómeno simple y claro, todo lo contrario, como ya hemos dejado ver en alguna ocasión, en el campo de las artes florentinas, los patrones del florentino mutan, cambian y se transforman, de tal manera, que pueden quedar casi irreconocibles, y, sin embargo, están ahí.¹⁵⁵

Esta primera afirmación nos lleva a recordar las sugerencias que algunos historiadores del arte español han dado cuando han querido hablar de un leonardismo de primera, segunda... Efectivamente, podríamos hablar de un “leonardismo de primera” en el caso en el que los artistas españoles han estado en contacto directo con las obras y dibujos del maestro.

El ejemplo más claro de este “leonardismo” es el caso que acabamos de estudiar, el aprendizaje de los “Ferrandos” en Italia en contacto con el propio maestro florentino y con sus discípulos tal y como nos señalan y manifiestan los documentos florentinos sacados a la luz por Gaye.

Pero no sólo, incluiremos en este primer tipo de recepción leonardesca la apropiación que del maestro de Vinci hacen los Hernando, incluiremos también en este primer grupo a los artistas que en las primeras décadas del siglo XVI tuvieron una permanencia en Italia, como Alonso Berruguete, Bartolomé Ordóñez, Pedro Machuca....

Sin embargo, evidentemente, el leonardismo no queda limitado a los creadores que tuvieron la oportunidad de disfrutar una estancia en Italia, en aquel momento, vanguardia de las artes, existe un segundo grupo de artistas que se nutren ya no directamente de vivencias italianas, sino de los modelos traídos por sus maestros o, también, por la difusión de grabados que sobre la obra del artista de Vinci fueron realizados.

Esté será el nivel en el que nos moveremos en este apartado dedicado a los discípulos de los Hernando, más vinculados a la figura de Yáñez que a la figura de Llanos como matiza Fernando Marías, y diseminados, no sólo por territorio valenciano, sino por una geografía más amplia que incluye, también, el territorio castellano.¹⁵⁶

La llegada de los Hernando con su renovado y revolucionario lenguaje pictórico no era el primer contacto directo que la zona levantina tenía con el arte renacentista italiano, así, dentro de la historia de esta relación no podemos olvidar la llegada a Valencia en 1472, propiciada por Rodrigo de Borja, de tres pintores formados en las tradiciones cuatrocentistas italianas, nos referimos al ferrarés de formación Paolo de San Leocadio, al napolitano Francesco Pagano y al siciliano Riccardo Quartararo.¹⁵⁷

Además, a estos artífices debemos unir la tradición pictórica creada por la familia de los Osona: Rodrigo y Francisco de Osona. De hecho, el fundador de la familia Rodrigo de Osona (c. 1440-1518) es probable que viajara a Flandes e Italia, entre 1464 y 1476,

¹⁵⁵ Recordemos una valoración parecida del legado artístico de la Antigüedad en el artículo de E. H. Gombrich, “El legado de Apeles” en el libro del mismo título *El legado de Apeles*, Madrid, 1985 (1ª edición castellana 1982 y primera edición inglesa 1976)

¹⁵⁶ F. Marías, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pág. 277

¹⁵⁷ Joaquim Garriga, *Història de l'art català. L'Època del Renaixement, s. XVI*, Barcelona, 1986, pág. 52

con lo cual se uniría a este conjunto de creadores italianizantes que dominaron la escena valenciana en los años finales del siglo XV y los primeros momentos del siglo XVI.¹⁵⁸

Citamos estos maestros pertenecientes a una generación anterior a nuestros Hernando porque, evidentemente, convivieron y debieron sentir la influencia del trabajo que los dos pintores manchegos realizaron en el *Retablo de la catedral valenciana*.

Así Paolo de San Leocadio (1447-1520), que conocemos en fuentes tradicionales como Pablo de Aregio, experimentó la renovación pictórica introducida por Hernando Yáñez de la Almedina en sus obras finales, como podemos observar en la *Epifanía* que se le adjudica en el Museo de Bellas Artes de Asturias. [**Imagen 96**]

Esta obra expresa una concepción más moderna de la pintura a través de un modelado de los volúmenes en los que interviene de manera visible la luz y la sombra. Ahora bien, la luz que se difunde por la tabla no se circunscribe a una separación neta de zonas iluminadas y de espacios oscurecidos, la interpenetración de luces y sombras dulcifica los perfiles de objetos y figuras creando una atmósfera amable proveniente del mundo y las tradiciones leonardescas.

Por otro lado, hay un estudio de caballos en el segundo plano de la pieza que, posiblemente, obedezca a la difusión de la anatomía del animal a través de los dibujos del maestro florentino y al uso que los Hernando hicieron de la representación esta noble bestia.

Finalmente, querríamos hacer una apreciación sobre la figura que con hábito verde se sitúa por detrás de la imagen del rey que ofrece el presente al Niño Jesús. Esta figura que inclina con suavidad y amabilidad la cabeza es innegablemente leonardesca y recuerda de manera palpable el rostro de la *Scapiliata* de la Galería de Parma. Además para remarcar su filiación leonardesca presenta un escorzo de la mano izquierda típicamente vinciano y que San Leocadio debió visualizar en las obras de los Hernando.

Ahora bien, dentro del grupo de artistas valencianos que siguieron el camino de Yáñez y que, por tanto, igualmente, asumieron su tradición vinciana destacaremos a Miguel Esteve (fallecido en 1527)¹⁵⁹, el Maestro de Alcira y Miguel del Prado, anteriormente conocido como el “Maestro del Grifo”.

Comenzaremos, pues, por estos tres artistas para después continuar con otros pintores valencianos y castellanos que a través de los Hernandos fueron influidos por las formas vincianas.

Miguel Esteve se sitúa perfectamente dentro de la pintura valenciana de comienzos del siglo XVI, época en la que desarrolló su actividad. La única obra documentada, y aunque sólo en parte conservada, es la decoración que llevó a cabo en la *Capilla de los Jurados* de la antigua Casa Consistorial.

¹⁵⁸ Ximo Company i Climent, *El Món dels Osona. ca.1460-ca.1540*, Valencia, 1995.

¹⁵⁹ Tradicionalmente, se había dado como año de la muerte de Miguel Esteve el año de 1528, ya que en enero de 1528 en el testamento de su mujer Violant Gerónima de la Ras figura como fallecido Miguel Esteve “pintor de retablos”. Sin embargo, ya con anterioridad aparece Esteve fallecido en un documento de 20 de octubre de 1527. Véase M^a José López Azorín y Vicente Samper Embiz “Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI, aportación documental” en Lorenzo Hernández Guardiola (Coordinador), *De pintura valenciana (1400-1600)*, Alicante, 2006.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

El hernandismo de Esteve fue ya subrayado por Leandro de Saralegui y hoy día está comúnmente aceptado.¹⁶⁰

El leonardismo de Miguel Esteve nos aparece plenamente presente en la *Sagrada Familia* que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, [Imagen 97], donde una Virgen sentada, suavemente iluminada y con la mirada entornada, mira complaciente con un esbozo de sonrisa, que el pintor recordaría haber encontrado en las obras de su maestro, al Niño Jesús y San Juan que juegan simbólicamente con un cordero. Este motivo de dos niños jugando se encuentra en los cuadernos del artista florentino a través de numerosos dibujos, sin embargo, no debemos confundirnos con el motivo de San Juan y el Niño Jesús que, reiteradamente, será utilizado por los leonardescos, como es el caso de Marco d'Oggiono en su *Jesús y San Juan Bautista niños* en Hampton Court, Londres o los ejemplos de Bernardino Luini en El Prado.

Al contrario, las figuras que nos presenta la obra de Miguel Esteve tienen un origen distinto que creemos poder concretar en los hijos de la *Leda* que Leonardo ideó para su representación del cuadro que mostraba esta temática.

La obra leonardesca la sabemos perdida siendo Casiano dal Pozzo el último escritor que la recuerda en las colecciones reales francesas de Fontainebleau durante su visita en 1625,¹⁶¹ “Leda de pie, casi enteramente desnuda, a sus pies están el cisne y dos huevos rotos con cuatro niños gateando desde ellos. Esta pintura aunque es algo seca en estilo, está exquisitamente ejecutada, especialmente los pechos de la joven. Y el resto- el paisaje de fondo y la vegetación- están ejecutados con el mayor cuidado.”

Es interesante recordar que esta obra debió ser ejecutada durante los años de la segunda estancia florentina de Leonardo, es decir, el período de tiempo que “Ferrando Spagnuolo” lo acompañó mientras lo ayudaba, como especialista en la técnica de la pintura al óleo, en la *Batalla de Anghiari*.

Así, no es de extrañar que Yáñez de la Almedina conociese los dibujos que el maestro florentino preparó para los Dioscuros, Helena y Clitemnestra, sobre todo si acogemos la hipótesis, que anteriormente vimos suscrita por P.C. Marani de que nuestro pintor manchego pudo ser el autor de esta *Leda Spiridon* que hoy se conserva en los Uffizi de Florencia.

El paralelismo con los niños que aparecen en la *Leda* de la Galería Borghese de Roma es también notable, lo que nos lleva a concluir la innegable inspiración de este motivo de la tabla de Miguel Esteve en fuentes vincianas. [Imagen 98-99]

Otro ejemplo de asunción del leonardismo en la obra del pintor valenciano es el rostro de *San Miguel Arcángel* del museo valenciano. [Imagen 100]. La faz del arcángel presenta un modelado suave que es el resultado de un conocimiento de técnicas claroscurotas que Esteve debió aprender de Yáñez, su posible maestro. Por otro lado, la mirada sesgada, de ojos entreabiertos y la sonrisa insinuada en los labios vienen a confirmar los orígenes del rostro en las tendencias italianizantes introducidas por los Hernandos en los inicios del siglo XVI.

¹⁶⁰ Leandro de Saralegui, “Para el estudio de algunas tablas españolas” *Archivo Español de Arte*, nº 67, 1945, pág. 20; Fernando Benito y Joaquín Bérchez, *Presencia del Renacimiento a València. Arquitectura i Pintura*, Valencia, 1982, págs. 110-111

¹⁶¹ Casiano dal Pozzo, *Legatione del Signore Cardinale Barberino in Francia*, Roma, Biblioteca Vaticana, MS Barberini Latino 5668

Post, en esta línea, nos indica otra pieza de Esteve que se puede incluir entre las obras del pintor valenciano que muestran esas marcas leonardescas, así, nos referimos a la *Virgen con el Niño y el joven San Juan* de la colección barcelonesa Toltrá.¹⁶²

Seguidamente, haremos un análisis del leonardismo que presenta el *Retablo de San Antonio Abad* de la iglesia parroquial de Lucena del Cid en Castellón que se concreta de forma manifiesta en las dos tablas extremas de la predella del retablo que representan a San Roque y San Juan Bautista [Imagen 101]

Las dos figuras son de clara procedencia hernandesca en su deseo de mostrar los afectos internos por una gesticulación indicativa que tiene su procedencia en las reflexiones del artista florentino sobre esta posibilidad artística, que ya examinamos con anterioridad, y que llega al ámbito valenciano a través de la obra de Hernando Yáñez y Hernando Llanos.

Interesantes, resultan igualmente, desde el punto de vista de nuestro estudio las dos tablas que salieron a la venta en el mercado del arte en Nueva York en enero de 1998 y en el 2000 en Londres y que atribuidas a Miguel Esteve presentaban la *Resurrección* y el *Noli me tangere* [Imagen 102]

Para acabar el análisis de la recepción vinciana en este maestro, examinaremos la tabla que muestra a *Cristo entre los doctores de la Iglesia* de Santo Tomás y San Felipe Neri en Valencia y donde ese gusto, ya remarcado, por la gesticulación se presenta con una profusión abundante.

Los tipos caricaturescos de origen leonardesco, quizá, se podrían percibir, en esta obra, en el individuo que en un plano superior de la tabla, de perfil y con un cráneo calvo parece querer dialogar con otro personaje que lleva un gorro rojo, ambos situados en el margen superior derecho. [Imagen 103]

En otras obras adscribibles a este autor, discípulo de los Hernando, como la *Virgen con donantes* del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia o los restos de decoración que de la Casa Consistorial que se conservan en el Museo de la Ciudad de Valencia no encontramos ningún otro rasgo señalable de recepción leonardesca.

El “**Maestro de Alcira**”, quizá Joan Boira (activo entre 1527-1555), es una denominación que viene impuesta por Ángulo y Post a partir de un retablo dedicado a la Virgen y conservado hasta 1936 en la iglesia de San Agustín de Alcira. La obra databa de 1527 y en ella se observaba una cierta influencia de Yáñez y Llanos.¹⁶³

El retablo se desarticuló durante la Guerra Civil y del mismo, actualmente, sólo se conservan cinco tablas en la capilla particular de los Padres Escolapios de Gandía y son las siguientes: *Pentecostés*, *Adoración de los Pastores*, *Epifanía*, *Dormición de la Virgen* y *Resurrección*.¹⁶⁴

¹⁶² Véase Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish painting*, Cambridge, 1953, v. XI, pág. 325

¹⁶³ Elena Toló López intenta establecer una comparación e incluso una identificación entre el Maestro de Sijena y el Maestro de Alcira en “El maestro de Sijena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando de Llanos)” en Lorenzo Hernández Guardiola, *De pintura valenciana, op. cit.*, págs. 101-132.

¹⁶⁴ Ximo Company i Climent, *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia*, Valencia, 1985

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Además de estas pinturas conservadas en Gandía se le atribuyen diversas obras: un *Tríptico dedicado a la Magdalena* conservado en el Museo Diocesano de Valencia, una *Alegoría del Museo de Budapest* y un conjunto tardío que se conserva en la National Gallery of Ireland en Dublín.¹⁶⁵

Además Post, por su relación con la obra del Museo de Budapest le asigna un *San Miguel* en una colección valenciana y dos paneles en San Esteban en Valencia, el primero que nos presenta la *Oración en el huerto* y un segundo con la *Coronación de espinas*.

En principio, debemos subrayar que la obra de este maestro se caracteriza por un uso de recursos leonardescos en los fondos y en el uso del claroscuro, rasgos del artista florentino, que nuestro artista debió asumir por su contacto y aprendizaje de las realizaciones artísticas de los Hernando.¹⁶⁶

La *Epifanía* de Gandía nos recuerda la labor pictórica de los Hernando a través de un uso del escorzo de las manos que denuncia un cierto deseo de conseguir expresividad por medio de un recurso que en Leonardo, como ya hemos visto, alcanzó una depurada elaboración y estilización. Por otro lado, el perfil del joven que cierra la tabla por la derecha, con su belleza andrógina, es una clara mención al tipo vinciano de efebo que domina muchos de los dibujos y prototipos de su arte. **[Imagen 104]**

El mismo conjunto de Gandía en la tabla del *Pentecostés* repite esa expresividad manual que con un origen hernandesco denuncia un cierto nerviosismo que es característico de este maestro levantino.

Ahora bien, esta obra nos permite volvernos a encontrar, como motivo principal de la composición, con una organización especular de dos personajes del acontecimiento, a saber, María y San Juan, que se inclinan hacia la derecha y la izquierda.

Ya hemos visto que la experimentación con este tipo de imágenes es característica de Leonardo y de sus seguidores, en este caso, la propuesta es evidente recordando con claridad la V que Jesús y San Juan ejecutan en la *Cena milanesa*. **[Imagen 105 y 106]**

Un comentario semejante podemos realizar del resto de su obra que continúa en su leonardismo manteniendo unos perfiles de procedencia vinciana y un mundo expresivo que, a través de los maestros manchegos, el Maestro de Alcira intentó introducir en su pintura, como podemos percibir en la tabla que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia que nos presenta a *Tres ángeles con Jesús muerto* y en la que debemos subrayar la presencia, de evidente origen vinciano, del ángel que se sitúa de perfil en la parte derecha de la composición.

Su perfil leonardesco y su mano derecha sobre el pecho pueden delatar una similitud con el San Felipe de la *Cena milanesa*, modelo vinciano que el pintor tal vez conoció a través de los testimonios y dibujos que los Hernando habían traído y conservado celosamente de su viaje a Italia y de su aprendizaje con el maestro florentino. **[Imagen 107]**

¹⁶⁵ Rosemarie Mulcahy, *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublín, 1988 e Isabel Mateo Gómez, "Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira" en *Archivo Español de Arte*, 1984, nº 228, T. 57, págs. 367-374.

¹⁶⁶ José Camón Aznar, *La Pintura Española del siglo XVI*, op. cit., págs. 68-69 y M. Díaz Padrón, "Pintura valenciana del siglo XVI. Aportaciones y precisiones." *Archivo Español de Arte*, nº 238, 1987, págs. 104-136. Donde sobre un San Vicente Mártir del Museo de Valencia afirma que en el paisaje hay "esa irrealidad onírica del paisaje de la Gioconda".

Las tablas dablesas, a las que ya hemos aludido, presentan, de la misma manera, improntas vincianas de las que aquí dejaremos algunas constancias. Así, por ejemplo, en la *Aparición de la Virgen a Santiago* la mano de la Virgen con ánimo protector realiza un escorzo de clara ascendencia leonardesca recordando, nuevamente, los vínculos de la pintura del Maestro de Alcira con la tradición de los pintores manchegos.

En la *Sagrada Estirpe*, aparece una evidente gesticulación de la composición mediante el recurso a una imagen especular donde, en este caso, se contraponen María e Isabel. Este tipo de recurso ya lo hemos comentado en las obras de los Hernandos reapareciendo en los artistas ligados a su círculo de influencias como será el caso de Damián Forment en la obra escultórica del *Retablo del Pilar* de Zaragoza.

Finalmente, otra representación dablesa de la *Sagrada Estirpe* nos muestra un rostro de una joven que representa a María Cleofás y que es un índice claro de una interpretación del maestro levantino de la suavidad y melancolía de los rostros del artista florentino.

Por otro lado, no debemos dejar de lado la hipótesis de M. Díaz Padrón, quien piensa que las atribuciones hechas por Post y Albi de los *Improperios* de la catedral valenciana, *Cristo apareciéndose a la Virgen* en colección privada valenciana y *La Piedad* también en colección privada a Vicente Macip deberían ser reconsideradas y atribuidas al Maestro de Alcira. Afirmación interesante que nos sitúa en unos orígenes hernardescos de los dos artistas y, de manera indirecta, leonardescos.¹⁶⁷

Miguel del Prado. La constancia documental artística de este maestro valenciano de las primeras décadas del siglo XVI aparece en la colaboración con Miguel Esteve para la realización de la Capilla de los Jurados de la antigua Casa Consistorial.

Su nombre se encuentra entre la extensa nómina de pintores reunidos en junio de 1521, pero nunca entre la relación de los que contribuyeron a las Tachas reales. Los datos que poseemos sobre él finalizan con una declaración testifical en que figura su mujer, Úrsula Gomis y la hija de ambos, Ángela Prado y de Gomis donde ya nos aparece como muerto en 1537.

Ahora bien, a la breve producción atribuible a Miguel del Prado se le debe añadir un conjunto pictórico más amplio si consideramos que fue ya Carlos Soler d'Hyver quien de forma absolutamente intuitiva, relacionó su obra con la de un anónimo maestro desconocido apelado el "Maestro del Grifo".¹⁶⁸

El "Maestro del Grifo" fue denominado así por Tormo por el grifo que como signo heráldico figura en los escudos de un retablo que se conserva en el Museo de Valencia y que se halla dedicado a San Vicente Ferrer.

¹⁶⁷ M. Díaz Padrón y A. Padrón Mérida, "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 1983, nº 223, págs. 193-219.

¹⁶⁸ M.A. Catalá Gorgues, *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1981, pág. 42 y también, M^a José López Azorín y Vicente Samper Embiz, "Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental", *De pintura valenciana*, op. cit., págs. 133-149.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

También se pueden incluir, pues, en la nómina de dicho maestro y, por tanto, de Miguel del Prado las tablas de *San Nicolás Tolentino* y *San Agustín* del mismo museo, así como la tabla de *Santiago Apóstol* del Museo Lázaro Galdiano, todas ellas procedentes de un mismo conjunto.¹⁶⁹

También se le atribuye un *San Cosme y San Damián* de la colección Serra de Alzaga procedente de un retablo de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Torrente, donde se encuentran, también, una María Magdalena y una Santa Úrsula.

Otras tablas igualmente adscritas a este modelo comprenden las dos grandes composiciones de la iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri con la *Adoración de los Reyes Magos* y *Cristo entre los doctores* que han sido atribuidas a Miguel Esteve por M^a José López y Vicente Samper, quienes además consideran que la obra del llamado “Maestro del Grifo” debería pasar al haber del citado Miguel Esteve.¹⁷⁰

La recepción leonardesca que encontramos en la obra de Miguel del Prado o el “Maestro del Grifo”, como en casos anteriores, viene mediada por la intervención de los Hernando en el territorio levantino y la introducción y transmisión de la herencia vinciana en este espacio.

En el caso de nuestro pintor su leonardismo viene concretizado por una utilización de una inspiración realista, que no podemos olvidar que tiene un origen vinciano, así el maestro florentino recomendaba a sus alumnos:

“La mente del pintor se debe continuamente transformar en tantos discursos cuantas sean las figuras de los objetos notables que le aparezcan delante y ante aquéllas parar y copiarlas y hacer sobre las mismas reglas, considerando el lugar y las circunstancias y las luces y las sombras.”¹⁷¹

Así, la directa observación requerida por el artista florentino la encontramos en estas obras donde, como en otros casos, se emplea una humanidad antagonica, también, de cuño vinciano, a saber, la representación confrontada de la belleza y la fealdad, que, siguiendo una tradición platonizante, personificarían el bien y el mal.¹⁷²

Pero, además, estas obras atribuibles a Miguel del Prado presenta, a simple vista, otras dos características, que son recomendadas por el artista de Anchiano y que los Hernando utilizaron, conscientemente, en el *Retablo de la catedral de Valencia*.

La primera regla que, según Leonardo, deberíamos seguir sería la diversidad, la variación de las actitudes y de los actos que romperían el sentido de la monotonía que surgiría si no respetamos este precepto:

¹⁶⁹ Vicente Samper Embiz, “Un Santiago Apóstol del “Maestro del Grifo” en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, n° 265-266, 1998, págs. 274-276. La tabla ya había sido adscrita por Post al estilo de los Hernando tal y como recoge J. Camón Aznar en *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid 1967, pág. 62.

¹⁷⁰ M^a José López y Vicente Samper, *op. cit.*, pág. 146.

¹⁷¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 171: “La mente del pittore si debb’al continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure delli obbietti notabili che dinanzi gli appariscano, et a quelle fermar il passo e notarle, e fare sopra esse regole, considerando il loco e le circostanze, e lumbre e ombre”.

¹⁷² José Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, *op. cit.*, pág. 64

Leonardo da Vinci y España

“No se repliquen los mismos movimientos en una misma figura en sus miembros, o manos, o dedos, ni tampoco se copien las mismas actitudes en una historia.”¹⁷³

Esta variedad que es la misma que busca el orador en el discurso:

“En estos preceptos de pintura se reclama el modo de representar la naturaleza de los movimientos, como a los oradores los de las palabras, de tal manera que se les ordena que éstas no se dupliquen nada más que en las exclamaciones.”¹⁷⁴

Por tanto, esta representación variada que la pintura debe emprender la vivifica y la hace agradable, ya que de lo contrario sería una obra deleznable por su falta de vida y de verosimilitud:

“Si las figuras no tienen movimientos rápidos y con los miembros no expresan el concepto de su mente, esas figuras están dos veces muertas, y si no se le une la vivacidad del acto, esas permanecen muertas una segunda vez.”¹⁷⁵

Los consejos vincianos que acabamos de ver se presentan pictóricamente en el retablo conservado en el Museo de Valencia, [Imagen 108] dedicado a San Vicente, sobre todo, si reparamos en la tabla dedicada a la muerte del santo, donde, efectivamente, tenemos una impresión de vivacidad, de variedad en tanto y en cuanto, el artista busca, claramente, no repetir las actitudes y gestos de los personajes participantes en la escena, a lo que debemos añadir como una marca más de origen leonardesco la mano escorzada que el cardenal dirige hacia los despojos mortales del santo, mano que tantas veces el autor debió contemplar en las obras hernandescas y que permanecía como símbolo de la doctrina leonardesca de la expresión.

Sin embargo, cabe fijarse en tres iconografías más utilizadas en este bello retablo, la primera es la tabla central, la que manifiesta la titularidad de la obra y que nos muestra de forma aislada al santo dominicano de pie y con el brazo izquierdo que cruzando por delante de su pecho se inclina cuarenta y cinco grados hacia arriba utilizando, así, una fórmula de procedencia vinciana y que vuelve a insistir en el deseo de comunicarse con el espectador a través de una gesticulación, ahora ya, tipificada.

En el mismo sentido, debemos comentar una figura de San Juan Bautista en el extremo izquierdo de la predella, que señala con acto indicativo el ‘cordero de Dios’ que provienen de las obras ya citadas y analizadas de los Hernando y que busca su procedencia, como ya vimos, en figuras tan distantes como el dibujo de la *Dama con el unicornio* de Leonardo. [Imagen 26]

Finalmente, el banco del retablo en su escena central presenta un Cristo muerto entre ángeles, figuras, estas dos últimas que se organizan en un esquema simétrico, especular, de claras resonancias hernandescas.

¹⁷³Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. II, pág. 258: “Non sia replicato li medesimi movimenti in una medesima figura che le sue membra, o mani, o data; né ancora si replichi le medesime attitudini in una storia.”

¹⁷⁴ *Ibidem*, v. II, pág. 285: “In questi tali precetti d’pittura si richiede il modo di persuadere la natura delli moti, come alli oratori quella de le parole, le quali si comanda non essere replicate se non nell’esclamazioni.”

¹⁷⁵ *Ibidem*, v. II, pág. 290: “Se le figure non fanno atti pronti e quali co’ le membra isprimino il concetto della mente loro, esse figure son due volte morte, perché morte son principalmente ché la pittura in sé non e viva, ma isprimitrice di cose vive senza vita, e se non se gli aggonge la vivacità de l’atto, essa riman morta la seconda volta.”

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Igualmente, es posible, que dentro de estas tradiciones pictóricas debamos incluir el San Miguel de una tabla lateral, que con suave inclinación de la cabeza, al estilo del artista florentino, retoma una posición de la mano que empuña la espada que podría provenir de uno de los guerreros de la *Batalla de Anghiari*.

Dentro, también, del ámbito valenciano, las influencias vincianas traídas a este medio por los artistas manchegos Llanos y Yáñez fueron acogidas, no sólo por discípulos que pudieron trabajar con ellos en sus obras de la catedral valenciana, sino por otros que observadores de las novedades las acogieron y manifestaron en su producción. Este es el caso de **Felipe Pablo de San Leocadio**, al que, tradicionalmente, se le supone hijo de Paolo.¹⁷⁶

De un retablo de la iglesia de Santo Domingo que se conserva en el Museo de Valencia podemos adscribirle algunas tablas con la vida del santo. Otros paneles se le atribuyen, igualmente, como el de la *Virgen y Santos* y la *Crucifixión* del mismo museo y Post incluye, también, en su nómina *La Virgen con el Niño* de la Iglesia de la Congregación de Valencia y la *Adoración de los pastores* de la Colección Gesi de Florencia.¹⁷⁷

Las obras de Felipe Pablo se caracterizan por el uso de un perceptible esfumado de estirpe leonardesca, como se puede confirmar en el estudio de alguna de las obras mencionadas, pero, quizá, uno de los ejemplos más evidentes de la utilización de este recurso pictórico lo podemos concretizar en el *San Roque y San Sebastián* del Museo de Bellas Artes valenciano. [**Imagen 109**]

La imagen del San Sebastián del museo valenciano, no obstante, no solamente destaca por la morbidez con la que el claroscuro, suave, de origen vinciano labra su superficie, el modelo, además, tiene evidentes resonancias hernandescas y leonardescas.¹⁷⁸

Otras referencias de artistas influidos por los Hernando y, por medio de esta vía, por el propio Leonardo en este medio levantino son, **Francisco de Osona**, hijo de Rodrigo de Osona “el Viejo” (activo en Valencia hasta 1514) de quien Post indicaba que sus personajes brutales donde brotaba y surgía la fealdad podrían tener un origen en los estudios sobre caricaturas y figuras grotescas de los que Leonardo dejó constancia en sus cuadernos y que ya hemos visto que fueron utilizados e inspiraron, igualmente, la producción de los Hernando, lugar en el que el joven Osona pudo visualizarlos e incorporarlos a su quehacer artístico.¹⁷⁹

Otra reminiscencia de origen vinciano se puede percibir en la tabla atribuida a este pintor por Ximo Company y que desaparecida en 1936 se encontraba en la Colegiata de Gandía. La tabla que representa a uno de los santos médicos, en concreto a San Cosme presenta en un segundo plano una escena muy particular en la cual encontramos un toro

¹⁷⁶ A. L. Mayer, *Historia de la Pintura Española*, op. cit., pág. 137

¹⁷⁷ Ch. R. Post, *A History*, op. cit., v. XI, 1953, págs. 283-290

¹⁷⁸ Recuérdese el San Sebastián en colección privada de Madrid, atribuido a Llanos y el análisis del mismo realizado en páginas anteriores.

¹⁷⁹ Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, op. cit., v. XII, partes I-II, 1958, pág. 654.

y un jinete sobre un caballo encabritado que alza las patas delanteras y que empuña una espada, guerrero reconocible, quizá, como san Jorge.

La imagen de San Jorge tuvo una gran difusión a través de los dibujos de Leonardo que de forma parecida le hacían luchar con el dragón.

El tema fue representado en múltiples ocasiones por Leonardo a lo largo de cuarenta años e indudablemente, debió ser reconocido en la región valenciana a través del influjo de artistas formados en Italia en los primeros años del siglo XVI como los Hernando.

La tabla, que estamos estudiando, es fechada, aproximadamente, hacia 1510, tiempo en que los pintores manchegos reinaban de forma suprema sobre la pintura valenciana, por lo que no podemos dejar de hipotetizar un préstamo semejante sobre los modelos que el joven Osona utilizó.¹⁸⁰ [Imagen 110]

Este uso del grotesco y la caricatura parece también haber impregnado la obra de **Juan de Burgunya** a quienes los Hernando conocieron. El pintor estuvo activo en Valencia y aparece documentado entre Gerona y Barcelona desde 1510 hasta su muerte a fines de 1525. Seis tablas suyas se encuentran en el Museo de la Ciudad de Valencia dedicadas a San Andrés.

Burgunya conocía los desarrollos artísticos del mundo véneto, pero, como veremos, también es deudor de los que en clave leonardesca los pintores manchegos elaboraron en Valencia.¹⁸¹ Además la insistencia en la torsión en las figuras acompaña, en este pintor, un estudio anatómico atento y cuidadoso de la figura humana que parece buscar una estridencia expresionista en sus personajes que estaría en consonancia con el uso de prototipos donde predomina la fealdad y que, como señaló, J. Garriga presentan una posible influencia vinciana.¹⁸²

Sin embargo, y dentro de paradigmas temáticos leonardescos, frente a esta expresión de la fealdad que se manifiesta en diversas obras de Burgunya existen otras como la *Virgen con el Niño y San Juan Bautista* del Museo de Arte de Catalunya donde los rasgos leonardescos femeninos caracterizados por miradas suaves de párpados semicaídos y esfumado rostro se encarnan, en este caso, en la faz de la madonna. [Imagen 111]

Dentro de la historiografía española una referencia importante al leonardismo de este artista es realizada por Diego Angulo quien en 1944 refiriéndose a la iglesia de San Félix de Gerona habla de la presencia vinciana en obras como el *Martirio de San Vicente* o la *Prisión de San Vicente*, aunque lo hace derivar esta vez de una influencia vinciana recibida a través de la obra de Q. Massys, llegando a afirmar que “la pintura española del primer tercio del siglo XVI tal vez no ofrezca ejemplo más expresivo de la influencia que en nuestros artistas dejó esa faceta de la rica personalidad de Leonardo.” [Imagen 112]

¹⁸⁰ Sobre la inclusión del San Cosme en la producción de Osona “el joven”, Ximo Company i Climent, *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia*, op. cit., pág. 176. La representación de San Jorge y el Dragón en los dibujos de Leonardo en Carlo Pedretti, *I cavalli di Leonardo*, Firenze, 1984, págs. 78-80.

¹⁸¹ P. M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez*, op. cit., pág. 89 y s.s. Ximo Company i Climent, “La pintura del primer renacimiento en la Corona de Aragón (1470-1525) en V.V.A.A., *Reyes y Mecenas*, Toledo, 1992, págs. 151-176

¹⁸² J. Garriga, *Historia de l'art catalá. L'Epoca del Renaixement, s. XVI*, op. cit., pág. 69.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Curiosamente, Angulo en esta mención estaba subrayando el gusto por modelos caricaturescos del florentino que nuestro Joan de Burgunya asumió y utilizó, como hemos visto, en gran parte de su obra.¹⁸³

Seguidamente, y sin abandonar este medio levantino desearíamos analizar la influencia de los Hernando y de Leonardo en la figura del escultor y pintor **Damián Forment**.

La introducción de las formas italianas por los Hernando no pasó desapercibida a un grupo de artistas locales que se dejaron influir por los motivos y la decoración de los dos pintores manchegos.

Onofre y Damián Forment, Luis Muñoz y Jaime Vicent estuvieron, por un motivo u otro (órgano de la catedral o retablo del gremio de plateros) vinculados en algún momento de su vida profesional con los pintores castellanos.

Así, Damián Forment, valenciano de nacimiento, se compromete el 7 de febrero de 1509 junto a su hermano Onofre con el gremio de plateros de Valencia y se les encomienda la construcción de un retablo de madera para la capilla de San Eloy en la iglesia parroquial de Santa Catalina de Valencia.

El diseño para la obra realizada “a la romana” fue dado por Fernando de Llanos y Yáñez de la Almedina que, además, se comprometieron a realizar sus pinturas, por lo que el impacto visual que nuestro Forment recibió del trabajo de estos artistas, llegados de Italia y que con gran renombre habían trabajado en la catedral de Valencia, fue, como comprobaremos, ineludible.¹⁸⁴

Este posible conocimiento de los modelos italianos a través de los Hernando, según Garriga, evita la posibilidad de pensar en un hipotético viaje de formación de Forment a Italia en sus primeros años, y sería la razón que lo habría familiarizado con el lenguaje artístico que se estaba desarrollando en la península vecina.¹⁸⁵

Así pues, los años transcurridos para Forment en Valencia entre 1500 y 1509 van a ser definitivos en la creación de su lenguaje plástico que va ganando en volumetría y en rotundidad, aspectos ambos que le serían transmitidos por los Hernando y la obra pictórica que desarrollaron en la catedral valenciana.

El primer retablo zaragozano de Damián Forment será el del *Pilar* de Zaragoza comenzado en 1509 y finalizado hacia 1515.

¹⁸³ Diego Angulo Iníiguez, “El pintor gerundense Porta”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1944, t. XVII, págs. 341-359. También del mismo autor se puede consultar *Pintura del siglo XVI*, Madrid, 1954, pág. 59.

¹⁸⁴ Sobre la influencia de los Hernando en el trabajo escultórico de Damián Forment se pueden consultar los trabajos de Xavier Salas: “Escultores renacentes en el Levante español. Los Forment en Valencia” en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-2, Barcelona, 1942, págs. 35-87 y “Escultores renacentes en el Levante Español. Damián Forment en Barcelona. Damián Forment en Alcañiz”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-1, Barcelona, 1941, págs. 79-92; Jesús Hernández Perera: “Relaciones de la escultura del Renacimiento en Aragón con Italia, Francia y el resto de Europa” en María Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis (Coord), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, 1993, págs. 129-139.

¹⁸⁵ Joaquín Garriga, *op. cit.*, pág. 52

Curiosamente, es en esta obra escultórica donde el lenguaje valenciano madurado en contacto con las influencias de los pintores manchegos va a dar un fruto muy especial al introducir en el mundo aragonés por primera vez los modelos de Leonardo da Vinci, modelos que conocía a través de Yáñez y Llanos.

Si revisamos el magnífico retablo aragonés podemos percibir desde la primera visión el magisterio de los Hernando sobre nuestro escultor. De esta forma, el *Nacimiento de la Virgen* en el retablo zaragozano remite, lejanamente a la composición homónima de los Hernando, aunque Forment, además, en este caso, introduzca un modelo femenino que en su iconografía recuerda a la Virgen del *Descanso en la Huida*, es decir, a la *Virgen de los Husos* leonardesca.

La *Asunción de la Virgen* del panel central del Pilar será, igualmente, copia de forma casi literal la *Ascensión* de Llanos de la catedral valenciana.

Sin embargo estas escenas, abundan en detalles que, transmitidos por la labor artística de los pintores castellanos, introducen en el lenguaje de Forment el legado vinciano, haciendo, pues, de esta apropiación un ejemplo de “recepción segunda” de las motivos leonardescos.

Así pues, como ahora mostraremos, aparecen en el retablo de la capital zaragozana figuras que recuerdan los modelos grotescos de Leonardo y un lenguaje gestual que proviene de la obra del artista florentino.¹⁸⁶

Realizando un análisis más detenido del *Retablo del Pilar* de Zaragoza, vamos a examinar, pues, las particulares relaciones que Forment estableció con los modelos vincianos.

La primera nota visible de este leonardismo en Damián Forment la encontramos en el panel con el *Nacimiento de la Virgen* que se sitúa en la parte central de la obra escultórica. En esta escena, en la parte izquierda, vemos a una mujer sentada que sujeta entre sus brazos a la pequeña María. **[Imagen 113]**.

La actitud de la mujer vemos que viene marcada por el modelo de la Virgen del *Descanso en la Huida a Egipto* elaborado por Hernando de Llanos para el *Retablo de la Catedral valenciana*, aunque en este caso la figura aparece invertida con respecto a su posible origen figurativo.

Como ya hemos recordado anteriormente, Llanos utilizó para la elaboración de la composición valenciana el prototipo leonardesco de la *Virgen de los Husos*, que aquí de manera traducida a la disciplina escultórica nos aparece revelando su origen en el característico escorzo de la mano derecha que la figura femenina ejecuta.

En esta escena, también, no podemos dejar de señalar la imagen sonriente de una de las damas que atienden el acontecimiento y que presenta un rostro iluminado por una incipiente expresión de contento claramente leonardesco. **[Imagen 114]**

¹⁸⁶ Carmen Morte García, “Les arts á Aragón en el primer quart del segle XVI » en V.V.A.A. *L’art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Barcelona, 2001. De la misma autora se puede consultar “El retablo mayor del Pilar” en V.V.A.A., *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1995, págs. 56- 106 y “Una ‘Adoración de los pastores’ de Damián Forment” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 91, 2003, págs. 247-251. Es interesante, igualmente, Miguel Falomir Faus, *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia, 1996, pág. 467

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Un segundo detalle que nos gustaría resaltar aparece en la escena opuesta, aquella que se ocupa de la *Presentación en el templo*, y donde, en la esquina superior izquierda, nos aparece un rostro de estructura fuerte, nariz caída y mentón pronunciado, que revela el perfil característico del grotesco leonardesco y que pudo llegar a la escena plasmada por Forment a través, igualmente, de la *Natividad de María* en la catedral valenciana atribuida a Llanos. Allí, en la representación levantina, detrás de una Santa Isabel, recostado, nos aparece un hombre de gesto adusto bastante semejante al retomado por Forment en Zaragoza.

Otro personaje inspirado en el mundo caricaturesco leonardesco puede ser identificado con un San José anciano en la predella zaragozana que aparece en la escena de la *Natividad*. [Imagen 115-116]

Damián Forment se muestra muy receptivo a la hora de asimilar los modelos de Leonardo da Vinci que llegan a la capital del Turia a partir de 1506 mediante los pintores Fernando de Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina. Del estudio de su obra y relacionadas con lo leonardesco son las indagaciones sobre la teoría de los “afectos” que aparecen en la obra del Pilar y que tienen una repercusión importante en la creación de la escena central de la *Asunción de Nuestra Señora a los cielos*.

En esta escena hay un cúmulo de representaciones que concretan buscadas correspondencias y contrastes que, como hemos indicado, tienen su origen en el estudio del escultor valenciano en los modelos del artista florentino.

Los modelos vincianos que inspiran esta composición son, evidentemente, el cuadro inacabado de la *Epifanía* en los Uffizi, la *Santa Cena* milanesa y la perdida *Batalla de Anghiari* situada en el “Salón de los Quinientos” del Palazzo Vecchio florentino.

Pero, si de las líneas generales de la composición nos centramos en aspectos particulares de la misma debemos subrayar la fisonomía del apóstol que, próximo a la Virgen, se sujeta su túnica y que recuerda uno de los estudios expresivos que Leonardo ensaya en sus dibujos hoy conservados en el Museo de Bellas Artes de Budapest.

Por otro lado, los rasgos faciales de los tres apóstoles colocados detrás del sepulcro se relacionan con una cierta evidencia, con las apariencias de Judas, Santiago el Mayor y Tadeo del *Cenáculo* milanés. [Imagen 117]

De todas maneras, la riqueza de esta obra en recuerdos leonardescos no se agota con los señalados hasta este momento, de tal forma que en esta *Asunción* hay un detalle iconográfico que nos lleva al famoso cartón vinciano que recreaba la *Adoración de los magos* y que se encuentra, hoy día, en los Uffizi del Florencia.

El paralelismo entre las dos obras se encuentra, en este caso, en el lado derecho de la composición formentiana que recrea un conjunto de apóstoles de gesticulación convulsa y que se puede conectar con el grupo de espectadores situados, igualmente, a la derecha de la *Epifanía* vinciana. [Imagen 118-119]

Seguidamente, Forment va a insistir en la iconografía de hombre que adelanta una pierna y señala o indica hacia abajo, muy utilizada por los Hernando, que proviene del dibujo de San Juan Bautista de la Colección Windsor y que en el *Retablo Mayor de la Basílica del Pilar* reaparece en varias ocasiones, entre las que podemos destacar el Santiago de la escena central que representa la *Asunción de la Virgen*, el evangelista que por encima de la figura leonardesca de la *Presentación en el templo* descansa bajo un gablete o una figura que se sitúa a la derecha de Dios Padre. [Imagen 120]

El banco del retablo presenta como ya hemos anunciado más arriba, una serie de préstamos vincianos que seguidamente enunciamos. Así, en principio, debemos referirnos a la escena que nos presenta la *Visitación de Nuestra Señora a su prima Santa Isabel*.

En esta representación la cabeza de San José, con los rasgos intensamente acentuados, se relaciona con los estudios fisionómicos llevados a cabo por Leonardo da Vinci, modelos muy reproducidos por sus seguidores en dibujos y grabados que Forment, posiblemente, conocería en Valencia por medio de los dos artistas, ya citados, Yáñez y Llanos, y de los cuales ya hemos seleccionado alguna muestra en las imágenes 115-116 de este apartado.

Ahora bien, ese tipo grotesco se volverá a esculpir cuando el personaje aparezca en otras escenas del banco, por ejemplo, en el caso del viejo situado detrás de la Virgen en la escena de *la Presentación* estando, también, en línea con algunas representaciones del *Retablo de la Catedral de Huesca*. **[Imagen 121-122]**

De la misma manera, sin abandonar los ejemplos que acabamos de citar, debemos resaltar como influencia vinciana, que también se desarrolla en el arte de los Hernando, la creación de modelos especulares en V, en este caso de la figura de San José, en la predella zaragozana, con una figura femenina joven, esquema que también opone, y gusta de oponer contrarios evidentes, como en este caso, la juventud y la vejez.¹⁸⁷

Por otro lado, la escena de la Catedral de Huesca incluye un fondo de jinetes y caballos que podría provenir de las múltiples representaciones que el artista de Anchiano nos dejó en sus obras y dibujos. De hecho, la relación se establece con claridad si nos fijamos en la morfología de la cabeza de los caballos vincianos y la apariencia que estos caballos de Huesca nos muestran.

También del banco del *Retablo del Pilar* debemos indicar que en la *Adoración de los Reyes Magos* tanto la tipología figurativa de San José como el joven oferente en la escena son de procedencia vinciana.

La *Resurrección de Cristo* en la misma predella presenta unos soldados con armaduras a la romana, interpretados con gran fantasía que recuerdan los modelos de Verrocchio y del Vinci y que debieron ser conocidas al escultor levantino por los prototipo exhibidos en las puertas del *Altar Mayor de la catedral de Valencia*. **[Imagen 123]**

Como estamos viendo, el análisis de referencias vincianas en esta magistral obra de Damián Forment se nos presenta pleno de ejemplos y recuerdos, pero, para finalizar el estudio de este retablo renaciente nos gustaría marcar dos muestras más que nos parecen igualmente significativas.

En primer lugar, señalaremos una *Anunciación* que estaría en consonancia con las iconografías propuestas por el creador italiano tanto en su ejemplo de los Uffizi como en la pieza que le es atribuida en el Museo del Louvre. **[Imagen 124]**

En segundo lugar y para finalizar debemos aludir a una posible Santa Tecla en la parte central del retablo que alude a la fortaleza por los tormentos padecidos

¹⁸⁷ Para la difusión de los modelos experimentados en el Retablo del Pilar en otras obras de Forment se puede ver J. Yeguas i Gassó, *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999 y Emma Liaño Martínez, *Poblet, el retablo de Damián Forment*, León, 2007 y V.V.A.A., *Damián Forment escultor renacentista: Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1995.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

presentados por una columna que muestra, de manera notoria, la postura de Leda de la mítica obra vinciana.

El *Retablo de Santo Domingo de la Calzada* en la Rioja es una joya escultórica renacentista en la que Damián Forment vuelve a utilizar un conjunto de iconografías de aire vinciano.

Como en otras ocasiones, nuestro artista valenciano no desperdicia la oportunidad de poner en funcionamiento un lenguaje expresivo, de clara impronta deíctica, que hemos visto desarrollar por Leonardo y por los artistas cercanos a su mundo artístico.

En este caso daremos dos ejemplos en las figuras de San Juan Bautista y de un profeta que retoma el ya conocido esquema iconográfico del San Juan de Windsor vinciano. [Imagen 125-126]

En ese mismo campo del desarrollo de la expresividad humana nuestro escultor retoma la famosa creación leonardesca que introduce modelos humanos que levantan el índice hacia las alturas, signo inequívoco de la introducción en una realidad inefable como lo demuestra el Resucitado de este hermoso retablo. [Imagen 127]

Forment no dejará de lado esta significativa gesticulación humana que volverá a proponer en un *Arcángel S. Miguel* de la iglesia de Onchadury en la Rioja. [Imagen 128]

Ahora bien, para finalizar el estudio de la recepción leonardesca en la obra de Damián Forment nos gustaría proponer dos muestras más pertenecientes al *Retablo de Santo Domingo de la Calzada* en las que reaparecen las improntas leonardescas, en primer lugar, en el arcángel de la *Anunciación* que eleva al cielo su índice estableciendo una deixis entre el mundo percibido y el mundo trascendente y, en segundo lugar, un par de figuras de la *Deposición* del primer cuerpo que se encuadran en un esquema especular característica de los esquemas creativos vincianos. [Imagen 129-130]

La actividad de los Hernando, sin embargo, no se limitó al ámbito levantino sino que también tuvo una proyección castellana y murciana. En estos otros territorios donde la recepción leonardesca se hará por medio de los modelos y creaciones hernandescas sobresale un artista que conocemos con el nombre de Martín Gómez el Viejo.

El pintor debió nacer con el siglo XVI y puede que obtuviese una formación con el propio Yáñez de la Almedina habida cuenta las numerosas e intensas influencias que de este artista presenta la obra de Martín Gómez.¹⁸⁸

Como en tantas ocasiones ha sucedido con la crítica leonardesca, los juicios sobre Martín Gómez experimentan una evolución parecida a los que ya vimos para Yáñez, es decir, en principio se destaca su rafaelismo para después recapacitar en que tal rafaelismo encubre una recepción del leonardismo.

Ahora bien, el análisis en los últimos años ha venido dado por la interpretación aportada por Post y Angulo que hacían derivar gran parte de su estilo pictórico del de

¹⁸⁸ Un estudio biográfico muy bien documentado de Martín Gómez el Viejo y de la dinastía artística a la que da lugar en Pedro Ibáñez Martínez, *Los Gómez: Una dinastía de pintores del Renacimiento*, Valencia, 1991. También del mismo autor, "Martín Gómez 'el viejo': el Retablo de San Juan Evangelista", *Archivo Español de Arte*, 1987, págs. 79-82.

Yáñez de la Almedina. A partir de esta interpretación el leonardismo presente en Martín Gómez tenía un claro origen, los modelos del florentino importados a España y difundidos por el maestro almedinense.¹⁸⁹

La primera obra con la que comenzaremos nuestro análisis es la *Presentación del Niño en el Templo* del Museo Diocesano de Cuenca. [**Imagen 131**]

Esta pieza de Martín Gómez es una obra sumamente cuidada que nos da una impresión clara de los logros que su autor podía conseguir. Camón Aznar veía en ella la profunda marca del leonardismo llegado a tierras conquenses a través de los pinceles de Yáñez de la Almedina: “Todas las figuras tienen un aire leonardesco, hasta con imitaciones de la Gioconda”.¹⁹⁰

Pero la obra, como podemos comprobar, no se limita en su relación leonardesca a los rostros ovales que recuerdan el ejemplo de la *Virgen de los Husos*, la suavidad lumínica impregna todo el espacio, recordando con evidencia la lección vinciana.

Por otro lado, nos gustaría resaltar la confrontación de dos rostros masculinos que tienen precedentes en el maestro florentino centrándonos, en principio, en el perfil del hombre barbado que se coloca inmediatamente detrás de la doncella que esboza una sonrisa sutil y que lleva un canasto en la cabeza.¹⁹¹

Este rostro, de perfil leonardesco, tiene un precedente visible en el perfil del Santiago el Menor de la *Cena* milanesa [**Imagen 132**] y en dibujos vincianos que reflejan el ideal del joven apolíneo que domina una parte de la producción del artista florentino.

Pero también, enfrentado al rostro que acabamos de citar nos aparece una segunda cabeza en tres cuartos de un personaje adulto que asiste de testigo a la celebración y que recuerda alguna de las testas de origen grotesco utilizadas por los Hernando como la que vimos procedente de la Colección del Duque de Devonshire en Chatsworth.

La contraposición de rostros de diferente edad y grado de belleza hemos notado, en varias ocasiones, que es un rasgo distintivo de la reflexión de Leonardo sobre la expresión y la potenciación o intensificación de la misma, por lo cual, no es extraño que esta enseñanza fuese transmitida por el pintor de la Almedina a su discípulo que, en una obra enjundiosa como la que tratamos, trataría de introducir todos los refinamientos aprendidos y reputados de un maestro glorioso.

Pero tras la visión de una de las obras de Martín Gómez donde el leonardismo es más evidente, nos gustaría revisar la obra del pintor castellano para delimitar más detenidamente esta recepción de las formas vincianas.

En principio, nos centraremos en el *Retablo de Valdecabras* que Ibáñez Martínez ha datado hacia 1534-35.¹⁹²

La obra, en líneas generales, presenta un estilo yañezco que percibimos en los modelos y tipos que se inspiran claramente en las formas artísticas del maestro de la Almedina.

¹⁸⁹ Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, op. cit., XI, 1953, págs. 335 y s.s. y D. Angulo Iñiguez, *Pintura del Renacimiento*, op. cit., pág. 52

¹⁹⁰ J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, op. cit., pág. 62

¹⁹¹ Desde Post se recuerda esta figura por su origen yañesco y leonardesco. Ch. R. Post, op. cit., pág. 342.

¹⁹² P. M. Ibáñez Martínez, *Los Gómez*, op. cit., pág. 88

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Sin embargo, entre las tablas que componen la obra, hay una que merece la pena ser destacada, nos referimos al *Anuncio a Santa Ana*, donde, en una pieza en la que el protagonismo de la representación recae en la madre de María, hay una segunda figura con un perfil suave y delicado que, en actitud muy leonardesca, indica hacia el canasto que reposa en su regazo. [Imagen 133]

Es interesante notar un parentesco o similitud entre esta figura femenina del *Retablo de Valdecabras* y otra ya mencionada en la Galería Pitti de Florencia y que, en algún momento ha sido atribuida a Yáñez de la Almedina. [Imagen 43]

El Retablo del cabildo que se conserva actualmente en el Museo Diocesano de Cuenca presenta en su *Natividad* un jinete sobre un caballo en corveta que, seguramente, inspirado en los caballeros de la *Epifanía* de Valencia tiene un claro ascendiente vinciano.

El *Retablo de San Juan Evangelista* en el Palacio episcopal de Cuenca incide, nuevamente, en un lenguaje gestual visiblemente vinciano. Así si recapacitamos en el *Martirio de San Juan Evangelista* [Imagen 134], en el personaje que ordena el martirio, Domiciano, vemos que el gesto indicativo de la mano vuelve a tener un antecedente claro en el San Juan Bautista de Windsor o también en dibujos de la mano del ángel que aparece en la versión del Louvre de la *Virgen de las Rocas* y del que Yáñez quizá vio y copió dibujos como el que se conserva, igualmente, en la Royal Library del Castillo de Windsor.¹⁹³

Seguidamente, haremos una precisión iconográfica sobre el *Retablo de los Santos Mateo y Lorenzo* de la catedral conquense en el que el atrevido escorzo del ángel que sujeta el libro en el que San Mateo escribe, reconocemos una torsión típica leonardesca que podría visualizarse en el gesto atrevido y forzado que ejecuta de forma inversa el dibujo del *Neptuno* de la Royal Library de Windsor. [Imagen 135]

En relación con este tipo de movimiento “serpentinato” podemos, también, traer a colación la actitud y el dinamismo que el maestro florentino introdujo en la perdida *Leda*, copiada en varias ocasiones por sus alumnos, quizá por el propio Yáñez, y que, como veremos en otros capítulos, está en el origen de la difusión de este tipo compositivo de gran trascendencia en el arte de la segunda mitad del siglo XVI.

La *Visitación* del Museo catedralicio de Cuenca juega con la utilización de grotescos que derivan de Leonardo a través del lenguaje plástico de los Hernando. Así, si reparamos en algunos estudios de cabezas para la *Cena* de Milán, los dibujos que reflejan el impacto de las expresiones en los rostros para *la Batalla de Anghiari* o por qué no, en los rostros seniles que aparecen en los cuadernos del artista florentino, no podemos evitar señalar la conexión que entre ellos hay con el José de Arimatea de esta *Visitación*. [Imagen 136]

Otra tabla que introduce en la pintura conquense renacentista los rostros italianizantes con un claro sabor leonardesco es el medallón que representa a *Santa Quiteria* situada, hoy día, en Depósito diocesano de Cuenca. [Imagen 137]

La obra con su rostro sereno de ojos inclinados y manos en oración parece repetir prototipos leonardescos que aparecen en la obra de los maestros castellanos en pinturas tan singulares como la *Aparición de Jesús a María* en la antigua colección Montesinos

¹⁹³ Leonardo da Vinci, *Estudio de mano*, Windsor Castle, Royal Library, inv. 12520. Interesante el comentario que le dedica P.M. Ibáñez Martínez en “Martín Gómez ‘el viejo’”, *op. cit.*, pág. 81

[**Imagen 53**] o en la *Adoración de los pastores* del Museo Diocesano de Murcia. [**Imagen 34**].

La *Cena* del Museo Diocesano de Cuenca nos introduce en un tema vinciano muy interesante, ya que la obra que el florentino creó para Santa María de las Gracias en Milán fue, rápidamente, grabada lo que permitió una amplia extensión de su influencia, además de ser copiada numerosas veces por los discípulos del maestro de Anchiano. [**Imagen 138**]

Una de estas copias se encontraba en la catedral de Valencia, y desde Tormo se ha ofrecido la hipótesis de que sus autores podían haber sido los Hernandos.

Sin embargo, aparentemente, no existe una relación entre el asunto representado por Martín el Viejo y el acontecimiento reflejado por Da Vinci, aunque si realizamos una visión detallada de la obra conquense, si podemos intuir detalles de los apóstoles que nos recuerdan los modelos leonardescos. Así, por ejemplo, el apóstol que cruza sus brazos sobre el pecho a la izquierda de Jesús establece un paralelismo con el San Felipe de la obra milanesa o el apóstol que también sentado a la izquierda levanta su mano en acto de admiración ejecuta el acto que hemos llamado, siguiendo la denominación vinciana, de la “bocca della meraviglia”.

Más leonardismo en la obra de Martín el Viejo se puede hacer notar en el Retablo de la capilla Barreda de la Catedral de Cuenca donde nuestro artista retoma el suave rostro de la *Gioconda* para las doncellas de la *Presentación del Niño en el templo* o en la escena de la *Visitación*.

Ahora bien, una pieza sumamente sugerente es la tabla que representa a la *Virgen con el Niño y los “santos juanitos”* hoy en Colección privada madrileña. [**Imagen 139**]

La risa de San Juan Bautista es un ejemplo clarísimo y precursor de la representación de los “moti d’animo” que por estos años estaban fraguándose en el mundo norteño italiano por influencia leonardesca, como es el caso de Bernardino Luini y su *Fanciullo con giocattolo*¹⁹⁴ o de Sofonisba Anguissola y sus *Jugadores de ajedrez*¹⁹⁵ [**Imagen 140 y 141**].

En el caso de Sofonisba que, durante un tiempo residió en España y trabajó en la corte de Felipe II, hay dos dibujos, verdaderamente, sorprendentes y que no pasaron desapercibidos por su maestría en la representación de los ‘moti d’animo’ que Leonardo numerosas veces propuso en su *Libro di Pittura*, a saber la risa y el llanto [**Imagen 142 y 143**]¹⁹⁶.

Vasari recuerda el impacto del dibujo de la artista de Cremona a través de un párrafo de una carta de Tomasso Cavalieri incluida en la vida de la escultora Properzia de’Rossi:

¹⁹⁴ Bernardino Luini, *Fanciullo con giocattolo*, San Petersburgo, colección Probu

¹⁹⁵ Sofonisba Anguissola, *Los jugadores de ajedrez*, Poznan.

¹⁹⁶ Sofonisba Anguissola, *Fanciullo morso da un gambero*, Museo Capodimonte, Nápoles y *Vecchia che studia l’alfabeto e fanciullo che ride*, Galleria degli Uffizi, Florencia. Sobre la artista se pueden consultar, Ilya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York, 1992; Orietta Pinessi, *Sofonisba Anguissola. Un “pittore” alla corte di Filippo II*, Milano, 2008; Daniela Pizzagalli, *La signora della Pittura. Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista del Rinascimento*, Milano, 2003; María Kusche Zettermeyer, “Sofonisba Anguissola en España”, *Archivo Español de Arte*, 1984, nº 248, págs. 391-420.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Y no es demasiado que el señor Tommaso Cavalieri, gentilhomme romano, mandó al señor duque Cósimo (además de un dibujo del divino Miguel Ángel, donde se representa una Cleopatra) otro dibujo hecho por Sofonisba, en el que hay una jovencita que se ríe de un niño que llora”¹⁹⁷

Curiosamente, el haber nombrado a Luini no es tan irrelevante para nuestra investigación ya que también, cabe establecer un paralelismo entre la obra que representa a la *Virgen con el Niño y santos juanitos* atribuida por Isabel Mateo a Martín el Viejo en el Museo de Valencia y las representaciones de Luini que muestran a la Virgen con el niño de pie como en la *Madonna col Bambino* del Museo Nazionale de Nápoles.¹⁹⁸

Finalmente, en los Postigos del Retablo de Uña (Depósito Diocesano de Cuenca), en la representación de la *Epifanía*, el rostro de la Virgen vuelve a aparecer con una belleza indefinible en sus rasgos de estirpe leonardesca.

Para terminar este recorrido por Martín Gómez el Viejo pondremos otro ejemplo de su vinculación a una estética vinciana a través de un suave modelado luminoso en la *Virgen con el Niño* que se conserva en la galería madrileña Theotokopulos. [Imagen 144]

Ahora bien, la influencia de Yáñez no se limita solamente al círculo de Martín Gómez, también podemos hablar de un discípulo del artista de la Almedina que conocemos como el **Maestro de Terniches**.

Ibáñez Martínez detecta la influencia yañezca en el Santiago de dicho retablo del que señala:

“El rostro frontal, de pómulos marcados y esbozo de una sonrisa (aquí apenas una mueca) tiene su origen inequívocamente yañezco. Ningún seguidor del maestro de Almedina ha dejado de incorporarlo a su estilo de cualquier lugar de España. Deriva de un prototipo de carácter leonardesco profusamente difundido por Yáñez tanto en Valencia como en Cuenca y, por el eco que resuena en el retablo de Terniches (Ciudad Real) también en Almedina.”¹⁹⁹

Igualmente, antes de finalizar no dejaremos de hacer una mención a un maestro similar a Martín Gómez que trabaja en tierras de Albacete y al que según Camón Aznar se le debe atribuir un *Retablo de la Iglesia de San Juan Bautista* y al que según este autor haya que poner en contacto con obras que Post calificó como leonardescas en Chinchilla y en la iglesia de la Trinidad de Alcaraz.²⁰⁰

¹⁹⁷ Giorgio Vasari, *Le Vite*, op. cit., vol. IV, pág. 405: “E non è molto che messer Tommaso Cavalieri, gentiluomo romano, mando al signor duca Cosimo (oltre una carta di mano del divino Michelangelo, dove è una Cleopatra) un'altra carta di mano di Sofonisba, nella quale è una fanciullina che ride di un putto che piange.”

¹⁹⁸ Sobre la atribución de la tabla del Museo de Valencia a Martín Gómez el Viejo, Isabel Mateo Gómez, “La Virgen con el Niño con los Santos ‘Juanitos’ de Martín Gómez el Viejo”, *Ars Longa*, 1999, n° 1, págs. 27-33.

¹⁹⁹ P. M. Ibáñez Martínez, “Fernando Yáñez de Almedina” *Goya*, n° 245, 1995, págs. 258-263, página citada, 262-263.

²⁰⁰ J. Camón Aznar, *La pintura española*, op. cit., pág. 64, Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, op. cit., v. XI, 1953, pág. 325.

B. ARTISTAS DE FORMACIÓN ITALIANA EN CONTACTO CON EL LEONARDISMO.

PEDRO FERNÁNDEZ DE MURCIA: EL PSEUDO-BRAMANTINO.

Las noticias biográficas de este artista son escasas, de hecho, no conocemos fechas seguras ni de su nacimiento ni de su muerte. De todas formas parece atestiguar que entre 1503 y 1512 estuvo en Nápoles, aunque durante este largo período de tiempo realizaría algunas visitas a Roma.

Ahora bien, con respecto a su vida anterior su estilo proclama que debió residir en el Milán de los últimos años del siglo XV y que recibió profundas influencias de Leonardo y Bramantino, no obstante, no se puede evitar citar Cremona, igualmente, entre sus etapas vitales del norte de Italia.

En 1514 aparece documentado en Roma, ligado a familias importantes como los Orsini y los Savelli, aunque mantiene, de la misma manera, una intensa relación con el beato Amedeo Mendez de Sylva y su congregación de San Pietro in Montorio.

Vuelve a aparecer en torno a 1517 en el norte de Italia, en Bressanoro, entre Cremona y Milán y ya en 1519 se documenta en España en Gerona donde comienza el retablo para la catedral en mayo de 1521, dos años después, en 1523 aparece trabajando para la iglesia de Flaça. Posteriormente no volvemos a obtener datos sobre su vida.²⁰¹

En la obra de este singular artista podemos constatar una serie de rasgos que se perpetúan a lo largo de su producción y que podemos determinar a través de su procedencia vinciana.

En principio, como ya hemos destacado en otros pintores vinculados al lenguaje leonardesco, debemos hacer notar el gusto que observamos en Pedro Fernández de Murcia en el uso del lenguaje gestual que incide, fundamentalmente, en determinados rasgos expresivos que buscan mostrarse utilizando dedo índice.

Por ejemplo, comenzando por la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Pietro* que encontramos en el monasterio de San Gregorio Armeno en Nápoles, vemos que San Juan Bautista realiza un movimiento con el brazo derecho que tiene su precedente leonardesco en el dibujo de el San Juan de la Colección Windsor.

Por otro lado, la Virgen con una inclinación de cabeza, que es indicativa de las tradiciones vincianas, con ojos bajos, rostro suave, deja intuir un atisbo de sonrisa que encaja, perfectamente, con la línea interpretativa que seguimos. [Imagen 1]

Esta utilización de los ademanes con el sentido de mostrar lo podemos concretizar en otras obras de Fernández de Murcia como en la *Adoración de los pastores* de la Colección de la Duquesa de Villahermosa en Pedrola (Zaragoza), donde un ángel situado en la parte superior de la composición señala hacia el acontecimiento mirífico [Imagen 2], o el *San Juan Bautista* de la Norton Simon Foundation de Pasadena, en la que el santo precursor vuelve a mostrar una iconografía que cruza su brazo derecho por delante del pecho ejecutando un escorzo característico de la tradición vinciana, en tanto

²⁰¹ Marco Tanzi, *Pedro Fernández de Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, Milano, 1997

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

y en cuanto que gira su cabeza con mirada anhelante que es recordatorio de la cabeza de San Felipe en la *Cena* de Santa María de las Gracias en Milán. [Imagen 3]

Ahora bien una de las obras más significativas con respecto al recurso expresivo que estamos analizando es *San Eusebio de Cremona frente a los heréticos* del Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles, en la que uno de los heréticos levanta su brazo derecho haciendo el típico gesto de señalar hacia arriba con su dedo índice, además que Leonardo ya ha introducido en la *Adoración de los reyes* de los Uffizi, que aparece en sus dibujos de manos conservado en la Royal Library de Windsor [Imagen 52 cap. Los Hernandos] o, también, en el Santo Tomás de la *Cena* milanesa.²⁰²

Por otro lado esta obra presenta la típica contraposición leonardesca joven/viejo, que ya hemos señalado en autores y discípulos anteriores y que en esta pintura se concretiza en los dos personajes del ángulo superior derecho. [Imagen 4]

Esta misma actitud de levantar el índice con dirección hacia arriba aparece en la obra de nuestro artista en otro San Juan de la *Visión del Beato Amedeo Mendez de Sylva*, Galería Nacional del Palacio Barberini de Roma. [Imagen 5]

La parte inferior de esta tabla despliega un paisaje rocoso surcado por un río que en su conformación agreste tiene rasgos vincianos tal y como también cabe apreciar en la ya señalada *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Pietro*.

En el retablo de Santa Elena en la tabla denominada el *Interrogatorio de Judas*, encontramos una escena donde el recurso comentado de la señalización manual vuelve a aparecer, pero en el que además se ve completado por todo un despliegue de movimientos indicativos que generan todo un camino de lectura de la imagen que ya Leonardo había esbozado y prefigurado en su *Virgen de las Rocas* del Museo del Louvre. [Imagen 6]

En esta misma pieza gerundense, se vuelve a repetir un ademán, parecido al de *San Juan Bautista* de San Gregorio Armeno en Nápoles en la figura de Santa Elena.

De manera interesante, esta representación de la madre del emperador Constantino se empareja con una cabeza de belleza e idealidad vincianas y sucesivamente con un personaje calvo que hace el típico gesto de la “bocca della meraviglia”²⁰³ [Imagen 7].

Otro rasgo estilístico característico de Pedro Fernández, igualmente de procedencia vinciana, es la utilización de cabezas grotescas. Ahora bien, dentro del conjunto de modelos de origen leonardesco que encontramos en la producción de nuestro pintor, encontramos un tipo bien definido, un hombre viejo, calvo, con nariz achatada y mentón prominente que tiene su referente en varios prototipos del artista florentino denominados corrientemente “nutcrackers”, “cascanueces”, por su particular perfil.

²⁰² Leonardo da Vinci en su estudio de los *moti d'animo* introduce dos modalidades que, a nuestro entender, subrayan la perfecta intuición y estudio de la gestualidad humana. El rasgo gestual que, como en este caso, desarrolla la acción de apuntar se convierte en la más característica del movimiento humano en el mundo leonardesco. De hecho, el rasgo se encuentra desde sus primeras obras hasta el *San Juan* del Louvre. La prioridad de esta acción en el actuar humano, aparece enfatizada en investigaciones que se centran en la semántica del gesto humano como la llevada a cabo por la doctora de la Universidad Hispalense, Teresa Bejarano Fernández: “el gesto de apuntar: una curiosa exclusividad humana”, *Thémata. Revista de filosofía*, nº 30, 2003, págs. 71-81. De una manera más general, se puede consultar Philippe Turchet, *Le langage universel du corps*, Québec, 2009 y el clásico estudio de André Chastel, *Il gesto nell'arte*, Bari, 2008 (1ªed. francesa, 2001)

²⁰³ Pedro Fernández de Murcia. *Descubrimiento de la cruz*. Museo catedralicio. Gerona.

Un ejemplo cercano a los personajes de Fernández de Murcia sería el dibujo a sanguina que se encuentra en el Kunsthalle de Hamburgo²⁰⁴ o, también, el dibujo característico de esta fisonomía de la colección de la Royal Library de Windsor.²⁰⁵ [Imagen 8-9]

En la ya señalada *Adoración de los pastores* de la Colección de la Duquesa de Villahermosa encontramos dos de estos perfiles grotescos característicos que representarían, uno a un pastor y otro al propio san José.

La Virgen de esta composición, arrodillada y con sus brazos cruzados sobre el pecho, recurre a una iconografía de procedencia, también, leonardesca, iconografía que ya hemos revisado con anterioridad, retro trayéndose incluso a la *Anunciación* del Louvre, atribuida por Marani a Leonardo y Lorenzo di Credi. [Imagen 10-11]

De Leonardo se conserva un dibujo que pudo ser antecedente de la representación del Louvre y que se puede colocar, de la misma manera, aquí como un modelo en el que nuestro artista se pudo inspirar. [Imagen 12]²⁰⁶

Sin embargo, los modelos grotescos masculinos que acabamos de citar como posibles fuentes referenciales de Pedro Fernández se repiten con asiduidad en su obra, como podemos comprobar en el *Políptico* de la Madonna de las Gracias, cuyas piezas más importantes se conservan en el Museo Capodimonte de Nápoles. Las tablas de este políptico tituladas la *Visitación*, la *Adoración de los Magos*, la *Natividad* presentan la referida cabeza grotesca [Imagen 13] o también en la *Subida al Calvario* en San Domenico Maggiore de Nápoles.

Una pieza altamente representativa de esta adquisición del modelo grotesco, en este caso, inspirado en otros prototipos lo encontramos en el ya citado San Eusebio de Cremona de frente a los heréticos, donde sobre el fondo oscuro surge toda una galería de personajes de rostro diverso y con fuertes atisbos, en algunos casos, de conocimiento de la obra gráfica de Leonardo.²⁰⁷

Finalmente, una obra intensamente representativa de la recepción leonardesca en la obra pictórica de nuestro artista español es el *Bautismo de Cristo* del Museo Capodimonte, pieza que asume su leonardismo en un estudio de la luz y el claroscuro tan sutil y sensible como modelador del relieve y la corporeidad, asunto, que como recordaremos, es un fin principal de la práctica artística del pintor según el artista florentino:

“El primer objetivo del pintor es conseguir que una superficie plana se convierta en un cuerpo con relieve y separado de ese plano; y aquél que tal arte más excede a los demás es el que merece mayor loor ya que tal investigación, incluso corona de tal ciencia, nace de las sombras y de las luces, o podría decir del claro y del oscuro. De tal manera que quien huye de las sombras huye de la gloria del arte aprendido junto a los nobles ingenios y lo obtiene junto al ignorante vulgo, quienes no desean en las pinturas otra cosa que no sea la belleza de los colores, olvidando, totalmente, la belleza y la maravilla que es demostrar el relieve en el plano.”²⁰⁸

²⁰⁴ *Estudio de perfil de una cabeza grotesca*, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, inv. 21482. **Imagen 8**

²⁰⁵ *Perfiles grotescos de un hombre frente a una mujer*, Royal Library de Windsor, n° 12490. **Imagen 9**

²⁰⁶ *Estudios para una virgen adorando al Niño*, New York, Metropolitan Museum, B.B. 1049c: Comm. Vinciana 40.

²⁰⁷ V.V.A.A., *Ferrando Spagnuolo, op. cit.*, pág. 216

²⁰⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. II, pág. 303. “La prima intenzione del pittore è fare ch’una superficie plana si dimostri corpo rilevato e spiccato da esso piano; e quello ch’in tal arte più eccede gli altri, quello mente maggior laude, e questa tale investigazione, anzi corona aitale scienza, nasce

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Este suave modelado que da volumen a los cuerpos también lo podemos encontrar en el *San Blas* del Museo de Arte de Cataluña que ante un fondo paisajístico donde dominan las tonalidades azuladas el santo nos interroga con su mirada poseída de una intensa carga psicológica que es deudora de los retratos de Leonardo y de su círculo.²⁰⁹ [Imagen 14]

Para terminar este análisis sobre la recepción de Leonardo en el artista español no podemos dejar de citar la adjudicación que se hace a su autoría de un dibujo a sanguina de Leda, donde los rasgos vincianos siguen siendo sobresalientes y que se conserva hoy día en el Museo del Louvre (inv. 2563).²¹⁰

ALONSO BERRUGUETE (1490-1561)

Los artistas que, a continuación, vamos a considerar desde el punto de vista de la recepción vinciana en nuestro país, tienen un punto en común que nos interesa, aparte de ser considerados, los tres, grandes creadores de nuestro primer renacimiento.

Efectivamente, la característica común que atrae nuestro análisis es su formación italiana en los años en que los grandes maestros del Renacimiento italiano estaban trabajando y dejando su indeleble huella en la creación por medio de sus obras artísticas y de sus discípulos.

Es, por tanto, fácil de decir que estos tres artistas españoles tuvieron, necesariamente, que conocer las experiencias vincianas en el campo de la creación, al igual que, obviamente, percibieron las novedades introducidas por otros grandes maestros como Miguel Ángel o Rafael, aunque, nosotros centraremos nuestro estudio en el caso de Leonardo.

Como hombre del Renacimiento, el artista nacido en Paredes de Nava es un hombre de formación plural que va a desplegar su actividad artística en variados y diversos campos de la creación.

Sin embargo, y manteniendo la línea esbozada arriba, nos interesa especialmente de su biografía la formación que pudo recibir en el atestado viaje a Italia que emprendió en los primeros años de la decimosexta centuria.

Según las referencias vasarianas, que más adelante citaremos, consta que el artista palentino estuvo en Florencia y Roma, centros mayores del desarrollo del Renacimiento en aquellos momentos.

Allí se ocupó de un cuadro de Filipino Lippi y, por encargo de Bramante, participó en un concurso para obtener una buena copia, en cera, del Laocoonte. Estudió, también, los frescos de Massaccio y el cartón de la Batalla de Cascina de Miguel Ángel.

da l'ombre e lumi, o voi dire chiaro e scuro. Adonque chi fugge l'ombre fugge la gloria de l'arte apresso alli nobili ingegni, e l'acquista presso l'ignorante vulgo, li quali nulla desiderano nelle Picture altro che la bellezza di colori, dimenticando al tutto la bellezza e maraviglia del dimostrare di rilivo la cosa piana."

²⁰⁹ Carmen García Morte, "Les arts a Aragò" *op. cit.* págs. 244-245

²¹⁰ W. Suida, *Leonardo, op. cit.*, pág. 205 y P. Giannattasio, "Sulla difficile relazione fra disegni e dipinti. Intorno a Cesare da Sesto, Pedro Fernández e Vincenzo da Pavia", *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 1999, n° 8/9, pág. 30-47.

Veamos, pues, las referencias que da el biógrafo aretino de estos hechos.

La primera de ellas se encuentra en la vida de Sansovino y nos habla del concurso propuesto por Bramante en Roma para que algunos jóvenes escultores hiciesen una réplica de un modelo de la Antigüedad tan relevante como el Laocoonte:

“Siendo por estos motivos conocido Jacopo por todos los artifices de Florencia y tenido por joven de gran ingenio y óptimas costumbres, fue llevado a Roma por Giuliano de Sangallo, arquitecto del papa Julio II con gran satisfacción suya; pero, como lo que más le gustase fuesen las estatuas antiguas que están en el Belvedere se puso a dibujarlas, por donde Bramante, arquitecto, también, del papa Julio que, en aquellos momentos, detentaba el primer puesto y vivía en el Belvedere, vistos los dibujos de aquel joven y de un desnudo yacente realizado en bulto redondo en tierra que él había hecho y que portaba un vaso para un calamar, le gustó tanto que pensó en favorecerlo y le ordenó que debía hacer en cera grande el Laocoonte que ya había hecho también realizar a otros para después fundirlo en bronce, es decir, a Zaccheria Zachi de Volterra, Alonso Berruguete español y a Vecchio de Bolonia”²¹¹

La segunda cita extraída de las *Vidas* de Vasari nos relata como nuestro Berruguete, como otros tantos renombrados artistas, copió el cartón diseñado por Miguel Ángel para la representación de la *Batalla de Cascina* en el Salón de los Quinientos del Palazzo della Signoria de Florencia:

“[...] in tale cartone studiò Aristotile da S. Gallo, amico suo, Ridolfo Ghirlandaio, Rafael Sanzio da Urbino, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli et Alonso Berugetta spagnuolo.”²¹²

El tercer texto que nos habla de los trabajos que Alonso Berruguete ejecutó en Italia lo podemos ver en la vida de Filippino Lippi:

“Y para las monjas de San Jerónimo sobre la Costa en San Jorge de Florencia comenzó la tabla del altar mayor, que después de su muerte fue ejecutada, al principio, bastante bien por Alonso Berruguete español, pero, después acabada finalmente por otros pintores ya que él [Berruguete] se fue a España”²¹³

La cuarta referencia está en la vida de Massaccio y vuelve a dar noticias sobre la formación de nuestro artista, así, si ya lo hemos visto formarse en el cartón de Miguel Ángel, ahora lo tenemos copiando los frescos del Carmine de Florencia ejecutados por Masaccio y estudiados como se ve, por todos los grandes artistas italianos:

“Eche questo sia il vero, tutti i più celebrati scultori e pittori che sono state da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa capella sono divenati eccellenti e chiari, cioè fra’ Giovanni da Fiesole, fra’ Filippo, Filippino che la finì, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Ghirlandaio, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perusino, fra’ Bartolomeo di San Marco, Mariotto Alberlinelli et il divinissimo Michelagnolo Buonarroti; Raffaello ancora da Urbino di quivi trasse il principio della bella maniera sua, il Granaccio, Lorenzo di Credi, Rodolfo del Ghirlandaio,

²¹¹ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. VI, pág. 178. “Essendo per queste cagioni conosciuto Iacopo da tutti gli’artifici di Firenze e tenuto giovane di bello ingegno et ottimi costumi, fu da Giuliano da San Gallo, architetto di papa Iulio Secondo, condotto a Roma con grandissima soddisfazione sua; perciò che, piacendogli oltre modo le statue antiche che sono in Belvedere, si mise a disegnarli; onde Bramante, architetto anch’egli di papa Iulio, che allora teneva il primo luogo e abitava in Belvedere, visto de’ disegni di questo giovane, e ditonito rilievo uno ignudo a giacere, di terra, che egli aveva fatto, il quale teneva un vaso per un calamacco, gli piacque tanto che lo prese a favorire e gli ordinò che dovesse ritrar di cera grande il Laocoonte, il quale faceva ritrarre anco da altri, per gettarne poi uno di bronzo, cioè Zaccheria Zachi da Volterra, Alonso Berrugetta spagnolo e dal Vecchio da Bologna.

²¹² *Ibidem*, v. VI, pág. 25

²¹³ *Ibidem*, v. III, pág. 567. “E per le Monache di S. Ieronimo sopra la Costa a S. Giorgio in Firenze cominciò la tavola dell’altar Maggiore, che dopo la morte sua fu da Alonso Berughetta spagnuolo tirata assai bene inanzi, ma poi finita del tutto, essendo egli andato in Ispagna, da altri pittori. »

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Andrea del Sarto, il Rosso, Il Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnuolo, Iacopo da Pontorno, Pierino del Vaga e Toto del Nunziata.²¹⁴

Las referencias vasarianas nos informan, consiguientemente, que Berruguete había seguido la formación que todo pintor que se preciase estaba realizando en ese momento, ya que, de hecho, en Florencia estaba siguiendo un recorrido de hitos y estudios muy semejante al que sigue Rafael.²¹⁵

Ahora bien, si profundizamos acerca de la formación italiana del artista palentino, debemos indicar, siguiendo a Azcárate, el desconocimiento o el menosprecio que una parte de la historiografía ha tenido hacia la influencia del artista de Vinci sobre el creador español.

La obra de Leonardo, sin embargo, no será olvidada por Berruguete y el recuerdo de Leonardo y de sus discípulos estará latente en su obra, tal y como seguidamente, vamos a estudiar.

Comenzaremos, por tanto, por el *Retablo de la Mejorada*, hoy día en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en el que, si reparamos en la *Adoración de los Magos*, especialmente el rey Gaspar, vemos que realiza el familiar gesto leonardesco de levantar el índice, que no sólo Berruguete conocería a través de las obras y dibujos leonardescos ya que el gesto es sumamente visible en el grupo del Baptisterio florentino realizado por Giovanni Francesco Rustici (1474-1554). [Imagen 1-2]

También, en el *Retablo de la Mejorada* se ha apuntado la posible influencia de la *Anunciación* de Donatello en Santa Croce para la Anunciación de este retablo, puesto que se ha visto en ellas un paralelismo en las actitudes.

Sin embargo, cabe, igualmente, un acercamiento a los modelos y al círculo vinciano puesto que esta escultura podría inspirarse en la *Anunciación* de Lorenzo de Credi, que, por ejemplo, en el Louvre, levanta el índice de manera parecida al arcángel de la Mejorada. [Imagen 3]

Las actitudes inestables que encontramos en el *Ecce Homo* de este retablo, aunque tienen un precedente en la estética de Donatello, también volvemos a encontrarlas en la obra de Rustici, vinculado como hemos visto con las soluciones leonardescas. Esta inestabilidad podría ser un recurso que el escultor español utiliza para especificar y clarificar el mundo de los afectos y de las expresiones humanas.

Así, con este nuevo recurso, entramos en otra característica que liga al maestro palentino con el florentino, a saber, el deseo de conseguir la expresividad, que Berruguete obtiene, fundamentalmente, mediante el movimiento, el “contrapposto” e incluso la disimetría en cuerpos y rostros todo lo cual, como ya hemos visto en capítulos anteriores, es aconsejado por Leonardo.

²¹⁴ *Ibidem*, v. IV, págs. 131-132

²¹⁵ Sobre la formación y estancia italiana de Berruguete se pueden consultar J. Allende-Salazar, “Alonso Berruguete en Florencia”, *Archivo Español de Arte*, X, 1934, pág. 185-187; J. Camón Aznar, “Formación pictórica de Alonso Berruguete”, *Goya*, 1970; G. Weise, “La scultura spagnola del Rinascimento e l’influsso italiano”, *L’Arte*, 1940; José María Azcarate, *Alonso Berruguete*, Salamanca, 1988, pág. 33 y s.s.; F. Zeri, “Alfonso Berruguete: Una Madonna con S. Giovanino” en *Paragone*, 1953, pág. 49.

Leonardo, en efecto, observa que las medidas de los cuerpos varían según el movimiento que realizan aunque estima con un cierto pensamiento canónico, que el ideal en el joven es la altura que contendría diez veces el rostro:

“Desde el nacimiento de los cabellos hasta el final de debajo del mentón es la décima parte de la altura del hombre; Desde el final del mentón hasta el punto más alto de la cabeza es la octava [parte] de la altura del hombre.”²¹⁶

No obstante, las medidas canónicas para el florentino no tenían un valor relevante ya que su estudio se centraba en el cuerpo en movimiento, y en este caso, las medidas y grosores cambian y se modifican rompiendo el equilibrio de la proporción y dando lugar a fuerzas que engendrarían el movimiento, rama del estudio que atraía, especialmente, a Leonardo:

“Tanto disminuye el hombre en el plegamiento de uno de sus lados como crece en el otro lado opuesto, y tal plegado será a esta parte la mitad de la parte que se extiende. Y de esto se hará un tratado propio”²¹⁷

Así, una parte del *Libro di Pittura* leonardesco examinará diferentes desequilibrios del cuerpo humano en movimiento y trabajaría acerca de donde se situaría el punto de gravedad.²¹⁸

Sin embargo, como ya hemos visto, el movimiento, también es movimiento del alma, aparecer de pasiones que Leonardo consideraba la parte de más difícil ejecución en el trabajo de un artista y que se expresaba y podía ser percibido por el espectador mediante los gestos y actitudes de los personajes.

²¹⁶ Leonardo da Vinci, folio de Venecia 121, nº 1 A. Galleria dell'Accademia. Extraído de J.P. Richter, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, New York, 1970, v. I, pág. 182. “Dal nascimento de' capegli al fine di sotto del mento è il decimo dell'alteza dell'uomo; dal di sotto del mento alla sommità del capo è l'octavo dell'alteza dell'omo”. Es interesante esta aclaración de Leonardo con respecto al sistema de proporciones vitruvianas que representaba en el famoso dibujo veneciano, ya que claramente nos distingue entre “rostro” del que la altura del cuerpo humano poseería diez y “cabeza” de la que tendría ocho. El sistema leonardesco hasta aquí, efectivamente, sigue al arquitecto romano quien afirma: “El rostro, medido desde la barba hasta lo alto de la frente y la raíz de los cabellos sea la décima parte de la altura total [...] la cabeza desde la barba hasta la coronilla es la octava parte de todo el cuerpo.” Marco Lucio Vitruvio, *Los Diez Libros de la Arquitectura*, Barcelona, 1982, ed. de Agustín Blánquez, pág. 68. Sin embargo, en este sistema de proporciones humanas modulares, Vitruvio no aporta la anchura que debe poseer el cuerpo que Leonardo en el mismo texto si precisa: “la maggiore larghezza delle spalle contiene in se la quarta parte dell'omo”, es decir el hombre poseería una proporción 4/10 “rostros” o bien 4/8 “cabezas”. Ahora bien, Leonardo, por tanto, no seguiría la proporción quincupla que Arfe dice que fue introducida en nuestro país por Berruguete: “Alonso Berruguete, fue natural de Paredes de Nava, lugar cercano a Valladolid. Este estando en Roma, inquirió tan de veras esta proporción (Quincupla), y la composición de los miembros humanos que fue de los primeros que en España la traxeron y enseñaron.” Juan de Arfe y Villafañe, *Varia Conmesuración para la escultura y arquitectura*, Madrid, 1795, (edición facsímil), Valladolid, 2003, pág. 95. Ya que según Arfe esta proporción “es la que tiene el dos con el diez, tomando por raíz el rostro, porque el ancho del cuerpo daban dos rostros, y el alto diez.” Op. cit., pág. 94.

La amplia digresión viene a aclarar la relación que José María de Azcárate establece entre Leonardo y Berruguete al afirmar: “En efecto observa Leonardo que las medidas de los cuerpos varían según sus movimientos y estima que la ideal en el joven es la de diez veces el rostro por dos veces éste de hombro a hombro, es decir, la proporción quincupla de que habla Juan de Arfe que introdujo Berruguete.” José M^a de Azcárate, *Alonso Berruguete*, op. cit., pág. 55

²¹⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. II, pág. 269. “Tanto diminuisce l'uomo nel piegamento de l'uno de'suoi lati, quant'egli cresce nell'altro suo lato opposito, e tale piegatura sarà all'ultimo subdupla alla parte che s'astende. E di questo si farà particolare trattato.”

²¹⁸ La parte tercera del tratado vinciano se ocupa preferentemente de esta temática.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

El *San Sebastián* del Museo de Valladolid, presenta igualmente esta tendencia a la inestabilidad con el sentido expresivo que venimos indicando. Esta excelente pieza con su tendencia sinuosa, sin embargo, por lo que respecta a su parte inferior del cuerpo podría enlazarse con el ya mencionado dibujo de Leonardo de San Sebastián que se conserva en Hamburgo, y que ya hemos señalado como un precedente en la obra de los Hernando.

De la misma forma, no debemos olvidar la semejanza evidente con la pintura de la misma temática que del artista castellano se conserva en el Hospital de la Santa Cruzada de Toledo. [Imagen 8-9]

Esta influencia del maestro florentino se percibe, igualmente, en la expresividad del maravilloso conjunto de cabezas con los cabellos revueltos por la impetuosidad del viento en el conjunto de apóstoles y profetas del retablo de San Benito de Valladolid, y en la agitación de las figuras que se trasluce en las figuras que se despliegan en la sillería de la catedral de Toledo:

“De los hombres que allí se encuentren, unos aparecerán caídos, enredados en sus vestidos y casi irreconocibles por culpa de la polvareda; por su parte, aquellos que aún permanezcan en pie aparecerán tras algún árbol y abrazados a él por que el viento no los arrastre; otros se cubrirán los ojos con las manos por causa del viento, inclinados hacia tierra, sus vestidos y sus cabellos al viento.”²¹⁹

Estas muestras del gusto por la gesticulación que presenta el maestro palentino podrían tener su origen en la contemplación de los estudios que Leonardo realizó para el *Cenáculo* milanés o para la *Batalla de Anghiari*.

La estancia de Berruguete en Florencia hemos visto como permite a nuestro artista copiar y aprender de la *Batalla de Cascina*, una obra señera para el lenguaje artístico que se va a desarrollar en el siglo XVI.

No obstante, sería extraño que junto a la *Batalla de Cascina* miguelangelesca el artista palentino no buscara modelos e inspiración en el otro cartón que se emparejaba con el anterior en excelencia e ingenio, nos referimos, evidentemente, a la *Batalla de Anghiari* de Leonardo.

Partiendo de esta batalla donde los caballos jugaban un papel fundamental como ya había sucedido en otras obras del artista de Anchiano y la excepcional predilección que nuestro Berruguete siente por la representación de los equinos, no podemos dejar de señalar la posible influencia del florentino sobre el artista castellano.

Ejemplos de estas iconografías en la obra de Alonso Berruguete encontramos, por ejemplo, en la *Conversión de Totila*, en la *Adoración de los Reyes de la Iglesia de Santiago* y los *Caballos terrestres y marinos de la Sillería de la catedral de Toledo* o también en el *Santiago* de la Iglesia de Santiago de Cáceres que Azcárate compara con los que Leonardo diseñó para el dibujo de *Neptuno* que, con posterioridad, regaló a Antonio Segni.²²⁰ [Imágenes 4-5]

En relación con este gusto de nuestro artista por la representación de los caballos no podemos dejar de nombrar los dibujos que sobre este animal se conservan en un

²¹⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 206. “E gli omini li si trovano, parte caduti e rivolti per le panni e per la polvere, quasi sieno cognosciuti, e quelli che restano ritti sieno dopo qualche albero, abbracciati a quelli, perché il vento non li strascini; altri con le mani agli occhi per la polvere, chinati a terra, et i panni e capegli diritti al corso del vento.”

²²⁰J. M. Azcárate, *Alonso Berruguete*, op. cit., pág. 54.

cuaderno perteneciente a la Fundación Lázaro Galdiano y que, efectivamente, parecen inspirarse tanto en los monumentos Trivulzio y Sforza, como en la ya citada *Batalla de Anghiari*. [Imágenes 6-7]²²¹

Ahora bien, posiblemente el conocimiento que Berruguete tenía de Leonardo no se limitase a una cierta familiaridad con el famoso cartón de la *Batalla de Anghiari*, como sucedió con otros maestros ya estudiados, el cartón de la *Adoración de los Magos* hoy en los Uffizi debió de ser también contemplado por el artista castellano convirtiéndolo en acicate para sus producciones artísticas.

Así, la idea general de la composición de los Uffizi en la cual frente a un núcleo central calmo e impassible se arremolina un conjunto de seres sacudido por un éxtasis se repite en la *Adoración de los Reyes* de la Iglesia de Santiago. [Imágenes 10, 11 y 12]

La composición presenta la novedad, que el artista florentino introdujo, de colocar la Sagrada Familia en el centro como eje de la composición, en torno a la cual, se despliegan agitados grupos a uno y otro lado.

Se perciben, además, en esta obra la inclusión de apuntes concretos que parecen proceder del cartón vinciano, como serían los corceles del fondo, la inclinada figura de San José, el personaje que cae a los pies de la Virgen a la izquierda, el joven con la mano en alto y otro que se la lleva a la frente en el grupo de la derecha. Incluso, puede verse otra reminiscencia vinciana en la figura oscura que encuadra el grupo a la izquierda.

Azcárate en su estudio sobre Berruguete considera que, en algunos casos, en esta *Epifanía* se ha producido la simbiosis de varias iconografías leonardescas para hacer surgir de ellas una sola:

“Si analizamos con más detenimiento las fórmulas leonardescas nos parece adivinar el cuaderno de apuntes de Berruguete, estudiando y combinando las figuras de Leonardo. Así, en esta misma Adoración de los Reyes de la iglesia de Santiago, se percibe cómo en la figura central de la Virgen, con la amplia roca a su derecha y el Niño que resbala, se funde el tipo de la Virgen de la misma Adoración de los Reyes de Leonardo con la silueta general de la inacabada Santa Ana del Louvre, transformando la mancha de color de la Virgen en la gran roca y suprimiendo el tocado de gasas transparentes por la imposibilidad de representarlas en la madera policromada.”²²²

Esta misma obra de Leonardo puede estar en la base de la *Epifanía* del Retablo de San Benito de Valladolid, particularmente en la actitud del rey que vuelve a desplomarse en el suelo o también, en las cabezas gesticulantes de los ancianos que recuerdan la expresividad dadas a las mismas por el artista florentino. [Imagen 13]

²²¹ M. C. Heredia Moreno, “Dibujos de Alonso Berruguete, Julio Aquiles y Andrés Melgar en la Fundación Lázaro Galdiano”, *Goya*, nº 306, 2005, págs. 132-145.

²²² José María de Azcárate, *Alonso Berruguete, op. cit.*, págs. 51-52. Para Marcel Brion, *La Adoración de los magos* de Leonardo es el símbolo perfecto de una idea heliocéntrica que Leonardo quería expresar. El universo yendo a reunirse con el dios viviente, moviéndose a su alrededor como nuestro sistema solar alrededor de su centro. Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, París, 1995; A. Heller en el *Hombre del Renacimiento*, Barcelona, 1980, relaciona, igualmente a Leonardo con todo este movimiento heliocéntrico renacentista. Quizá nuestro Berruguete fue consciente de ello cuando se apropió de esta nueva presentación del episodio de la vida de Jesús del valor simbólico con que el maestro florentino había intentado dotar a su obra.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Este modelo iconográfico fue tan interesante para nuestro autor que Berruguete lo plasmó también en el medio pictórico, como es visible en la *Epifanía* del Retablo del Colegio de los Irlandeses de Salamanca. [Imagen 14]

Otros recuerdos de la obra de Leonardo en el artista castellano se pueden concretar en la *Eva* de la sillería de la catedral de Toledo que, con un sentido de belleza vinciano, parece recordar algún estudio o dibujo sobre la *Leda* que estuvo en las colecciones de Fontainebleau desapareciendo en el siglo XVII. [Imagen 15]

De la misma manera, observamos una cierta similitud entre el *San Jerónimo* del Retablo de San Benito de Valladolid [Imagen 16] y Santa María la Real de Segovia [Imagen 17] con la representación que de este santo realizase Leonardo y que hoy se conserva en los Museos Vaticanos.

Esta relación nos puede hablar de algún tipo de grabado o imagen circulante con modelos leonardescos ya que el prototipo de vinciano lo hemos visto, también, aparecer en la escuela sevillana de escultura y en la obra pictórica de Zurbarán.

Efectivamente, es el mismo espíritu ansioso el que mueve tanto las esculturas de Berruguete como la pintura de Leonardo y que caído de rodillas sobre el suelo, con rostro anhelante, busca la expresividad que en tantas ocasiones hemos contemplado en los dos maestros.

Otros recuerdos y estudios de Leonardo pueden encontrarse en obras de Berruguete como, por ejemplo, la semejanza existente en el estudio de los paños del *S. Ildefonso* del retablo de S. Benito y el *Ángel* que Leonardo ejecutó para el *Bautismo* de los Uffizi en el que colaboró con su maestro Andrea Verrocchio. [Imagen 18]

En este punto, debemos, además, hacer notar que los estudios de estos tejidos eran motivo común de aprendizaje y replica en las “botteghe” florentinas, de hecho, conservamos un conjunto importante de las mismas adscripciones al círculo artístico verrocchiesco y, donde algunos estudios de tejidos son atribuibles a Leonardo.²²³

La circulación de estos dibujos, de técnica minuciosa y muy elaborada, debía ser frecuente en la Florencia que Berruguete conoció, por ello, no es difícil suponer que nuestro artista los pudo admirar y tomar algún apunte de ellos o bien guardar el recuerdo de su detenido estudio.

Por otro lado, estos dibujos que, básicamente, buscaban el volumen por juegos y efectos de luces y sombras, eran, especialmente adecuados, para la inspiración de un escultor. [Imagen 19]

Los diseños leonardescos para una “*Madonna con el Niño*” del Metropolitan Museum se relacionan también con la *Virgen de la Natividad* del Retablo de San Benito de Valladolid, y, de la misma manera, se pueden establecer paralelismos con la *Virgen de los Husos* que en diversas copias e interpretaciones se conserva en varios museos.

El problema de la representación de la mano en escorzo, que en este caso, aparece en San José, tiene su origen en la iconografía citada y, como ya hemos hecho notar, queda como una marca indeleble de las tradiciones vincianas. [Imagen 20].

²²³ Sobre la influencia de estos modelos elaborados, entre otros por Leonardo da Vinci, en el taller de Verrocchio y su difusión en los ambientes florentinos finseculares, véase Daniel Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, París, 2010 (1ª ed. 1999), pág. 250.

Esta obra destaca también el gusto de Berruguete por una utilización crepuscular de la luz que debe provenir del mundo leonardesco que tanto le influyó.²²⁴

La extensión del modelo vinciano proveniente del dibujo del Metropolitan de Nueva York se puede percibir por diferentes obras que a partir de este modelo se realizaron como la *Virgen* que en el Pitti ya hemos entroncado con el quehacer de Llanos²²⁵ o el dibujo atribuido a un artista florentino que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana en el *Códice Atlántico*.²²⁶

Otra relación entre el círculo leonardesco y la producción de Berruguete se puede establecer mediante la familiaridad que nuestro artista tenía con la obra de Rustici, que ya hemos comentado, y de la que podemos hacer otra mención en el *profeta Job* del Retablo de San Benito de Valladolid [**Imagen 21**] que visiblemente mantiene una filiación con el levita que el escultor florentino ejecutó para el Baptisterio florentino.

Finalmente, nos gustaría analizar algunas tablas relevantes de la producción del artista castellano que se erigen como piezas indicativas de la recepción de la tradición vinciana en la obra pictórica de Berruguete. Nos referimos, en primer lugar, a la *Virgen con el Niño* de la Galería de los Uffizi²²⁷. [**Imagen 22**]²²⁸

La obra respira, en principio, un uso de la luz que por una posible influencia leonardesca, tiende a establecer suaves transiciones esfumadas entre las figuras y el fondo de la misma. Por otro lado, la cercanía, la ternura de los dos participantes de la escena entronca con ese mundo de expresiones sutiles de la expresividad humana que es tan característica del pintor de Anchiano.

Para finalizar, el perfil de la Virgen se acerca a ese conjunto de perfiles jóvenes que anteriormente hemos anotado y de los que éste participa completamente.

Este gusto por el uso de la luz que modela los volúmenes, se percibe, igualmente, en la *Virgen con el Niño y San Juanito* del Palazzo Vecchio de Florencia.

Seguidamente, nos gustaría, de la misma forma, decir algunas palabras sobre otra *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*.²²⁹

La obra fue en principio asignada en el inventario de 1790 a Andrea del Sarto y fue Roberto Longhi quien reconoció en ella la mano de Berruguete. La obra nos presenta una matización lumínica tal, que no pueden ser desechadas las indicaciones sobre el estudio de la luz en los atardeceres y los recursos al esfumado que Leonardo recomienda encarecidamente en su *Libro di Pittura*.

²²⁴ José M^a Azcárate, *Alonso Berruguete y el Renacimiento Castellano*, Conferencia pronunciada el 15 de noviembre de 1961, pág. 14.

²²⁵ *Madonna col Bambino e San Giovannino che giocano*, atribuida a Fernando de Llanos, tabla 73x50 cm. Palazzo Pitti, n^o 1335.

²²⁶ Artista florentino, *Studio per una Vergine* en la Biblioteca Ambrosiana, *Códice Atlántico*, fol. 995 recto, ex358rb.

²²⁷ Alonso Berruguete, *Madonna col Bambino*, tabla, 89x64 cm., Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n^o 5852.

²²⁸ Una introducción a la pintura del maestro palentino en Jesús Mazariegos Pajares, “Alonso Berruguete, pintor”, *Publicaciones de la Institución Tellez de Meneses*, n^o 42, 1979, págs. 27- 131.

²²⁹ La obra se conserva con atribución a Alonso Berruguete en la Galería Borghese de Roma con número en el inventario 335.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Por otro lado, la característica contraposición juventud-belleza/senectud-fealdad representadas en la Virgen y Santa Isabel, vuelve a manifestar la herencia vigente del leonardismo. [Imagen 23]

Otra tabla sorprendente en su ejecución es la *Salomé* conservada también en los Uffizi. La obra, como la anterior, modula los efectos lumínicos impregnando a los personajes de una ambigüedad lumínica que, expresivamente, aparece manifestada en la hija de Herodías, cuyo rostro descubre la ambivalencia de su acción con una sutileza que es propia del maestro de Vinci. [Imagen 24]

La iconografía de Salomé con la cabeza de San Juan pudo tener una interpretación leonardesca que puede verse en un grabado de Lucantonio degli Uberti.²³⁰

De todas formas, los leonardescos desarrollaron este tema en direcciones diferentes como podemos comprobar en los variados ejemplares de un leonardesco tan sutil como es Bernardino Luini.

BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ. (C. 1480-1520)

El burgalés Bartolomé Ordóñez (+1520) desarrolla toda su actividad artística fuera de Castilla, de hecho los dos territorios entre los que pasa su vida son Cataluña e Italia.

Será pues por esta estancia italiana, nuestro Ordóñez, desde el punto de vista artístico, el más italiano de nuestros escultores, consiguiendo una altura técnica que le permite destacar en la vecina península.

Francisco de Holanda, haciéndose eco de esta merecida fama lo llegará a incluir entre sus águilas del Renacimiento como excelso cumplimiento y reconocimiento a su capacidad artística.

Debemos suponer que la estancia italiana de nuestro escultor que, coincidió con Diego de Siloé y Pedro Machuca, no estuvo limitada a un solo espacio geográfico, Ordóñez debió viajar a lo largo de la península recibiendo profundas influencias artísticas manifiestas en su obra escultórica.

Así se supone que Siloé y Ordóñez debieron estar un tiempo en la Toscana, ya que se conoce documentalmente la presencia de nuestro artista en Carrara antes de llegar a Nápoles.

Evidentemente, en Florencia, los dos artistas españoles debieron entrar en contacto con los grandes creadores renacentistas y ver de cerca las obras de Donatello y Miguel Ángel, así como, lógicamente, las producciones leonardescas que con claridad impregnaron la obra de Ordóñez en base a su pictoricismo y su especial valoración de los efectos del “esfumado y claroscuro”, además de introducirlo en el gusto por manifestar en sus creaciones un deseo de expresividad que, igualmente, se había desarrollado por ciertos sectores del arte florentino de los inicios del siglo XVI y cuyas consecuencias ya hemos analizado en la obra de Alonso Berruguete.

Será en Nápoles en donde nuestro escultor dejará la producción escultura que presente más influencias del maestro de Vinci.

Algunas de las obras que se le atribuyen son el bajorrelieve de la *Epifanía del Altar Carracciolo*, al que se pueden añadir las bellas esculturas de la *Capilla Pignatelli* en la

²³⁰ Lucantonio degli Uberti, *Salomé*, Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Iglesia de Santa María en Nápoles y el *Sepulcro Carmignani* en San Lorenzo Maggiore datado hacia 1511 y que presenta dulces esfumados casi leonardescos. [Imagen 25]²³¹

En general, la pieza escultórica ejecutada por Ordóñez que más se ha puesto en relación con la creación vinciana es el *Altar de la Epifanía de la Capilla Carraciolo* de San Giovanni a Carbonara. [Imagen 26]²³²

La primera propuesta en este sentido fue hecha por Adolfo Venturi, y en ella se intentaba establecer como precedente de la obra de Ordóñez la *Epifanía* vinciana de los Uffizi.

Los paralelismos que cabe establecer entre las dos obras pasarían por la utilización en las dos creaciones de un esquema piramidal, junto a un fondo de composición donde se observa un movimiento de caballos intenso. [Imágenes 27-28]

Aparte de estos paralelismos iconográficos existe una afinidad “atmosférica” que basándose en el uso del ‘schacciato’ de origen donatelliano permite a Ordóñez obtener una sutilidad en la plasmación del relieve que aproxima la obra a una sensibilidad leonardesca.²³³ [Imagen 29]

Es interesante subrayar este gusto ‘atmosférico’ en el relieve por parte de Ordóñez, del cual tenemos, como hemos visto, grandes lagunas acerca de su formación, ahora bien lo que sí es evidente es que tenía una excelente calidad a la hora de trabajar el bajorrelieve, lo que, quizá, sugeriría una formación próxima a pintores, lo cual no estaría totalmente fuera de lugar si pensáramos en un aprendizaje de nuestro artista en el ambiente de los seguidores de Leonardo en Roma próximo al ya citado Cesare da Sesto.²³⁴

²³¹ Sobre la atribución de las esculturas de la Capilla Pignatelli véase F. Abbate, “Su Giovanni da Nola e Giovanni Tommasso Malvito”, *Prospettiva*, 1977, nº 8, págs. 48-53. L. H. Heydenreich y G. Passavanti señalaban una posible autoría de Ordóñez en la tumba de Andrea Bonifacio Cicara en la Iglesia napolitana de S. Severo, donde observaban, igualmente, la presencia de Leonardo: “Altri [personaggi] come il vecchio filosofo di sinistra potrebbero essere stati creati da Leonardo. Il “pathos” che anima questi corpi così espressivi richiama la tipologia di talune figure della pittura fiorentina contemporanea fortemente influenzata da Leonardo, come ad esempio in Andrea del Sarto; ni nello spagnolo questa espressività così veemente sembra quasi abusiva.” *I Geni del Rinascimento. Arte Italiana 1500-1540*, Piamonte, 1991, pág. 374. También en relación a esta influencia leonardesca de la obra italiana de Ordóñez se puede consultar: Alessandro Vezzosi (Coord), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Firenze 1983, pág. 163. Una puesta al día de la historiografía y sus controversias en Marià Carbonell i Buades, “Bartolomé Ordóñez è il cor de la catedral de Barcelona”, *Locus Amonenus*, 5, 2000-2001, págs. 117-147.

²³² Sobre este edificio excepcional se puede consultar, Luciano Migliaccio, “L’iconografia della Capella Carraciolo di Vico a Napoli. Un manifesto dell’umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, nº 12, 1993, págs. 69-76. En este artículo se da argumenta la posibilidad de que el modelo constructivo pudiese venir dado por la recepción de modelos arquitectónicos de origen leonardesco, véase especialmente la página 72 que remite al artículo de C. Baroni, “Leonardo, Bramantino e il Mausoleo Trivulzio”, *Studi Vinciani*, XVI, 1935/36, págs. 201-270.

²³³ Desde J. Milicua: “Nuevas sobre Ordóñez y Siloe en Nápoles”, *Archivo Español de Arte*, 1951, págs. 331-334, se ha relacionado la composición de Ordóñez con un conocimiento de la obra, hoy en el Museo Capodimonte de Nápoles del leonardesco Cesare da Sesto. No debemos olvidar que una parte del ‘esfumado’ leonardesco podría haber llegado al propio creador de Vinci a través de las sugerencias de la escultura de Donatello, pero también de Desiderio da Settignano, W.R. Valentiner, “Leonardo and Desiderio”, *Burlington Magazine*, nº 353, v. LXI, Londres, 1952, págs. 53-61.

²³⁴ L. Migliaccio, “Precisiones sobre la actividad de Bartolomé Ordóñez en Italia y la recepción del Renacimiento italiano en la Península Ibérica”, en M^a José Redondo Cantera (Coor.), *El modelo italiano*, op. cit., págs. 377-392.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Sin embargo no se agota aquí la recepción vinciana en este espléndido relieve de la Capilla Carracciolo, ya que la utilización de los caballos, dinámicos, en movimiento, del segundo plano está, igualmente, claramente influida por los equinos vincianos de la *Epifanía* de los Uffizi. [Imagen 30]

De la misma manera, el Jesús resucitado que eleva su índice al cielo muestra, con la realización de esta acción, un conocimiento cabal de uno de los gestos más característicos de la estética leonardesca que, curiosamente, también aparece en la *Epifanía* de los Uffizi. [Imagen 31]

La técnica desarrollada por Ordóñez que parte del “*schacciato*” donatelliano y de la suavidad esfumada leonardesca para concebir un trabajo del mármol con características iluminativas casi pictóricas puede ser seguido en la obra del escultor burgalés en los relieves que ejecutó en el trascoro de la Catedral de Barcelona. [Imagen 32]

Ahora bien, para finalizar nos gustaría hacer algunas precisiones sobre el *Mausoleo de Bernat Vilamari* en Montserrat atribuido a nuestro Ordóñez, y que presenta una suavidad y una dulce humanización en el rostro de la Virgen que podrían estar en contacto con las tradiciones leonardescas de las que, como ya hemos analizado, el escultor burgalés era conocedor. [Imagen 33]

PEDRO DE MACHUCA (1485-1550)

Aunque toledano de nacimiento (su fecha de nacimiento es desconocida aunque se le suele situar en el último tercio del siglo XV), será en Granada y en la zona de su antiguo reino donde va a desarrollar la mayor parte de su actividad pictórica.

Se le han atribuido un conjunto de diferentes pinturas que habría ejecutado durante su estancia italiana que dura hasta 1520, estancia que estaría más circunscrita a Roma y Florencia que a Nápoles como hemos señalado para Ordóñez.

Se le asignó una copia de la *Batalla de Anghiari* de Leonardo conservada en el Palazzo Vecchio de Florencia que, de ser así, dejaría unas marcas de expresividad de movimientos en gestos y ademanes que, por su acentuación, podrían hacernos pensar en las ideas y tradiciones leonardescas desarrolladas en los primeros años del siglo XVI.

La atribución de esta copia de la *Batalla de Anghiari* a Pedro Machuca la realizó N. Dacos, aunque su adjudicación, realmente, no es del todo clara, ya que no aparecen rasgos definitorios de su modo artístico, si bien este hecho podría justificarse bajo la perspectiva de tratarse de una copia literal del cartón de Leonardo.

Como ya hemos indicado la influencia del programa vinciano expuesto en esta obra dejará sus señas en las concepciones artísticas del pintor y arquitecto toledano en varias facetas de su obra, como serían el gusto por la expresividad que en algunas obras suyas veremos y una cierta tendencia, igualmente a la representación de lo grotesco y deforme.²³⁵

²³⁵ Véase N. Dacos, “En marge des expositions médicis. Pedro Machuca et Léonard de Vinci”, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie*, 3, 1981, págs. 121-139 ; R. López Guzman y C. Espinosa Spínola, *Pedro Machuca*, Granada, 2001, pág. 18

Un recuerdo de la *Batalla de Anghiari* podría rastrearse en el diseño que realiza para uno de los relieves que decoran el Palacio de Carlos V en Granada, a saber, *la Batalla de Mühlberg* en la Puerta del Oeste del edificio.

Otro aspecto interesante de su obra pictórica estriba en su interés por los efectos lumínicos que le llevaría no sólo a utilizar unas gradaciones de luces y sombras que lo acercarían sumamente al ‘esfumado’ sino también en un pronunciado claroscuro en el tratamiento de las formas.

En el conjunto de su obra italiana sobresale la denominada *Virgen del Sufragio* que se conserva actualmente en el Museo del Prado. [Imagen 34]

El cuadro se data exactamente en 1517 ya que aparece firmada y fechada por “Petrus Machuca Espanus Toletanus”. La obra se encontró en Spoleto y fue comprada por el Museo del Prado en 1935.

El leonardismo de esta pieza se determina, como ya hemos indicado, en primer lugar por el suave esfumado que modela a las figuras en la parte superior del cuadro. Así efectivamente, las dulces carnaciones del Niño Jesús y la modulación plácida de la luz en el rostro de la Virgen nos dirigen hacia un gusto por una ambigüedad en el juego de luces y sombras que proviene de Leonardo y que el sienés Beccafumi desarrolla en el ámbito toscano en los años iniciales del siglo XVI.²³⁶

Ahora bien, el rostro inclinado de María con expresión ensimismada y párpados caídos repite, en cierta manera, un modelo que volveremos a ver aparecer en las tablas de Pedro Machuca y que podría tener un origen en imágenes leonardescas que podrían haber producido un fuerte estímulo en nuestro pintor como es la denominada *Scapiliata* de la Galería de Parma.²³⁷

Este gusto por una luz contrastada, se percibe, también, en otra obra en suelo italiano que se le atribuye en la Galería Borguesa de Roma, donde ésta aparece citada desde 1833 en situación de Fideicomiso, siendo dada en los estudios más recientes a nuestro artista español. [Imagen 35]

En este caso, la obra de Machuca aplica uno de los principios más conocidos del uso de la luz en el *Libro di Pittura*: “E se la tua figura è in casa oscura e tu la vedi di fora, questa tal figura ha l’ombre oscurate sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere lei di gran rilievo e l’ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l’ombre quasi insensibili [...]”²³⁸

Así, efectivamente, la figura de la Virgen con el Niño se recorta en una oscuridad que semeja el ejemplo descrito por el artista florentino, dejando la figura de un San José inmersa en las sombras de la estancia, sólo definida por las impalpables tinieblas de la misma.

²³⁶ La formación de Domenico Beccafumi estaría marcada por las influencias de Sodoma que en cierta manera, importa a Siena las enseñanzas de Leonardo y de los florentinos Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto y Albertinelli que, en la Toscana, recibieron también las influencias del maestro de Vinci. Sobre la influencia de Beccafumi en Machuca, Andreina Griseri, “Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano”, *Paragone*, 1964.

²³⁷ La primera autora en reconocer la obra como perteneciente a Pedro Machuca fue igualmente Andreina Griseri: “Pierino Machuca, Campaña” *Paragone*, VIII, 1957, págs. 13-24.

²³⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 186.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Una segunda obra que nos introduce nuevamente en el fascinante juego de referencias leonardesco es el *Descendimiento*, que, actualmente, también se encuentra en el Museo del Prado.

Esta pieza fue descubierta en Budapest en 1953 y fue comprada por el Museo del Prado a través de la Galería Sotheby de Londres en 1961. La fecha que se le suele adscribir de ejecución oscila entre 1517-1520.²³⁹

La violencia contrastada de luces y sombras que la obra presenta nos recuerda el gusto que por los efectos lumínicos tenía el artista toledano. Como hemos visto, Machuca fijó su atención en la *Batalla de Anghiari* leonardesca que, en cierta manera, en su violencia y expresividad se refleja en la parte inferior de esta magistral pieza del Museo del Prado.²⁴⁰

Sin embargo, en este cuadro nos gustaría subrayar la intromisión de un personaje de caracterización leonardesca que se sitúa en el grupo de varones posicionados en el extremo inferior derecho de la representación.

El personaje cubierto con un gorro cónico rojo, claramente, se asemeja a los grotescos leonardescos de los que podemos dar un ejemplo en el dibujo que presenta a un hombre maduro de frente perteneciente a la Royal Library de Windsor.²⁴¹ [Imagen 36 37 y 38].

El modelo leonardesco que introduce Machuca en la composición era lo suficientemente conocido como para que se hiciesen réplicas del mismo, como por ejemplo, el que representa la cabeza de un hombre viejo con caballera larga²⁴² o el grabado realizado por Giovanni Andrea Da Brescia (1490-1525) que se encuentra en la Albertina de Viena. [Imagen 39]

Finalmente, en la misma tabla, no debemos dejar de reparar en la mano izquierda de Jesús, que, curiosamente, no presenta la laxitud propia que la muerte da a los miembros que componen un organismo vivo, al contrario, el dedo se erige señalando de manera parecida en su conformación al conocido índice del ángel de la *Virgen de las Rocas* en su primera versión. [Imagen 40-41]

Seguidamente, nos gustaría comentar la recepción vinciana que Machuca introduce en una de sus obras más conocidas: *La Sagrada Familia con San Juanito* del Museo de la Catedral de Jaén. [Imagen 42]²⁴³

La Sagrada Familia es una obra del artista toledano que vuelve a introducirnos en un mundo de suaves difuminados luminosos que tienen su origen en los estudios y obras que Leonardo dedicó a esta parte de la actividad pictórica.

Ahora bien, en esta obra, la dulce cabeza inclinada de la Virgen vuelve a traer a colación las cabezas melancólicas que Leonardo dejó en sus dibujos y pinturas y que

²³⁹ Ana Ávila Padrón, “Notas sobre el Descendimiento de Pedro Machuca”, *Boletín Museo del Prado*, 1987, págs. 151-160.

²⁴⁰ N. Ducos: “Aller apprendre à peindre à Roma en venant des anciens Pays-Bas ou de la Péninsule Iberique” Redondo Cantera, M^a José, *op. cit.*, pág. 13

²⁴¹ Busto de un hombre de frente, RL. 12503

²⁴² Windsor, RL. 12501

²⁴³ Sobre la inclusión de esta tabla como obra de Pedro Machuca véase José Caro Cruz, “Machuca y la ‘Sagrada Familia con San Juanito’ del Museo de la S. I. Catedral” *Boletín de Instituto de Estudios Giennenses*, 1981, págs. 109-114 y J. Hernández Perera: “La Sagrada Familia de Pedro Machuca en la Catedral de Jaén”, *Archivo Español de Arte*, T. 33, 1960, págs. 71-81

son reflejo de una humanidad sensible que transmite a sus pinturas y a las que dejan percibir su influencia.

Algo semejante ocurre en la tabla del Monasterio de Coria atribuida a Machuca, que vuelve a presentar un rostro de connotaciones leonardescas y un escorzo de la mano que indica el conocimiento que el artista toledano poseía del florentino.²⁴⁴

Finalmente, y para terminar este capítulo, haremos una breve anotación sobre la tabla del “Pentecostés” que fue atribuida a Machuca por Roberto Longhi²⁴⁵ y adquirida por el Museo Ponce de Puerto Rico en la Galería Christies de Londres, en 1971.

La pintura presenta en el extremo izquierdo un personaje contemplativo y extraño que se ha sugerido podría recordar a uno de los participantes en la *Epifanía* de los Uffizi ejecutada por Leonardo.²⁴⁶

Por tanto, tras la revisión de algunas de las piezas fundamentales de la producción de Pedro de Machuca, comprobamos que en la obra del artista toledano aparecen ciertos detalles que indican un conocimiento y comprensión de la actividad artística del creador de Vinci, conocimiento que, evidentemente, también poseyeron Ordóñez y Berruguete y que hace de ellos ejemplos de la recepción vinciana en nuestro país en artistas que tuvieron una formación y estancia italianas en momentos álgidos del desarrollo de las artes en la península vecina.

²⁴⁴ M. Díaz Padrón, “Una tabla inédita de Pedro Machuca en el monasterio de Coria”, *Archivo Español de Arte*, 1981, nº 216, págs. 441-448

²⁴⁵ Roberto Longhi, “Comprimari spagnoli della maniera italiana”, *Paragone*, IV, 1953, nº 43, págs. 3-15 y también, “Ancora sul Machuca”, *Paragone*, XX, 1969, nº 231, págs. 34-39

²⁴⁶ Ch. R. Post, *A History, op. cit.*, v XII, parts I-II, 1958

C. LA RECEPCIÓN LEONARDESCA EN TIERRAS TOLEDANAS. OTRAS INFLUENCIAS EN LA PINTURA CASTELLANA

JUAN CORREA DE VIVAR (C.1510-1566)

Juan Correa de Vivar es, quizá, junto con Francisco de Comontes el pintor más sobresaliente de mediados de la centuria en tierras toledanas.

Formado con Juan de Borgoña, se ha hablado mucho de la influencia que el rafaelismo ejerció sobre el artista toledano, ahora bien, tal y como nos subraya Isabel Mateo Gómez sus modelos, a veces están mucho más próximos, a Leonardo y a sus discípulos.

En este sentido, debemos insistir en una hipótesis que estamos manteniendo a lo largo de esta investigación y que señala la confusión o error de interpretación en la pintura española del siglo XVI que subraya la influencia de Rafael sobre la de Leonardo, cuando los vínculos entre ambos artistas italianos es muy difícil, en muchos casos, de separar por la propia impronta que el leonardismo ejerció sobre el maestro de Urbino.

La influencia vinciana, para esta investigadora, llegó a nuestro país de la mano de Yáñez de la Almedina y de Llanos, y, por ello, no considera una teoría disparatada pensar en un viaje de Correa a Valencia, donde el pintor pudo conocer las novedades italianas a través de la recepción que los artistas manchegos realizaron del genio florentino.²⁴⁷

Sin embargo, la influencia del leonardismo en la obra de Correa no sólo viene marcada por un posible conocimiento de las obras de los Hernando mediante un viaje al cercano núcleo artístico levantino, también la obra de Juan de Juanes pudo aportar notas de la tradición vinciana a la producción del artista toledano.

Por tanto, y no descartando el conocimiento, igualmente, de algunos grabados que difundieran la obra del maestro de Anchiano, nos encontramos en un nudo de conexiones que transmiten y adaptan el leonardismo al ámbito pictórico hispánico.

Este nudo atraviesa la península de este a oeste, desde el Mediterráneo hasta la frontera portuguesa, haciendo partícipe del mismo e interrelacionando la obra de los artistas valencianos con Correa de Vivar y con el extremeño Luis de Morales.

Dentro de la obra de Juan Correa de Vivar se percibe la recepción de la tradición vinciana a través de una serie de temas que se suceden durante el decurso de su producción y que vamos a analizar seguidamente.

En primer lugar, nos dedicaremos al examen del modelo femenino que, con perceptibles evidencias, recuerda ciertos patrones del mundo de Leonardo. Así, nos

²⁴⁷ Isabel Mateo Gómez ha dedicado una parte de su labor historiográfica al estudio de Juan Correa de Vivar del que ha escrito numerosos artículos como “Nuevas obras de Juan Correa de Vivar y su círculo”, *Academia*, 1994, nº 78, págs. 293-314, o “Un retablo de Juan Correa de Vivar en la Iglesia Parroquial de Calzada de Calatrava”, *Cuadernos de estudios manchegos*, 1987, nº 17, págs. 217-229. Sus investigaciones y opiniones sobre este artista español las ha sintetizado en *Juan Correa de Vivar*, Madrid, 1983 y *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, 2003. La relación entre los Hernando y Correa de Vivar ya fue establecida por E. Tormo en *Varios estudios de Artes y Letras: La Pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1902.

fijaremos, primeramente, en la *Anunciación* del Museo del Prado para esbozar las características pictóricas que en el modelo de la Virgen acercan a la madre de Jesús al mundo vinciano. [Imagen 1]

María, en esta obra, está tratada con toda la delicadeza de actitudes que corresponde a un tratamiento que se caracteriza por la suavidad y dulzura del modelado.

La cabeza se inclina, ligeramente, hacia la izquierda, los párpados, semicerrados, hacen que el rostro adquiera una apariencia ensoñadora y, finalmente, en sus labios, de forma tenue, se insinúa una lábil sonrisa.

La descripción que acabamos de realizar se ajusta a otros casos de la obra del pintor toledano como la *Anunciación* de la antigua Colección Zorrilla de Madrid [Imagen 2], las figuras de *Santa Catalina y Santa Inés* en la capilla de Santa Catalina de la Iglesia toledana del Salvador [Imagen 3 y 4] o la *Virgen del Pajarito* en el Colegio de las Doncellas de Toledo. [Imagen 5]

Seguidamente, y partiendo de la misma *Anunciación* del Museo del Prado, centraremos, en este caso, nuestra atención en el ángel que porta la Buena Nueva.

El mensajero divino está trabajado en esta pieza con la misma ligera delicadeza que su compañera. Así, el rostro de dulces rasgos y el brazo izquierdo levantado hacia el cielo señalándolo con el índice, nos deja percibir el conocimiento de las tradiciones leonardescas que hicieron un uso considerable de este recurso expresivo.

El dedo índice levantado con función indicativa es uno de los rasgos gestuales más conocidos del creador florentino, lo vemos aparecer en sus primeras obras como la *Epifanía* de los Uffizi, y seguirá presente en trabajos tan representativos como el Santo Tomás de la *Última Cena* milanesa, la *Santa Ana* de la National Gallery londinense o el *San Juan* del Louvre.

El modelo citado, no obstante, no quedó relegado solamente al mundo pictórico, lo vemos aparecer, también, en la escultura de *San Juan* realizada por Giovanni Francesco Rustici (1474-1554) para el baptisterio florentino como un rasgo leonardesco que nos habla de la posible participación del maestro de Anchiano en el proyecto toscano.

En el mundo hispano el modelo mencionado aparece visible en la obra de varios artistas como el ya estudiado Berruguete o el extremeño Luis de Morales con los que nuestro artista pudo mantener relaciones.²⁴⁸

El acto de levantar el brazo con el dedo índice mostrando el cielo se repetirá en otras composiciones de Correa de Vivar como la *Anunciación* del Convento de Oblatas en Oropesa (Toledo), la *Anunciación* de la iglesia parroquial de Herrera del Duque en Badajoz y *Jesús entre los doctores* de la iglesia parroquial de Calzada de Calatrava en Ciudad Real. [Imagen 6]

Ahora bien, el lenguaje gestual de origen vinciano aparece en otros modelos utilizados por el artista español.

²⁴⁸ En el caso de Luis de Morales que utiliza este recurso en varias de sus anunciaciones, A. E. Pérez Sánchez encuentra un modelo en un grabado de Tiziano, que, creemos, a su vez, puede recoger influencias vincianas que, por otro lado, sabemos que el pintor veneciano tuvo, sobre este aspecto cabe recordar la opinión de P. C. Marani, “The Question of Leonardo’s Bottega: Practices and Ideas of Arts and Painting” en Giulio Bora y otros, *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardia 1490-1530*, Milano, 1998, pág. 33.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

De esta forma, por ejemplo, podemos señalar el típico gesto, igualmente indicativo, que introduce San Juan Bautista en el *Bautista predicando* de la ya citada iglesia de Herrera del Duque [Imagen 7] que como podemos comprobar descende del famoso dibujo del *San Juan* en la Royal Collection de Windsor.

La acción se volverá a repetir con matices, claramente valencianos, en el *Nacimiento* del Museo de Santa Cruz en Toledo.

Otro movimiento corporal que podría tener sus antecedentes en los modelos instaurados por el creador de Vinci lo encontramos en el San Juan Bautista, ahora en paradero desconocido, que hace el gesto indicativo pasando el brazo derecho por delante del cuerpo tal y como podemos encontrar en numerosos ejemplos de leonardescos italianos y que tienen un posible origen en el dibujo vinciano de la *Dama que señala hacia un unicornio* de la colección Windsor.

Pero junto a estos recursos expresivos que subrayan el mensaje que trasmite la obra por medio de acciones indicativas hay otro aspecto importante de la tradición vinciana que es la representación de los afectos o “*moti d’animo*” que, también, son visibles en la obra de nuestro Correa.

Para este aspecto de la producción del artista toledano vamos a escoger una obra interesante, el *Ecce Homo* del Museo de Santa Cruz de Toledo que nos muestra varios sayones que con unas varas están colocando la corona de espinas a un Jesús doliente.

Si fijamos nuestra atención en los verdugos, sobre todo en el que, con un pañuelo anudado, a la izquierda de la composición, hace un gesto de profunda ira veremos que su rostro tiene profundas similitudes con los guerreros participantes en la leonardesca *Batalla de Anghiari*, de los cuales se conservan algunos dibujos preparatorios en el Museo de Bellas Artes de Budapest. [Imagen 8-9]

Sin embargo, como sucede con otros tipos vincianos que aparecen en la obra del toledano, la fuente de inspiración puede estar cercana geográficamente, esbozándose lo que ya, en otras ocasiones, hemos denominado un leonardismo de segunda o tercera clase, porque rostros parecidos encontramos, por ejemplo, en la obra de Luis de Morales en su *Jesús con la cruz auestas* del retablo de Arroyo de la Luz o en uno de los personajes que lapidan a San Esteban en la pintura de Juan de Juanes ahora en el Prado madrileño.

Por otro lado, la cabeza del guerrero de Anghiari aparecía en obras de *Jesús con la cruz auestas* de Fernando de Llanos o en los *Ecce Homo* atribuidos a Giampietrino como el de la catedral de Ávila.

Esta plasmación de los afectos era muy propicia y necesaria en la creación de obras como la *Santa Cena* o el *Tránsito de la Virgen* ya que la multitud de personajes hacía inevitable la variedad en la representación de los rostros:

“En las historias debe haber hombres de complexión, edad, encarnación, actitudes, gordura y delgadez variadas; gruesos, sutiles, grandes, pequeños, grasos, delgados, fieros, educados, viejos, jóvenes, fuertes y musculosos, débiles y con pocos músculos, alegres, melancólicos, con cabellos rizados y lacios, cortos y largos, movimientos rápidos y viles y así variados vestidos, colores y todo aquello que la historia requiera. Y es gran falta en el pintor hacer los rostros que se parezcan el uno al otro, y, de la misma manera, la réplica de los actos es un gran vicio.”²⁴⁹

²⁴⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 218. “Nelle istorie debbe essere omini di varie complessioni, età, incarnazione, attitudini, grassezze, magrezze ; grossi, sottili, grandi, piccoli, grassi,

Como recuerda P. C. Marani una de las peculiaridades de Leonardo es que complementa su actividad como artista con una profunda reflexión teórica plasmada en sus escritos sobre arte.

Sin embargo, en muchos de los preceptos pictóricos vincianos late un deseo pedagógico que puede ir relacionado con la constitución de un círculo o academia artística que funcionó en Milán en la primera estancia de Leonardo en la ciudad lombarda y que aparece comentada en los escritos de Ambrogio Magenta:

“Quedó sin trabajo Leonardo durante algunos años, con mucho daño para las bellas artes, y para no estar ocioso habitualmente, tuvo tiempo, de entretenerme en las soledades de la bellísima y muy amena villa de Vaprio en filosofar, dibujar y escribir para la común utilidad y para promover su escuela y academia ya iniciada bajo Ludovico Sforza para decorar de todas las bellas virtudes a su sobrino Gio Galeazzo y a los otros nobles milaneses, eruditos de dicha academia, fecundo semillero de los artífices más perfectos en pintura, escultura, arquitectura, tallado de cristales, joyas, mármoles, hierros y en las artes del oro, plata, bronce...”

Especialmente en la pintura se beneficiaron tanto los discípulos que sus obras fueron creídas, estimadas y vendidas como realizadas por Leonardo su maestro. Entre estos fueron eminentes Francesco Melzi, Cesare da Sesto, nobles milaneses, Bernardino Luini, Bramante y Bramantino, Marco d'Oggiono, el Borgognone, Andrea el Gobbo pintor óptimo y escultor, Giampietrino, el Bernazzano, el Civetta, otro de nombre feo, eminentísimo en los paisajes, Gaudenzio da Novara, el Lanino, Calisto da Lodi conocido como el Tocagno, el Figino viejo y otros que pasando a Bergamo, Mantua, Cremona, Brescia, Verona, Venecia, Parma, Correggio, Bolonia sembraron allí los Lottos, Mantegnas, Morettos, Montagnanis, Caravaggios, Giorgiones, Pablo Veroneses, Soiardos, Boccacinos, Francos, Amicos, Corregios, Parmigianinos, Dossos y otros pintores lombardos eminentes. Omito las escuelas de Venecia, Florencia, Roma, todas ilustradas con el ejemplo y perfección de Leonardo, primer promotor y restaurador de estas bellas artes”.²⁵⁰

La larga cita de A. Mazenta nos permite entrever dos cuestiones relevantes para el leonardismo, la primera de ellas, la existencia de un círculo o escuela artística dirigida por Leonardo en Milán y donde, además de una formación de “bottega”, el artista florentino introducía, igualmente en el aprendizaje contenidos teóricos del arte pictórico, muchos de los cuales posteriormente, serán recogidos en el *Libro di Pittura*.

magri, fieri, civili, vecchi, giovani, forti e muscolosi, deboli e con pochi muscoli, allegri, malinconici, e con capegli ricci e distesi, corti e lunghi, movimenti pronti e vili, e così vari abiti, colori e qualunque cosa in essa istoria si richiede. E sommo peccato nel pittore fare li visi che somiglino l'un l'altro, e così la replicazione degli atti è vizio grande. »

²⁵⁰ Giovanni Ambrogio Magenta, *Alcune memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri*, Milano, 2008, Presentación de Massimo Rodella. “Vacò Leonardo per qualche anni, con molto danno delle bell'arti, e per no star otioso hebbe tempo, per lo più trattenendosi nelle sotitudini della bellissima ed amenissima villa di Vaprio, di filosofar, disegnar, e scriver a comune utilità, e per promover la sua scuola, ed academia già principiata sotto Ludovico Sfoza per ornar d'ogni belle virtù il Nipote Gio Galeazzo ed altri Nobili Milanese, eruditi nell'Accademia detta, fecondo seminario di perfettissimi artífices nella pittura, Scultura, Architettura, nel intagliar christalli, gioie, marmi, ferri e nell'arti fisorie d'oro, argento, bronzo, et. Specialmente nella Pittura profitormo tanto molti d'essi, che l'opere loro vennero credute, stimate e vendute, per fatture di Leonardo lor Maestro. Fra questi furmo eminente Franceso Melzi, Cesare da Sesto nobili Milanese, Bernardino Lovino, Bramante e Bramantino, Marco da Oggiono, il Borgognone, Andrea il Gobbo ottimo pittore, e scultore, Gio Padrino, il Bermazzano, il Civetta, un altro di brutto nome, eminentissimo ne'paesi, Gaudentio da Novara, il Lanino, Calisto da Lodi detto Tocagno, il Figgino vecchio, ed altri quali passando a Bergamo, Mantua, Cremona, Brescia, Verona, Venetia, Parma, Correggio, Bologna vi seminormo i Lotti, Mantegni, Moretti, Montagnani, Caravaggi, Giorgioni, Paoli Veronesi, Soiardi, Boccaccini, Franci, Amici, Corregi, Parmigianini, dossi ed altri Lombardi pittori eminente. Traslascio le scuele di Venetia, Firenze, Roma, tutte illustrate dall'esempio e perfettione di Leonardo primo promotore, e ristauratore di queste bell arti.” Para conocer mejor la “academia leonardesca” véase Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982, págs. 32-58.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

La difusión de las formas y preceptos leonardescos alcanzó una gran difusión, y a pesar del exceso cometido por Mazenta, debemos atender, efectivamente, a la fuerza e importancia de la tradición leonardesca en Italia.²⁵¹

Así pues, en nuestro país los influjos vincianos llegaron tanto por la recepción de sus formas como por la introducción de sus ideas que, en algunos casos, se completaban aunque en otros podían diferir, y, por tanto, el consejo por la variedad de actitudes, gestos y rostros en una historia se vio en este caso suplementado por la inigualable enseñanza visual transmitida mediante la grandiosa *Cena* milanesa.

La Cena de Santa María delle Grazie fue copiada y reproducida no sólo en Italia sino también en España, por lo que no debemos de olvidar que estaría presente en muchos artistas a la hora de crear una escena colectiva como es el caso de el *Tránsito de la Virgen* de Correa de Vivar en el Museo del Prado. [**Imagen 10**]

En esta pieza el creador toledano introduce un juego de cabezas contrastadas que proviene del cenáculo vinciano y que visualizamos con mayor claridad en las dos testas centrales que se sitúan por debajo de la ascunción de la Virgen aunque, toda la escena, respira la variedad y agitación que es reclamada por Leonardo en una obra de estas características.

Finalmente, vamos a señalar otra interesante obra de Correa de Vivar, un *San Jerónimo* que se encuentra en la toledana iglesia parroquial de Almorox.

El cuadro muestra, por un lado, un influjo vinciano en tanto y en cuanto continúa modelos que tienen su origen en la tabla leonardesca que hoy día se encuentra en el Vaticano y que ofrecen variaciones y modificaciones en manos de sus discípulos como en el *San Jerónimo* que se conserva en la Pinacoteca Brera de mano de Cesare da Sesto o el que en la Pinacoteca de Cremona se puede ver pintado por Giovanni Secchi.

Ahora bien, tampoco podemos olvidar, en este caso, los modelos producidos por Alonso Berruguete de los que ya dimos cuenta en el apartado correspondiente y que con un influjo, también vinciano, pudieron motivar la iconografía del pintor toledano. [**Imagen 11**]

FRANCISCO COMONTES (+ 1565) Y OTROS MAESTROS TOLEDANOS.

El artista toledano Francisco Comontes asumirá, como Juan Correa de Vivar, la tradición introducida en la ciudad del Tajo por Juan de Borgoña ya que tanto su padre, Iñigo de Comontes, como su tío, Antonio Comontes, fueron pintores que trabajaron con el maestro flamenco.

Comontes junto con Vivar serán los artistas toledanos más representativos en este ámbito castellano en el mediar de la decimosexta centuria, razón, quizá, por la que nuestro Comontes ocupará el cargo de Maestro Mayor de la catedral toledana en 1547.

Los influjos del mundo leonardesco llegarán más matizados a estos artistas aunque no podrán sustraerse a los mismos que se hacen significativos en algunas de sus obras.

Así, por ejemplo, podemos subrayar ecos del maestro florentino en el “San Juan” de su *Santa Catalina* y *San Juan Evangelista* de la Capilla de los Reyes Viejos de la catedral de Toledo.

²⁵¹ Véase Pietro Marani, “The Question of Leonardo’s Bottega” en Giulio Bora, *The Legacy of Leonardo*, Milano, 1998, págs. 9-39.

Efectivamente, en esta pieza podemos observar una utilización gestual del brazo que intenta realizar el gesto de la cruz sobre el cáliz, siguiendo una presentación que recuerda los modelos vincianos que pudo conocer, incluso, a través de la producción del propio Correa. **[Imagen 12]**

Otro caso, lo podemos entrever en los seis paneles de la Sacristía de la catedral de Toledo, obra en la que Comontes demuestra su plenitud pictórica y en los que se advierten resonancias del pintor florentino.

Con anterioridad, ya nos referimos a **Blas Paulín** quien, como ayudante de Correa de Vivar, debió conocer grabados o dibujos vincianos que se reflejan en la actuación de sus sayones que giran el brazo por encima de la cabeza de manera semejante a como lo ejecutan los jinetes que combaten en la *Batalla de Anghiari*. **[Imagen 92 del capítulo de los Hernando]**

Blas del Prado (1545-1600) utilizará, igualmente, algún recurso leonardesco en su *Piedad* que se encuentra en una Colección privada extremeña.

La pieza utiliza en dos ocasiones el típico escorzo de la mano que, en alguna ocasión, hemos denominado como “marca vinciana”.

En este caso la vemos aparecer en la mano izquierda del Dios-padre y con una articulación espléndida cercana a las que veremos en Luis de Morales en *María Magdalena*. **[Imagen 13]**

Para completar en la zona toledana el problema de la recepción vinciana, nos gustaría hacer referencia a una curiosa obra: el *Enclavamiento*, que se atribuye a un anónimo artista toledano y que se encuentra en la Colección Reig de Barcelona.

La obra que, en alguna ocasión, ha sido atribuida a Comontes o a Correa, nos presenta un soldado que, con una gesticulación acusada, levanta el índice de la mano derecha con un movimiento tan típicamente leonardesco que encuentra, pues, su correspondiente más afín en la actitud del Santo Tomás de *La Cena* milanesa. **[Imagen 14-15]**

Otro artista que acusa algunas influencias leonardescas en su producción es **Juan de Soreda (Pereda)**.

Este artista, que puede ser incluido en el núcleo toledano, es una de las figuras más italianizantes del primer Renacimiento castellano lo que podría dejar suponer que realizara un viaje a Italia.

Una de sus obras más representativas es el *Retablo de Santa Librada* de la catedral de Sigüenza y en el que aparecen rostros de suaves tendencias leonardescas y sonrisas con claras resonancias de la estética del maestro florentino.

En este retablo no podemos dejar de citar un caballo encabritado que aparece en la tabla dedicada a la decapitación de la santa que remata una arquitectura renaciente que es, aparentemente, una copia de los bocetos de caballos de Leonardo que pudieron ser conocidos por el artista a través de los grabados que sobre este tema vinciano circularon.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Otra obra adscrita a este creador que presenta síntomas de recepción leonardesca es la *Virgen con el Niño* del Museo de Dijon que J. Rogelio Buendía le atribuye.²⁵²

El *Retablo de San Pelayo* de Olivares de Duero es una magna obra realizada por Juan Soreda y su taller.

En gran parte de las tablas que componen esta realización, nos encontramos con unas claras influencias italianas que denotan, como ya hemos indicado, el posible viaje y estancia del artista toledano en Italia.

Las influencias italianas recorren todo el retablo y nos remiten a modelos leonardescos, rafaelescos, y miguelangelescos. Sin embargo, al ser una obra de taller, las diferentes peculiaridades del conjunto hacen necesaria una división del mismo que dé cuenta de la participación del maestro y del taller en el retablo.

Así pues, centrándonos en los aspectos más leonardescos de la obra debemos referirnos a una Maestro II que se caracteriza por el uso de un suave esfumado que difumina los perfiles de los personajes y que remarca una recepción leonardesca de esta difundida técnica de representación y percepción de la realidad.

Se aprecia el uso de esta técnica en los profetas de la predela, *Jeremías, Isaías, Salomón y Daniel* [Imagen 16] y en otros temas del retablo como la *Anunciación, Coronación de la Virgen, Presentación y Descendimiento*. [Imagen 17]

En el caso de *La Anunciación*, la técnica suave y modulada que la pieza presenta se une en su filiación leonardesca al gesto indicativo del arcángel y al rostro dulce y de tímida sonrisa con el que el artista ha dotado a María.²⁵³

OTROS EJEMPLOS DE RECEPCIÓN EN EL CONTEXTO PICTÓRICO CASTELLANO.

El Maestro de Mambrillas de Lara.

El referido maestro, según Camón Aznar, asimila el italianismo procedente de la península vecina, fundiéndolo con tendencias aún góticas pero en el que se perciben los ecos ya leonardescos que se pueden observar en su obra principal situada en la Iglesia de Mambrillas de Lara (Burgos) dedicada a San Juan Evangelista.

En esta pieza encontramos un trabajo de los volúmenes pictóricos ejecutados con unas suaves transiciones tonales que podrían hacernos suponer un conocimiento de representaciones y experiencias vicianas.²⁵⁴

Luis del Castillo o el Maestro de Avezames

La posible identificación del Maestro de Avezames con Luis del Castillo ha sido hecha por Matías Díaz Padrón.²⁵⁵

²⁵² J. Rogelio Buendía, “La Pintura”, pág. 240 en S. Sebastián, C. García Gainza y R. Buendía, “El Renacimiento”, vol. III de *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1986, 1ª edición, 1980.

²⁵³ Véase F. Javier Ramos Gómez, “Juan Soreda y el Retablo Mayor de Olivares”, en Mª José Redondo Contera (Coord.), *El modelo italiano, op. cit.*, págs. 211-228.

²⁵⁴ J. Camón Aznar, *La pintura española, op. cit.*, pág. 226.

²⁵⁵ Matías Díaz Padrón y Aida Padrón Merida, “Luis del Castillo o el Maestro de Avezames”, en V.V.A.A., *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, págs. 763-770.

Leonardo da Vinci y España

Según Post, este artista habría obtenido su italianismo a través de una supuesta estancia en Italia que se plasmaría en una *Última Cena* que procedería de modelos leonardescos.²⁵⁶

Camón en su *Epifanía* de la Colección del Conde de los Andes de Madrid encuentra, también, algún reflejo de las tradiciones leonardescas en su obra.²⁵⁷

Luis Velez

La actividad de este pintor se extiende desde 1518 a 1575. Su estilo se caracteriza a través de su obra principal conservada en el *Altar de Alejo de Medina* en la iglesia de San Miguel de Medina del Campo.

Es en esta obra en la que Post considera que existe una utilización del prototipo de la *Última Cena* de Leonardo, sobre todo, en los apóstoles que se encuentran en la esquina izquierda de la composición.²⁵⁸

²⁵⁶ Ch. R. Post, *A history of spanish painting, op. cit.*, vol. XIV, pág. 58

²⁵⁷ J. Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 266.

²⁵⁸ Ch. R. Post, *op. cit.*, vol. XIV, pág. 107.

D. EL LEONARDISMO DE LUIS DE MORALES

La fecha de nacimiento de Luis de Morales sigue siendo una incógnita semejante a la de su fallecimiento.

Una de las primeras referencias a su biografía viene dada por los escritos de Antonio Palomino quien afirma: “Murió, pues, en Badajoz, por los años de 1586, a los sesenta y siete años de edad”.²⁵⁹ Es decir, según las informaciones del escritor de Bujalance, Luis de Morales habría nacido, aproximadamente, en 1519-1520, fecha en la que coincide Gaya Nuño e Isabel Mateo Gómez.²⁶⁰

Werner Goldschmidt, sin embargo, lleva la fecha del nacimiento hasta un momento tan tarde como 1545.²⁶¹

Finalmente, Carmelo Solís Rodríguez y Juan Miguel Serrera consideran que el nacimiento del pintor debió producirse sobre 1510 y 1511.²⁶²

Para esta afirmación Carmelo Solís Rodríguez señala, que en 1539 se sabe que el pintor tenía ya taller abierto en Badajoz, asunto verdaderamente extraño si hubiese nacido hacia el final de la segunda década de la decimosexta centuria.

Por otro lado, el lugar del nacimiento de nuestro artista tampoco tiene una fiabilidad documental.

El lugar de origen del pintor cae, pues, en bastantes casos, en repuestas indeterminadas, por ejemplo, Elizabeth du Gué Trapier llegaba incluso a dudar que el artista hubiese nacido en Badajoz. Carmelo Solís Rodríguez plantea una posible relación familiar con el artista salmantino Diego de Morales.²⁶³

Ahora bien, su relación con el mundo extremeño va a ser continua durante toda su vida ya que, como hemos señalado más arriba, en 1539 tiene ya abierto un taller en Badajoz.

De su vida familiar consta que estaba casado con una distinguida dama pacense, doña Leonor de Chaves, con la que tuvo siete hijos, tres varones y cuatro mujeres, de los cuales sólo están documentados los bautizos de Jerónimo en 1551, Cristóbal en 1554, Francisca en 1557 y Mariana en 1559, y en fecha desconocida debieron serlo los tres restantes, Hernando, Catalina e Isabel.

A pesar de tan extensa descendencia, Solís afirma que se extinguió la estela familiar.²⁶⁴

²⁵⁹ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica III: El parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, 1988 (1ªed. 1947), pág. 75.

²⁶⁰ Gaya Nuño, J. A. *Luis de Morales*, Madrid, 1961; Isabel Mateo Gómez, “Otra réplica de la Virgen enseñando a escribir al niño de Luis de Morales”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. 63, 1997, págs. 401-409

²⁶¹ W. Goldschmidt, “El problema del arte de Luis de Morales”, *Revista Española de Arte*, 1935, págs. 274-280.

²⁶² Carmelo Solís Rodríguez, “Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales.” *Revista de Estudios Extremeños*, nº III, págs. 571-652, 1977 y 1978, nº I, págs. 49-137, del mismo autor *Luis de Morales*, Badajoz, 1999; Juan Miguel Serrera, “Una Virgen con el Niño’ de Luis de Morales”, *Archivo Español de Arte*, T. 51, nº 202, 1978, págs. 181-183.

²⁶³ C. Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, Badajoz, 1999, pág. 55.

²⁶⁴ Carmelo Solís Rodríguez, “Luis de Morales” *Diario Hoy*, 1996, pág. 4; Dionisio Ángel Martín Nieto, “Luis de Morales y Lucas Milata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales.” *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 58, nº 1, 2002, págs. 31-92.

Del período final de la vida del pintor se sabe muy poco, posiblemente, su actividad personal se redujo considerablemente como consecuencia de una enfermedad que afectaba con temblores sus manos, de hecho su firma en 1578 ya era temblorosa y en 1584 ya no podía ni firmar. Estos síntomas de decadencia estarían cercanos a las informaciones transmitidas por Palomino:

“Llegó, pues, Morales a experimentar la saña de la fortuna en la vejez, porque en ella vino a faltarle el pulso firme, y la vista perspicaz, indispensable en aquella manera de pintar, tan definida, que verdaderamente no es para viejos. Murió, pues, en Badajoz por los años 1586, a los sesenta y siete años de edad.”²⁶⁵

Si nos atenemos, pues, a los datos suministrados hasta ese punto, debemos intentar delimitar unos parámetros temporales para nuestro artista que nos permitirán conocer mejor las fuentes artísticas de las que pudo aprender y la personalidad de su recepción leonardesca.

En primer lugar, debemos volver a la fecha del nacimiento de Morales, ya que la diferencia temporal que existe entre las dos hipótesis aquí propuestas es más que significativa.

Efectivamente, la fecha de un nacimiento hacia 1510-1511 estaría de acuerdo con un taller abierto en Badajoz hacia 1539, es decir, el pintor estaría en una veintena avanzada, dato que sería razonable con las costumbres laborales del período. Sí, por otro lado, nos atuviésemos a un nacimiento entre 1520-1525 como nos propone Palomino y una parte de la historiografía sobre el artista, realmente, los datos cronológicos entrarían, claramente, en contradicción.

Pero, hay otra información que viene a poner en duda las afirmaciones que acabamos de realizar y que nos dan la fecha de su primera obra documentada, nos referimos a la *Virgen del Pajarito* que se ubica en 1546.

Realmente, aunque los datos expuestos no son excluyentes, es dudoso que un pintor tenga ya un taller abierto en 1539 y su primera obra confirmada se sitúe siete años más tarde. Sin embargo, el año de 1546 como fecha de su primera obra no sería tan sorprendente si tomamos como momento del nacimiento 1520-1525.

No obstante, como seguidamente examinaremos, la opción que se tome repercute en la valoración que se haga acerca de la formación del pintor y que podría dar cuenta de su evidente leonardismo.

En primer lugar, siguiendo a Palomino, un conjunto de estudiosos de Morales han enfatizado una posible formación en Sevilla junto al pintor Pedro de Campaña:

“Fue discípulo de maese Pedro de Campaña, que lo fue de Rafael de Urbino; con cuya ocasión pasó a Sevilla, donde estuvo muchos años, y dejó allí muchas pinturas de su mano.”²⁶⁶

Como en otros momentos de esta investigación hemos comprobado, las noticias que da Palomino acerca de Luis de Morales no parecen tan lejanas de otros datos conocidos

²⁶⁵ Antonio Palomino, *op. cit.*, pág. 75. En la edición de el tercer volumen del Museo Pictórico que realiza Nina Ayala Mallory, Antonio Palomino, *Vidas*, Madrid, 1986, la estudiosa nos dice: “Luis de Morales nació hacia 1520-25. La fecha de su muerte que da Palomino (h. 1586) es la generalmente aceptada.”, *op. cit.*, pág. 57.

²⁶⁶ *Ibidem*, pág. 74.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

recientemente y que, en cierta manera, afirman hechos que se acercan en su verosimilitud.

Así, Carmelo Solís Rodríguez en su aportación documental contenida en la presentación de sus investigaciones en 1977 nos recuerda un pleito que mantuvo el pintor pacense con un rival artístico, Estacio de Bruselas, por el derecho a la ejecución del retablo de la iglesia parroquial de Puebla de la Calzada.²⁶⁷

En 1549 comenzará un proceso judicial entre los dos artistas que no finalizará hasta 1556 en que las tablas de Morales estaban ya asentadas en el retablo.

Pero, quizá, lo más interesante del proceso, son los testimonios aportados a favor de Luis de Morales donde de una manera sorprendentemente, concertada gran parte de los demandados, responden que Morales hacia 1549 llevaba diez años viviendo en Badajoz y con una actividad como pintor.²⁶⁸

Esta afirmación, efectivamente pondría en entredicho el posible aprendizaje con Pedro de Campaña como afirmó Palomino. Sin embargo, otro de los datos que nos proporciona el interrogatorio vuelve sobre el tema de la relación de Morales con Sevilla. Así, en una cuestión realizada a Jerónimo de Torres “entallador vezino desta çiudad de Badajoz” el testigo responde:

“Conoce al dicho Luis de Morales contenido en la pregunta de diez años a esta parte y en todo este tiempo este testigo ha visto e oydo decir que es el mejor pintor que ay en toda España y dello es publica boz e fama y lo ha oydo decir a muchos pintores y como a tal oficial lo vienen a buscar de muchas partes en especial le han traido obras y las ha hecho para el Prior de San Juan y para el Conde de Feria e para el Marqués de Tarifa, las cuales obras le an enviado a mandar hazer desde Sevilla e Çamora.”²⁶⁹

Otro testigo Francisco Hernández “pintor vezino de la çiudad de Badajoz” apunta noticias similares:

“A la primera pregunta del segundo ynterrogatorio dixo que sabe este testigo que el dicho Luis de Morales en dicho ofiçio de pintor tiene muy gran fama e sus obras se tratan por los grandes señores contenidas en la pregunta y son tenidas en mucho porque tiene fama del mejor ofiçial que ay en este Reino de su ofiçio e por tal a visto este testigo que en la ciudad de Sevilla se tratan sus obras e se tienen en mucho.”²⁷⁰

Por tanto, es innegable que Luis de Morales trabajó para Sevilla y quizá en la rica Sevilla de los años 1539 y 1549 aproximadamente, donde si no conocía a Pedro de Campaña pudo entrar en contacto con él, ya que se movían en círculos sociales similares que incluían el patronazgo del Marqués de Tarifa, Per Enriquez Afán de Ribera, fallecido en 1571 y que llegó a ser virrey de Cataluña y Nápoles.

La noticia dada por Palomino es interesante porque introduce a Morales en un ambiente donde podría mantener contacto con pintores que habían mantenido estrechas

²⁶⁷ Carmelo Solís Rodríguez, “Luis de Morales”, 1977, el texto en una versión abreviada que reducía parte del aparato documental había visto la luz de manera más temprana en una publicación colectiva, V.V.A.A., *Los Morales de la Catedral de Badajoz*, Badajoz, 1974, sin paginar.

²⁶⁸ Carmelo Solís, “Luis de Morales”, *op. cit.*, pág. 9

²⁶⁹ *Ibidem*, pág. 52

²⁷⁰ *Ibidem*, pág. 65

conexiones con la península vecina e, incluso, habían realizado estancias en la misma. Sería el caso de Pedro de Campaña, Esturmio y Luis de Vargas.²⁷¹

La relevancia de esta hipótesis para el problema que estudiamos en este trabajo de investigación estriba en que W. Suida estableció relaciones entre la pintura de Esturmio y Vargas con el leonardismo.

Así, en relación con la creación iconográfica por parte de Leonardo de la Resurrección, Suida ve una resonancia en numerosas pinturas del siglo XVI, por ejemplo en el fresco de la Iglesia de San Pedro en Ciel d'Oro en Pavía, en un cuadro de altar de Malosso en San Antonio en Milán, en el techo de Santa María del Castillo en Milán e, incluso en el retablo de la Catedral de Sevilla de Fernando Esturmio firmado en 1555.²⁷²

Con respecto a Luis de Vargas el investigador alemán indicaba que había visto una *Adoración de los Pastores*, obra perteneciente al profesor Volterra de Florencia que Suida creía poder adscribir a Fernando de Llanos y que ponían en directa relación con la obra de Luis de Vargas, también en la catedral de Sevilla.

Efectivamente, podemos observar en el *Retablo del Nacimiento de la Catedral de Sevilla* que la figura de Dios Padre utiliza un escorzo de la mano que es característico de la tradición leonardesca, en tanto y en cuanto, el pastor que lleva su mano hacia el pecho es una posible réplica del S. Felipe del *Cenáculo* de Santa María de las Gracias de Milán.²⁷³ **[Imagen 2]**

Sin embargo, Juan Miguel Serrera no considera posible este aprendizaje de Morales con Pedro de Campaña porque estima que las concordancias estilísticas que, tradicionalmente, se establecían entre los dos maestros solamente sería posible mantenerlas en las obras del tercer y último período hispalense de Campaña, que el investigador sevillano situaba entre 1555-1562, época en que, efectivamente, Morales llevaba décadas trabajando en Extremadura.

Ahora bien, frente a la postura de Serrera podemos aludir que entre el número de imágenes “arquetípicas” de ambos artistas, debemos destacar como, posteriormente, analizaremos, la *Virgen de la Leche*, de la que existen diversas versiones, siendo la más famosa y conocida la que hoy día cuelga de las murales del madrileño Museo del Prado. Parece ser que el tema de esta obra tendría su origen en el cuadro de la *Virgen con el Niño* atribuido tanto a Leonardo da Vinci parcialmente o a sus discípulos, que se

²⁷¹ Esta tesis es defendida por W. Goldsmidt, “El problema del arte de Luis de Morales”, *Revista Española de Arte*, 1935, págs. 274-280 e Ingjald Bäcksbacka, *Luis de Morales*, Helsinki, 1962.

²⁷² Juan Miguel Serrera Contreras analiza la pieza en cuestión estudiando sus orígenes iconográficos y no coincidiendo con las apreciaciones de Suida, *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983, págs. 78 y 96. Sin embargo, nosotros creemos reconocer signos de estirpe leonardesca en algunos recursos utilizados por el pintor flamenco, como por ejemplo el gusto por la gestualidad que demuestra un deseo de buscar expresividad en la representación, como en la *Sagrada Estirpe* de la Parroquia de Santa María de la O en Sanlúcar de Barrameda o el *Sacrificio de Isaac* de la Parroquia de Santa Ana en Sevilla. Igualmente hay ejemplos del arte de Esturmio que muestran una técnica que utiliza unas tintas suaves para dotar a las imágenes de una cierta “morbidezza” como en el caso de las *Santas Justa y Rufina* de la Catedral de Sevilla (**Imagen 1**) o la imagen que en su ternura esboza una tenue sonrisa en la *Inmaculada Concepción* de la Parroquia de Santa María de la Asunción en Alcalá del Río.

²⁷³ W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, op. cit., págs. 105 y 69.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

encuentra en el Museo Ermitage de San Petersburgo y que procede de la colección Litta de Milán.

Es posible que Morales utilizase una imagen de este tipo por exigencia de uno de los comitentes nobles que poseía una copia, un grabado, o una réplica de dicho cuadro. Sin embargo, no debemos olvidar que en la producción artística del supuesto maestro de Morales, Pedro de Campaña, existe una pintura de la *Virgen de la Leche*. [Imagen 3]²⁷⁴

Es sabido, igualmente, que Campaña, por comisión del cardenal Grimani estuvo en Venecia, donde pudo ver la referida composición de Leonardo que se encontraba en aquel momento en el palacio Contarini, e, incluso, pudo realizar una copia pictórica de la misma.

Campaña estaba estrechamente relacionado con el duque de Alcalá, poderoso virrey de Nápoles, a quien se conocía como el “Médicis sevillano” y en un antiguo inventario de las obras de arte que los duques poseyeron en su palacio se menciona el retrato de un clérigo debido al pincel de Leonardo da Vinci:

“Un retrato de un clérigo de Leonardo de Vince en ttabla es pequeño menor que un palmo y vino en el caxon n^o5”²⁷⁵

De todas maneras, estas obras pudieron inspirarse, independientemente del mundo leonardesco, a partir del grabado que Zoan Andrea hizo de la obra leonardesca.²⁷⁶[Imagen 4]

Por tanto, vemos en este punto, que podrían establecerse algunas conexiones entre los dos maestros que no tendrían por qué hacer tan descabellada la afirmación de Palomino, ya que, además, en otros puntos de su biografía se revelan cercanos a lo conocido hoy día sobre el artista extremeño.

De hecho, nos gustaría, llegado este momento, subrayar otros paralelismos entre la obra de Campaña y la producción vinciana que nos acercaría aun más, a una posible hipótesis que relacionase, también, el leonardismo de Morales con ciertas tendencias que Campaña parece extraer del artista italiano.

De esta manera, si nos fijamos en la obra pictórica de Campaña encontramos algunas reminiscencias de motivos y técnicas de origen vinciano que el pintor flamenco podría haber adquirido durante su estancia en la vecina península.

Por ejemplo, el *Cristo atado a la columna* que encontramos en la iglesia de Santa Catalina de Sevilla nos muestra un fondo oscuro en el que se perfilan los personajes envueltos, sobre todo la figura de Jesús, en un modelado claroscuro que recuerdan con evidencia las investigaciones vincianas sobre luces y sombras en la búsqueda, no sólo de una mayor enfatización del relieve de la figura, sino también, en el logro de una representación más acertada de la realidad. [Imagen 5]

²⁷⁴ Pedro de Campaña, *La Virgen de la leche*. Gemäldegalerie, Berlín.

²⁷⁵ Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 54

²⁷⁶ *The Illustrates Bartsch*, New York, 1999, vol. 25. “Early Italian Masters, Zoan Andrea: Madonna and Child after Leonardo da Vinci (Madonna Litta)”, pág. 255. Zoan Andrea produjo un conjunto de grabados inspirados en iconografías leonardescas que pudieron, igualmente, intervenir en la difusión del lenguaje vinciano en Europa, entre ellas destacamos: “Dragon and Lion fight”, “Head o fan old man with a cap”, “Head of an ecclesiastic” , “Head o fan ecclesiastic full face”, “Three heads of horses”, “Four studies for an equestrian monument”, “Horse walking”, “The passionate embrace” y “Portrait bust of a woman”, *op. cit.*, págs. 255 y s.s.

Las tendencias sombrías que la mencionada obra de Campaña muestra se acercan, igualmente, a todo un conjunto de obras de Morales que utilizan, con una cierta sabiduría, este recurso y que, pues, volverían a acercarse a los dos maestros.

Otra obra de Pedro de Campaña que se puede comentar con respecto a la estética vinciana, es la magnífica pieza que se encuentra en el Museo de San Carlos de Ciudad de México titulada *Las siete virtudes* y que, continuando la tradición vinciana de mostrar los estados del espíritu a través de la gesticulación externa del rostro, nos recuerda la famosa máxima vinciana en la que Leonardo tanto se empeñó en sus estudios: “Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s’ha a figurare con gesti e movimenti delle membra.”²⁷⁷ **[Imagen 6]**

Ahora bien, el acercamiento de la obra del museo mejicano a los ámbitos artísticos vincianos no se detiene en este punto, sino que continúa al reflejarse en una de las figuras de las siete virtudes, la más relevante y que ocupa el centro de la composición, un modelo vinciano concretado en un dibujo del maestro florentino, hoy en los Uffizi de Florencia. **[Imagen 7-8]**

Finalmente, cerraremos esta pequeña digresión sobre Pedro de Campaña y el leonardismo atendiendo a su *San Jorge y el dragón* de la iglesia sevillana de Santa Ana, del cual queda también un espléndido dibujo en la Fábrica nacional de moneda y timbre de Madrid. **[Imagen 9-10]**

Esta obra de Campaña parece inspirada por su homónima rafaelesca conservada en la National Gallery de Washington y ejecutada hacia 1506. **[Imagen 11]**

Sin embargo, hacia esas fechas el pintor de la Umbría ya había recogido y sistematizado la herencia leonardesca que había dejado varios modelos de esta temática en el conjunto de sus dibujos.

De esta forma en una hoja de dibujos vincianos conservados en el Museo del Louvre el motivo rafaelesco aparece en su elaboración primigenia, siendo, pues, motivo desencadenante de una serie de representaciones de la escena de San Jorge que llegan, aparentemente, hasta la obra de Pedro de Campaña. **[Imagen 12]**²⁷⁸

La representación de un San Jorge con el dragón se perfila en la obra vinciana desde sus primeros momentos, así, en el cartón de la *Epifanía* conservado en los Uffizi, en el fondo de la escena ya nos aparece el jinete sobre un caballo encabritado en lucha. **[Imagen 13]**

Posteriormente, en otra hoja de estudios perteneciente a la Colección Windsor nos topamos, de nuevo, con el motivo reelaborado, en este caso, con un dinamismo y una acción trepidantes. **[Imagen 14]**²⁷⁹

Consecuentemente, podemos señalar que el interés de Leonardo por el grupo de San Jorge con el dragón le llevó a lo largo de su carrera a dejar muestras de sus reflexiones artísticas sobre la elaboración compositiva del grupo, elaboraciones que pudieron impregnar las representaciones de Raffaello y de Campaña.

Siguiendo nuestro argumento que pone el énfasis en un posible contacto de Pedro de Campaña y Luis de Morales, debemos añadir a ello, la relación que Morales mantuvo

²⁷⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 180.

²⁷⁸ La hoja del Louvre mencionada pertenece a la Colección de Edmond de Rothschild, Gabinete de dibujos, inv. 781 recto.

²⁷⁹ La hoja de dibujos aparece inventariada en la citada colección con el número RL. 12331r.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

con Juan de Ribera, patriarca de Antioquia, arzobispo y virrey de Valencia y santo canonizado, que fue hijo de Pedro Enríquez y Afán de Ribera, segundo marqués de Tarifa y primer duque de Alcalá, virrey de Cataluña y Nápoles y al que ya hemos hecho mención.

Evidentemente, Morales pudo haber trabado conocimiento con Juan de Ribera en la propia Sevilla, de tal manera que recién nombrado obispo de Badajoz, cuando apenas contaba treinta años, eligió como su pintor de cámara a Luis de Morales.²⁸⁰

Continuando con los orígenes del leonardismo de Morales, E. du Gué du Trapier consideraba que el manifiesto vincianismo del pintor extremeño podría tener un origen en la visualización de obras de leonardescos italianos que, por ejemplo, se atesoraban en El Escorial.²⁸¹

Sin embargo, estas pinturas sólo pudo conocerlas cuando su vida artística ya se encontraba en su punto cenital y culminante, es decir, en el momento que su estilo ya estaba plenamente formado. Ahora bien, no obstante, esta hipótesis se puede matizar si tenemos en cuenta que la llegada de obras de leonardescos italianos, no solamente tuvo como objetivo decorar los muros del monasterio de El Escorial, sino que desde mediados del siglo XVI encontramos en diferentes colecciones hispanas y edificios sagrados obras de los seguidores del florentino.

Así, no podemos olvidar las profundas relaciones que en esos momentos mantenía España con los territorios italianos que producían un continuo intercambio de ideas, obras y hombres.

En las colecciones españolas se guardaban un considerable número de los llamados “leonardescos”, que están vinculados en parte a la unión del ducado de Milán a los territorios que conformaban y estructuraban la corona española, y donde se había establecido un protectorado desde 1535.

Pedro Fernández de Velasco, cuarto condestable de Castilla, duque de Feria y conde de Haro regaló a la Catedral de Burgos el cuadro de *Santa María Magdalena*, atribuido en aquel momento y en la literatura posterior a Leonardo da Vinci aunque, actualmente, se incluye en la producción artística de Giovanni Pietro Rizzoli (Giampietrino).

La obra tal y como atestigua el inventario estaba ya en nuestro país en 1548 constituyéndose en una de las primeras obras que de esta tradición artística se encontraba en suelo español.²⁸²

Igualmente, otra obra relevante para el desarrollo artístico de Morales la encontramos en la Catedral de Ávila, donde existe un *Ecce Homo* también de Giampietrino y que hay que suponer que se encuentra en nuestro país desde 1554.²⁸³

²⁸⁰ A. Rodríguez G. de Ceballos, “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales”, *Goya*, nº 196, 1987, págs. 194-204.

²⁸¹ E. du Gué Trapier, *Luis de Morales y las influencias leonardescas en España*, Badajoz, 1956. Felipe II trasladó al Escorial el cuadro de Bernardino Luini, *La Sagrada Familia*, hoy día en el Prado que en aquel momento se creía obra de Leonardo. V.V.A.A. *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1999.

²⁸² Jose María Ruiz Manero, “Pintura italiana del siglo XVI en España, I: Leonardo y los leonardescos”, *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 9, 1999, pág. 93; Elena O. Kaluguina, “Luis de Morales y Leonardo”, *Archivo Español de Arte*, nº 308, T. 77, 2004, págs. 416-424.

²⁸³ La atribución a Giampietrino, viene realizada por J. M. Ruiz Manero, *op.cit.*, pág. 88, como el propio autor comenta las atribuciones a diversos pintores han sido variadas, desde un pintor flamenco al círculo tizianesco, sin embargo, no debemos olvidar la curiosa atribución que Juan Adriaenseus hizo en la figura

Siguiendo la pista apoyada por las investigaciones de du Gué Trapier, quizá, podemos introducir una segunda matización acerca del conocimiento del leonardismo de Morales, fijándonos en algunos artistas flamencos que, sin embargo, tuvieron una profunda influencia de las tradiciones vincianas, bien por influencia del grabado, bien por una formación recibida en propio suelo italiano como sería el caso del artista flamenco Vicente Sellaer que, como sabemos, estuvo protegido por el propio Felipe II.

Quizá Sellaer sea el Vicent Gelderman que cita Van Mander. Es conocida su estancia en Brescia, al norte de Italia, donde debió formarse, a juzgar por su estilo. No es difícil reconocer a primera vista sus vínculos con Leonardo y otros italianos como Andrea del Sarto y Giampietrino y, entre los nórdicos, con J. Van Cleve, William Key y Frans Floris.

Matías Díaz Patrón indica ciertos paralelismos que se pueden establecer entre el rostro ensimismado y “mirada baja y recogimiento interior” de las vírgenes de Sellaer y de Luis de Morales.²⁸⁴

Evidentemente, este posible influjo de maestros flamencos con tendencias leonardescas en nuestro pintor extremeño podría aclarar sus influencias flamencas, que Palomino describía en ese pintar minucioso “con tan gran primor y sutileza en los cabellos, que a el más curioso en el arte ocasiona a querer soplarlos, para que se muevan, porque parece que tienen la misma sutileza que los naturales.”²⁸⁵

Dentro de este marco conceptual que relaciona a la pintura flamenca con Morales y con el leonardismo no podemos obviar la figura de Pablo Eschepers, pintor que vino de Flandes, aunque había recibido una educación artística en Italia. Eschepers es recordado por Jusepe Martínez en los *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura* como un admirador de Morales:

“En este tiempo trajeron a esta ciudad una cabeza de un Ecce Homo de mano de Morales, de Badajoz, natural de Sevilla, cosa tan prolija que no sé si el buril de la plancha pudo hacer cosa más sutil y delicada. Este género de pintura es tenida entre los grandes pintores por cosa ociosa y tiempo mal gastado. Perdió con esta pintura algo de su opinión nuestro micer Pablo entre los ignorantes y mecánicos bachilleres y, para volver por su crédito y dar a entender que era hombre para todo, hizo unas cabezas semejantes a las de nuestro Morales añadiéndole manos.”²⁸⁶

Sin embargo, la relación no termina aquí, puesto que según Camón Aznar, Eschepers muestra en sus obras influjos vincianos que, quizá, lo hicieron más proclive hacia la

del pintor manchego Fernando de Llanos, *El desaparecido 'Ecce Homo' de Leonardo. Solución a sus enigmas históricos*, Madrid, 1981, texto que aunque comete errores evidentes, no obstante, hace la sugerente aportación de subrayar la vinculación del sayón que aparece en la tabla abulense con uno de los guerreros de la *Batalla de Anghiari* y ya hemos visto como este proceder se encuentra en alguno de los ‘Jesús con la cruz a cuestas’ que se han atribuido a Fernando de Llanos, en tanto que no conocemos un caso semejante relacionado con Giovanni Pietro Rizzoli.

²⁸⁴ Matías Díaz Patrón: “Una Natividad atribuida a Jacob de Backer y restituida a Vicente Sellaer”, *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 314, 2006, págs. 187-204; “Nuevas pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas”, *Archivo Español de Arte*, nº 215, 1981, págs. 364-369 y “Una tabla con el Niño San Juanito y Niño Peregrino” del Maestro del Hijo Pródigo con atribución a Vicente Sellaer”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 98, 2006, págs. 169-176.

²⁸⁵ Antonio Palomino, *Museo Pictórico*, op. cit., v. III, pág. 74.

²⁸⁶ Jusepe Martínez, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, ed. de Maria Elena Manrique Ara, Madrid, 2006, pág. 253.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

pintura del artista extremeño dentro de un juego dialógico que es característico de la recepción leonardesca en nuestro país.²⁸⁷

De todas formas esa manera particular y pormenorizada de ejecución que se atribuye a las pinturas flamencas y desde ellas transmitidas a nuestro Morales, no es exclusiva de estos maestros nórdicos, los pintores lombardos seguidores de Leonardo también utilizaban y gustaban de esa aproximación detallada hacia la realidad, que por otra parte, el maestro florentino había encomiado en sus escritos y había patentizado visualmente en obras de factura tan delicada como la *Virgen de las Rocas* del Museo del Louvre, donde la pradera donde descansan los protagonistas está representada con una paciencia y detenimiento admirables.

Este último comentario nos llevaría a otra hipótesis que pretende argumentar el leonardismo del artista extremeño, en este caso, basándose en un probable viaje de formación que nuestro Morales realizaría en Italia.

Juan Miguel Serrera, en el artículo ya citado, admitía que el leonardismo de una imagen como la de la *Virgen con el Niño* de la colección de la duquesa de Medina Sidonia podría plantear la posibilidad de un temprano viaje a Italia.

En fin, para el investigador sevillano, la obra de Medina Sidonia sería una de las tablas de Morales más próxima al arte del gran maestro italiano, y para ello recordaba que el “modelado esfumado y los rasgos faciales” eran de clara vinculación leonardesca. **[Imagen 15]**²⁸⁸

La hipótesis del viaje de formación italiano ya fue planteada por J. A. Gaya Nuño, quien consideraba que en las obras del artista extremeño coincidían una suma tal de “italianidades tan considerables” que no podían ser la consecuencia de una visita a una colección de pinturas más o menos importantes.

Morales, para Gaya Nuño, conocía tan profundamente a sus colegas italianos, a saber, Luino, Giampietrino (Giovanni Pietro Rizzoli), Beccafumi, etc., que se hacía necesario no sólo “admitir un viaje de estudios por Italia, sino consiguientemente, toda una primera etapa marcadamente italiana”.²⁸⁹

El posible viaje de estudios es, igualmente, admitido por Pérez Sánchez quien lo volvió a sugerir en su texto sobre la exposición *El Retablo de Morales en Arroyo de la Luz*, ante la imposibilidad de dar cuenta de su leonardismo dentro de un marco puramente hispánico.²⁹⁰

Finalmente, no debemos dejar de mencionar otra explicación, verdaderamente interesante, sobre la procedencia del leonardismo en la obra de Morales, hipótesis que nos viene suministrada por Isabel Mateo Gómez.

Esta investigadora considera que el núcleo artístico toledano pudo repercutir, igualmente en la formación del artista extremeño.

En este sentido, Mateo Gómez considera que no se ha insistido suficientemente en la presencia de la escuela toledana en Extremadura, en aquel momento, perteneciente a la diócesis de Toledo.

²⁸⁷ J. Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 309

²⁸⁸ J. M. Serrera, “Una Virgen con el Niño de Luis de Morales”, *op. cit.*, pág. 182.

²⁸⁹ J. A. Gaya Nuño, *Luis de Morales*, Madrid, 1961, págs. 21 y 31.

²⁹⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, *El Retablo de Morales en Arroyo de la Luz*, Madrid, 1974.

Por tanto, quizá, no deban olvidarse y ser interpretadas dentro de este contexto histórico las similitudes entre obras de Morales, como el retablo de la catedral de Badajoz (1553-54), con las pinturas de Correa de Vivar del mismo período.

Igualmente, el dramatismo de Morales en sus Piedades, Ecce Homos, Calvarios, etc., con efectos de claroscuros se percibe, de la misma manera, en escenas de temas semejantes en las obras de Correa de Vivar de los años 1560-66, es decir, en la última etapa de su vida.

Ahora bien, como hemos visto Correa de Vivar pudo conocer los avances pictóricos italianos de segunda mano viajando a Valencia.

Aunque se ha hablado manifiestamente de la influencia de Rafael en Correa, sin embargo, su sensibilidad y sus modelos, están, a veces, más cercanos a Leonardo y a los discípulos del artista florentino. Esta influencia, como ya señaló Tormo, pudo venir de la mano de los maestros manchegos Yáñez de la Almedina y Hernando de Llanos, por lo que, no sería disparatado, pensar en un viaje de Correa a Valencia, donde conoció las tendencias “italianas” por el testimonio pictórico de los españoles que estuvieron allí.²⁹¹

Por tanto, podemos avanzar otra posible vía del leonardismo en la obra de Morales mediante el contacto con la obra de artistas toledanos como Juan Correa de Vivar, que tras haber absorbido un leonardismo de segunda mano por el conocimiento de la pintura de los Hernando pudieron difundir algunas de sus características en el ámbito territorial de su producción artística.

De manera complementaria, no obstante, podemos afirmar también que una parte del leonardismo que se manifiesta en la obra de Morales podría provenir, igualmente, del conocimiento de los artistas manchegos que trabajaron en territorio valenciano.

W. Goldschmidt ya planteaba esta posibilidad en 1935 señalando que “seguramente Morales conoció la escuela de Rafael y Leonardo, pero no directamente, sino a través de pintores españoles [...] especialmente las obras de Fernando de Llanos y Hernando de Yáñez”, añadiendo que en la obra de Morales todo “hace pensar en su conocimiento en Valencia de la escuela de Leonardo.”²⁹²

La posibilidad de una estancia de Morales en el levante peninsular podría venir avalada por su relación con Juan de Ribera quien, como hemos visto, lo había convertido en su pintor de cámara.

En 1569, Juan de Ribera dejó el obispado de Badajoz que había recibido del papa Pío IV en 1562 a la edad de treinta años y se trasladó al arzobispado de Valencia donde fundó el Real Colegio del Corpus Christi, conocido entre los valencianos con el nombre del Colegio del Patriarca.

Ahora bien, esta posible estancia acompañando a Juan de Ribera no debió ya influir de manera directa en su estilo que estaba conformado desde hacia años, por tanto, si

²⁹¹ Isabel Mateo González, *Juan Correa de Vivar*, Madrid, 1983, pág. 11, también de la misma historiadora, “Otra réplica de la Virgen enseñando a escribir al Niño de Luis de Morales”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* tomo 63, 1997, págs. 401-409

²⁹² W. Goldschmidt “El problema del arte de Luis de Morales”, *op. cit.*, págs. 276 y 279

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

hubo un conocimiento de los Hernando debió ser con mucha mayor anterioridad al año 1569.

Existe una conexión formal entre la obra de los Hernando y la producción de Morales de la que, seguidamente, vamos a escoger un detalle que nos parece altamente significativo, por su particularidad.

En este sentido, nos gustaría poner en relación la imagen atribuida a Llanos de un personaje de la *Adoración de los Magos* del Retablo valenciano que cubierto con un paño rosa giraba su cabeza hacia los jinetes que se aproximaban [**Imagen 3** del capítulo de los Hernando] y de una cabeza de joven que realiza una torsión, igualmente, de su cuello en una tabla que representa la *Circuncisión* en el Museo de Arezzo [**Imagen 38** de los Hernando] y que se ha atribuido a Yáñez de la Almedina con la cabeza de Morales de un San Juan que se encuentra en la obra *Cristo, la Virgen y San Juan* de la antigua Colección Grasses de Barcelona [**Imagen 16**] y con la misma cabeza de San Juan en el *Pentecostés* del retablo de Arroyo de la Luz [**Imagen 17**]²⁹³.

En este punto de nuestro trabajo, quizá, debamos hacer un inciso para evaluar las diferentes hipótesis que sobre la difusión del leonardismo en nuestro país llevamos, hasta este momento esbozadas.

En primer lugar, tenemos una teoría que nos subrayaría la importancia del trabajo de los Hernando, tanto en Valencia como en Castilla y Murcia.

Efectivamente, una de las difusiones más importantes del leonardismo en nuestro territorio vendría por la llegada a territorio levantino de los dos maestros manchegos, cuya actividad daría lugar a la formación de un grupo de artistas levantinos que difundirían las formas italianas aprendidas de estos dos maestros, no solo por el reino de Valencia, sino también por territorio aragonés y catalán gracias al trabajo del escultor Damián Forment.

Sin embargo, como más adelante trataremos, su influjo directo no queda reducido a sus discípulos directos ya estudiados, su estilo tendrá, igualmente, una aceptación en los pinceles de la familia Macip, que llevará por este medio y quizá, por un conocimiento directo de los modelos italianos, este influjo leonardesco hasta finales de la decimosexta centuria.

Ahora bien, por otro lado, vemos que el leonardismo, posiblemente, llegó a territorio toledano e incluso extremeño por un probable conocimiento que tanto pintores castellanos como Correa de Vivar como el extremeño Luis de Morales tuvieron de la estética de estos maestros.

En segundo lugar, las ideas de Leonardo se transmitieron en España por el viaje y la estancia que en la península vecina realizaron algunos artistas hispanos como Alonso Berruguete, Bartolomé Ordóñez, Pedro Machuca o el sevillano Luis de Vargas. Al igual que algunos artistas de origen flamenco que tuvieron una formación italiana como Pedro de Campaña o Hernando Esturmio en la primera mitad del siglo XVI, pudieron conocer

²⁹³ Pérez Sánchez subraya esta coincidencia para señalar la relación entre el retablo de Arroyo de la Luz y el de San Felices de Salamanca del cual algunas tablas estuvieron en la Colección Grasses de Barcelona. Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *El retablo de Morales, op. cit.*, pág. 40

las corrientes y tradiciones leonardescas y utilizarlas, al menos parcialmente, en su trabajo en nuestra península.

En tercer lugar, no debemos olvidar el mundo del grabado, del cual no tenemos demasiados restos leonardescos, pero que tuvo una cierta difusión como ya hemos hecho notar más arriba. Así, por ejemplo algunos grabados de Zoan Andrea, de Marcantonio Raimondi o del propio Durero revelan el conocimiento de fuentes vicianas.²⁹⁴

Los variados grabados que están asociados con Leonardo son, pues, un heterogéneo grupo ejecutado, como hemos visto, por diversas manos entre las que destacan Zoan Andrea, Durero, Marcantonio Raimondi, pero a las que, debemos, también, añadir las obras de Giovanni Pietro Birago o Giovanni Antonio de Brescia o Gaspar Reverdino.

Consiguientemente, la obra de Leonardo pudo ser utilizada en forma impresa por los artistas españoles que veían en ella modelos especialmente adecuados a la *Última Cena*, las cabezas grotescas o las escenas donde aparecían caballos o la iconografía de la “Virgen de la Leche”, inspirada en la *Madonna Litta*.

En cuarto lugar, Leonardo dejó una vastísima obra literaria entre la que cabe destacar los escritos artísticos, que, aunque no fueron difundidos de manera impresa hasta 1651, sí tuvieron una difusión manuscrita que pudo influir en las ideas y en las concepciones que los pintores tenían acerca de la pintura.

Sobre esta cuestión no debemos dejar de recordar que una gran parte de los escritos vicianos y de su material gráfico estuvo en Madrid, en manos de Pompeyo Leoni, al menos, durante treinta años aproximadamente.

En el capítulo dedicado a la recepción de Leonardo en la tratadística hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII hemos subrayado la importancia de la permanencia de este legado en la capital española y su posible conexión con la divulgación de los preceptos leonardescos en los círculos artísticos intelectuales cortesanos, por lo que aquí no incidiremos más sobre este aspecto de la difusión de las ideas artísticas de Leonardo en nuestro territorio.

En quinto lugar, es interesante hacer valer la presencia de artistas italianos que con estancias más o menos largas dejaron una fuerte impronta en determinados círculos artísticos peninsulares en que se insertaron.

En este sentido un caso interesante que podríamos, primeramente, aducir, sería el de Pietro Morone.

²⁹⁴ Sobre Zoan Andrea véase *The Illustrated Bartsch*, tomo 25: “Early Italian Master”, págs. 255 y s.s.: *Madonna and Child after Leonardo da Vinci [Madonna Litta]*, *Dragon and Lion fight after Leonardo da Vinci*, *Head of an old man with a cap after Leonardo da Vinci*, *Head of an ecclesiastic full face after Leonardo da Vinci*, *Three heads of horses after Leonardo da Vinci*, *Four studies for an equestrian monument after Leonardo da Vinci*, *Horse walking after Leonardo da Vinci*, *The passionate embrace; Portrait bust of a woman*. Sobre Alberto Durero se debe recordar los numerosos estudios de nudos extraídos del mundo leonardesco, véase *The Illustrated Bartsch*, 24, “Early Italian Master”, New York, 1999, donde en la página 12 encontramos hasta seis ejemplos de esta influencia sobre el artista alemán. Finalmente la *Cena* de Marcantonio Raimondi, aunque reflejando las pautas rafaelescas tiene una clara organización y presentación, véase, *The Illustrated Bartsch*, 25, “The Works of Marcantonio Raimondi and of his school”, New York, 1978, n° 26 y 29, “Italian Masters of the Sixteenth century”, New York, 1982 n° 240 en este caso ejecutados por Nicolas Béatrizet.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Morone, natural de Piacenza perteneciente entonces a Lombardía, debió nacer hacia 1515-1520 y vino a España junto a su compatriota Pietro Paolo de Montalbergo que había sido contratado por el doctor Luis de Lucena para realizar las pinturas de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles que había construido en Guadalajara.

Después de la obra de Guadalajara nuestros dos pintores se afincaron en lugares diferentes, Montalbergo lo hizo en Cataluña y Morone en Aragón donde desarrollaron sus carreras pictóricas por separado.

Ahora bien, con respecto a Pietro Morone vamos a mostrar dos detalles que nos hablan de la introducción de temas y formas leonardescas traídas por artistas italianos dentro de un más amplio repertorio de influencias.

De esta forma, por ejemplo, podemos citar la *Santa Cena* que el pintor ejecutó en el Retablo de Paracuellos de Jiloca y que, posiblemente, tuviese como origen un grabado del mismo tema hecho por Marcantonio Raimondi que, como hemos visto más arriba, demostraba profundos influjos vincianos.²⁹⁵

Otro ejemplo interesante que sobre este artista podemos introducir es su *Noli me tangere* del Retablo Mayor de la Iglesia de la Magdalena de Tarazona que, aunque Angulo hizo descender de un cuadro de Giulio Romano que se conserva en el Prado, presenta claras referencias al mundo leonardesco en la mirada oblicua del Cristo resucitado y en la mano izquierda que claramente presenta el típico escorzo vinciano. Estas dos características relacionan, pues, la figura de Jesús con la de la *Virgen de las Rocas*, obra de Leonardo bien conocida por las numerosas copias fieles y parciales que de ella se hicieron.

En el ámbito aragonés tampoco debemos dejar de citar a Tomás Peliget (documentado en Aragón entre 1537-1539), pintor italiano que como Morone será un introductor de las formas de la península vecina en Aragón.

La obra de Peliget también posee ciertas características que le vienen dadas del leonardismo, como se puede comprobar en una *Virgen con Santa Isabel y San Juanito* del Museo de Bellas Artes de Valencia y que, como podemos observar en su uso del claroscuro y de la contraposición de la juventud de María y la ancianidad de Santa Isabel, se acerca al mundo y tradiciones leonardescas. **[Imagen 18]**

De la misma manera, también en Aragón, Jerónimo Cosida (1510-1592) presenta en sus figuras un plegamiento de los párpados y una sonrisa muy cercana a la de Leonardo y que llena de embeleso los rostros.²⁹⁶

Un caso parecido al de Morone lo encontramos en la figura de Benedicto Rabuyate (1527-1592).²⁹⁷

El pintor de origen florentino comenzó sus trabajos en Valladolid en los primeros meses de 1551, contando por entonces con unos veinticuatro años de edad. A partir de

²⁹⁵ Carmen Morte García, "Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón" en María José Redondo Cantera (coord), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, op. cit., págs. 315-340.

²⁹⁶ J. Camón Aznar, op. cit., pág. 297.

²⁹⁷ María José Redondo Cantera, "Benedicto Rabuyate (1527-1592), un pintor florentino en Valladolid", en María José Redondo Cantera (Coord), op. cit., págs. 341-375.

este momento alcanzó una importante fama en Valladolid llegando a ser calificado en la década de los setenta del siglo XVI como el pintor más destacado de Valladolid.²⁹⁸

La formación artística de Rabuyate tuvo lugar en la Florencia de mediados de la decimosexta centuria, realizando copias de los que él consideraba como grandes maestros italianos. Entre la estimación que le producían los grandes artistas italianos Rabuyate manifestó un altísimo aprecio por Leonardo o lo que él creía que era Leonardo.

De hecho, de las copias que poseía, creía tener una de Leonardo da Vinci sobre la temática de la Sagrada Familia que era de las más valoradas.

Posiblemente, la obra fuese una adaptación de Bernardino Luini y la consideraba como “una gioia de lo mejor de España”.²⁹⁹

Según el primer testamento del pintor florentino, revalidado por el segundo, muchas instituciones religiosas de la ciudad se vieron favorecidas con la donación de una pintura perteneciente a su colección, siendo interesante señalar que el convento del Carmen Calzado llegó a poseer, gracias a la generosidad de Rabuyate, una versión reducida de la *Sagrada Familia* atribuida a Leonardo aunque de posible inspiración luinesca.

En sexto lugar, debemos indicar el coleccionismo artístico que se desarrolla en España desde el siglo XVI como una de las más importantes vías de penetración del arte italiano y del leonardesco en nuestro país.

En este sentido no podemos dejar de afirmar que los estrechos lazos que la península ibérica mantuvo durante estos siglos con los territorios italianos, fundamentalmente lombardos y napolitanos, fueron indispensables para la creación de grandes colecciones artísticas bien nutridas de obras italianas y entre las que sobresalió la de El Escorial.

En muchos casos estas colecciones no eran ámbitos clausurados, al contrario, tal y como nos relata Vicente Carducho en sus *Diálogos*, estas galerías eran visitadas por intelectuales, literatos y artistas que, de esta forma, se familiarizaban con la producción de los grandes artistas de estos siglos.³⁰⁰

Por otro lado, una parte de estas obras también recalaban finalmente en instituciones religiosas por medio de donaciones y testamentos. En estos casos, la publicidad de la obra podía adquirir un conocimiento más problemático.

Como ejemplo de la divulgación del leonardismo a través del coleccionismo en estos siglos de nuestra modernidad histórica daremos el ejemplo de la colección de Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán entre 1610 y 1612, en Medina de Pomar.

La colección a la que nos estamos refiriendo contenía una verdadera obra maestra que pudieron adquirir Juan Fernández de Velasco o su esposa María Girón en Milán, y que consistió en una miniatura sobre pergamino que representa al Salvador con largas

²⁹⁸ *Ibidem*, pág. 341.

²⁹⁹ Es probable que la pintura que tenía Rabuyate fuese una copia de la tabla de Bernardino Luini que presenta a la Virgen a San José de algo más de medio cuerpo y que actualmente se encuentra en el Museo del Prado. El pintor florentino la podía conocer porque había sido regalada a Felipe II en Italia e ingresó en El Escorial en 1574. De la pintura que estamos comentando poseía el mismo Rabuyate otra copia de menos valor que carecía de las figuras de San José y de Santa Ana.

³⁰⁰ Sobre las obras de leonardescos italianos en España es fundamental la obra ya citada de J. M. Ruíz Manero y sobre la función museística de El Escorial se recomienda la excelente obra de B. Bassegoda, *El Escorial como museo, op. cit.*,

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

guedejas rubias, vestido rojizo y túnica azul. Jesús sujeta con la mano izquierda un globo perfectamente circular y con la otra mano inicia el ademán de bendecir en un elegantísimo gesto acompañado por el cuerpo y la expresión del rostro que traduce la belleza espiritual del Salvador.

La miniatura evoca inmediatamente a Leonardo con apreciable originalidad y recuerda un modelo del que el maestro, como sabemos, dejó algunos dibujos preparatorios, hoy en la Colección Real de Windsor y que patentizan numerosas copias de leonardescos italianos y españoles.³⁰¹

Finalmente, como se dijo más arriba, no podemos dejar de resaltar la influencia de la tratadística en la introducción de las corrientes leonardescas en nuestro país y, en este caso, nos gustaría emitir una hipótesis que nos permite entroncar nuevamente con el problema de la recepción vinciana en Luis de Morales.

Así, si retomamos el conjunto de hipótesis sobre las fuentes donde el pintor extremeño pudo trabar conocimiento con las ideas y figuraciones leonardescas no podemos desestimar el mundo portugués, tan cercano a los intereses del pintor extremeño. De hecho, a la hora de explicar la formación de Morales se ha emitido la hipótesis que propone una estancia del artista en Portugal y el contacto mantenido con Fray Carlos y el círculo de Évora. Por tanto, es posible que el artista extremeño tuviese conocimiento de los escritos de Francisco de Holanda cuyo *Da Pintura Antiga* había sido escrito en 1548 y en el que se vierten, por primera vez, en nuestra península los comentarios más agudos y penetrantes sobre las ideas pictóricas de Leonardo.³⁰²

El escritor portugués, a la hora de evaluar el rango y la importancia de los artistas italianos sitúa en primer lugar a Miguel Ángel, “quieren que sea el primero y que a todos lleve la palma: Micael Angelo Florentín.”³⁰³

No obstante, el segundo puesto viene dado a Leonardo: “Leonardo de Vince tiene la segunda, por ser el primero que hizo osadamente la sombra”.³⁰⁴

Por tanto, Francisco de Holanda valora como cualidad representativa del arte del florentino el uso de la luz que por su contraste con la sombra acusa el relieve y que en la técnica leonardesca consigue unas transiciones suaves entre los cuerpos que describe el esfumado, que su escuela y tradiciones asumen y con ellos el propio Morales.

³⁰¹ Aurelio Barrón García, “La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán, en Medina de Pomar”, en M^a José Redondo Cantera (Coord), *op. cit.*, págs. 517-534. El mundo figurativo de la miniatura puede reservar importantes aportaciones a la difusión del leonardismo en nuestro país como hemos podido ver en un manuscrito del siglo XVI perteneciente a la colección que se conserva en el Monasterio de Guadalupe y donde aparece una Cena inspirada en los grabados que sobre la obra milanesa se hicieron.

³⁰² M. Capel Margarito señala las concomitancias que se pueden establecer entre los pintores portugueses como Frei Carlos, el Maestro del retablo de Viseo, Gaspar Vaz, Vasco Fernández y García Fernández. Aunque cree que esta apariencia de similitud estilística proviene de que todos ellos, quizá, tienen como fuente común de inspiración a Leonardo y a la escuela milanesa.

De hecho para este investigador el “quintinmetsysmo” que se ha querido ver en los citados pintores portugueses y en el propio Morales vendría de la importancia que Quintín Metsys concede a la fisonomía y al valor expresivo del gesto, todo ello aprendido de Leonardo. M. Capel Margarito, “Luis de Morales ‘el Divino’ y unas pinturas de Jaén”, *Goya*, 1987, n^o 201, págs. 137-143 y “Un cuadro de Quentyn Metsys en la colección de la viuda Ochoa de Jaén”, *Archivo Español de Arte*, n^o 196, 1976, págs. 472 y s.s.

³⁰³ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, Madrid, 2003, edición facsímil de la publicada en Madrid en 1921, pág. 226.

³⁰⁴ *Ibidem*.

Sin embargo, la propia gradación que el portugués ha establecido entre Miguel Ángel y Leonardo es matizada por una curiosa observación de Holanda:

“Finalmente, en el tiempo del Papa Alexandro, Julio y Leon X Leonardo de Vince, florentín y Rafael d’Orbino abrieron los hermosos ojos de la Pintura; limpiándole la tierra que de dentro de ellos tenía: y, últimamente, Micael Angelo, florentín, parece que le dio espíritu vital y la restituyó casi en su primero ser y antigua animosidad.

Mas a Leonardo y a Rafael, tengo más envidia que a este famosísimo pintor toscano, todo esto, según lo poco que yo entiendo.”³⁰⁵

Frente a la clásica posición historiográfica que ha situado a Francisco de Holanda como un devoto seguidor de Miguel Ángel, las frases anteriores son interesantes por el valor crítico que de ellas se desprende en un momento en que Miguel Ángel dominaba, casi de manera absoluta, el panorama artístico italiano.

Si nuestro Morales llegó a conocer estas opiniones del escritor portugués, no sería extraño que sintiese curiosidad por conocer a ese maestro florentino que luchaba por el cetro artístico con el propio Miguel Ángel y que se caracterizaba por el uso de unas sombras misteriosas y atractivas que envolvían a sus personajes dotándolos de una profunda vida interior.

Tras haber examinado los orígenes del leonardismo del artista extremeño nos gustaría, a continuación, intentar caracterizar y delimitar la influencia vinciana en la obra de Luis de Morales.

Ahora bien, quizá, en primer lugar deberíamos hacer una reflexión sobre el tipo de leonardismo que Morales va a desarrollar, posiblemente, más influido por los discípulos que por el propio maestro.

Así, Mayer parece subrayar en Morales más su influencia milanesa que leonardesca: “lo que parece patente en él es la influencia milanesa [...]. Por lo afeminado del modelo, por la exagerada caracterización, que roza la caricatura, por el sentimiento, a menudo demasiado fuerte, pertenece enteramente al ciclo de la escuela de Leonardo,”³⁰⁶

En cierta manera el estudioso germano se acerca a las palabras que el padre Sigüenza dedicaba a algunos pintores españoles, entre los que podría aludir a nuestro Morales, del siglo XVI donde esta calidad suave y almibarada le parecía corporeizar una cierta debilidad de espíritu:

“Estas historias y todo este rincón es pintura de Miguel Barroso, español, que si fuera italiano le llamaran el nuevo Micahelo Angelo, y pegárasele tras esto alguna más valentía, *que ha sido común vicio de los pintores de España afectar mucha dulzura en sus obras y aballarlas, como ellos dicen, y ponerlas como debajo de una niebla o de velo*, cobardía sin duda, en el arte [...]”³⁰⁷

Efectivamente, como afirma Camón Aznar, parte del leonardismo de Morales no llega al artista extremeño a través de la fuente directa de los dibujos u obras del propio Leonardo sino a través de la tradición milanesa de sus discípulos, fundamentalmente, a través de Luini y de Giampietrino.³⁰⁸

³⁰⁵ *Ibidem*, pág. 30.

³⁰⁶ A. L. Mayer, *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947, pág. 232

³⁰⁷ Fray José de Sigüenza, *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, pág. 239, el subrayado es nuestro.

³⁰⁸ J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1979, pág. 460

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Así pues, la producción pictórica de Morales se encuentra claramente ubicada en un leonardismo que es difícil de adscribir de una manera unilateral a alguna de las hipótesis que hemos señalado pero que, posiblemente, bebe de diferentes fuentes que, dejando de lado la oportunidad del viaje a Italia, se manifestaban en nuestro panorama artístico del siglo XVI.

Pero, volviendo a la cuestión de las principales características vincianas que se reconocen en la obra de Morales, comenzaremos la exposición de las mismas por indicar la habitual utilización que el pintor español hace de fondos oscuros que por suaves transiciones tonales deja aparecer el dulce resplandor de los cuerpos.

La oportunidad de esta técnica para el realce de la belleza de una obra pictórica fue señalada por Leonardo en varias ocasiones en sus preceptos y consejos:

“Y si tu figura está en una casa oscura y la ves desde fuera la figura tiene las sombras oscuras y esfumadas si tú te sitúas en la línea de la luz; y esta figura tendrá gracia y hará honor a su imitador ya que ella posee un gran relieve y las sombras son dulces y esfumadas, sobre todo en aquella parte donde la luz falta y se ve la oscuridad de la habitación ya que allí las sombras son casi insensibles y la razón se dirá en su lugar.”³⁰⁹

Como acabamos de ver, Leonardo recomienda una organización lumínica del cuadro donde las sombras predominan y dotan de dos virtudes a la obra, a saber, primero, la suavizan, la dulcifican y la vuelven sutil, segundo, la dotan de un mayor relieve y volumen.

Leonardo, utilizó esta técnica a lo largo de su carrera, pero fue al final de su producción cuando de una manera sabia utiliza este recurso con mayor seguridad. La obra a la que nos estamos refiriendo en este momento es el *San Juan Bautista* del Museo del Louvre que, bañado en una tenue masa oscura, aparece con una luminosidad que se matiza en los extremos de la figura para resplandecer en la parte central de la misma, semejando, efectivamente, una persona que progresivamente apareciese desde las sombras que pueblan el interior de una casa.

La técnica de utilización de las sombras mostrada por Leonardo tanto a nivel teórico como a un nivel pictórico es utilizada por la mayoría de sus discípulos lombardos. Así, tanto Bernardino Luini como Giovanni Pietro Rizzoli la utilizaron en un número considerable de obras.

De hecho, las obras que de Luini se conservaban en El Escorial y que nuestro Morales pudo contemplar presentaban esta sabia manera de utilizar las luces y las sombras.

Francisco de Santos, entre otros escritores que describen el monasterio, las encomiará por la tenue dulzura que exhalaban:

“Encima de las puertas de la Alcoba está un Quadro de Nuestra Señora con el Niño dormido, en pie, como que se va cayendo con el sueño, original de Leonardo de Vins. Pintura hermosísima, llena, agradable.”³¹⁰

³⁰⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 186. “E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fora, questa tal figura ha l'ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitador per essere lei di gran rilievo e lle ombre dolci e sfumose, e máxime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l'ombre quasi insensibili, e la cagione sarà detta al suo loco”.

³¹⁰ Fr. Francisco de los Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1698, pág. 86. La obra que aquí se describe debió llegar a El Escorial en abril de 1574 cuando Felipe II

Una segunda característica vinciana que encontramos en la pintura de Morales es el continuo uso del “esfumato”.

Ya en la cita anterior que de Leonardo hemos mostrado se nos recomienda el uso de esta técnica lumínica que en muchas otras ocasiones el florentino aconseja:

“Et in ultimo che lle tue ombre e lumi sien uniti sanza tratti o segni a uso difumo”³¹¹

De esta manera, la utilización del sfumado por parte del pintor extremeño ha quedado como una de las marcas más indelebles de su conexión con el leonardismo tal y como subraya Jonathan Brown: “Some elements of the manner of Leonardo da Vinci, notably, the ‘sfumato’, or soft shadows, are readily discernible.”³¹²

Otro aspecto de la pintura de Morales que conecta con las concepciones vincianas del arte pictórico se pueden vislumbrar en la elaboración de los fondos que, en algunas ocasiones, el artista español introduce en sus obras.

Morales establece segundos planos que contrastan con los personajes asentados en primera línea, no existiendo una transición tonal entre el primer y el segundo plano de la composición.

Para comprender mejor esta característica del artista extremeño nos fijaremos en una tabla que se conserva representando a *San Esteban* en el Museo del Prado, donde podemos observar como se perfila el santo en una primera imagen apareciendo después un fondo azulado de montañas, un tanto fantasmagóricas, que recuerdan, enormemente, los fondos leonardescos de obras tan representativas como la *Gioconda* o la *Santa Ana, La Virgen y el Niño* ambas piezas en el Museo del Louvre parisino. [**Imagen 19**]

El artista florentino, como en los casos anteriores hemos visto, comenta a lo largo del *Codex Urbinas 1270* el color azulado que predomina en las lejanías y en las zonas inferiores de las montañas:

“Entre los colores que tienen la misma naturaleza, el que menos varía es el que menos se separa del ojo. Se prueba esto porque el aire que se interpone entre el ojo y la cosa vista ocupa algún tanto la cosa dicha, y si el aire interpuesto es una gran masa entonces la cosa vista se tiñe fuertemente del color del dicho aire, y si tal aire es una cantidad sutil, entonces el objeto será poco transformado.”³¹³

Por tanto, tras la explicación vinciana comprendemos tanto la neta presentación de San Esteban como el suave declinar del paisaje que se sitúa detrás de él y que adquiere unas tonalidades glaucas como consecuencia de la masa de aire que se interpone, en este caso, entre las masas rocosas y el punto de vista del espectador.

entregó a El Escorial “otra tabla de pintura de la figura de Nuestra Señora, con el Niño en los brazos y sant Juan y dos ángeles.” Véase Julián Zarco Cuevas, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo*, Madrid, 1962, vol. I, pág. 40.

³¹¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, v. I, *op. cit.*, pág. 180.

³¹² J. Brown, *Painting in Spain, 1500-1700*, *op. cit.*, pág. 45.

³¹³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 234. “Infra li colori di medesima natural, quel manco si varia che men si rimove dall’occhio. Provasi, perchè l’aria che s’interpone infla l’occhio e la cosa veduta occupa alquanto la detta cosa: e se l’aria interposta sarà di gran somma, allora la cosa veduta si tinge forte del colore di tale aria, e se tale aria sarà di sottile quantità, allora l’obbietto sarà poco impedito.”

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

En consonancia con la digresión que estamos llevando a cabo con respecto a los fondos paisajísticos debemos, quizá, introducir otro rasgo común en las obras de Morales y que podría tener, igualmente, unas raíces en las tradiciones leonardescas. Nos estamos refiriendo a los fondos rocosos que con una arquitectura fantástica y onírica pueden también encontrarse en las obras y dibujos de Leonardo y de los leonardescos como, por ejemplo, en la *Resurrección de Cristo con San Leonardo y Santa Lucía* de la Gemäldegalerie berlínesa, [Imagen 20] y que en nuestro Morales se pueden concretizar paralelamente en obras como el *San Jerónimo* de la Galería Nacional de Irlanda.³¹⁴

Otro aspecto de la pintura de Morales que nos gustaría aquí examinar es el origen de su intimidad emocional.

Efectivamente, las obras del artista extremeño respiran una profunda vida espiritual que se exterioriza con gestos contenidos y rostros que expresan una profunda dolencia o agitación interna pero que traducen su impetuosidad espiritual por leves movimientos expresivos de algunas partes del rostro.

En numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo que presenta nuestra investigación de la recepción de Leonardo da Vinci en nuestros medios artísticos, hemos hecho notar la profunda inclinación del artista florentino hacia estas parcelas del arte pictórico.

De hecho, ya hemos subrayado en muchas ocasiones que los estudios vincianos acerca de la expresión y representación dieron origen a un gusto en la pintura lombarda e incluso del norte de Italia por este apartado de la representación pictórica.

El estudio y representación de los “*moti d’ animo*” se constituyen, pues, en una de las tradiciones que caracterizan al leonardismo. Ahora bien, el maestro de Vinci encomia la representación de los afectos humanos como la parte más difícil de la tarea pictórica:

“El buen pintor tiene que pintar dos cosas principales, a saber, el hombre y el concepto de su mente. Lo primero es fácil y lo segundo difícil porque se tiene que representar con gestos y movimientos de los miembros; y esto deber ser aprendido de los mudos que son quienes mejor lo hacen que cualquier otro tipo de hombres.”³¹⁵

El significativo y conocido texto que acabamos de citar, sin embargo, solo nos muestra una parte del problema, la otra la omite en este caso, a saber, la expresión de los sentimientos a través de una mínima alteración de los rasgos faciales y el gesto.

En este segundo caso o parte del problema, una resolución del mismo vendrá dada por la propia habilidad en el tratamiento de las luces y las sombras, que avanzando el estudio de las iluminaciones dramáticas que se desarrollarán en los últimos años del siglo XVI, enfatizaran determinados rasgos de la cara que al intensificarse por medio de la luz darán, igualmente, cuenta de la profundidad e intensidad del sentimiento.

Por tanto, si para una exteriorización violenta y dinámica del afecto Leonardo aconseja el ejemplo de la gesticulación que podemos encontrar en los mudos, para una exteriorización decorosa del sentimiento la luz jugará un papel más sutil en su presentación.

³¹⁴ Sobre esta obra se puede consultar, Rose Marie Mulcahy, *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland*, op. cit., pág. 40. [Imagen 21]

³¹⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 219. “Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s’ha a figurare con gesti e movimenti de membra; e questo è da essere imparato dalli muti, che meglio li fanno ch’alcun altra sorte de omini. »

Realmente, la bipolaridad de esta representación de los “*moti d’animo*” no era ajena a la obra pictórica vinciana que dejó ejemplos máximos de esta dualidad. Así, por ejemplo, la *Epifanía* incompleta de los Uffizi, efectivamente, presenta, por un lado, esa agitación caótica y exacerbada que mueve de manera convulsa a la masa de asistentes al evento, en tanto que, por otro lado, la Virgen con el Niño mantienen una serenidad podríamos decir casi “apolínea” en el acontecimiento.

Sin embargo, esta serenidad, esta majestuosidad de la Virgen con el Niño de la *Adoración* de los Uffizi se transforma en una íntima y profunda melancolía en el rostro del Cristo que anuncia a los discípulos la traición de uno de ellos, tal y como podemos verificarlo en un dibujo preparatorio de la cabeza de Jesús que se encuentra en la Galería Brera de Milán o en otro dibujo que atribuido a G. A. Boltraffio hoy en paradero desconocido. [**Imagen 22-23**].

Ahora bien esta dicotomía en la presentación de los afectos está regida, según el pensamiento leonardesco, por el decoro:

“Verdad es que se debe observar el decoro, es decir, que los movimientos sean anunciadores del movimiento del ánimo del motor, a saber, que si se tiene que representar a uno que deba demostrar una temerosa reverencia que ésta no sea hecha con tal audacia y presunción que tal efecto parezca desesperación”.³¹⁶

Así pues, continuando las pistas que el discurso leonardesco nos aporta existe una máxima o regla de adecuación a la hora de representar los estados de ánimo de los personajes de un cuadro y ésta es el decoro.

El decoro, no obstante, es un principio de carácter moral, es decir, que intenta hacer corresponder las acciones con lo que debería esperarse del personaje, así es natural que un bribón gesticule y haga muecas con el rostro que evidencien su rusticidad en tanto que un personaje sagrado restringe su movimiento corporal a un mínimo permisible, tal y como sucede con la insinuante sonrisa del *San Juan* vinciano del Louvre o el *Cristo* milanés al que acabamos de hacer referencia.³¹⁷

Leonardo nos da un ejemplo de contención por motivos de decoro en el siguiente texto:

“Observa el decoro, es decir, la conveniencia del acto, de los objetos y sitio y adecuados a la dignidad o villanía de las cosas que quieres representar; a saber, que el rey tenga barba, aire y vestimenta grave y el

³¹⁶ *Ibidem*, pág. 173. “Vero è che si debbe osservare il decoro, cioè che li movimenti sieno anunziatori del moto de l’animo del motore, cioè che se s’ha a figurare uno ch’abbia a dimostrare una timorosa reverenzia, ch’ella non sia fatta con tale audacia e prosenzione che tal effetto paia disperazione”

³¹⁷ Esta dualidad moral presentada por la gesticulación excesiva o comedida ya aparecía en la literatura clásica en la leyenda sobre la invención de la flauta de doble tubo. Contábase en Atenas que la flauta había sido inventada por Atenea pero al ver, en un arroyo, hasta que punto se deformaban sus mejillas cuando tocaba el instrumento lo había arrojado lejos de sí, no importando esa deformación grotesca a Marsias quien recupera el instrumento que será causa de su perdición y castigo. Sobre las fuentes del mito se puede ver Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, 1989, págs. 333-334. Es interesante como, casi de manera coetánea, el mundo flamenco adopta contraposiciones anímicas semejantes como pueden ser percibidas en la obra del Bosco del Museo de Gante que presenta a *Jesús con la cruz a cuestas*. [**Imagen 24**]

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

espacio esté decorado y los participantes estén con reverencia y admiración y con vestidos dignos y convenientes a la gravedad de tal corte.”³¹⁸

El decoro como categoría moral se convierte a partir de Leonardo en una categoría artística. No puede representarse una historia con visos de naturalidad si los personajes no están caracterizados de una forma adecuada a su personalidad y esencia.

Ahora bien, esta categoría artístico-moral recibe una mayor importancia en la teoría del arte manierista a través de la reforma del mundo de las artes que se persigue mediante los decretos trentinos que se ocupaban de esta materia:

“Evítese en fin toda torpeza; de manera que se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa.”³¹⁹

En fin, el Concilio de Trento aúna el decoro en la representación de las imágenes con un fin docente que el arte religioso debe perseguir, así por sus actos y fisonomías podemos conocer al malvado del bondadoso y al mundo terrestre del cambio y la finitud con el eterno e inmóvil más allá.

Esta interpretación moral del arte se adecua a las representaciones vincianas ya mencionadas más arriba en la *Epifanía* y la *Cena* y Morales sigue este devenir artístico cuando nos presenta una *Adoración de los pastores* como la del Museo del Prado donde, junto a la gesticulación y expresividad de los pastores que muestran, incluso, una mano de claro escorzo leonardesco, permanece inalterable, casi como un icono la figura de la Virgen con el Niño, una Virgen que representa la dulce suavidad en el rostro característico de las vírgenes de Morales y que tiene su precedente en los modelos femeninos de Leonardo y su círculo. [Imagen 25]

Sin embargo, las “historias” no son la temática más frecuente y reconocida de la producción del pintor extremeño, su punto artístico más álgido lo encuentra en las imágenes aisladas que, bien sobre un fondo oscuro o sobre una masa natural, se destacan para incitar a la devoción con actitudes contenidas que optan por la vía leonardesca expresada en la cabeza del Jesús de la *Última Cena* milanesa.

A partir de esta profunda emoción y sentimiento se elaboran y presentan las imágenes más alabadas de Morales.

En este punto no sería despreciable recordar la función de la imagen religiosa en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio y su paralelismo con el trabajo ofrecido por el artista español, que dentro de la línea de pensamiento ignaciana, sus imágenes podrían tener la función, por su propia intensidad, de servir de modelo de reflexión y fijación:

“Después para la atención en la Oración, y para tener todo el tiempo de ella recogida la imaginación, hará la ‘Composición del lugar’ que es imaginar alguna figura corporal, o imagen de lo que se ha de

³¹⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. II, pág. 292. “Osserva il decoro, cioè della convenienza de l’atto, vestigio e sito, e circonspecti delle dignità o villà delle cose che tu voi figurare; cioè ch’il re sia di barba, aria et abito grave, et il sito ornato, e li circostanti stieno con riverenza, e ammirazione e abiti digni e convenienti alla gravità de’una tal corte. [...]”

³¹⁹ Concilio de Trento, Sesión XXV: “Invocación, veneración y reliquias de los santos y sagradas imágenes”.

meditar, haciéndose preferentes las Personas, lugar y demás circunstancias, según la materia de la meditación.”³²⁰

Tras esta reflexión que intenta contextualizar la elección moralesca de unos determinados modelos leonardescos o de su tradición, no es sorprendente que Camón Aznar denominase al artista extremeño un “Leonardo a lo divino”:

“Podemos decir que Morales es un ‘Leonardo a lo divino’ [...] Hay en Morales una concentración interior que recuerda los embelesos de Leonardo da Vinci.”³²¹

Sin embargo, no nos gustaría abandonar la sutil gesticulación de estas iconografías creadas por el pintor extremeño sin establecer un cierto paralelismo con el delicado movimiento gestual, sobre todo del rostro de los personajes de Marco d’Oggiono.³²²

Efectivamente, al igual que hemos ya indicado ciertas concomitancias entre Bernardino Luini y Giampietrino con Morales, nos gustaría, seguidamente, subrayar el parecido que existe entre los delicados rostros de Marco d’Oggiono y los que Morales presenta en sus obras.

De esta forma, hay una relación, sobre todo, en la parte superior del rostro donde unos ojos grandes con párpados pesados y mirar melancólico aumentan su dramatismo con un arqueamiento parecido de unas cejas perfectamente dibujadas.

Existen muchas obras del pintor lombardo que presentan este tipo de cara que acabamos de describir como, por ejemplo, la conocida pintura conservada en la Brera de los *Tres Arcángeles* quizá ejecutada hacia 1506 donde el rostro de San Miguel con su cabeza inclinada, sus pómulos elevados, sus ojos entornados y sus cejas suavemente elevadas y perfiladas con sumo mimo recuerdan, claramente, los modelos femeninos utilizados por Morales como del *Virgen del Huso* del Palacio Real de Madrid. [**Imagen 26-27**]

De manera semejante, podemos, igualmente, entresacar la copia que el artista lombardo realizó de la Última Cena del maestro florentino, conservada hoy en el Musée de la Renaissance en Ecoen, donde el rostro de Jesús se acerca, también, a los modelos piadosos, más sensibles y espirituales de Marco d’Oggiono. [**Imagen 28**]

Finalmente, nos gustaría terminar la revisión de las características leonardescas que se perciben en la pintura de Luis de Morales haciendo una recensión de las iconografías que el artista extremeño parece haber utilizado del conjunto de imágenes producido por el artista florentino y su escuela.

En primer lugar, nos referiremos a la iconografía del Ecce Homo que, como ya hemos visto, obedece a ese deseo de crear imágenes que conmuevan la religiosidad del

³²⁰ San Ignacio de Loyola, *Exercicios Espirituales en el Camino de la Perfección*, Barcelona, 1732, pág. 11.

³²¹ José Camón Aznar, *Pintura española del siglo XVI, op. cit.*, pág. 461.

³²² Sobre el pintor, se puede consultar, W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi, op. cit.*, págs. 243-250; Giulio Bora, *I leonardeschi. L’eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, 1989; Domenico Sadini, *Marco d’Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1989 y Carlo Marcova y Luisa Coglioti Arano, *Marco d’Oggiono*, Cataneo, 1976.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

espectador y que tuvieron un gran desarrollo y éxito en la producción del artista extremeño.

Esta iconografía sagrada se desarrolla dentro del círculo de pintores seguidores de Leonardo con una cierta prolijidad que nos hace encontrarla en Andrea Solario en su *Ecce Homo* de la Academia de Carrara en Bérgamo o el más cercano a la tipología seguida por el pintor español del Museo Poldi-Pezzoli de Milán.

En este segundo caso, las sombras suaves y transparentes que el pintor italiano emplea demuestran el profundo conocimiento que éste poseía de la obra de Leonardo. [Imagen 29]

Sin embargo, las imágenes más cercanas a las de Morales fueron realizadas, supuestamente, por Giovanni Pietro Rizzoli (Giampietrino) conservándose, algunas de ellas, en suelo hispano, por lo que pudieron ser conocidas y apreciadas por el artista extremeño.

Así, son adscritas a Giampietrino los “*Ecce Homo*” que se encuentran en la catedral de Ávila, en el convento de la Encarnación también en Ávila, en el *Ecce Homo* de la Antigua colección Grasses de Barcelona y, por último, el que se encontraba en el mercado de arte en Madrid hace algunos años. De ellos, salvo el de la Colección Grasses de Barcelona, todos presentan la peculiaridad de presentar un esbirro que, sobre todo, en las pinturas abulenses parece totalmente inspirado en las fieras cabezas de soldados que Leonardo ideó para la *Batalla de Anghiari* y que hoy se conservan, en forma de dibujo preparatorio, en el Museo de Bellas Artes de Budapest.³²³

Ahora bien, de las cuatro tablas atribuidas por Ruiz Manero a Giampietrino³²⁴ nos interesa el *Ecce Homo* que el investigador sitúa en el comercio madrileño, ya que su postura meditativa, apoyando el rostro en la mano, que nuestro investigador cree que deriva de alguna manera de Leonardo puesto que en “repetidos dibujos del maestro se representan figuras que apoyan la cabeza en la mano con gesto meditabundo o preocupado como sucede en el dibujo del Louvre: ‘Un grupo de personajes conversando en una mesa’ o los ‘dos personajes conversando’ de la Biblioteca Real de Windsor.”³²⁵

La reflexión de Ruiz Manero que acabamos de citar es interesante para nuestro estudio sobre las obras de Luis de Morales ya que el artista español utilizó estos modelos melancólicos reflexivos en algunas de sus obras, como sucede en el *Christ in distress* que se conserva en el Minneapolis Institute of Arts, y, por tanto, posiblemente, podría haberse inspirado en modelos que habían sido creados dentro de la tradición leonardesca y que pudieron ser contemplados por nuestro artista. [Imagen 30-31]³²⁶

³²³ Con anterioridad se expuso la posibilidad de que estos *Ecce Homo* tuviesen relación con el círculo de los Hernando, sobre todo de Hernando de Llanos, ya que esta utilización de los sayones inspirados en el fresco leonardesco es utilizada por el pintor manchego también en los *Cristo portacroce* de la colección del Castello Sforzesco de Milán y colección Malaspina de Pavía. Ahora bien, según P. C. Marani la pieza del castillo Sforzesco podría hacer pensar en un producto salido de la “bottega” de Giampietrino lo que evidentemente nos haría establecer mediante esta característica iconográfica una conexión con las tablas conservadas en España. Véase P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia*, op. cit., pág. 143.

³²⁴ J. M. Ruiz Manero, op. cit., págs. 86-91.

³²⁵ *Ibidem*, págs. 90-91.

³²⁶ Una copia de esta tabla americana se encuentra en la National Gallery of Ireland adscrita a un seguidor de Morales. En el apartado dedicado a la tratadística, en el capítulo que se centra en la recepción de Leonardo por Vicente Carducho haremos una reflexión sobre estas imágenes melancólicas de Leonardo en relación con un posible tratado vinciano sobre fisionomía perdido.

En relación con el tema del Ecce Homo, no podemos olvidar que por las mismas fechas Juan de Juanes estaba creando una imagen arquetípica de esta iconografía para el mundo valenciano que, por su blandura de modelado, su concentrada espiritualidad y un uso evidente del sfumado sobre fondos oscuros, mantiene puntos de conexión con las realizaciones moralescas.

En este sentido, esta similitud se podría llevar a una obra que fue atribuida a ambos círculos: el círculo de los Macip y las producciones de Morales, a saber, el *Cristo atado a la columna* de la iglesia de San Juan en Alba de Tormes, en Salamanca.³²⁷

La iconografía del Ecce Homo es quizá una de las más difundidas de Morales, de tal manera que, incluso en el *Arte de la Pintura* de Pacheco, se hace una referencia a las características de la misma:

“Todo lo cual había de verificar el traje que sacó y yo he probado, para advertir a los pintores lo que tengo notado, en especial, en un Ecce Homo que pintó Pablo de Céspedes en el retablo de la Compañía de Córdoba y en algunos de Morales, el de Badajoz, pintados sin caña en la mano; y aun Morales tomo más licencia, que pintó algunos sin corona de espinas, con solas las señales de las heridas; y también llevando la Cruz a cuestas usó desta libertad o falta de decoro en lo historial.”³²⁸

No obstante, de la amplia producción de Morales sobre este tema vamos a escoger, solamente el análisis de una obra que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid donde la iconografía del Ecce Homo se complementa con la introducción de los sayones que con su fealdad hiriente ejercen un claro contraposto en la composición, siguiendo los modelos ya examinados como precedentes de Giampietrino y admitiendo el precepto vinciano:

“Le bellezze con le bruttezze paino più potenti l’una l’altra.”³²⁹

³²⁷ Elías Tormo en su *Divino Morales*, Barcelona, s./f., ya había señalado que la tabla había sido atribuida equivocadamente al pintor extremeño debiendo ser inscrita dentro de la producción de Vicente Macip. Sin embargo Camón Aznar, *Pintura Española del siglo XVI, op. cit.*, págs. 473-474 lo vuelve a dar a Morales hasta que Fernando Benito Doménech y José Luis Galdón, *Vicente Macip (c. 1475-1550)*, Valencia, 1997 lo inscriben, nuevamente, en la producción del artista valenciano.

³²⁸ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda, Madrid, 2001, (1ª ed. 1990), pág. 644. La información suministrada por Pacheco sobre Morales en general no es especialmente adulatoria ya que acusa a nuestro pintor de dulzón y falto de dibujo, crítica que lo acerca a la posible acusación vertida sobre algunos pintores españoles del siglo XVI entre los que podría estar el artista extremeño por el padre Sigüenza: “que muchos hay y ha habido que han pintado dulcemente, y para muy cerca, a quien falta lo mejor de l’arte y el estudio del debuxo y aunque han tenido nombre, no ha sido entre los hombres que saben: exemplo es Morales, natural de Badajoz.” F. Pacheco, *op. cit.*, pág. 418. Sobre la iconografía del “Ecce Homo” de Morales también se puede revisar Eva Nyerges, “Un Ecce Homo, desconocidos de Luis de Morales en Hungría”, *Archivo Español de Arte*, nº 281, 1998, págs. 63-68; Francisco Javier Pizarro Gómez, “El Ecce Homo de Luis de Morales del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile”, *Norba*, nº 11, 1991, págs. 179-181 y Elena O. Kalugina, “Luis de Morales y Leonardo” *Archivo Español de Arte*, 2004, nº 308, págs. 416-424, especialmente las páginas 421-422; Isabel Mateo Gómez, “Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la Magdalena de Lille”, *Archivo Español de Arte*, nº 303, 2003, págs. 301-310, donde la investigadora analiza dos nuevos Ecce Homos en colecciones privadas de Madrid y Barcelona.

³²⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 204. Estos preceptos artísticos adquirirían en la España contrarreformista un componente ético-moral que, siguiendo la tradición platónica, identificaban la belleza con el bien y la fealdad con el mal. Las imágenes de nuestro artista extremeño servían pues como un ideario religioso motivador de la actividad y experiencias religiosas. Véase A. Rodríguez G. de Ceballos, “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales”, *Goya*, nº 196, 1987, págs. 194-204; Juan Francisco Esteban Lorente, “La naturaleza humana de Jesucristo por Luis de Morales”, en V.V.A.A., *Homenaje a Don Antonio Duran y Guidiol*, Huesca, 1995 y F. Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 2005 (1ª edición, 1983), pág. 235.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

La obra de la Academia de San Fernando [**Imagen 32**], como tantos modelos moralescos, tendrá toda una saga de continuaciones en piezas que reducen o amplían el número de personajes como es el caso de la tabla que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York y en copias realizadas por alumnos y seguidores del artista extremeño.

Siguiendo, pues, esta iconografía del Ecce Homo, quizá, deberíamos hacer mención de otro tema relacionado con la pasión de Jesús y que, con claras resonancias leonardescas, también encontramos en el trabajo de nuestro Morales.

En este caso nos referimos a *Cristo con la cruz auestas* de la Galería de los Uffizi de Florencia. [**Imagen 33**] que, en cierta manera, recoge la tradición que inspirada en un dibujo de Leonardo en la Academia de Venecia, se continúa con las obras italianas ya vistas en el capítulo dedicado a los Hernando y en las propias obras de ellos.

Ingjald Bäcksbacka señala, igualmente, ciertas influencias leonardescas en el *Cristo llevando su cruz* de la Colección Barba en Madrid, donde observa que el suelo es como el que aparece en la *Virgen del pajarito* de la iglesia de San Agustín de Madrid, a saber, con rocas y formaciones pétreas que son marcadamente sugestivas y, como ya hemos indicado más arriba, con una posible procedencia vinciana aparecen en los fondos de las pinturas del artista español.

La siguiente iconografía desarrollada por Luis de Morales que, desde el punto de vista de la recepción vinciana nos gustaría examinar es la que el pintor extremeño dedica a las Vírgenes con el Niño.

El tema muy querido por nuestro Morales se diversifica en diferentes tipos como podrían ser las vírgenes gitanas, las vírgenes de la leche, las vírgenes del huso, etc.

Isabel Mateo Gómez dedica un artículo a las vírgenes gitanas o del sombrero elaboradas por el pintor extremeño donde remarca los nítidos orígenes leonardescos de los rostros de las vírgenes con esas esfumados que dulcifican las caras y con esa típica cabeza inclinada de párpados semicerrados que entronca, claramente, con las tradiciones de los seguidores del creador florentino y que Morales va a introducir, con una inigualable belleza, en una gran parte de sus obras. [**Imagen 34**]³³⁰

Las diversas vírgenes de la leche que son, también, una temática numerosa en la producción pictórica de Morales, pueden tener su origen como hemos hecho notar con anterioridad en la *Madonna Litta* vinciana de la que se difundió un grabado del milanés Zoan Andrea.

En relación con el modelo del artista extremeño ya hemos subrayado la posibilidad de que hubiese conocido la relevancia de esta iconografía a través de Pedro de Campaña, quien dejó, igualmente, como ya vimos una tabla de esta temática.

Una de las piezas más conocidas ejecutada por Morales dentro de esta iconografía es la obra que se conserva en el Museo del Prado, pintura en la que el artista español vuelve a dejar una imagen que subraya la dulzura y melancolía de su aspecto por un

³³⁰ Sobre el tema de las vírgenes gitanas véase el artículo citado de Isabel Mateo Gómez, “Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales: las vírgenes gitanas o del sombrero”, *Archivo Español de Arte*, 2007, nº 317, págs. 7-24. También de la misma investigadora se puede consultar, “Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor”, *Archivo Español de Arte*, 2003, págs. 301-310. La obra presentada en la imagen 34 es *La Virgen vestida de gitana con el Niño*, obra de 1567, perteneciente a la Colección Conde de Adanero de Madrid.

esfumado que, surgiendo del neutro oscuro del fondo de la tabla, deja aparecer, de manera luminosa, la escena sagrada tal y como Leonardo nos presentó en su *San Juan del Louvre*. [Imagen 35]

Como en otras ocasiones esta iconografía se perpetuará y diversificará en réplicas, bastante semejantes, que se encuentran entre otros lugares como en el Museo de Arte Antiguo de Lisboa y en la National Gallery de Londres.

Pero, no obstante, de todas las imágenes que Morales realiza y en las que muestra la afectuosa relación que mantienen María y Jesús, la que mayor aceptación tuvo por el número de copias y variantes conservadas es la Virgen del Huso o de la Rueda.

El prototipo, como recordamos, se encontraba en la tabla que Leonardo ejecutó en su segunda estancia florentina para el noble francés secretario de Luis XII Florimond Robertet y que nos fue descrita por Pietro de Novellara en una carta que envió a Isabella d'Este el 14 de abril de 1501:

“El cuadrito que representa una Virgen que está sentada como si quisiera devanar husos, el Niño tiene puesto el pie en el cesto de los ovillos y ha cogido la devanadera y la mira atentamente aquellos cuatro brazos que forman una cruz y como deseoso de esa cruz ríe y la mantiene firme no queriéndola devolver a su madre que parece que se la quiera quitar.”³³¹

El original perdido fue copiado en numerosas versiones por discípulos y seguidores de Leonardo tanto italianos como flamencos y españoles.

La relación de este tipo de imagen salida del taller de Morales con los modelos vincianos es unánimemente reconocida por la historiografía artística del periodo. Por ejemplo, E. du Gué Trepier, describiendo las obras del pintor extremeño que se conservan en la Hispanic Society of America, afirma lo que sigue:

“La Virgen con la devanadera es semejante a otras del mismo tema por los seguidores de Leonardo da Vinci, notablemente, una pintura en la colección Reford de Montreal. La Virgen, contrapuesta a un fondo oscuro, viste una túnica malva y un manto azul verdoso, con un velo blanco y transparente, complicadamente dispuesto sobre su cabello castaño dorado. Su postura es leonardesca en extremo, como lo es el gesto de su mano. El niño, vestido con paños blancos sombreados en azul, contempla tristemente la cruz formada por la devanadera, como en semejantes representaciones del Niño en obras de los seguidores de Leonardo.” [Imagen 36]³³²

Otras réplicas de esta Virgen de la devanadera o del Huso ejecutadas por Morales y que siguen, claramente, el modelo vinciano son la de la colección Peñacastillo, la del Palacio Real de Madrid o la de la Gemäldegalerie berlinesa. [Imagen 27 y 38]

³³¹ El texto de Novellara está extraído de Carlo Pedretti, “Introduzione” en Alessandro Vezzosi, *Leonardo dopo Milano. La Madonna dei fusi*. (1501), Firenze, 1982, pág. 20. “El quadretino che e una Madona che sede come se voléese iaspere fusi, il Bambino posto il piede nel Canestrino dei fusi et ha preso l’aspo e mira atentamente que quattro raggi che sono in forma di Croce e como desideroso dessa Croce ride et tienla salda non la volendo cedere a la Mama che pare gela volia torre.”

³³² Elizabeth du Gué Trapier, “Pinturas por artistas del siglo XVI en la colección de la Hispanic Society of America”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1954, tomo LVIII, págs. 129-136, especialmente la página 132. Ahora bien, según Du Gué Trapier, otras obras de Morales conservadas en la misma fundación presentan, igualmente, recuerdos leonardescos, como el Ecce Homo que vimos en el anterior apartado o la *Sagrada Familia* que aparece impregnada, según esta investigadora, de reminiscencias obtenidas a partir de la visión de la obra de Bernardino Luini. Efectivamente, el sfumado y la caracterización, ante todo, de los modelos femeninos es inexcusablemente, leonardesco. [Imagen 37]. Sobre el curioso horóscopo de Cristo que aparece en esta tabla véase el artículo ya citado de Juan Francisco Esteban Lorente.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Todas estas representaciones manifiestan la concepción íntima y personal que Morales da a sus composiciones más privilegiadas donde los fondos oscuros, neutros, permiten a los personajes aparecer, paulatinamente, desde las sombras hasta resplandecer de manera más intensa en sus partes centrales.

Así, el suave modelado de las figuras a través de una sabia utilización del sfumado tiende a dotar a estas obras de la dulzura característica que dio fama al pintor extremeño.

Por otro lado los rostros entristecidos de las vírgenes, que como ya subrayamos, tienen un parecido tipológico con las caras representadas por el leonardesco Marco d'Oggiono, insisten en la creación de imágenes religiosas impactantes y adecuadas para la meditación.

Finalmente, la cuidadosa atención al detalle que prodiga nuestro artista no sólo lo vincula como hemos hecho notar al mundo flamenco sino también al mundo de la recreación del particular que fascinaba a Leonardo y del que dejó innumerables pruebas en sus dibujos, algunos de una representación microscópica verdaderamente sorprendente.³³³

No obstante, las “vírgenes de la rueca” moralescas nos vuelven a introducir en la procedencia de su leonardismo, que más arriba, siguiendo a Du Gué Trapier, hemos indicado que podría venir marcado por la influencia de los leonardescos italianos, aunque, no debemos olvidar que los Hernando utilizaron el modelo en variadas ocasiones.

De todas formas, en relación con el problema de las fuentes vincianas de Morales que estamos tratando, no podemos obviar la intervención de posibles grabados leonardescos que podrían explicar la aparición de una *Virgen del Huso* en un lugar tan apartado como en la parroquia de Cintruenigo, al sur de Navarra.

El empleo que Morales realiza de este modelo no se limita a la iconografía de la Virgen del Huso, tal y como sucedía con Llanos en el *Descanso en la Huida a Egipto* de la catedral valenciana, el artista extremeño utiliza la pose de la Virgen y el niño en una composición tan entrañable como la *Virgen del pajarito* sita en la iglesia de San Agustín de Madrid que ha sido recordada anteriormente. [Imagen 39]

Una iconografía mariana muy interesante, que Luis de Morales va a interpretar en varias ocasiones, es la *Virgen enseñando a leer al Niño Jesús* de la que podemos encontrar varias versiones en la Spanish Art Gallery, en el Museo San Carlos de México, en Colección particular madrileña y la más leonardesca según Juan Miguel Serrera en Sanlúcar de Barrameda en la Colección de la Duquesa de Medina Sidonia.³³⁴

En relación con el modelo iconográfico, no podemos dejar de nombrar una posible conexión valenciana, lo cual vendría a apuntar un conocimiento de este modelo en el entorno de los Hernando, y quizá de Leonardo.

³³³ Véase I. Bäcksbacka, op. cit., pág. 24 y J. Camón Aznar, *Pintura española*, op. cit., págs. 468-469.

³³⁴ Sobre este tema se pueden consultar los artículos ya citados de Juan Miguel Serrera, “Una Virgen con el Niño de Morales” y de Isabel Mateo Gómez, “Otra réplica de la Virgen enseñando a escribir al niño de Luis de Morales”.

El punto de contacto nos lo permitiría vislumbrar una tabla que se conserva en el Monasterio de Santa Clara de Gandía, catalogada en el primer tercio del siglo XVI y que J. Albi ya mostró sus afinidades leonardescas. [Imagen 40]³³⁵

Finalmente, y para terminar este apartado dedicado a los tipos marianos en la producción de Morales dentro de la recepción que el artista hace de la tradición vinciana, nos gustaría introducir algunas consideraciones sobre *la Virgen con el Niño Jesús y San Juanito* de la Catedral Nueva de Salamanca. [Imagen 41]

La obra muestra, claramente, su origen leonardesco como nos recuerda Camón Aznar:

“Con infinita delicadeza toca un pie del Niño que juega con San Juan, en un grupo que recuerda las composiciones de Leonardo.”³³⁶

Efectivamente, siguiendo la característica mencionada de la obra, resaltada por el eminente historiador aragonés, la tabla de la catedral nueva de Salamanca nos presenta a los dos infantes realizando una serie de acciones afectuosas recíprocas que tienen un claro paralelismo con obras de Bernardino Luini y de Marco d'Oggiono cuyo precedente estaría en algún dibujo del maestro florentino como el conservado en folio de estudios para la *Madonna del gatto* de la Royal Library de Windsor. [Imagen 42]

La obra de Luini [Imagen 43] como sabemos, estaba en el Monasterio de El Escorial desde 1574, donde fue encomiada por todos los escritores que describieron el magno edificio. La propia obra del artista lombardo, dio lugar a una serie de réplicas que aislaron el motivo leonardesco de los dos niños acariciándose, tal y como es posible comprobar en una copia italiana del siglo XVI hoy día en el Prado y que con anterioridad fue atribuida, en diferentes inventarios reales, a Correggio.

Otra copia similar encontramos en la catedral de Ávila, ésta, posiblemente, de mano española.

En el caso de Marco d'Oggiono encontramos una interpretación del modelo leonardesco de los dos niños en diferentes tablas entre las que señalaremos la que se conserva hoy día en el palacio londinense de Hampton Court. [Imagen 44]

Ahora bien, el modelo también alcanzó el mundo flamenco teniendo uno de sus máximos divulgadores en Joos van Cleve. [Imagen 45]³³⁷

Por tanto, la imagen pudo ser conocida a través de diversos medios por nuestro artista extremeño ya que las posibles vías de transmisión fueron múltiples y, como hemos señalado, copiosas.

Por otro lado, la Virgen de la Catedral Nueva de Salamanca nos muestra un rostro suave gracias al empleo de la técnica del sfumado donde, en este caso, por la ternura y gracia de la escena, la madre de Jesús esboza una tímida sonrisa que emparenta aún más la imagen con el mundo de las tradiciones vincianas.

La imagen moralesca que estamos analizando alcanzó también éxito y divulgación encontrándose piezas similares a esta obra en tablas como la que se conserva en la

³³⁵ J. Albi, “Tres madonas inéditas en Gandía” *Passio*, 1983, s/p. El argumento es rebatido por Ximo Company i Climent, *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia. Imatges d'un temps i d'un pais*, op. cit., pág. 146.

³³⁶ J. Camón Aznar, *Pintura española*, op. cit., pág. 468

³³⁷ Joos van Cleve, *Niños besándose*, Sotheby's New York, Thursday, January 25, 2001.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Colegiata de Roncesvalles, en la que reaparece el juego de los niños esta vez con un San José que hace de “contrapposto” y balance en relación a la gracia y ligereza de la escena. [Imagen 46]

Otras pinturas que podemos relacionar con este modelo son la que Bäcksbäck sitúa en la colección Ibarra y, también, una *María con Cristo Niño y San Juan Bautista* en el Retablo de la Iglesia de Nuestra Señora de Entrambos Álamos en San Felices de los Gallegos (Salamanca).

En este punto nos gustaría proponer una posible influencia de las obras de Morales y de sus precursores leonardescos en una pieza que se conserva en el Museo de Guadalajara atribuida a Francisco Aguirre y que presenta un Cristo y un San Juan que, aunque acusan una morfología más miguelangelesca, representan su cercanía emocional en una conjunción corporal muy cercana a los modelos del pintor extremeño. [Imagen 47]³³⁸

Otro aspecto iconográfico de Morales que presenta una cierta afinidad con las tradiciones leonardescas lo vemos en las numerosas representaciones de la *Piedad*.

Este tema, igual que los ya vistos referentes a las vírgenes o Ecce-homo, alcanzó una gran popularidad en la España de la segunda mitad del siglo XVI lo que, lógicamente, tuvo como consecuencia previsible la repetición del motivo no sólo por el maestro extremeño sino también por su taller.³³⁹

La relación que pensamos establecer en esta ocasión se basa en el paralelismo entre las cabezas de los cristos muertos en brazos de una doliente María y las cabezas cortadas de San Juan que se convirtieron en una iconografía muy difundida por los discípulos italianos de Leonardo.

En ambos casos, la representación del rostro exangüe, colocado hacia arriba, de un varón que muestra la palidez y los signos de la muerte establecen una similitud remarcable.

Estas señas mortales se patentizan en otros rasgos faciales como en una boca entreabierta y unos ojos que no cerrados totalmente permiten ver el blanco de su interior.

La cabeza cortada de San Juan Bautista parece ser, según Suida, que ya había sido elaborada por el artista de Vinci en alguna ocasión, de hecho, un grabado en cobre realizado por Lucantonio degli Uberti recreaba un perdido dibujo de *Salomé con la cabeza del Bautista*.³⁴⁰

La imagen de *Salomé con la cabeza del Bautista* fue un modelo también difundido por leonardescos italianos como Bernardino Luini de quien se conservan numerosos ejemplos, entre ellos, el conservado en el Museo del Prado.³⁴¹

³³⁸ Ángel Rodríguez Rebollo, “El Museo de Guadalajara: revisión de la colección pictórica”, *Goya*, nº 304, 2005, págs. 21- 35

³³⁹ Pavel Štěpánek, “La difusión de Luis de Morales en Bohemia”, *Archivo Español de Arte*, 2005, nº 310, págs. 123-131.

³⁴⁰ Lucantonio degli Uberti, *Salomé*, Viena, Graphische Sammlug Albertina

³⁴¹ Sobre la pintura del Prado de Luini, se puede ver, Diego Ángulo Iñiguez, *Museo del Prado. Pintura italiana anterior a 1600*, Madrid, 1979; J. M. Ruiz Manero, “Pintura italiana del siglo XVI en España I: Leonardo y los leonardescos”, *Cuadernos de Arte e iconografía*, 1999, nº 9; María Teresa Binaghi

Sin embargo, como sucede en otras ocasiones, el motivo central de la representación, a saber, la cabeza del santo, se aísla de todo el conjunto creando una temática independiente que, igualmente, tendrá seguidores en las tradiciones que desarrolla la escuela vinciana.

Con respecto a esta nueva iconografía de la cabeza de San Juan Bautista tenemos una pieza conservada en San Domenico de Fiesole en la Collezione Albizzi que se ha puesto en conexión con una posible realización leonardesca.

Así, a partir de estos modelos vincianos, la iconografía se va a desarrollar en los pinceles de Andrea Solario que nos dejará buenos ejemplos de su quehacer en este campo en las cabezas que se conservan en la Ambrosiana de Milán o en el Louvre de París. [Imagen 48].³⁴²

Sin embargo un ejemplo aún más cercano lo encontramos en la cabeza leonardesca de San Juan que se conserva en la colección Lázaro Galdiano de Madrid y que fue atribuida a Mateo Palmesano por J. M. Ruiz Manero. [Imagen 50].

En este caso el paralelismo con la *Piedad o Quinta Angustia* del Museo del Prado es clarividente y de igual manera que con *la Piedad* que se conserva en la catedral de Badajoz. [Imagen 51-52-53]

Efectivamente, existían variadas representaciones de la Piedad en el arte cristiano occidental que pudieron inspirar a nuestro artista extremeño, sin embargo, al ser su objetivo obtener unas imágenes ampliadas, es decir, de medio cuerpo tal y como lo caracterizaba Palomino: “no se ha visto pintura suya que exceda de una cabeza o medio cuerpo”³⁴³, quizá, pudo encontrar en estas imágenes de San Juan Bautista la representación ideal de una cabeza noble sin vida, con la suficiente grandeza para motivar, por el evidente daño inflingido, la compasión del espectador.

Otro aspecto iconográfico relevante en el que la producción del artista español recibe el influjo de las tradiciones leonardescas lo encontramos en la expresividad de las afecciones a través de una gesticulación corporal que centra gran parte de su intensidad en brazos y manos.

No vamos a volver a justificar con argumentos extraídos de los preceptos leonardescos este gusto por la plasmación de la vida interna de los modelos a través de una serie de movimientos corporales externos, ya que con anterioridad lo hemos notado y justificado, pero sí vamos a señalar algunos ejemplos en que esta característica de la tradición vinciana es asumida por nuestro Morales.

Así pues, para comenzar, podemos citar algunas obras que introducen el típico escorzo de la mano que proveniente de la *Virgen de las Rocas* o de *la Madonna dei Fusi* pasa a los discípulos del maestro florentino que lo difundirán ampliamente en la pintura europea del siglo XVI.

Olivari, *Bernardino Luini*, Milano, 2007 y A. Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Milano-Firenze, 1953.

³⁴² En relación con esta obra de Andrea Solario podemos recordar el impacto que produjo en un artista de tradiciones simbolistas como Odilon Redon (1840-1916), que demostraba su gusto por Leonardo y los leonardescos realizando un dibujo copia de la obra mencionada y que nos adelanta una pincelada sobre el tratamiento que en otros capítulos daremos al tema de la recepción del leonardismo en el modernismo y arte de vanguardias. (Imagen 49)

³⁴³ A. Palomino, *op. cit.*, pág. 74

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

La *Adoración de los pastores* del Museo del Prado [Imagen 25] introduce este motivo en el brazo derecho del pastor que con una gran devoción y expresividad se acerca a la Sagrada Familia.

Otro caso semejante lo vemos plasmado en la *Ascensión del Señor* del Retablo de Arroyo de la Luz, en este caso, un apóstol en un primer plano situado en la parte izquierda de la composición introduce, con suma delicadeza, el tradicional gesto con su mano izquierda. [Imagen 54]

Y, como último ejemplo, citaremos la *Lamentación* del Museo Provincial de Salamanca en la que un dramático San Juan se inclina ante el cuerpo sin vida de Jesús ejecutando con su mano izquierda el característico rasgo gesticulante que recuerda el conocimiento que el artista extremeño poseía de las obras vincianas. [Imagen 55]

Seguidamente, nos gustaría resaltar otro préstamo vinciano que tiene que ver con los “moti d’animo”, aunque, en este caso, la expresividad buscada se centra en el rostro encolerizado de un sayón.

La obra a la que nos estamos refiriendo es la *Caída camino del Calvario* que forma parte del conjunto de Arroyo de la Luz y donde el profesor Pérez Sánchez entrevió un rostro sacado de los iracundos y convulsos modelos de la *Batalla de Anghiari* florentina.

Así, efectivamente, si nos fijamos en el esbirro que por la parte derecha de la composición se lanza a golpear a Cristo caído, podemos ver una novedosa interpretación de las expresiones dramáticas realizadas por Leonardo en el fresco de la Signoria. [Imagen 56-57]³⁴⁴

Con respecto a este detalle nos gustaría hacer una pequeña digresión sobre un caso semejante en una obra contemporánea como es el *Martirio de San Esteban* en el Museo del Prado madrileño, obra de Juan de Juanes. Si nos fijamos en los rostros de la turba de agresores que lapidan al santo podemos percibir unas caras semejantes en su expresión al sentimiento trasgresor y terrible que Leonardo denominó “pazzia bestialissima” y que, no sólo la constituye esa forma de agresión humana que es la guerra, sino cualquier actitud violenta y desahogada que el ser humano exterioriza. [Imagen 58-59]

La similitud entre las cabezas de Leonardo y las de Juan de Juanes fue percibida por Adriaensens en su estudio sobre el *Ecce Homo* de Morales, aunque con buen criterio Lorenzo Hernández Guardiola y Ximo Company i Climent las hacen derivar no de los modelos leonardescos sino de la obra de Giulio Romano de la misma temática que se encuentra en Santo Stefano de Génova.

De todas maneras el escorzo de la mano de uno de los verdugos del santo en la obra de Giulio Pippi no nos impide pensar que el maestro romano conociese la difundida obra de Leonardo, sobre todo si tenemos en cuenta la fascinación que ejerció sobre el propio Rafael de Urbino maestro del citado pintor.

Por tanto, cabe la posibilidad, como en tantas oportunidades hemos hecho ya notar, que se produzca una recepción de segunda o tercera clase en la obra de Juanes o en la

³⁴⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, *El retablo de Morales*, op. cit., pág. 28

obra de Morales, lo cual no obsta para que las obras estén realizadas y recreadas dentro de un sentir y unas tradiciones leonardescas.

Finalmente, terminaremos esta reflexión con una conclusión implícita a toda la argumentación que acabamos de realizar, conclusión que volvería a incidir sobre las conexiones del pintor extremeño con tierras valencianas en este caso con la actividad contemporánea de la familia de los Macip.³⁴⁵

Sin embargo, esta relación podría matizarse con un nuevo paralelismo que quisiéramos comentar y que se expresa en la naturalista percepción de los cráneos que se ve en la obra de Morales y de los Macip.

En el *San Francisco* del Museo de Kiev, Morales nos presenta una escena íntima y sencilla donde el santo besa la cruz y en la que podemos ver un libro y un cráneo que alude al tema de la vanitas. [**Imagen 60**]

El cráneo es una pieza interesante para nuestro estudio ya que, en este punto, podemos recordar un cráneo, igualmente, naturalista de Vicente Macip hoy día en el Museo de Bellas Artes de Valencia y que podría haber tomado inspiración en los dibujos vincianos ejecutados hacia 1489 y en los que Leonardo daba una bella imagen de sus estudios anatómicos. [**Imagen 61**]

Cabe la posibilidad que alguno de estos dibujos fuesen copiados por los Hernando y que Macip en su aprendizaje pictórico al lado de los Hernando lo viese y copiase de manera semejante. [**Imagen 62**]³⁴⁶

En relación al mundo de los afectos y a su manifestación a través de la gesticulación, sobre todo, de manos y brazos tenemos algunas muestras del artista extremeño que están muy cercanas al mundo del leonardismo, así, podemos citar la *Magdalena* del Noviciado de jesuitas de Salamanca, donde el juego gestual de estirpe vinciana se manifiesta en el brazo derecho que señala a la mano izquierda que se apoya en una calavera.

Un caso semejante es el *San Juan Bautista* del Retablo de Arroyo de la Luz, quien ejecuta un movimiento muy parecido [**Imagen 63**] que tiene su origen en las experimentaciones vincianas ejemplarizadas en el *San Juan Bautista* de Windsor o en el *San Juan Bautista* del Louvre. [**Imagen 35 de Los Hernando**]

En la tradición leonardesca los casos, como ya hemos visto con anterioridad, son abundantes como en el *San Juan Bautista* de Giovanni Antonio Boltraffio en su obra *Virgen con Niño con San Juan Bautista, San Sebastián y Donantes* que se encuentra en el Museo del Louvre. [**Imagen 64**].

El movimiento, pues, se repite incansablemente en los dibujos de Leonardo y en la producción del propio Morales que volverá a introducirlo en uno de los pastores de la *Natividad* de Arroyo de la Luz. [**Imagen 65**]

³⁴⁵ Lorenzo Hernández Guardiola y Ximo Company i Climent, “De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de de Joanes (c. 1505-1510-1579)”, en Lorenzo Hernández Guardiola, *De pintura valenciana, op. cit.*, pág. 223. La obra de Adriaenses, *El desaparecido Ecce Homo de Leonardo*, ya citada adolece de crasos errores documentales como de genuinas intuiciones como la que hemos indicado más arriba, *op. cit.*, pág. 68.

³⁴⁶ Un buen análisis sobre estos estudios anatómicos en Domenico Laurenza, *De figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Firenze, 2001, págs. 11-28, el dibujo vinciano pertenece a la colección Windsor, RL 19058r.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Una última anotación sobre el uso de este lenguaje de origen leonardesco en la obra del artista español la realizaremos con respecto a alguna de las anunciaciones que ejecutó, como la que se encuentra en el Retablo de Arroyo de la Luz. [**Imagen 66**]

En ésta obra el ángel que señala hacia arriba es una reminiscencia de la iconografía que Leonardo ya utiliza en la *Epifanía* de los Uffizi y que se desarrolla en la *Cena* de Milán, *Santa Ana, la Virgen y el Niño* del Louvre, el *San Juan* del Louvre, la iconografía del ángel de la Anunciación... Para este caso, Pérez Sánchez sitúa como precedente un grabado de Tiziano, aunque como veremos, Tiziano recogió y adaptó en su obra elementos del mundo leonardesco como podría ser este caso.

Ahora bien, en el Castelo Ursino de Catania y con relación a la tabla que recrea la *Última Cena* vemos aparecer el mismo gesto que en este caso tendría como prototipo inmediato el Santo Tomás del *Cenáculo* vinciano. [**Imagen 67-68-69**]

Finalmente, cerraremos este apartado con una última referencia al Retablo de Arroyo de la Luz, obra en la que encontramos una iconografía no demasiado corriente en la producción de nuestro artista: un *San Jerónimo penitente*. [**Imagen 70**]

En este caso la obra rebosante misticismo y arrebató se aproxima a algunas de las imágenes que los leonardescos pintaron de este evento y de las que podemos citar el ejemplar debido a la mano de Giovanni Secchi en la Pinacoteca de Cremona y el San Jerónimo penitente de Cesare da Sesto en la Galería Brera de Milán. [**Imagen 71**]

Es posible también, que si Luis de Morales realizó un aprendizaje pictórico en Sevilla contemplara el famoso San Jerónimo de Torrigiano que evidencia correspondencias no sólo con el modelo leonardesco que se encuentra hoy en el Vaticano sino con dibujos exploratorios del artista florentino sobre este tema. [**Los Hernando-imagen 73**]

Así pues, Luis de Morales “el Divino”, juega un papel sobresaliente en la difusión no sólo de estilemas vincianos sino, como acabamos de comprobar, de iconografías y modelos que provenían de estas tradiciones leonardescas y lombardas.

Por otro lado, la multitud de fuentes artísticas que pudieron intervenir en la transmisión del conocimiento de lo “leonardesco” en la creación de la obra del artista extremeño, nos introduce en la variedad que la recepción vinciana tuvo en nuestro país.

Por tanto, frente al potente legado que los Hernando difunden por tierras levantinas y castellanas no podemos dejar de valorar la llegada de obras de importación italiana, así como las novedades introducidas por los artistas hispanos que realizaron un aprendizaje en la vecina península. Igualmente no debemos despreciar el valor de las enseñanzas de los artistas extranjeros que con una formación italiana, posteriormente, trabajaron en España.

Finalmente, y aunque la importancia de la difusión de grabados parece en la difusión de las tradiciones vincianas menos relevante, no podemos dejar de hacer una valoración de esta importante vía de transmisión artística.

E. LA CENA DE LEONARDO Y LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES ANDALUZAS.

El *Cenáculo* de Santa Maria delle Grazie en Milán quedó como uno de los hitos fundamentales del arte renacentista europeo. Su impacto fue tan espectacular que, a pesar de su rápido deterioro y mal estado, rápidamente, fue una obra tan difundida y conocida que, podemos decir, sin lugar a dudas, que ha sido una de las creaciones más influyentes del arte occidental.

Las réplicas de este magno conjunto se diversifican en una gran variedad de formatos y técnicas que pasan de la copia pictórica, al manuscrito, grabado, relieve...

Ahora bien, este profundo impacto que llevó al propio rey francés Luis XII al intento de transportar el fresco desde Milán a Francia, no pudo quedar sin reflejo en un país tan cercano a Italia, no sólo en el mundo de las artes, sino en tantas cosas, como es España.

Para intentar fijar el tema de la difusión del modelo de cenáculo vinciano dentro del objetivo de comprobar como ese modelo llega a nuestro país, vamos, en primer lugar, a enumerar los grabados que de la obra vinciana circularon durante los siglos XVI y XVII y que, consiguientemente, pudieron ser adquiridos o estudiados por artistas españoles.

Uno de los grabados de *La Última Cena* que ha tenido mayor difusión y trascendencia es el realizado por Giovan Pietro Birago en los últimos años del siglo XV, y del cual conservamos ejemplares en la Albertina de Viena, Berlín, París, Londres, Bruselas, Windsor, Chatsworth, Liechtenstein...

Fue Salmi en 1956 quien identificó al miniaturista del Libro de las Horas de los Sforza con Giovanni Pietro Birago, identificación que ha sido sucesivamente confirmada por Cogliati Arano, quien ha podido documentar su actividad como grabador, gracias a un edicto promulgado en 1506 por Charles d'Amboise.

La estampa de Birago es la que mayor éxito ha tenido y su primado, entre las copias antiguas, está atestado a través de un dibujo de Rembrandt que reproduce a partir de la misma *El Cenáculo* vinciano.³⁴⁷

Otros grabados milaneses de finales del siglo XV toman como modelo el famoso grabado de Birago, aunque introducen pequeñas diferencias, en algunos casos significativas, para valorar la procedencia de algunas copias de la obra de Da Vinci, como por ejemplo la supresión del can que aparece en la obra de Birago o su sustitución por un gato como es el caso de un grabado milanés de los primeros años del siglo XVI que se conserva en la Albertina de Viena.³⁴⁸

³⁴⁷ Véase M. Salmi, *La miniatura italiana*, Milano, 1956 y Luisa Cogliati Arano, *Andrea Solario*, Milano, 1966. En el volumen 24 de *The Illustrated Bartsch*, dedicado a los primitivos maestros italianos, Nueva York, 1999, podemos señalar otros grabados de Giovanni Pietro Birago relacionados con el mundo leonardesco como el que presenta a la *Madonna y el Niño con un San Juanito, Santa Inés y Santa Lucía*, *op. cit.*, pág. 116 y el que representa a una *Madonna adorando al niño con San Juanito, San Jerónimo y San José*, *op. cit.*, pág. 118. Sobre todo el problema que vamos a examinar de las réplicas y copias de la *Cena*, se pueden consultar Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York, 2001; Pietro Carlo Marani, *Il Genio e la Pasione. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, Milano, 2001 y Clelia Alberici, *Leonardo e l'incisione*, Milano, 1984 y el clásico de L. H. Heydenreich, *La última cena de Leonardo da Vinci*, Madrid, 1982.

³⁴⁸ P.C. Marani, *Il Genio*, *op. cit.*, pág. 176.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Ahora bien, dejando los grabados que sobre la *Cena* se hicieron dentro de la tradición de los grabadores lombardos, nos interesa adentrarnos en otro campo del grabado de este evento que tuvo una mayor difusión. En este caso nos estamos refiriendo al grabado que sobre sugerencias de Rafael de Urbino hace de este tema Marcantonio Raimondi.

La relación estilística de Rafael con Leonardo en sus años de formación ya viene delimitada por el propio testimonio del Vasari:

“Así mientras, habiendo adquirido una muy grande fama continuando aquella manera, le había sido encargada la librería del Duomo de Siena a Pinturicchio por el Papa Pío Segundo, quien siendo amigo de Rafael le hizo algunos dibujos y cartones para aquella obra. Y la razón de que no continuase fue que siendo en Siena por algunos pintores celebrado con grandísimas alabanzas el cartón que Leonardo había preparado en la Sala del Papa de un grupo de caballos bellissimo para hacerlo en la Sala del Palacio [...] vino en tanto deseo Rafael por el amor que llevó siempre a la excelencia del arte, que dejando aparte aquella obra y todas las comodidades y utilidades de su vida, se vino a Florencia.”³⁴⁹

Efectivamente, Rafael se interesó por la obra florentina de Leonardo que cambió el rumbo de su estilo, quien, en cierta manera, fue junto con Andrea del Sarto uno de sus grandes “discípulos”.

No obstante, lo que no está claro es como llegó a conocer el pintor de Urbino la obra milanesa de la que nos deja una variación, que testimonia un dibujo de la Colección Windsor³⁵⁰ y que dará, posiblemente, pie a la inspiración que se concrete en el grabado del *Cenáculo* que realiza Marcantonio Raimondi y Marco Dente hacia 1515.

Esta réplica alcanzará una notable difusión, llegando tanto al ámbito flamenco como se puede comprobar en la obra de Joos van Cleve como al mundo hispánico.

Así, vemos pues, que el mundo del grabado alcanzó el mundo español mediante dos grabados ampliamente difundidos y conocidos uno, el de Birago, dentro de las tradiciones lombardas y otro el de Raimondi, en el marco de la difusión de la obra de Rafael.

Por otro lado, a los grabados debemos unir las copias pictóricas, actividad que completó un numerosísimo conjunto de variaciones entre las que podemos enumerar unas veintiséis copias realizadas por artistas de calidad variada, pero entre las que podemos resaltar Andrea Solario, Giampietrino, Cesare Magni, Marco d'Oggiono, Bernardino Luini y Giovan Paolo Lomazzo, es decir, una buena parte de los alumnos vincianos más notables no resistieron la atracción del *Cenáculo* y al mismo rindieron homenaje elaborando una copia.

Es posible, por consiguiente, que una de estas copias fuese la que se encontrase en la catedral de Valencia y que fue regalada al monarca Felipe II por el cabildo catedralicio, quizá, ante la insistencia del monarca Habsburgo.

³⁴⁹ Giorgio Vasari, *Le Vite- Edizione Giuntina e Torrentiniana*, <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>, vol. IV, pág.159. “In questo mentre, avendo egli acquistato fama grandissima nel seguito di quella maniera, era stato allogato da Pio Secondo pontifice la librería del Duomo di Siena al Pinturicchio, il quale essendo amico di Raffaello gli fece alcuni dei disegni e cartón di quell’opera. E la cagione che egli non continuò fu che, essendo in Siena da alcuni pittori con grandissime lodi celebrato il cartone che Leonardo da Vinci aveva fatto nella sala del Papa d’un gruppo di cavalli bellissimo, per farlo nella sala del Palazzo[...] venne in tanto desiderio Raffaello, per l’amore che portó sinore all’eccellenza dell’arte, che messo da parte quell’opera et ogni utile e comodo suo, se ne venne a Fiorenza.”

³⁵⁰ Royal Collection Windsor n° 12745

La copia valenciana, como sabemos, llegó a El Escorial en 1586 y allí fue considerada como una de las grandes joyas que poseía el monumento. La misma descripción que de la misma hizo el padre Sigüenza da consistencia a nuestra afirmación:

“Esta aquí una Cena del Señor, encima de la mesa de la cabecera y del orden de los azulejos, que aunque es copia de otro original, es tan valiente y tan buena, que no hay en toda la casa pintura ni cuadro de mas consideración. Es pintura de Leonardo da Vinci [...]. Presentáosle al Rey nuestro fundador esta copia en Valencia, que como digo es tan buena que quita la gana, digo el deseo, de traer acá el refectorio de Milán.”³⁵¹

En su momento ya discutimos la posibilidad mantenida por algunos estudiosos de la pintura del Renacimiento español de que esta *Cena* fuese pintada por alguno de los Hernando. Acción que estaría de esta manera en consonancia con las copias que los alumnos italianos realizaron de la magna obra del pintor florentino.

Sin embargo, y dejando de dilucidar esta hipótesis por una falta de argumentos documentales, la *Cena* de El Escorial debió influir decisivamente en los dos espacios en que estuvo ubicada, a saber, Valencia y El Escorial.

La dependencia que las “cenas” de los Macip y su escuela van a tener con respecto al modelo vinciano será analizada en el lugar correspondiente.

Ahora bien, el impacto que pudo tener entre los artistas que trabajaron en El Escorial a partir de 1586 es materia que vamos a examinar.

En principio, los artistas que trabajaron en el magno edificio escorialense eran en buena parte italianos y podían haber conocido la obra en la propia Italia, o incluso allí mismo, en la península vecina, a través de las múltiples copias y grabados que existían. No obstante nos gustaría mostrar un cenáculo de uno de estos artistas que aparece influido por el patrón iconográfico vinciano. Nos estamos refiriendo a la *Última Cena* ejecutada por Bartolomé Carducho, pintada en 1605 y que hoy día se encuentra en el Museo del Prado. [Imagen 1]

La obra presenta la típica agitación leonardesca que intenta captar los afectos de los discípulos de Jesús en el álgido momento emocional que estaban viviendo, pero, dejando de lado esta característica primordial, hay en la pieza un detalle ineludible y que nos remite, sin ningún género de dudas, a la obra del artista de Vinci, y nos estamos

³⁵¹ Fray José de Sigüenza, *La fundación*, op. cit., págs. 267-268. Sobre esta pieza véase Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como museo*, Girona, 2003; J. M. Ruiz Manero, “Pintura italiana del siglo XVI en España I. Leonardo y los leonardescos”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 1992, 9, págs. 1-109; J.M. Morón Turina y F. Checa Cremades, “Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco”, *Goya*, 1984, n° 179, págs. 252-262 y en relación con las obras leonardescas italianas en España, Arturo Perera, “Obras de Leonardo da Vinci y de sus discípulos italianos conservadas en España”, *Arte Español*, 1955, 2° y 3er cuatrimestre, págs. 144-164. En relación con esta problemática nos gustaría citar la conservación en el Museo Lázaro Galdiano de una tabla de un *Jesús adolescente* que fue tomado por la crítica española como obra auténtica del creador florentino: C. Sagnar Quer, “El Leonardo del Museo Lázaro Galdiano” *Goya*, 1981, n° 160, págs. 212-219 y José Camón Aznar, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1962, pág. 46, en tanto que el resto de la crítica la considera otra del Pseudo Boltraffio, María Teresa Fiorio, “Giovanni Antonio Boltraffio” en Giulio Bora, *The Legacy of Leonardo*, op. cit., págs. 131-161, y de la misma autora en el mismo volumen, “The many faces of Leonardism”, págs. 46-47. La iconografía del Salvador adolescente estaría en relación con el cuadro solicitado por Isabella d’Este a Leonardo a través de las misivas que Fra Pietro Novellara le entregaba. El Salvador adolescente iconográficamente haría “pendant” con el Salvador adulto característico de los círculos leonardescos y del que hicimos recordatorio en el capítulo dedicado a los Hernando.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

refiriendo con esta afirmación a las dos manos que se encuentran pertenecientes a un Jesús y a un discípulo de manera semejante a como la hacen en el cenáculo milanés la mano de Cristo y Judas. [Imagen 2-3]

Por otro lado, la pintura del mayor de los Carducho insiste en la V composicional que forman Jesús y San Juan remitente a la elaboración vinciana y en la contraposición de la juventud y senectud en el paralelismo establecido entre San Pedro y el aún imberbe San Juan.

Ahora bien, Bartolomé, como hermano mayor de Vicente, debió ejercer un cierto primado en su formación y, quizá, orientó al pequeño Carducho hacia la admiración del maestro de Anchiano.³⁵²

La admiración de Vicente por Leonardo se muestra de manera evidente en su obra y hemos intentado analizarla, desde el punto de vista literario, en el capítulo correspondiente de la recepción de Leonardo en la tratadística española, mediante sus *Diálogos de la Pintura* donde el artista florentino residente en España afirma haber visitado el *Cenáculo* y deja sobre éste las siguientes palabras:

“Fui a Milán a ver aquella Cena tan admirada de los doctos, como estimada de los Milaneses. Está en el Refitorio de los Frailes Dominicos, en Santa María de Gracia, en que se vé mui bien adonde llegó el ingenio deste divino hombre; porque no ai Apóstol en cuyo movimiento, acción y aspecto no se conozca la intención, y afecto, que interior y exteriormente tiene, la turbación, la santidad, la piedad, la fidelidad, y el amor; como la malignidad y traición de Judas en su rostro falso, y descortés, y plebeya postura. El rostro del Salvador quedó por hazer, no se la causa.”³⁵³

Carducho, fuertemente influido por la teoría de las pasiones estudiada por Leonardo tanto en sus textos como en su obra pictórica, plasma en su *Cena del Convento del Corpus Christi* de Madrid su concepto que con respecto a esta iconografía posee, dejando ver, efectivamente, el juego de los “moti d’animo” en la gesticulación y rostros de los apóstoles.

Sin embargo, el uso de los movimientos leonardescos que aparecen en la obra milanese, son utilizados por nuestro Vicente para otras escenas de las que es un buen ejemplo el *San Bruno y sus seis compañeros se presentan ante San Hugo, Obispo de Grenoble*, en el Museo de Bellas Artes de La Coruña.

En este caso San Bruno ejecuta un movimiento con los brazos que proviene, con una cierta exactitud, del San Mateo de la *Cena* milanese. [Imagen 4 y 5]³⁵⁴

La utilización de este modelo procedente del *Cenáculo* vinciano, posiblemente, se extendió como ejemplo de presentación y alerta ante un acontecimiento remarcable. Así, un gesto semejante lo encontramos, quizá como caso de recepción indirecta, en una

³⁵² Véase Diego Angulo Iñiguez y Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.

³⁵³ Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia y definición, modos y diferencias*, Madrid, 1979, Ed. de Francisco Calvo Serraller, págs. 89-90. Todos los aspectos relacionados con la exégesis de este texto se analizan en el capítulo de la tratadística española correspondiente.

³⁵⁴ Benito Navarrete Prieto en su artículo “Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña 1600-1700” incluido en Benito Navarrete Prieto y otros, *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, 2008, págs. 11-105, hace depender la composición de un grabado perteneciente a la vida de S. Ignacio: *San Ignacio rogando al pontífice Julio III que fundase en Roma el Colegio de los Alemanes* de Rubens y Barbés, *op. cit.*, pág. 28, creemos sin embargo, que la apreciación de Benito Navarrete se puede completar con esta nueva apreciación que hacemos.

obra de Bartolomé Esteban Murillo: *Fray Juan de Alcalá y el alma de Felipe II*. [Imagen 6]³⁵⁵

El pintor sevillano pone en uso, siguiendo los consejos vincianos, una figura que contrapone el movimiento de los brazos a la dirección impresa a la cabeza:

“No acostumbres nunca a hacer la cabeza vuelta hacia donde esta el pecho, ni el brazo ir como las piernas: y si la cabeza gira hacia el hombro derecho haz sus partes más bajas en el lado izquierdo que en el derecho; y si haces el pecho hacia fuera, haz que se gire la cabeza hacia el lado izquierdo, que las partes del lado derecho sean más altas que las del izquierdo.”³⁵⁶

Otro ejemplo, que podemos señalar de esta familiaridad con los tipos exhibidos en *La Cena* se remite al cuadro de Carducho: *Conversación de San Bruno ante el cadáver de Diocres* del Museo del Prado y perteneciente a la misma serie que el visto anteriormente. [Imagen 7]

En este caso San Bruno con los brazos levantados y las palmas de las manos mirando hacia fuera con rostro sorprendido hace el gesto de la “bocca della meraviglia” que Leonardo reservó para la representación de San Andrés en la *Última Cena*. [Imagen 8]

Las copias de la *Última Cena* de Leonardo no se limitaron, sin embargo, al grabado o a la pintura, penetraron, igualmente, en el mundo de la escultura. En este campo podemos destacar los relieves que de esta obra se hicieron en el círculo de Tulio Lombardo o de Giovanni della Robbia.

Otros medios técnicos que reproducen durante el siglo XVI modelos extraídos de la pintura del artista florentino son los dibujos que conservados en diversas colecciones y museos.

Finalmente, la extensión de esta relevante iconografía religiosa se extiende incluso hasta los tapices conservándose en el Vaticano algún interesante ejemplo.

Esta amplísima difusión de *La Cena* leonardesca mediante los más diversos métodos técnicos durante el la decimosexta centuria hace necesaria que su influencia sea considerada como decisiva a la hora, no sólo de abordar el evento de la última comida de Jesús con sus discípulos, sino también, como ya hemos declarado, en la plasmación de personajes en composiciones que requieren variedad en la representación de las emociones y actitudes.

Ahora bien, frente a las copias directas, son sumamente decisivas en la divulgación de ciertos aspectos iconográficos, las interpretaciones que los grandes maestros hacen del original vinciano.

En nuestro suelo tenemos uno de los casos más claros de esta recepción indirecta y mediatizada por la actividad creadora del artista, que escoge un modelo anterior y lo

³⁵⁵ Sterling and Francine Clark Art Institute. Williamstown, Massachusetts. Sobre esta obra se puede ver una última publicación sobre algunos aspectos de la misma en Ignacio Cano Rivera, “Conjuntos desaparecidos y dispersos de Murillo: la serie para el Claustro Chico del convento de San Francisco en Sevilla.”, en Navarrete Prieto, Benito y Pérez Sánchez, A. E., *El joven Murillo*, Bilbao, 2009, págs. 69-97.

³⁵⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 187: “Non usare mai fare la testa volta dov'è il petto, né 'l braccio andare come le gambe: e se la testa si volta alla spalla destra, fa le sue parti più basse dal lato sinistro che dal destro; e se fai il petto in fori, fa che voltandose la testa sul lato sinistro, che lle parti del lato destro sieno più alte che lle sinistre”. El dibujo que Leonardo dejaba para ese comentario es elocuente del origen de todo este tipo de imágenes y modelos.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

transforma generando una obra bien distinta. Nos estamos refiriendo a *La Cena* de Tiziano en El Escorial. [Imagen 9]

La excelente obra del veneciano de Cadore, rápidamente, recibió los mayores loores:

“Entre las dos ventanas bajas, hasta la cornisa que corre por toda la pieza, desde donde vuelve la bóveda, está asentada aquella tan famosa pintura de La Cena del Tiziano, que nunca acaban de alabar los pintores, y tienen razón porque están tan vivas y con tanto espíritu las figuras, que parecen ellas las que hablan y comen, y los frailes los pintados, tanto es el relieve y la fuerza que allí muestra el arte”³⁵⁷

Según David A. Brown la interpretación que Tiziano nos ofrece de la *Última Cena* en El Escorial permite establecer que el artista debió haber visitado Milán hacia 1541 contemplando la obra de Leonardo analizando y adquiriendo los rasgos que de la magna obra le parecían más novedosos.

Juzgando, pues, la tela de El Escorial desde esta perspectiva parece que el pintor veneciano fue impresionado por el realismo de la obra leonardesca, tanto en lo que se refiere a la plasmación de las actitudes de los personajes, como al ejemplo de naturaleza muerta que aparecía sobre la mesa y que, por ello, en ambos aspectos, su composición mostraba el estudio y trabajo sobre el modelo vinciano.

De hecho, Vasari, en relación con este aspecto, insistía en la cualidad de vivacidad que el mantel extendido sobre la mesa poseía.

Era, quizá, ésta la primera ocasión en que una amplia superficie blanca se introducía en el primer plano de una escena y su mensaje no fue olvidado ni por Tiziano como acabamos de ver ni por Andrea del Sarto:

“Como ejemplo se ha dejado de mostrar en las más mínimas partes de la obra una increíble diligencia. Incluso en el mantel se ha representado el tejido de una manera que el propio lino no es capaz de mostrar mejor la realidad.”³⁵⁸

Ahora bien, Tiziano ya había mostrado la predilección por el modelo vinciano en otras obras como la *Última Cena* de Urbino o la *Cena de Emaús* del Museo del Louvre, de la que Teófilo Gautier es el primero que señala la influencia leonardesca y, ya desde entonces, será un comentario acogido con benevolencia por la crítica artística.

La *Cena de Emaús* de Tiziano se fija en este caso el gesto sorprendido de uno de los discípulos que se mueve hacia atrás abriendo los brazos en gesto de sorpresa tal y como la lección de Leonardo mostró en el Judas de *La Cena* milanese.

En la versión que del mismo tema realizará Caravaggio en su *Cena* de la National Gallery de Londres, el gesto sorprendido de uno de los Apóstoles será más cercano al de Santiago el Mayor.³⁵⁹

³⁵⁷ Fray José de Sigüenza, *La fundación*, op. cit., pág. 225

³⁵⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., vol. IV, pág. 25. “Senzaché ogni minima parte dell’opera mostra una incredibile diligenza, avvengaché usino nella tovaglia è contrafatto l’opera del tessuto, d’una manera che la rensa stessa non mostra il vero meglio”. Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, en Giorgio Vasari, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, 2007 (1ªed., 2002), pág. 475. Sobre esta problemática que relaciona la naturaleza muerta representada por Leonardo con aquella de la pieza de El Escorial, C. Pedretti y K. Clark, *Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle*, London, 1983, pág. 15

³⁵⁹ D. A. Brown, “Quando l’Ultima Cena era nuova”, en P. C. Marani, *Il Genio*, op. cit., págs. 263-266.

Sin embargo, Tiziano utilizará gestos y movimientos de clara estirpe vinciana en otras dos obras suyas que también cubrieron los muros escurialenses como su *Tributo al Cesar* hoy en la National Gallery de Londres y en el cual, claramente, Jesús adelanta el brazo derecho en escorzo señalando con el dedo índice hacia el cielo.

El modelo iconográfico señalado lo hemos visto aparecer en tantas representaciones pictóricas que, como en otros casos, al cabo del tiempo se habría perdido el recuerdo de su origen, aunque, en este caso, también Vasari nos habla de la novedad del gesto creado por Leonardo:

“Le vino la idea de pintar en un cuadro al óleo una cabeza de una Medusa, con un peinado en la cabeza formado por un grupo de serpientes, la cosa más extraña y la más extravagante invención que se pueda imaginar; pero como obra que requería tiempo, y como sucede en casi todas las cosas suyas quedó sin terminar. Esta está entre las obras excelentes que el duque Cósimo conserva en el palacio junto a una cabeza de un ángel que alza un brazo en el aire y se escorza, desde el hombro al codo realizando un movimiento hacia delante y el otro se va al pecho con la mano.”³⁶⁰

La noticia la incluyó Vasari en la segunda versión de sus *Vidas* al referirse a la creación leonardesca, hoy perdida, pero que podemos imaginar a través de un dibujo de un discípulo retocado por el propio maestro conservado en la Colección de Windsor y de una pintura que se encuentra hoy día en el Kunstmuseum de Basilea.

De todas maneras, con esta creación iconográfica el artista florentino abría el camino que le llevará al *San Juan* del Louvre.

Siguiendo nuestra discusión no podemos dejar de nombrar otra obra italiana veneciana que, custodiada en el Museo del Prado presentaba la iconografía que hemos señalado. Nos referimos en este caso a la obra de Pablo Veronés, *Jesús entre los doctores*. En este caso, el Jesús adolescente ejecuta la acción con una sorprendente fidelidad al modelo leonardesco.

La influencia de Leonardo en el mundo veneciano, como ya vimos, es recordada por Vasari, con respecto a Giorgione quien nos señala:

“Había visto Giorgione algunas cosas de mano de Leonardo, muy esfumadas y difuminadas como se ha dicho, terriblemente oscurecidas, y de esta manera le gustó tanto que mientras vivió siempre fue detrás de ésta y en la práctica del óleo la imitó grandemente.”³⁶¹

Posiblemente la cercanía de Milán a Venecia propició que las novedades introducidas por Leonardo, no solamente se expandiesen por la Lombardía, sino que se adentrasen en un núcleo con tanta personalidad como el veneciano.

³⁶⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, vol. IV, pág. 23. “Vennegli fantasia di dipignere in un quadro a olio una testa d’una Medusa, con una acconciatura in capo con uno agrupamento di serpe, la piú strana e stravagante invenzione in tutte le cose sue, rimase imperfetta. Questa è fra le cose eccellenti nel palazzo del duca Cosimo, insiema con una testa d’uno Angelo che alza un braccio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo inanzi, e l’altro ne va al petto con la mano.”

³⁶¹ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. IV, pág. 42. “Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Leonardo, molto fumeggiate e cacciate come si è detto, terribilmente di scuro; e questa maniera gli piacque tanto che mentre visse sempre andò dietro a quella, e nel colorito a olio la imitó grandemente”.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Igualmente, debemos recordar la corta estancia de Leonardo en la ciudad de la laguna, donde, aunque la parada fuese corta, la impresión producida en ese medio no se perdió fácilmente como las palabras de Vasari parecen atestiguar.³⁶²

La relación del núcleo véneto con el mundo leonardesco es visible en la obra del Greco y en especial en el *Cenáculo* que del pintor cretense se encuentra en la Pinacoteca Nacional de Bolonia. **[Imagen 10]**

La relación entre este cuadro y el prototipo leonardesco es evidente no sólo en la agitación que conmueve en la obra del Greco a los personajes sino en la marca inconfundible de las dos manos en escorzo de Jesús que se acercan, punto dramático fundamental, al fresco del pintor florentino.

Posiblemente, esta vinculación de la *Cena* del Greco con la de Leonardo, esté no sólo en el recuerdo que del pintor florentino se mantenía en Venecia, ni en el innegable respeto que la obra milanesa producía en cualquier artista. Hemos podido comprobar que el mismo Tiziano en las aproximaciones que realiza a esta iconografía no olvida el prototipo vinciano y Tintoretto también se dejará llevar por la fuerza de la tradición en la *Cena* que se conserva en la Academia de San Fernando.

Ahora bien otra interesante apropiación de la pieza vinciana se puede observar en una obra de Pedro de Orrente conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao conocida como *El Sacrificio de Isaac*. **[Imagen 11]**

En esta obra el pintor de origen murciano parece tener en mente el San Pedro de la *Cena*, aunque en este caso dispuesto de manera inversa casi como si hubiese contemplado un grabado de la pieza. **[Imagen 12]**

Finalmente, nos gustaría cerrar este recorrido por la influencia del Cenáculo leonardesco en artistas extranjeros que, como Tiziano, fueron influidos por el genio creador del artista florentino y que, por otro lado, dejando sus obras en nuestras colecciones permitieron una difusión del modelo vinciano en nuestra pintura barroca, con la figura de Rubens.

Encontrándose Rubens en Roma en 1607 debió de pasar por Milán donde copió la *Última Cena* de Leonardo. Prueba de esta copia realizada por el artista flamenco es la existencia de un dibujo de Rubens que, hoy día, se encuentra en la Colección Devonshire en Chatsworth y otro ejemplar que se encuentra en el Museo de Dijon procedente de la colección de La Salle (1682-1865) que fue la base para el grabado de Pieter Soutman, que volvió a difundir el modelo vinciano por toda Europa.

Sin embargo, la importancia del dibujo y del gusto rubensiano por la *Cena* de Leonardo no quedó vinculado, solamente, a la incisión de Soutman. Rubens y Van Dyck empezaron su colaboración en torno a los años 1616-1620, y es posible que la *Cena* que de Antón Van Dyck se conserva en una Colección privada madrileña, con una datación de alrededor de 1618, se haya inspirado en las indicaciones y dibujos dejados por Rubens a Van Dyck.

La obra provenía del Convento de los Carmelitas Descalzos de Madrid donde ya fue visto por Antonio Ponz, aunque no percibió la utilización del modelo vinciano:

³⁶² Sobre esta problemática resulta muy revelador el volumen conjunto titulado *Leonardo e Venezia*, Milano, 1992

“La Cena de Cristo y sus apóstoles, obra muy acabada de Van-Dyck por invención de Rubens, como dice una firma”³⁶³

La referencia más antigua a esta obra se encuentra en un inventario de 1653 de la colección de Jan Wildens, pintor coleccionista y amigo de Van Dyck, de donde debió salir para llegar al convento madrileño.³⁶⁴

Finalmente, nos gustaría tocar algunos ejemplos del núcleo sevillano, sobre todo una clara muestra de recepción leonardesca que encontramos en la *Última Cena* del convento de Santa Inés de Sevilla.³⁶⁵

La obra que nos ocupa fue realizada entre 1545 y 1550 por un artista desconocido que se puede caracterizar como perteneciente al entorno de Alejo Fernández.

Con respecto al mecenazgo que hizo posible la ejecución de este importante fresco debemos recordar que en 1542 ocupaba el cargo de abadesa del citado convento doña Leonor Pacheco, siendo quizá ella, como en tantos otros casos sucedía, la que facilitó el grabado que copiaba la *Última Cena* de Santa María de las Gracias de Milán al pintor encargado de la realización de la obra.

En relación a esta posibilidad no debemos olvidar la vinculación que con el convento tuvo la familia Enríquez de Ribera de la que ya hemos constatado presencias leonardescas en su colección, y que tuvo intensas relaciones con el mundo artístico italiano.

El grabado utilizado como base para la composición de Santa Inés es, quizá, uno de los primeros que se realizaron y cuya autoría corresponde a Giovanni Pietro Birago de quien ya hemos remarcado su importancia en la difusión del Cenáculo vinciano y de la obra del artista florentino. **[Imagen 13]**

El Cenáculo de Santa Inés presenta la introducción de un perro en el ángulo inferior derecho tal y como sucede en el grabado italiano siendo además su posición exacta, lo cual nos hace establecer una vinculación directa entre las dos obras. **[Imagen 14-15]**

Otros grabados de origen norte-italiano, que tomaron como modelo la pieza de Birago, o bien suprimen el detalle de la introducción anecdótica del animal o bien cambian su morfología convirtiéndolo, por ejemplo, en un gato o ratón.³⁶⁶

Este dato que nos habla de la introducción del perro en la escena es igualmente relevante para la clarificación de un ejemplo que hemos anotado con anterioridad y que

³⁶³ Antonio Ponz, *Viage de España, op. cit.*, 1988 (1ªed. 1947), tomo V, pág. 155. En el mismo monasterio nuestro viajero había enumerado una obra atribuible a Leonardo: ‘Nuestra Señora con el Niño en pie que tiene un racimo de uvas en la mano de la escuela de Vinci’.

³⁶⁴ Véase M. Díaz Padrón: “Dos pinturas inéditas de Van Dyck en colecciones madrileñas: la Santa Cena y la Mujer adúltera”, *Archivo Español de Arte*, 1967, nº 159, págs. 215-237.

³⁶⁵ Sobre esta muy interesante pieza se puede ver J. M. Serrera, “La pintura mural sevillana del siglo XVI y su influencia en México” en V.V.A.A., *Primeras jornadas de Andalucía y América*, Huelva, 1981, tomo II, págs. 321-336; J. Aguilar Gutiérrez y A. J. Morales, “La Última Cena del convento de Santa Inés y su restauración”, *Laboratorio de Arte*, 2005, tomo 18, págs. 123-136 y Marina S. Mercado Hervás, “El monasterio de Santa Inés de Sevilla. Estudio de su pintura mural del siglo XVI” en V.V.A.A., *Las Clarisas en España y Portugal*, Salamanca, 1993, volumen II, págs. 859-875.

³⁶⁶ Véanse para estos ejemplos los grabados que se conservan en la Albertina de Viena atribuidos a un seguidor de Giovanni Pietro Birago y que se pueden ver en Cleria Alberici, *Leonardo e l’incisione, op. cit.*, págs. 60-61.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

corresponde a *La Cena* realizada por Van Dyck en 1618 conservada en una Colección privada madrileña. [Imagen 16]

Si nos fijamos, el artista nacido en Amberes, como en el caso sevillano, introduce una naturaleza muerta y el detalle del can, en este caso en el ángulo inferior izquierdo, pero, manteniendo una posición que delata su proximidad al grabado italiano.

Además, y en relación con este problema, debemos añadir que ni el dibujo de Rubens conservado en Dijon ni el grabado de Soutman introducen este pormenor que sí es reflejado por Van Dyck.

El estudio pormenorizado del fresco del convento sevillano se presenta difícil, ya que sufrió varios repintes durante el siglo XIX que impiden conocer el grado de fidelidad que mantuvo el artista anónimo con respecto a la obra vinciana.

En primer lugar, si analizamos el entorno que rodea la escena podemos comprobar que las diferencias reales entre el grabado y el fresco no son demasiadas, de hecho, separándose de otros ejemplos, que quizás siguen algunos aspectos del grabado de Birago, tanto el fresco como el grabado que le sirve de inspiración presentan la introducción de un perro en la escena.

El suelo realizado en forma de damero en ambas obras aparece alternante en tonos claros y oscuros en el fresco.

El techo aumenta su riqueza en la obra de Santa Inés por la introducción del color dorado en los casetones que se combinan, en este caso, con el color marrón de la madera.

El fondo de la sala, en ambos casos, se abre con una triple ventana que se corona en la parte central del grabado con un frontón curvo, y, finalmente, las paredes que cierran la escena sustituyen los tapices que decoraban el original leonardesco por rectángulos sin ningún tipo de decoración como trasmite el sobrio grabado de Birago.

Los personajes en las dos representaciones no son tan distantes si olvidamos, momentáneamente, el original vinciano y nos fijamos en la descripción escueta que nos trasmite el grabado italiano.

De hecho, en el grabado de Birago predomina la impresión de que la escena esta poblada de personajes barbudos que es, igualmente, la visión dada por el *Cenáculo* de Santa Inés.

Ahora bien, si recapitamos detenidamente sobre cada una de las agrupaciones triádicas de los apóstoles volvemos a comprobar la similitud de las dos obras.

Así pues comenzando por la izquierda donde encontramos a Bartolomé, Santiago el Menor, y San Andrés, vemos que el pintor sevillano ha respetado el gesto de San Andrés al que representa calvo y con las palmas de las manos abiertas hacia el frente haciendo el movimiento “della bocca della maraviglia”, tan difundido en el arte occidental.

El siguiente grupo formado por Judas, Pedro y Juan ha sido uno de los representados de forma más fidedigna manteniendo por ejemplo, en el fresco la mano de Judas que se aproxima a la de Cristo, la calvicie de Pedro y su gesto impetuoso y, para terminar, la dulce inclinación de un imberbe San Juan que forma una “V” característica con Cristo.

La figura de Cristo aunque ha conservado, básicamente, la integridad de su iconografía, sin embargo, pierde gran parte de su solemnidad al mirar hacia unos de los laterales en vez de hacia abajo, como se puede observar en el original vinciano.

Los otros seis apóstoles que forman el grupo que se sitúa a la derecha de Jesús en la composición son algo más divergentes. **[Imagen 17]**

Así, en efecto, Santo Tomás no ejecuta el característico gesto indicativo, ni tampoco, San Felipe lleva su mano al pecho, siendo además caracterizado este grupo de tres apóstoles a la derecha de Jesús como hombres de larga cabellera y barba alternando en ellos la cabeza de cabello moreno con la testa ya encanecida.

Finalmente, en el grupo que componen Mateo, Tadeo y Simón en el ángulo derecho, la composición conventual mantiene el movimiento de brazos y manos de Mateo y la calvicie y actitud de Simón.

La obra sevillana muestra, pues, en una fecha tan temprana como los años cuarenta de la decimosexta centuria, un testimonio claro de la divulgación del mensaje leonardesco en Sevilla, lo que nos hace suponer que este caso no sea un evento aislado y que como ya hemos indicado anteriormente a través de Campaña, Esturmio y Vargas, artistas formados en el medio italiano, así como mediante el mecenazgo de casas nobiliarias como los Enríquez de Ribera, las innovaciones leonardescas debieron haber sido conocidas y divulgadas en la ciudad hispalense, haciendo posible que en el último tercio del siglo XVI el mensaje teórico del artista florentino penetrara en los cenáculos intelectuales que estaban floreciendo en esta ciudad andaluza alcanzando uno de sus puntos álgidos con la inclusión de los “documentos” de Leonardo en ese magno ejemplo del florecer teórico-artístico en Sevilla que es el *Arte de la Pintura* compuesto por el pintor Francisco Pacheco.

Sin embargo, no quisiéramos concluir este apartado dedicado a la recepción de la *Cena* leonardesca en los ámbitos artísticos hispanos salvo en el valenciano, sin dejar de nombrar otra pieza sevillana que muestra estilemas leonardescos en su elaboración como es el caso de la *Última Cena* pintada por Alonso Vázquez (1564-1608). **[Imagen 18]**

En su aspecto general la obra de Vázquez pudo estar inspirada por el grabado de Durero de la *Última Cena* incluido en el conjunto de once xilografías que componen la *Gran Pasión*, en la que los apóstoles se organizan alrededor de la mesa en la que se desarrolla el evento.

Sin embargo, y, quizá, siguiendo una organización compositiva simétrica sugerida por el grabado de la misma temática ejecutado por Marcantonio Raimondi, nos aparecen dos apóstoles a ambos lados de la mesa que de forma especular llevan su mano al pecho y expresan su arrobamiento religioso con una mirada de sentimiento hacia Cristo que, claramente, están inspirados en el San Felipe vinciano. **[Imagen 19]**

Por otro lado, la agitación que se transmite en el rostro y las acciones de todos los personajes del cenáculo vuelve a incidir en el deseo de mostrar las pasiones y afectos del alma humana que, desde la representación de Leonardo, se consideraban como un asunto casi inevitable en este tipo de pinturas.

El conocimiento que Alonso Vázquez pudo tener de un grabado de la *Última Cena* de Leonardo le pudo llevar a incorporar el modelo de Jesús, con una construcción

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

triangular de su tronco y brazos y con una mano que extiende su palma abierta y la otra que intenta coger, a su *Tránsito de San Hermenegildo*. [Imagen 20-21]

En esta obra, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, podemos comprobar, como, efectivamente, el santo sevillano, aunque, en este caso, mostrado en tres cuartos, abre sus brazos para diseñar un triángulo que se corona con las dos manos, las cuales una se abre y otra se aproxima al efecto escorzado que Leonardo da Vinci le adscribe.³⁶⁷[Imagen 22]

³⁶⁷ Sobre esta obra y la participación en la misma de Juan de Uceda véase Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pág. 211. La posición de las manos del Cristo milanés que aproximadamente imita Vázquez tienen para Leo Steinberg un significado más allá del atribuido normalmente a la escena, siendo una síntesis del mensaje de la traición y de la redención. Véase, L. Steinberg, *Incessant Last Supper*, *op. cit.*, págs. 138 y s.s.

F. LA RECEPCIÓN VINCIANA EN EL CÍRCULO DE LOS MACIP

Durante muchos años la personalidad de esta dinastía de pintores permaneció en una situación confusa e indiscernible al considerar la historiografía tradicional que uno de los miembros de esta familia, Juan de Juanes, era el elemento cohesionador de todas las obras que, por parentesco figurativo, se podrían adjudicar a la producción de los Macip.

Así, efectivamente, desde el siglo XVII la personalidad del fundador de esta dinastía, Vicente Macip se había mezclado con la de su hijo Juan Vicente Macip, de tal manera que en los escritos de Jusepe Martínez, Vicente Vitoria o Palomino, sólo se hablaba de un famoso pintor valenciano denominado como “Juanes”, nombre que estaba envuelto de leyenda y mito y a quien se adjudicaban tanto las pinturas que hoy sabemos que corresponden a Vicente Macip, como las de su hijo Juan Vicente Macip y, finalmente, también las de los hijos de Juan, entre ellos, Vicente Macip Comes.

Tres artistas, pues, de generaciones distintas y de nombre similar que la historiografía se encargó de fundir en un solo personaje.

Fue Elías Tormo el primero que sentó las bases para la diferenciación de la saga de los Macip. Así, en su trabajo *Varios estudios de artes y letras* intentará delimitar la producción de Vicente Macip mediante el estudio de la obra más relevante de éste, a saber, el *Retablo de Segorbe*.³⁶⁸

Curiosamente, esta línea de trabajo emprendida por Tormo y después por otros investigadores va a invertir la situación de privilegio de Juanes dotando, al contrario, a su padre de unas características pictóricas más sólidas y elogiadas y dejando al hijo las tendencias adocenadas que, en cierta manera, van a desprestigiar la obra de Juan de Juanes.

Ante esta situación han reaccionado Hernández Guardiola y Company i Climent reclamando la participación del joven Juanes en la obra más primordial que salió de la paleta de su padre, el afamado *Retablo de Segorbe*.³⁶⁹

Pero dejando, momentáneamente, esta discusión sí debemos afirmar que la obra de esta saga de pintores impuso sus características artísticas al núcleo valenciano, prácticamente, durante toda la decimosexta centuria, resaltando, de esta manera, su prioridad artística sobre el resto de artistas que fueron sus coetáneos y que no pudieron, por lo tanto, evitar su decisiva influencia.

VICENTE MACIP (1475-1550)

Hasta hace relativamente pocos años, los inicios de la carrera pictórica de Vicente Macip estaban perdidos en las oscuridades de las incertidumbres que lo relacionaban en su aprendizaje con un Maestro Cabanyes con el que mantenía profundas concomitancias y del que se pretendía hubiese sido su maestro.

³⁶⁸ Elías Tormo, *Varios estudios de artes y letras*, vol. I, Madrid, 1902.

³⁶⁹ “De nuevo sobre Joan Macip, alias ‘Joan de Joanes’”, en Lorenzo Hernández Guardiola y Ximo Company i Climent, en *De pintura valenciana (1400-1600)*, op. cit., págs. 211-269.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Fueron, no obstante embargo, las investigaciones de Fernando Benito Doménech las que aclararon este enigma que hizo de los dos maestros una misma persona, es decir, la obra del Maestro de Cabanyes representaba la primera época del trabajo pictórico de Vicente Macip.³⁷⁰

De todas maneras, una vez que eliminamos el problema de la vinculación de Vicente Macip con el Maestro de Cabanyes, sigue manteniéndose la cuestión sobre el origen de sus fuentes.

Ximo Company considera que el último cuarto de siglo de la decimoquinta centuria y los primeros años del siglo XVI están dominados por dos figuras correspondientes a Rodrigo de Osona y Pablo de San Leocadio desestimando, pues, la fuerza del influjo de los Hernando a los que considera unos pintores que importan de Italia unas fórmulas leonardescas demasiado atrevidas para el contexto cultural valenciano.

Es por este razonamiento, por el que este historiador cree que la permanencia en suelo valenciano de los artistas manchegos no tuvo toda la repercusión esperable de sus dotes y de las nuevas posibilidades pictóricas que ofertaban.

Sin embargo, con anterioridad, ya hemos hecho mención a Vicente Macip como uno de los pintores que como Miguel Esteve, Miguel del Prado, el Maestro de Alcira o el propio de Felipe Pablo de San Leocadio siguieron con mayor o menor intensidad, la estela de los Hernando.³⁷¹

De todas maneras, estamos hablando de la erección de una escuela pictórica, la valenciana, que desde finales del siglo XV dialoga con las corrientes italianas que desde la península vecina le llegan con una cierta intensidad.

Una primera fase, vendría, efectivamente, representada, como ya sabemos, por la llegada patrocinada por Rodrigo de Borja, futuro Alejandro VI, de los pintores Pablo de San Leocadio, Francesco Pagano o el maestro Riquart, posiblemente, identificable con Ricardo Quartararo.

No obstante, aunque esta primera fase iniciada con la llegada de estos artistas en 1472, no produce, obviamente, ninguna recepción de leonardismo, la propia evolución de Pablo de San Leocadio, el único de los tres artistas que permanecerá largamente en suelo levantino, si va a asumir, como ya vimos, elementos leonardescos que pudieron ser asumidos por el pintor de Reggio, entre otras fuentes, desde las novedades introducidas por los Hernando.

Así, por ejemplo, en las seis tablas que conforman el *Retablo de San Jaime* en Villareal, San Leocadio incorpora rasgos leonardescos que le pudieron llegar de los Hernando a través de la ayuda recibida en esta obra por su hijo Felipe Pablo y por sus discípulos (que también lo fueron de Yáñez y Llanos) Miguel Esteve y Miguel del Prado.

Es decir, incluso Pablo de San Leocadio, con su actividad artística, va a difundir el legado leonardesco en este período de tiempo que estamos analizando.

³⁷⁰ Véase, Fernando Benito Doménech, “El maestro de Cabayes y Vicente Macip: un solo artista en etapas de su carrera”, *Archivo Español de Arte*, 1993, nº 263, págs. 223-224.

³⁷¹ Véase, Ximo Company, *La Pintura del Renaixement*, Valencia, 1987, Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1987, 2 vol., pág. 178, Miguel Falomir Faus, *Arte en Valencia*, op. cit., pág. 465.

Ahora bien, por otro lado, la segunda fase de introducción del italianismo en las tierras levantinas viene dado por la llegada de los dos pintores manchegos en 1506. En este caso, el italianismo que introducen Yáñez y Llanos, aunque compuesto de influencias diversas, mantiene un predominio fundamental de las tradiciones leonardescas.³⁷²

Serán estas tendencias leonardescas las que configurarán una parte importante del lenguaje del joven Vicente Macip, tendencias que veremos reflejadas en tres aspectos fundamentales de la difusión del lenguaje figurativo vinciano, a saber, la utilización de determinadas iconografías o aspectos de las mismas como se puede comprobar en la *Santa Cena* del Museo de Valencia; la apropiación de un lenguaje gestual que intenta transmitir de manera justa y explícita las pasiones y afectos del alma y, finalmente, un tratamiento de la luz y del volumen que introduce, en algunos casos, la técnica esfumada del maestro florentino.

La tercera fase de introducción del italianismo durante el siglo XVI en el Reino de Valencia, vendría marcada por la producción de la dinastía de los Macip.

Sin embargo, tanto en el fundador de la saga, Vicente, como en su genial hijo Juanes, se ha producido una polémica entre los diversos estudiosos de su obra acerca de la posibilidad de un viaje de los valencianos a tierras italianas donde completarían su formación.

En relación con esta polémica, por ejemplo, estaría la hipótesis que Post esbozó en 1953 identificando a Vicente Macip con un Johannes Hispanus cuya obra aparece en Italia, aunque para el crítico americano el leonardismo de Macip ya habría sido asumido por el pintor en tierras valencianas a través de la visión de las obras de los Hernando.³⁷³

En la misma línea, Ximo Company se decanta por una posible estancia italiana de Macip:

“Ja desde 1513 apareix com a pintor autònom de la ciutat de València, però por temps después, al voltant de 1515, es produiria el seu indocumentat però segur viatge a Itàlia esdeveniment importantíssim en la seua forja estilística.”³⁷⁴

En discrepancia con la hipótesis del viaje italiano se sitúa Fernando Benito, quien no considera necesaria esta estancia para poder dar cuenta de su síntesis artística y las fuentes de las que se nutre:

“Pintor de forta personalitat i àmplia trajectòria a la València del segle XVI, Vicente Macip se’ns descobreix com un dels artistes millor dotats del panorama espanyol del seu temps. El seu particular mèrit

³⁷² En general, se ha vinculado con un leonardismo mas “avant la lettre” la obra de Llanos en tanto que la obra de Yáñez ha sido también relacionada con tradiciones italianas ajenas a la escuela de Vinci, como por ejemplo defendió M^a Luisa Caturla, “Fernando Yáñez no es leonardesco”, *Archivo Español de Arte*, 1942, n^o 47, págs. 35-49, o el propio Pedro Miguel Ibáñez Martínez en *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*, Cuenca, 1999.

³⁷³ Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge 1953, vol.XI, págs. 83-84. Con una opinión un tanto diferente Camón relaciona a Johannes Hispanus con el hijo de Vicente, Juan de Juanes, J. Camón Aznar, *op. cit.*, pág. 94.

³⁷⁴ Ximo Company y Climent, *La Pintura del Renaixement*, *op. cit.*, pág. 59

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

resideix en el fet que, sense necessitat de viatjar a Italia, arribà a dominar el vocabulari del renaixement i del manierismo amb una soltesa tremenda³⁷⁵

Seguidamente, vamos a realizar una revisión de la obra atribuida y documentada de Vicente Macip para intentar establecer los lazos figurativos que sean pertinentes con el mundo de las tradiciones leonardescas que el artista debió conocer, fundamentalmente, a través de la llegada de los Hernando a la capital levantina.

La primera obra en la que detectamos los primeros indicios de esta aproximación a las formas y la sensibilidad vinciana es la *Virgen con el Niño en compañía de Santa Ana* del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fernando Benito nos llama la atención sobre la relación que esta obra posee con la “Anna Triplex” de la parroquia de San Nicolás de Valencia ejecutada por Fernando Yáñez de la Almedina. [**Imagen 58 de los Hernando**].

Según el estudioso de Macip, el más ondulado y armónico estudio de los paños manifestaría la posible visión que el pintor valenciano tuvo de la obra.

Efectivamente, si nos fijamos en los pliegues del manto de la Santa entorno a sus rodillas, no podemos dejar de sentir la ligazón que tienen con la *Virgen de la Anunciación* de este políptico [**Imagen 60 de los Hernando**], y que nos remiten a un posible modelo vinciano que estaría en los dibujos que el maestro florentino realizó sobre esta temática.

Ahora, por otro lado, tampoco debemos olvidar el rostro suave y dulce de la Virgen que con su esbozo de sonrisa se introduce en ese mundo de seres amables que son característicos del quehacer leonardesco. [**Imagen 1**]

Una segunda mención merece el San Damián del *Retablo de San Dionisio y Santa Margarita* del Museo Diocesano de Valencia.

En este caso, el joven santo médico, imberbe, con la cabeza de tres cuartos y con la mirada fija, atenta y concentrada en el objeto médico, es casi una interpretación y aplicación de figuras tan leonardescas como las que descienden del modelo de la *Virgen de los Husos*, además, la volumetría del rostro esta conseguida con suave juego de luces y sombras que recuerdan, igualmente, las aportaciones vincianas a este tipo de consecuciones pictóricas. [**Imagen 2**]

La *Virgen y Jesús con ángeles músicos y santos* del Museo Lázaro Galdiano [**Imagen 3**] considerada por Post como uno de los trabajos más delicados del Maestro de Cabanyes, presenta un cierto influjo leonardesco, posiblemente, llegado a través de los Hernando, en la figura del Niño Jesús que estaría muy cercano a los modelos vincianos desarrollados para la iconografía de la *Virgen de los Husos*.

Otros recuerdos del florentino se sugieren en la figura de San Vicente que gesticula y expresa su ánimo mediante la típica actitud leonardesca de levantar el dedo índice de la mano y, finalmente, en un San Jerónimo que, en cierta manera, viene a plasmar el modelo que, de forma arrodillada, creó el maestro florentino y que tuvo una fuerte repercusión en la pintura lombarda.

³⁷⁵ Fernando Benito Doménech y José Luis Galdón, *Vicente Macip (c.1475-1550)*, Valencia, 1997, pág. 19.

En el *Calvario de la Redención*, tabla conservada en colección valenciana Orts-Bosch, Vicente Macip ha adoptado una forma de presentar las historias que busca la variedad y la expresión de los estados individuales, siguiendo con ello, las doctrinas vincianas expresadas en el *Libro di Pittura* y que los Hernando pusieron de manifiesto en su producción levantina, transmitiéndola a sus discípulos y seguidores más cercanos como subrayamos anteriormente.

De todas maneras, en esta tabla ejecutada entre 1525 y 1530 Macip introduce en la composición un claro elemento leonardesco en el Jesús resucitado que envuelto con un manto rojo nos incita a reflexionar sobre la crucifixión. **[Imagen 4]**

El modelo, heredado de Yáñez y de Llanos, tuvo una amplia difusión en las tradiciones pictóricas de estirpe leonardesca y tenía un posible origen en el dibujo de *San Juan Bautista* realizado por el artista florentino y conservado en la Colección Windsor.

El *San Pedro y San Pablo* realizados hacia 1525 y conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia **[Imagen 5]** presentan recuerdos del mundo vinciano a través de dos rasgos estilísticos puestos en juego.

El primero, es la utilización de un tratamiento de la luz y la sombra que consigue resaltar el relieve de las figuras y que evita los perfiles netos y definidos sustituyéndolos por una definición basada en la utilización de la sombra. El segundo, es de tipo iconográfico, y se centra en la figura de San Pedro que con un atrevido escorzo pasa el brazo derecho por delante del cuerpo doblándolo posteriormente hacia atrás tal y como sucede con el modelo que Leonardo plasmó por ejemplo en su *San Juan* del Louvre.

La siguiente obra de Vicente Macip que vamos a examinar es el *Salvador Eucarístico* de la Catedral de Valencia. **[Imagen 6]**

Esta tabla nos parece sumamente interesante porque introduce un modelo leonardesco que, en este caso, estaría en el *Salvador Mundi* del cual quedan esbozos de las vestimentas en los dibujos que de este proyecto se conservan en la Colección Windsor y que se plasmaron en copias, fundamentalmente lombardas, de las que hemos hablado anteriormente, y de las que, quizá, la más significativa sería la de la Colección parisina de De Ganay.

El modelo, probablemente, fue representado por los Hernando en el conjunto escultórico que decoraba el órgano renacentista de la catedral de Valencia.

La introducción de esta iconografía de origen vinciano por Vicente de Macip dará paso, con posterioridad, al desarrollo que su hijo, Juan de Juanes hará de este tipo de imágenes algunos años después.³⁷⁶

El *San Juan Bautista* del Museo de Bellas Artes de Valencia presenta, de la misma forma, ese gusto por la expresividad introducida en el mundo levantino por los pintores manchegos. **[Imagen 7]**

En este caso, no incidiremos en su análisis demasiado, ya que con anterioridad hemos mostrado tanto los ejemplos en el mundo de los Hernando y de su círculo como hemos resaltado el posible origen de estos modelos desde el mundo lombardo.

³⁷⁶ Una muestra pictórica parecida con profundas connotaciones leonardescas es el *Salvador Eucarístico* que se encuentra en el Museo Narodowe en Poznan (Polonia) y el desaparecido en 1936 del Retablo mayor de la Catedral de Segorbe.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

De todas formas, el gesto inconfundible de San Juan indicando con su dedo índice al cordero nos habla de la comunidad de formas y sugerencias en los que nuestro pintor estaba incluso y que se habían afianzado como fórmulas representativas ya comunes en los ambientes artísticos valencianos.

De la misma manera, la mano, escorzada, del San Juan de la escena que representa la *Piedad* deriva, como marca indeleble, de los modelos leonardescos. [Imagen 8]³⁷⁷

Una pieza singular de la que hemos hablado anteriormente es la *Calavera* que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Con anterioridad y en relación con la recepción de Leonardo en la pintura del artista extremeño Luis de Morales indicamos las conexiones que entre este pintor y el mundo valenciano existían. Así, dentro de este análisis creíamos razonable relacionar la *Calavera* de Macip con los estudios anatómicos llevados a cabo por Leonardo hacia 1489 y de los que dejó unos excelentes dibujos del cráneo humano.

Cabría la posibilidad de que dentro del conjunto de apuntes que los Hernando aportaron desde Italia, se incluyesen copias de estos dibujos extraordinarios que pudiesen inspirar esta tabla del museo valenciano y otro ejemplar magnífico que se encuentra en el *Calvario* de la parroquia valenciana de San Nicolás. [Imagen 61 de Luis de Morales]

Seguidamente, comenzaremos el examen de uno de los conjuntos más importantes y señeros de la producción de Vicente Macip. Nos referimos al conjunto de retablos conservados en el Museo Diocesano de Segorbe, y del que son representativos el *Retablo de San Vicente* y el espléndido *Retablo Mayor* de la catedral.

En el Retablo de San Vicente, del que ya hemos dejado alguna muestra de su leonardismo, nuestro Macip continúa manteniendo el empleo de fórmulas iconográficas y técnicas que tenían su origen en la producción hernandesca.

Estos influjos los podemos concretar en alguno de los modelos femeninos que en la esquina de la *Curación de los apestados* muestra el recuerdo de un modelo semejante tomado a Yáñez en el *Abrazo en la Puerta Dorada* de la Catedral de Valencia.

Igualmente, el *San Sebastián* que aparece en este retablo deriva tipológicamente del *San Sebastián* ejecutado por Yáñez de la Almedina y conservado en el Meadows Museum de Dallas.

Ahora bien, con las tradiciones hernandescas vienen las tradiciones leonardescas que se manifiestan, entre otros aspectos, en el deseo de variedad que nuestro Macip introduce en la escena, ya nombrada, de los apestados, escena que presenta una inestabilidad en los personajes que actúan que, procediendo del intento de Hernando de Llanos por seguir los principios vincianos, se manifiesta, en ambos creadores, mediante esta visible inquietud.

Centrándonos en el mejor conjunto pictórico elaborado por Macip, a saber, el *Retablo Mayor* de la Catedral de Segorbe, debemos, en principio, indicar que es un trabajo clave en la trayectoria del pintor valenciano ya que nos descubre, documentalmente, su forma de trabajar y estilo entre 1529 y 1532.

³⁷⁷ La tabla forma parte del conjunto perteneciente al Retablo de San Vicente que se encuentra en el Museo Diocesano de Segorbe.

Su extraordinaria calidad ha llevado aparejada una cierta disputa que avanzábamos en páginas anteriores y que se concretaba en la división entre aquellos historiadores que consideran necesario un viaje italiano de Macip para poder dar cuenta de todas las novedades introducidas en esta magna pieza y la opinión de otros investigadores como Francisco Benito, quien afirma que era suficiente bagaje estilístico, el que poseía Macip mediante su formación valenciana para poder, a partir de ahí, elaborar este magnífico Retablo de Segorbe.

Introduciéndonos en el leonardismo que podemos visualizar en esta obra, nos remitiremos primeramente a la escena de la *Anunciación*. [Imagen 9]

En esta escena podemos individualizar como referencia que asume el lenguaje vinciano el arcángel que se presenta a María y que representado de perfil y con el dedo señalando hacia el cielo deriva, en este caso, de los modelos leonardescos asimilados a través de la obra de los Hernando en piezas como la ya vista de la *Anunciación del Políptico de San Nicolás* de Valencia.

Ahora bien, tampoco debemos dejar de reseñar el paralelismo que existe entre el modelo ejecutado por Macip y algunos ejemplos parecidos que hemos tenido la ocasión de analizar cuando hemos estudiado la pintura de Juan Correa de Vivar y la escuela toledana del Renacimiento. [Imágenes 1 y 6 de Correa de Vivar]

El establecimiento de estos paralelismos nos permite volver a insistir en la intensa relación que existía entre los diversos núcleos pictóricos hispanos y en las líneas de difusión y recepción del leonardismo que se desarrollaron en nuestro país durante el siglo XVI.

La *Adoración de los pastores* de este retablo de Segorbe vuelve a recurrir al lenguaje narrativo, dinámico, en su expresividad, con utilización de una variada antología de caras, gestos, posiciones y movimientos de las manos como el que introduce uno de los pastores, situado detrás de San José y que recurre al conocido escorzo de la mano de procedencia leonardesca, escorzo que los pintores manchegos Llanos y Yáñez utilizaron de forma recurrente. [Imagen 10]

Este estilismo leonardesco vuelve a aparecer, por ejemplo, en el San Nicodemo de la *Crucifixión* del mencionado retablo. [Imagen 11]

En el *Cristo camino del Calvario* el Nazareno que camina de perfil deriva en su modelo de las tablas de Paolo de San Leocadio y de Fernando de Llanos, de quien vimos algún ejemplo, siendo el más representativo el de la colección Godia de Barcelona y del que, en su momento, se planteó su relación con el mundo leonardesco y lombardo. [Imagen 12]

Efectivamente, en el caso que estamos viendo, Vicente Macip recibe un leonardismo que viene ya caracterizado por una primera asunción del mismo en la obra de los Hernando, acto que, en cierta manera, dirige hacia la difusión y apreciación del mismo, afirmación ésta que no podemos nunca dejar de tener en cuenta a la hora de analizar la recepción de Leonardo en nuestro arte.

Así, podríamos decir que esta llegada del leonardismo se podría describir como un diálogo que los diferentes artistas hispanos mantienen con el maestro bien directamente, bien de manera mediada, por lo que los entrecruzamientos, transformaciones y nuevas visiones del artista florentino asumen la personalidad y características de la relación que

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

con él o con sus interpretaciones establecen los artistas que se encuentran con esta fuente y tradición.

El *Santo Entierro* del Retablo de Segorbe aunque, efectivamente, seguidor de modelos piombescos como acertadamente argumenta Fernando Benito presenta un par de ejemplos de recepción leonardesca que nos gustaría comentar seguidamente.

Primeramente deberíamos fijarnos en la mano derecha de San José de Arimatea que surge tras la cabeza de una de las santas mujeres y que con gran precisión dibujística nos aparece indicando hacia la parte izquierda de la composición. **[Imagen 13]**

El gesto expresivo tiene un claro antecedente en las obras del artista florentino, por ejemplo, en la primera versión de la *Virgen de las Rocas* donde nos aparece un ángel que indica con un recurso gestual bastante semejante al empleado por Macip, y del que se conserva un dibujo bastante semejante en la Colección Windsor.³⁷⁸

En este caso, como en otros, el modelo podría haber sido obtenido a través del conjunto de dibujos y copias que los Hernando habrían traído consigo desde Italia y que nuestro Macip pudo haber consultado ávidamente.

El segundo caso al que nos gustaría hacer referencia en esta tabla, se sitúa en brazos de Nicodemo, quien sujeta una especie de caja curvada que presenta una rica decoración. Ahora bien, si nos fijamos detalladamente en esta decoración podemos observar que aparece una escena de combate en la que aparece claramente un jinete que, sobre un caballo encabritado, alza su brazo y escudo en actitud de lucha.

El modelo ecuestre recuerda en su vigor y pose a los jinetes que entrechocaban en la *Batalla de Anghiari* cuyos modelos el pintor valenciano conoció, evidentemente, por medio de Yáñez y Llanos. **[Imagen 15]**

En el *Santo Entierro* que con una composición semejante se encuentra en una colección privada parisina, vuelven a repetirse los conocidos ademanes de origen leonardesco, como la mano con actitud protectora en escorzo o la mano que con el índice totalmente derecho indica, que se reflejan en las figuras de Nicodemo y José de Arimatea. **[Imagen 16]**

La siguiente obra perteneciente al Retablo de Segorbe en la que las tradiciones leonardescas vuelven a hacer su aparición es la tabla que representa el *Pentecostés*. **[Imagen 17]**

Como en otros casos, las escenas comunitarias religiosas que se realizaron en Valencia durante el siglo XVI como la *Última Cena*, la *Dormición de la Virgen* o, en este ejemplo, el *Pentecostés*, tuvieron un modelo en la copia de la *Cena* leonardesca que se encontraba en la catedral valenciana y donde permaneció hasta 1586 en que fue entregada como regalo a Felipe II para que enriqueciera los muros escurialenses.

En este *Pentecostés* de Segorbe las expresiones sorprendidas que encontramos, sobre todo, en la parte izquierda de la composición parecen indicar un conocimiento de los modelos y tipos vincianos que, aquí, Macip repite en figuras de brazos abiertos casi en tres ocasiones y donde vuelve a aparecer el típico escorzo de la mano en el apóstol de

³⁷⁸ Leonardo da Vinci, *Estudio de mano*, Windsor Castle, Royal Library, n° 12520. **[Imagen 14]**

amplia cabellera y barba que situado por encima de San Pedro coloca su mano derecha en el extremo izquierdo de la composición.

Un escorzo semejante volvemos a encontrar, aunque ahora invertido, en el *Tránsito de María*. [Imagen 18]

Ahora bien, en esta tabla nos aparece otra de las constantes creativas vincianas que los Hernando asumieron y que, aquí, en Segorbe, vuelve a aparecer mediante el pincel de Vicente Macip. Nos estamos refiriendo a la característica contraposición de la cabeza joven con la testa de un viejo que tan encarecidamente Leonardo apremiaba a representar a sus discípulos:

“Dico anco che nelle istorie si debbe mischiare insieme vicinamente i retti contrari, perche danno gran parangone l’uno a l’altro; e tanto più quanto saranno più propinqui, cioè il brutto vicino al bello, e ‘l grande al piccolo, e ‘l vecchio al giovane, il forte al debole; e così si varia quanto si pò e più vicino.”³⁷⁹

Finalmente, y para acabar el análisis del *Retablo de Segorbe*, nos gustaría hacer una última apreciación sobre la figura que representa a *San Cristóbal con el Niño*. [Imagen 19]

Esta tabla nos muestra un Jesús infante que sobre los hombros del Santo hace el gesto típico de levantar el brazo señalando con el pequeño índice de la mano infantil al cielo, actitud, que, como ya hemos subrayado en otras ocasiones procede de la iconografía del perdido *Ángel de la Anunciación* vinciano que Vasari describió en sus *Vidas*.

Seguidamente, siguiendo la recepción vinciana en la obra del fundador de la dinastía valenciana de los Macip, examinaremos los rasgos leonardescos que presenta una tabla tan magistral como el conocido *Bautismo de Cristo* de la catedral valenciana. [Imagen 20]

En principio, debemos recordar en este análisis el comentario hecho por E. du Gué Trapier donde ya vinculaba la obra valenciana con el mundo leonardesco:

“El *Bautismo de Cristo*, fechado en 1533 atribuido antes al hijo y ahora a su padre Vicente Juan Macip se basa en varias versiones del mismo tema por un discípulo de Leonardo, Cesare da Sesto.”³⁸⁰

A continuación, nos gustaría manifestar, como rasgo leonardesco visible en la obra, la utilización de una luz suave y matizada, sobre todo, en el cuerpo de Jesús que nos hace pensar en el conocimiento que nuestro Macip debió de tener de las técnicas esfumadas y claroscuro que, por medio de Leonardo, se habían difundido en la escuela y tradiciones lombardas.

Igualmente, debemos remarcar la aparición del gesto de la mano con un sentido protector que ejecuta en el lado izquierdo de la composición el papa Gregorio y que, como marca leonardesca, quizá, con la mediación de los Hernando, queda como herencia simbólica del leonardismo y del hernandismo en la pintura de Macip.

Finalmente, nos gustaría avanzar la hipótesis figurativa que relacionaría al Padre Eterno en su gesto poderoso que magnifican los brazos abiertos con el *Santiago el Mayor* de la *Última Cena* milanesa y que nuestro artista valenciano conoció, muy

³⁷⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 221

³⁸⁰ E. du Gué Trapier, *Luis de Morales y las influencias leonardescas en España*, Badajoz, 1956, pág. 15. La obra a la que se refiere la prestigiosa investigadora se encuentra en la Galería Vaticana.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

posiblemente, a través de la copia que de esta excelsa obra se conservaba en la catedral valenciana.

En *La Madre de Dios con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago* perteneciente a la Colección Lassala de Valencia [Imagen 21] podemos contemplar una bella obra con una iluminación frontal que mantiene en una semipenumbra los fondos y laterales de la composición y de las figuras. Técnica que, según Leonardo no sólo procuraba ensalzar el volumen de las figuras sino que también las dotaba de una mayor hermosura y belleza:

“E la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fora, questa tal figura ha l’ombre osure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere lei di gran rilievo e lle ombre dolce e sfumose, e massime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l’ombre insensibili”³⁸¹

Pero por otro lado, la figura de San Juan, en la parte izquierda de la composición, utiliza un recurso que vimos usar a Llanos en el *San Juan Bautista* de la Colección Godía de Barcelona y que consiste en señalar hacia, en este caso, el Jesús niño con una tipología muy extendida en la pintura lombarda seguidora de Leonardo.

La *Anunciación* de la colección madrileña de Fernando Durán es una tabla donde se vuelven a acusar los influjos vincianos en la Virgen que, con párpados pesados, cierra los ojos, inclina la cabeza y esboza un conato de sonrisa.

Pero, además, la mano izquierda de María vuelve a introducir el conocido escorzo vinciano que, en este caso, se completa con el gesto anunciador del arcángel San Gabriel. [Imagen 22]

Seguidamente, nos detendremos en un conjunto de tablas que estando hoy día dispersas por diversas colecciones se saben que pertenecían a la Cartuja de Vall de Crist en el territorio de Segorbe.

De estas pinturas, la primera que llama nuestra atención es el *San Vicente Ferrer* que, hoy día, se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. [Imagen 23]

El santo ejecuta el familiar gesto leonardesco que se relaciona con el prototipo vinciano del *Ángel de la Anunciación* que hoy conocemos a través de una copia en el Museo de Arte de Basilea.

Ahora bien, desde otro punto de vista, esta imagen se erigirá en un prototipo de la escuela de los Macip repetida en numerosas ocasiones por Juan de Juanes y sus seguidores como más adelante veremos.

No obstante, un rasgo interesante que debemos señalar es que la figura que aquí estamos examinando aparece de forma invertida en la obra de Pedro Pablo Rubens que se conserva en el Museo del Prado con el título de *Los doctores de la Iglesia* y en el que Santo Tomás realiza, prácticamente, la misma acción. [Imagen 24]³⁸²

Ante esta similitud se podría afirmar o bien que ambos autores se inspiraron en una imagen o grabado que utilizaba un modelo de inspiración leonardesca, o que bien, Rubens, vio alguna de las imágenes de la tradición de la escuela de los Macip y reconociese en ella el potencial que, quizá, por su origen vinciano poseía.

³⁸¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 186

³⁸² Vid. Alfonso L. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores*, Madrid, 1993, pág. 82

Por otro, el curioso devenir de las imágenes hizo que este tipo de origen vinciano acabase, también, en un cuadro de José Risueño que con similar denominación se encuentra en el Palacio Arzobispal de Granada. [Imagen 25]

Otra tabla que se encontraba inicialmente en este retablo de Vall de Crist y que hoy está en una colección privada madrileña es *Santa Ana, la Virgen y el Niño*.

La obra, en su concepción, introduce algunas características compositivas que podrían tener su origen en las tradiciones artísticas inauguradas por el creador florentino.

Así, por ejemplo, existe un efecto simétrico, especular, entre las cabezas de María y Santa Ana, que, por otro lado, reúnen a una mujer joven y otra anciana, contraposición vital y artística que, como hemos visto, Leonardo consideraba de gran fuerza pictórica.

Igualmente, no debemos, pues, olvidar la recreación que el pintor valenciano realiza del niño, que nos remite directamente al modelo utilizado por Hernando de Llanos en su *Descanso en la huida a Egipto* de la catedral valenciana y que, a su vez, es una aceptación de la iconografía desarrollada por Leonardo en su *Virgen de los Husos*. [Imagen 26]³⁸³

La Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito de la Colección Comtes de Valle Marlès [Imagen 27] es una bellísima obra donde el concepto de esfumado que más arriba hemos reconocido en la pintura del artista levantino, vuelve a aparecer con una dulcísima gradación, sobre todo, en el excelente primer plano donde se agasajan los dos niños.

Estas escenas que recrean el amor que Jesús Niño y San Juanito se tienen son normales en la pintura lombarda, por ejemplo, en obras de Luini y Cesare da Sesto que, como sabemos, tendrían su origen en diseños leonardescos como el ya visto en el folio de la Colección Windsor.

Las obras históricas en su necesidad de mostrar la variedad y la diversidad en las afecciones y movimientos de los participantes en la escena, son cuadros que utilizan múltiples recursos para su elaboración, por lo que no es extraño que, en las obras de un seguidor de los Hernando, aparezcan elementos característicos del repertorio de los pintores manchegos.

En el caso del *Martirio de Santa Inés* del Museo del Prado, nuestro Macip volverá a utilizar un modelo compositivo caro al artista florentino y continuado en sus obras por Llanos y Yáñez, nos referimos a los esquemas especulares que hemos descrito con anterioridad como un recurso leonardesco común.

En este cuadro el recurso queda ya situado en el fondo de la composición donde dos personajes masculinos entre columnas, en la parte central del fondo se sitúan de forma casi simétrica ejecutando, el colocado más a la izquierda, una acción semejante a la que podemos ver en el, tantas veces citado, leonardesco *San Juan* de la Colección Windsor que reaparecía en las obras de Yáñez, por ejemplo, en el *Cristo presentando a los*

³⁸³ Una imagen de Jesús Niño muy semejante en sus reminiscencias leonardescas, podemos señalar en el pequeño Jesús de la *Madre de Dios de Loreto* y más alejada de este patrón pero, igualmente, con un halo leonardesco es el Jesús de la *Madre de Dios con el Niño y Santos* del Museo de Arte Nacional de Cataluña.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

redimidos del Limbo a la Virgen del Museo del Prado. [Los Hernando, Imagen 72]
[Imagen 28]

En las *Adoraciones de los Magos* del Museo del Patriarca de Valencia y de Colección particular valenciana vuelve nuestro Macip a reiterar el clásico escorzo de la mano en el personaje que se sitúa por encima de la cabeza de María. [Imagen 29]

Ahora bien, la *Adoración* de la Colección privada valenciana presenta, a nuestro entender, un rasgo vinciano muy interesante.

Así, si recapitamos sobre la escena que se desarrolla en el fondo de la composición y que se entrevé a través de un arco de medio punto, podemos percibir un gran galope de caballos con estandartes al vuelo que recuerda los dibujos preparatorios que Leonardo da Vinci ideó para la *Batalla de Anghiari*, de los cuales, un número importante se conserva en la Galería de la Academia veneciana.

Pues bien, creemos que podría establecerse una relación entre esta escena que se desarrolla en el último plano de esta *Adoración de los Magos* y dibujos leonardescos como la *Cavalcata* de la Colección Windsor [Imagen 30]

Con la *Última Cena* conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia entramos en el análisis de una obra con un profundo y reconocido impacto leonardesco. [Imagen 31]³⁸⁴

Los posibles orígenes leonardescos de la obra del Museo de Bellas Artes de Valencia podrían encontrarse en el conocimiento que Vicente Macip tuviese de grabados que plasmasen la *Última Cena* de Santa María de las Gracias de Milán y que, como ya sabemos, tuvieron una amplia difusión.

Aunque, también, podría haberse inspirado en dibujos y copias que, de la conocida obra, hubiesen traído los Hernando a Valencia.

En este sentido, en numerosas ocasiones hemos apuntado y así, además, lo refleja toda la crítica artística, la relación que existe entre Vicente Macip y los Hernando. Como ejemplo de esta aceptación unánime por parte de la historiografía artística podemos citar las palabras de José Albi:

“Es de suma importancia otra corriente italiana llegada a Valencia y que también influye en el arte de Macip: la que representan los pintores manchegos Hernando de Yáñez de la Almedina y Hernando de Llanos [...]

Los Hernando llegaron a Valencia en 1506 y en esa época contaba nuestro pintor unos treinta años, edad en que hay que suponer, que su estilo, si no maduro, estaba ya convenientemente encauzado. Sin embargo, el interés de la aportación de los Hernando, por su valor propio y por la novedad que representaban los modelos italianos en que se inspiraban, unido al prestigio que podía proporcionarles su colaboración con Leonardo, o, al menos, el conocimiento directo de su pintura y su formación renacentista, habían de atraer, forzosamente, la atención de los artistas que trabajaban en Valencia, por aquella época, Macip, sin duda, no tardaría en ser seducido por los pintores manchegos.”³⁸⁵

³⁸⁴ Prácticamente toda la literatura que se ha ocupado de Vicente Macip recuerda la conexión con la obra milanesa de Leonardo como por ejemplo Fernando Benito, *Vicent Macip, op. cit.*, pág. 160; Fernando Benito y Joaquín Bérchez, *Prèsencia del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura*, Valencia, 1982, págs. 112-113 o Ximo Company i Climent, *La Pintura del Renaixement, op. cit.*, pág. 62 y Fernando Checa Cremades, *Pintura y Escultura, op. cit.* pág. 179.

³⁸⁵ José Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, 3 volúmenes, primer volumen, pág. 231.

Pero, finalmente, debemos también subrayar la importancia que tuvo la copia de la *Cena* leonardesca que se encontraba en la catedral de Valencia y que fue entregada como regalo por el cabildo catedralicio a Felipe II en 1585.

No sabemos como llegó esta copia al templo valenciano ni quien fue su autor, aunque algún investigador insinuó una posible realización hernandesca.

La datación propuesta por Albi y por Soler para la obra de Macip apunta a su última época sobre la mitad del cuarto decenio del siglo XVI.

De todas maneras, la cuestión que debemos formularnos radicaría en si para esas fechas colgaba de los muros de la iglesia metropolitana levantina la copia leonardesca ya que si eso fuese así, el influjo de esta pieza sobre la obra de Macip sería casi inapelable.

Sabemos que el número de copias que de la *Cena* de Leonardo se hicieron en el siglo XVI superaron la veintena, de ellas, en alguna ocasión, ya hemos subrayado las más importantes que abarcarían, aproximadamente, un arco temporal que iría desde 1506 en que sería realizada la copia de Antonio de Gessate en el Ospedale Maggiore de Milán hasta la copia de Giovanni Battista Tarillo ejecutada hacia 1581 en la Abadía de San Donato en Sesto Calenda.

Sin embargo, el mayor número de copias italianas se concentran en la primera mitad del siglo XVI, franja temporal en la que tendremos por ejemplo la copia de Giovanni Pietro da Cemmo, de 1507, la de Battista da Vaprio de 1510, Fra Girolamo Bousignori (1513-1514), Alessandro Araldi (1516), Cesare Magni (1520-1530), Marco d'Oggiono (1524) y Bernardino Luini (1530).

Por tanto, sería probable que la copia de la Catedral valenciana hubiese llegado a territorio levantino con anterioridad a 1550, lo que posibilitaría su conocimiento por Vicente Macip y su estudio a la hora de confeccionar el lienzo del Museo de Bellas Artes.

Ahora bien, tal y como sucede en otras obras de Vicente Macip, la recepción de Leonardo no es directa y plagaria, bien porque le llega a través de Yáñez y Llanos, bien porque el criterio del artista valenciano le lleva hacia procesos de creación más personales.

Así pues, este *Cenáculo* del museo valenciano registra influencias leonardescas pero, también, como ahora veremos, divergencias claramente reconocibles.

En principio, veremos las diferencias para, seguidamente, constatar las afinidades con la obra milanesa.

Las diferencias más evidentes se encuentran, en primer lugar, en el espacio que acoge el evento que, frente al triple vano del fondo de la estancia de Santa María de las Gracias, en la obra valenciana sólo permanece una sola ventana que permite vislumbrar un paisaje vespertino.

Por otro lado, en la pintura de Macip el techo no aparece acasetonado ni hay tapices que decoran los muros laterales que son sustituidos por unos cortinajes verdes en la pared derecha.

Con respecto a la presentación del acontecimiento, la composición del artista valenciano opta por una organización menos evidente que la planteada por el pintor florentino.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Así, encontramos discípulos en posición enhiesta, otros sentados de frente al espectador y otros, finalmente, que le dan la espalda. Posiblemente, Vicente Macip opta por una agrupación de los discípulos en la que la organización en torno a la mesa, tal y como Durero planteó en la *Gran Pasión*, juega un principio organizativo importante.

Para terminar, la ubicación de un jarrón cerámico en el primer plano de la escena diverge, igualmente de la representación ideada por Leonardo.

Sin embargo, aunque las diferencias son patentes las similitudes también lo son. De esta forma, comenzando por la figura de Jesús, podemos observar que su rostro inclinado de párpados semicerrados está inspirado en la figura de su homólogo en el fresco vinciano.

Igualmente, la mano izquierda del Salvador ejecuta el querido escorzo que Macip reitera en tantas ocasiones y que, aquí, en la *Cena* del Museo valenciano, es inverso a la de la obra milanesa.

Si continuamos con los apóstoles vemos que todos, en realidad, se distribuyen en grupos triplos siguiendo, pues, la sugerencia compositiva creada por Leonardo, aunque, como hemos indicado más arriba, la agrupación no es tan evidente como en el *Cenáculo* milanés.

Los apóstoles en su gesticulación y actuación intentan seguir el patrón delimitado por Leonardo que incita a representar los pensamientos y vida afectiva a través de los movimientos externos.

Este precepto que aparece en múltiples ocasiones en el *Libro di Pittura*, según hemos analizado anteriormente, fue continuado por los Hernando y difundido entre sus seguidores entre los que se encontraba, como sabemos, Vicente Macip.

El artista valenciano no dejó caer en el olvido la máxima vinciana y en su obra se percibe ese deseo de dotar de vida interior a los personajes de sus obras a través de la expresividad que demuestran los movimientos de su cuerpo.

Por tanto, la *Cena* valenciana será una realización y reflexión hispana de la obra milanesa ejecutada por Leonardo.

Si entramos en el análisis de los paralelismos que presentan los apóstoles en ambas pinturas, podemos apuntar que el segundo apóstol a la derecha de Jesús, verdaderamente, ejecuta los mismos movimientos con las manos que Cristo en Santa María de Milán, por lo que vemos como los brazos se extienden sobre la mesa y una mano deja mostrar la palma, en tanto que la obra hace un escorzo parecido al de Jesús en el fresco lombardo.

Por encima del discípulo comentado encontramos un apóstol que, de pie, lanza su brazo izquierdo hacia el lado opuesto del tronco y la cabeza recordando el gesto que realiza Mateo en el *Cenacolo* vinciano.

A continuación, y situándonos en la parte izquierda de la composición, en principio, observamos una plasmación de San Juan que resulta muy cercana en su arrebato sentimental a la figura de San Felipe planteado por el creador florentino, en tanto y en cuanto, las manos de Judas y Cristo se acercan en la gran bandeja central depositada en el centro de la mesa tal y como sucede en la pieza milanesa.

Seguidamente, San Pedro toma una fisonomía muy cercana a la que ofrece la visión leonardesca del acontecimiento y realiza un gesto con su mano derecha que vuelve a ser muy similar a los escorzos característicos de Leonardo y que, como se ha indicado en varias ocasiones, son muy frecuentes en las representaciones de Vicente Macip.

Finalmente, en el ángulo superior izquierdo, nos aparecen las cabezas de dos apóstoles uno, de perfil, y el otro, prácticamente, de frente, en situación de mantener un diálogo bastante intenso. Estas cabezas de Macip son, igualmente, bastante próximas a las de Tadeo y Simón en la obra lombarda.

Pasando a otro aspecto de la composición podemos subrayar que la naturaleza muerta que se muestra sobre la gran mesa longitudinal y que recorre la escena de izquierda a derecha presenta un conjunto de objetos, a saber, platos de metal, pan, cuchillos, vasos, que recuerda la disposición y distribución de los mismos en el mueble de la composición leonardesca.

Así pues, tras este análisis podemos, efectivamente, verificar la cercana relación que existe entre las dos obras, relación que nos habla de una vecindad que hace muy posible el conocimiento y la inspiración que el pintor valenciano extrajo de la obra del artista florentino.

No obstante, y para terminar esta digresión, nos gustaría subrayar que algunos de los elementos más importantes del cuadro valenciano, es decir, el personaje de Cristo, San Juan y el apóstol que ha sido ya descrito como realizando unos movimientos semejantes al Jesús milanés, están, aparentemente, invertidos con respecto a la obra vinciana, lo que, quizá, no descartaría la posibilidad del uso de un grabado en la elaboración de los ejes compositivos principales de la obra.

Otra obra realizada por Macip y que resulta relevante para conocer la recepción que el pintor valenciano hizo de los modelos leonardescos es la *Conversión de Saulo* conservada en la catedral de Valencia. **[Imagen 32]**

La obra es situada por Fernando Benito hacia 1545 y enlazada con los gustos manieristas romanos del segundo tercio del siglo XVI. De hecho, el historiador valenciano introduce una relación entre esta obra y una homónima pintada por Pedro Rubiales en la Iglesia del Santo Espíritu en Roma, ya que el pintor extremeño organiza su obra como Macip en un primer plano donde el caballo de San Pablo aparece echado en tierra atravesando de forma horizontal la parte de la composición más cercana al espectador.

Sin embargo, para nuestros intereses resulta más conveniente fijarnos en el segundo plano donde aparece un grupo de soldados montados a caballo y, justamente, los dos primeros que abren el grupo están en corveta y contrastados de forma especular siguiendo un proceso creativo, el de las imágenes especulares, muy querido a Leonardo y a sus discípulos los Hernando. **[Imagen 33]**

De hecho, estos caballos encabritados recuerdan grandemente alguno de los modelos esbozados por Leonardo para las variadas obras en que empleó este tipo de iconografía. Así, el caballo en corveta del dibujo de Windsor 12360L **[Imagen 34]** y 12354 r **[Imagen 35]** nos dan si unimos una composición parecida aunque invertida de la agrupación equina que presenta Macip, o, finalmente, podríamos recurrir también al dibujo leonardesco de la “calvacata”, ya visto, para ver en el primer plano del mismo, en el ángulo derecho, un par de caballos bastante parecidos.

En el *Retablo de San Pedro* de la Parroquia de San Esteban, en paradero desconocido desde 1936, nos vuelven a aparecer, sobre todo, en la predella del retablo, figuras que ya

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

han sido analizadas desde el punto de vista de su origen vinciano como el San Juan Bautista de la primera escena a la izquierda o el mismo santo en la escena central del banco del retablo. [Imagen 36]³⁸⁶

La recepción, pues, que Vicente Macip realiza del mundo de las formas y de las tradiciones leonardescas parece en gran parte venir mediado por el influjo de los Hernando.

Los dos pintores manchegos, efectivamente, debieron revolucionar el mundo pictórico levantino no sólo a través de las magníficas obras dejadas en esta parte de la geografía peninsular sino también por el conjunto de dibujos e imágenes copiadas del maestro florentino que tuvieron la posibilidad de mostrar a sus discípulos más cercanos como pudo ser el caso de nuestro Macip.

Si enumeramos algunos de los influjos que la tradición leonardesca aporta a la pintura de Vicente Macip no podemos dejar de nombrar la vaga sonrisa que en sus vírgenes apenas se deja asomar a los labios femeninos.

Por otro lado, la iconografía del pequeño Jesús en el regazo de su madre se mueve, igualmente, en alguna de sus obras, dentro de los márgenes estilísticos que Leonardo creó para esta tipología de imágenes como ya hemos podido ver.

Igualmente, no debemos olvidar el deseo del artista valenciano de transmitir la vida interior de los personajes de sus obras, a través de la gesticulación y animación de sus miembros, siendo evidente, en numerosos casos la utilización del escorzo de la mano que apareciendo en obras tan señeras del mundo vinciano como la *Virgen de las Rocas*, el *Cenáculo* milanés o la *Virgen de los Husos*, pasaron a la obra de los Hernando y de ahí, muy posiblemente a la pintura de Macip.

Otro rasgo que de estirpe leonardesca podemos reconocer en alguna de las obras del artista valenciano es la utilización de una técnica esfumada que acusa el volumen y suavidad de algunos de sus modelos.

También, citaremos en esta enumeración de influjos vincianos la utilización de las imágenes especulares en algunos detalles de las composiciones de Vicente Macip, forma de crear artísticamente que Llanos y Yáñez pusieron en funcionamiento en su propia producción pictórica.

Posiblemente, alguna de las grandes producciones vincianas fueron conocidas por Macip, así, por ejemplo, la tipología de algunas de sus escenas ecuestres podría depender de dibujos e imágenes creadas por el maestro florentino para la *Batalla de Anghiari* o, de la misma manera, la *Cena* del Museo de Valencia deja percibir, con claridad el conocimiento que el artista valenciano tuvo del prototipo milanés, abriendo, además, un conjunto de cenáculos ejecutados por los miembros de la dinastía de los Macip y de los que haremos el análisis pertinente en el capítulo dedicado a la figura más sobresaliente de esta familia, a saber, el conocido como Juan de Juanes.

³⁸⁶ El gesto de indicar con el dedo índice pasando el brazo por delante del cuerpo aparece constantemente en la obra del pintor valenciano, por dar un ejemplo más, podemos ver en el San Juanito de la *Madre de Dios con el Niño y San Juan entre ángeles e instrumentos de la Pasión* de la Colección Hartmann de Barcelona, o el *San Juan Bautista* de la colegiata de Gandía desaparecido, igualmente, en 1936.

JUAN DE JUANES (C. 1510-1579)

Con el segundo gran pintor de la saga de los Macip volvemos a tener que plantearnos la misma cuestión que ya nos incitaba a formular la obra de su padre: ¿de dónde obtiene Juan de Juanes una formación con una componente tan profundamente italiana y con unos reconocidos influjos leonardescos?

Evidentemente, y como en el caso del fundador de la dinastía pictórica, podemos intentar abordar el problema desde dos puntos de vista, a saber, la existencia de una estancia o estancias italianas que permitieron al genial artista nutrirse “in situ” de la prodigalidad pictórica de la tradición italiana, o bien, por otro lado, atenernos a un conocimiento de las novedades italianas, por el conocimiento de la pintura de artistas que se habían formado en suelo italiano, como era el caso de los Hernando, o también, por la visualización de obras importadas de la península vecina o, finalmente, por la divulgación de las estampas y grabados de obras italianas.

La tradición historiográfica valenciana representada por Vicente Vitoria (1650-1709), primer biógrafo de Juan de Juanes, nos habla de una formación juvenil del artista valenciano en la península italiana, tras unos años de aprendizaje en Valencia con un pintor flamenco al que llama Juan Malbó:

“ De este flamenco aprendió los primeros rudimentos en el arte en aquel estilo seco y tallante hasta que viendo una tabla de Pedro Perugino que pasara por aquella ciudad a la corte, le agradó tanto aquel estilo que determinó de irse a Italia.”³⁸⁷

Este primer viaje de Juanes a Italia, si se realizó como defienden Guardiola y Ximo Company, debería haber tenido lugar antes de 1531, ya que en este año se le documenta al lado de su padre trabajando en el retablo de Segorbe.³⁸⁸

Sin embargo, la posible estancia de Juanes en Italia no se reduce a un solo viaje de formación en su juventud, tal y como defiende, igualmente, Pérez Sánchez, pudo haber un segundo viaje a la península vecina de Juanes alrededor de 1550.

En ese periplo Pérez Sánchez afirma que Juanes se encontraría una Italia en pleno manierismo, donde pudo contemplar las obras de Vasari, Salviati, Bronzino y la recuperación y recreación del mundo leonardesco.³⁸⁹

Fernando Benito Doménech, sin embargo, es más escéptico con respecto a la formación de Juanes en Italia aunque no la desecha, totalmente, como hipótesis:

³⁸⁷ Vicente Vitoria, *Academia de pintura del Señor Carlo Maratti*, Bonaventura Bassegoda i Hugas, “Vicente Vitoria (1650-1709) primer historiador de Joanes” *Locus Amoenus*, nº 1, Barcelona, 1995.

³⁸⁸ Lorenzo Hernández Guardiola y Ximo Company i Climent, “De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes” en Lorenzo Hernández Guardiola, *De pintura valenciana*, *op. cit.*, pág. 221.

³⁸⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, “Juan de Juanes en su centenario” separata de *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1980, págs. 5-16. La tesis de Pérez Sánchez ya había sido apuntada con ciertas diferencias por José Albi: “¿De dónde precede este aparente cambio radical que surge hacia 1560- según mi teoría- en la pintura de Joanes? Yo creo que sólo puede ser consecuencia de su viaje a Italia, realizado en la citada fecha o algo antes,” José Albi Fita, *Juan de Juanes (+1579)*, Valencia, 1979. A lo largo de este capítulo será un texto indispensable la obra del mismo autor: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1978, 3 volúmenes. Los anteriores autores citados Guardiola y Ximo Company también creen necesaria la realización del mismo viaje, *op. cit.*, pág. 223.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Nada de lo dicho en relación al supuesto viaje podemos dar por seguro, pero salta a la vista que con la irrupción de Joanes en la escena pictórica a partir de las labores de Segorbe, el panorama artístico valenciano se muestra muy diferente. Por falta de datos más concluyentes no nos atrevemos a formular hipótesis del momento en que pudo darse el viaje del que Vitoria habla, pero esa información si fuera verificable, llenaría el gran vacío documental que la biografía de Joanes ofrece hasta 1529 en que irrumpe en escena con una formación hecha desde parámetros distintos a los de la pintura valenciana tradicional.”³⁹⁰

Evidentemente, la hipótesis del viaje o viajes de formación a Italia que el pintor valenciano pudo realizar cambia de una forma relevante la recepción del leonardismo en la obra pictórica de Juan de Juanes, ya que si, realmente, no viajó a Italia su fuente principal de conocimiento de la tradición vinciana le llegaría a través de los Hernando o de alguno de sus discípulos:

“El interés por la geometría práctica y la anatomía, pero también por la fisonomía (de la que el retablo de San Esteban es buen ejemplo), o la botánica (cuyo tratamiento en el *Bautismo de Cristo* es portentoso), reflejan una aproximación empírica a la naturaleza de clara filiación leonardesca que refuerza, por encima de prestamos puntuales, el comentado ascendente de Yáñez, aunque fuera a través de algún discípulo como Miguel Esteve (activo entre 1507 y 1526), dada la ausencia del manchego en Valencia desde 1518.”³⁹¹

Los intereses científicos que atrajeron a Juanes y que lo sitúan en la estela leonardesca ya fueron entrevistados por el tratadista hispano Jusepe Martínez quien afirmó lo siguiente acerca del artista valenciano:

“En la ciudad de Valencia se halló un lucido ingenio llamado Joanes de Valencia. [...] Se hallan muchos dibujos de su mano y otras cosas de estimación. Fue tanto el gusto que en este ejercicio hallaba, [dibujar anatomías] que se iba cuando hacían anatomías en los hospitales para ver y dibujar los músculos, nervios y tendones, para quedar a su deseo satisfecho. Y yo he visto algunos dibujos sacados de hombres ahorcados. Después de secos y tostados al sol parecían anatomía y así los copiaba.”³⁹²

Leonardo, en un célebre paso, se acerca a Jusepe Martínez al presentar todos los problemas que le surgen al pintor que desea aumentar su conocimiento de la anatomía:

“Aunque sientes amor por estos estudios, el estómago te impedirá realizarlos; o tendrás miedo de pasar horas de la noche en compañía de cadáveres descuartizados de espantoso aspecto o ignorarás el arte de dibujar bien, indispensable para la representación de las cosas.”³⁹³

Evidentemente, como ya hemos visto no es necesaria la mediación de los discípulos de Llanos y Yáñez porque su propio padre recibió el impacto pictórico aportado por los dos artistas manchegos que debió inducir a Juanes a aficionarse, de una manera progresiva, al aporte artístico y a las novedades introducidas en el ámbito levantino por los Hernando.

³⁹⁰ Fernando Benito Doménech, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y de su obra*, Valencia, 2000, pág. 32.

³⁹¹ Miguel Falomir, “Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales” en Lorenzo Hernández Guardiola, *De pintura valenciana, op. cit.*, págs. 271-287, en especial, pág. 285

³⁹² Jusepe Martínez, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Madrid, 2006, ed. de María Elena Manrique Ara, pág. 265. La relación entre el texto de Jusepe Martínez y las tradiciones leonardescas es establecida por Jose Luis González, “Ut pictura rhetorica, Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia”, *Boletín del Museo del Prado*, 1999, nº 17, págs. 21-56, especialmente pág. 38.

³⁹³ Leonardo da Vinci, *Aforismos*, Madrid, 1999, ed. de E. García de Zúñiga, pág. 71. El texto original se encuentra en los Manuscritos anatómicos de Windsor, II, 36^a: “E se tu avrai l’amore a tal cosa tu sarai forse impedito dallo stomaco, e se questo non ti impedisse, tu sarai forse impedito dalla paura coll’abitare nelli tempi notturni in compagnia di tali morti squadrati e scorticati e sbaventevoli a vederli: e se questo non ti impediste, forse ti mancherà il disegno bono, il quale appartiene a tal figurazione”

Posiblemente, la propia capacidad artística del segundo miembro de la dinastía artística de los Macip intuyera todas las posibilidades que las creaciones leonardescas, mostradas por los pintores manchegos, posibilitaban.

José Albi, en cierta manera, nos induce a ver a un Juanes intentando acercarse a Leonardo a través de los Hernando una vez utilizado al máximo el caudal ofrecido por su propio padre:

“El primer Macip recoge ciertos aspectos leonardescos, aunque sólo de una manera muy parcial. Así pues, las primeras relaciones de Joanes con la pintura de los manchegos tuvieron lugar a través del magisterio paterno [...] En consecuencia, yo creo que a este acercamiento, a esta acentuación del arte de los Hernando no hay que buscarle su origen en la herencia artística del Viejo Macip.”³⁹⁴

Ahora bien, la influencia leonardesca sobre Juanes no quedó vinculada a sus juveniles años de formación en contacto con el medio valenciano, con los Hernando, o con los discípulos de éstos o bien con un hipotético viaje a Italia donde pudo recibir otros aportes de las tradiciones vincianas, la recepción vinciana en el pintor valenciano tiene un segundo episodio que como hemos visto se relacionaría con una segunda estancia en la península vecina al mediar la decimosexta centuria.

Por tanto, vemos como el fluir del leonardismo en la obra de Juanes es una constante en su obra que, en algunos casos, tal y como ha sucedido con otros pintores que, igualmente, se pueden integrar dentro de la recepción del florentino en nuestro país, ha sido vinculada con el rafaelismo, quizá, por el desconocimiento de las tradiciones leonardescas, quizá, porque el propio rafaelismo bebe en el genio de Vinci.

Esta confusión entre rafaelismo y leonardismo en la obra de Juan de Juanes ya había sido apuntada en una fecha tan temprana como 1907 por Émile Bertaux quien hablando de la *Virgen del Venerable Agnesio* indicaba:

“Les visages des femmes et les corps d’enfants, le vaste paysage rappellent, non point Raphaël, mais Leonardo”³⁹⁵

Seguidamente, y tal y como hemos hecho en casos anteriores, haremos una revisión de la obra pictórica del pintor valenciano a través de la recepción de Leonardo, es decir, seleccionaremos de la producción artística de Juanes aquellas piezas en las que podemos percibir la huella del florentino y el diálogo que entre ambos maestros se desarrolla, diálogo, que como toda buena conversación, no es imposición de un maestro a un discípulo sino estudio y meditación sobre las propuestas vincianas y su mejor encaje en el medio pictórico hispano.

Comenzaremos, nuestro análisis de esta recepción con el estudio de los *Cenáculos* que fueron ejecutados por Juanes y que teniendo un primer precedente en la obra paterna ya estudiada, no olvidan la lección leonardesca que el padre ya intuyó y que describimos más arriba.

Iniciaremos este apartado por la *Última Cena* que se encuentra en la parroquia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo y que Fernando Benito considera realizada entre 1540 y 1550. [Imagen 37]

³⁹⁴ José Albi, *Joan de Joanes, op. cit.*, vol. II, pág. 331-332 y también del mismo autor “La huella de los Hernando en el Arte de Vicente Macip y de Joan de Joanes”, *Archivo de arte valenciano*, nº 50, 1979, págs. 17-32

³⁹⁵ E. Bertaux, “Le retable monumental de la cathedrale de Valence”, *Gazette des Beaux Arts*, 1907, v. 38, pág. 130

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Aunque la primera impresión nos lleve compositivamente más cerca de Durero y sus grabados que de Leonardo, el ambiente, bastante oscurecido, en que el evento tiene lugar ya nos da una pista sobre las relaciones que se pueden establecer entre estas obras y las numerosas copias lombardas que se hicieron del *Cenáculo* de las Gracias de Milán.

Efectivamente, esta presencia leonardesca se acentúa cuando observamos atentamente el rostro de Cristo que, imperturbable, acoge en su seno a un hermoso San Juan.

Así pues, este Jesús, en su plena serenidad, recuerda el efecto distante del Salvador de la *Cena* milanesa, pero también, se acerca de manera más sensible a la iconografía del *Salvador Mundi* desarrollado a partir de bosquejos leonardescos y que alcanza su máxima expresión visible en la obra leonardesca que se encuentra en la colección De Ganay parisina.

Finalmente, y en relación con la iconografía de Jesús que aparece en esta *Cena* de la Iglesia de San Nicolás, debemos señalar la proximidad a los modelos del Cristo eucarístico desarrollado ya por Vicente Macip, posiblemente ya influido por los modelos lombardos arriba recordados.

Los discípulos, en esta pieza joanesca, demuestran en su plasmación en esta tabla, un conocimiento de la pintura de Leonardo. De esta forma, por ejemplo, podemos ver la cercanía que existe entre los discípulos que dialogan en el extremo derecho de la mesa y los mismos modelos vincianos de Mateo, Simón y Tadeo en el fresco lombardo.

Y, para terminar con el análisis de esta obra desde las tradiciones vincianas, debemos recordar, igualmente, la similitud que cabe apreciar entre el San Pedro de la *Cena* de San Nicolás y el San Pedro de la *Cena* del Museo de Valencia ejecutada por Macip padre, teniendo ambas, como un prototipo aceptable el apóstol homónimo del *Cenacolo* vinciano.

Dejando, pues, esta tabla de la Iglesia de San Nicolás nos introduciremos en una pieza que se sitúa según Fernando Benito entre las *Cenas* de San Nicolás y la del Museo del Prado. Nos estamos refiriendo, evidentemente, a la magna obra que se conserva en el Museo de Valencia. **[Imagen 38]**³⁹⁶

Esta *Cena*, como la anterior, refleja una asunción de los códigos leonardescos que se reflejan en el ritmo que esta composición pictórica deja entrever y en la plasmación de un Jesús que, como en el caso anterior, está muy cercano a modelos lombardos de ascendencia vinciana.

Ahora bien, en el conjunto de los discípulos que rodean al Maestro, Joanes, vuelve a introducir prototipos extraídos de la obra vinciana cuyo conocimiento es innegable. Así, el apóstol de cabellos y barba encanecidos que se sitúa a la izquierda de Jesús y que lleva su mano al pecho es una clara alusión a la figura de S. Felipe de la *Última Cena* vinciana. Igualmente, el espléndido perfil del apóstol que se hunde en las sombras de la habitación, y que se coloca a la derecha del Salvador mirándolo serenamente y manteniendo un diálogo con su compañero semeja en su belleza serena al Santiago el Menor de la obra leonardesca.

³⁹⁶ Fernando Benito, *Joan de Joanes, op. cit.*, pág. 104

Un último detalle que podemos añadir es la utilización del recurso de colocar la bolsa de dinero recibida por Judas encima de la mesa recordando con ello la misma acción pensada por Leonardo a la hora de escenificar la acción de la representación.

La siguiente *Última Cena* que comentaremos es la espléndida pieza que se encuentra en el Museo del Prado y que estaba incorporada al Retablo de San Esteban. [Imagen 39]

La tabla que vamos a estudiar ocupaba en el retablo el centro del banco y actuaba de tapa para el reservado del sacramento.

Diego Ángulo relacionó esta *Cena* con el grabado de Marcantonio Raimondi del mismo asunto, lo que ya la situaría en un ambiente, igualmente, leonardesco al proceder el modelo del grabador y artista boloñés de esbozos rafaelescos que, como hemos visto más arriba, tuvieron en cuenta el magno cenáculo milanés.³⁹⁷

En relación con esta obra el Museo de Bellas Artes de Valencia adquirió en 1996 un dibujo que parece ser un esbozo preparatorio de la obra.

José Albi distingue en el conjunto de *Cenas* joanescas que estamos examinando, las dos corrientes de influjos leonardescos que ya han sido apuntadas con anterioridad, de tal manera que la influencia del creador florentino es recibida con respecto a esta temática, primero, por mediación de su padre, a quien el investigador atribuye un viaje a la Alta Italia.

Según Albi, Macip padre debió de traer reproducciones en copia o en grabado de la *Cena* de Santa María delle Grazie. Sin embargo, esta influencia con respecto a la organización y composición de las cenas es en palabras de Albi “pura exterioridad”, más tarde, y sería el segundo influjo, el propio Joanes debió de estudiar cuidadosamente el ejemplo del maestro italiano acercándose en su representación mucho más al modelo lombardo.³⁹⁸

E. du Gué Trapier apunta el mismo influjo vinciano en la *Cena* del Prado:

“Una copia de la *Última Cena* de Leonardo, antaño en El Escorial, fue regalada a Felipe II en Valencia, donde Juan de Juanes pudo verla. Y si no fue allí, debió de haber estudiado grabados al agua fuerte del siglo XVI [...] Cuando Juanes pintó su versión del sagrado tema siguió la de Leonardo; muchos de los gestos de los Apóstoles se parecen a los de Leonardo en su *Última Cena*”³⁹⁹

³⁹⁷ Diego Ángulo Iñiguez, “El ‘San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño’ de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer”, *Archivo Español de Arte*, 1946, XVIII, págs. 18-34

³⁹⁸ J. Albi, *Joan de Joanes*, op. cit., pág. 167 y s.s.

³⁹⁹ E. du Gué Trapier, *Luis de Morales y las influencias leonardescas en España*, op. cit., pág. 14. De manera sugerente y citando en el texto de Du Gué Trapier, H. Kehrler nos señala el dato de que si, efectivamente, la mesa ideada por Leonardo no bastaba para acoger a todos los discípulos, la de Juanes intensifica el efecto dramático surgido de esta tensión entre comensales y mesa al reducir, aún más, la extensión de la misma, lo que nos hace pensar en un posible artificio que Juanes intuyó al contemplar la obra leonardesca y que intentó aumentar su propia intensidad. Sobre este aspecto véase H. Kehrler, *Spanische Kunst von Greco bis Goya*, München, 1926, págs. 41-42. Entre otros autores que relacionan las dos magnas obras, E. Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, op. cit., pág. 179; J. Camón Aznar, *La pintura española*, op. cit., pág. 103; A. L. Mayer, *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947, pág. 149; Diego Ángulo Iñiguez, *Pintura del siglo XVI*, op. cit., pág. 170 y F. Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, op. cit., pág. 179

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

La *Cena* del Museo del Prado es, claramente, una obra que se presenta como una profunda reflexión sobre el modelo leonardesco, ya sea a través de una copia literal, como la que existía en la catedral de Valencia, ya sea a través de grabados más o menos fieles al *Cenáculo* lombardo o incluso utilizando como fuente inspiradora el grabado de Marcantonio Raimondi como ya apuntaba Diego Angulo.

En primer lugar, nos gustaría señalar el deseo que Juanes recoge de la reflexión leonardesca de enfatizar, todo lo posible, la figura del Salvador. En este sentido, el pintor valenciano reduce la tripartición del vano que aparece en la obra de Leonardo a una sola puerta coronada con un arco de medio punto que entre columnas semeja un arco de triunfo que de manera simbólica refleja el sentido de la escena.

En el Museo de Valencia se encuentra una tabla de menos tamaño pero muy semejante a la del Prado que se diferencia de la madrileña por introducir dos ventanas cuadradas laterales.

Por otro lado, Juanes, siguiendo el prototipo vinciano agrupa los apóstoles en conjuntos triádicos tal y como Leonardo planteó en su obra, sin embargo, la reacción y los afectos que muestran los discípulos no son una fiel réplica del planteamiento del florentino sino un ejercicio de meditación sobre el modelo propuesto por Vinci y los objetivos que pretende conseguir el artista español.

De todas formas, Juanes deja patentes los rastros del prototipo leonardesco a través de las actitudes de algunos de los apóstoles que participan en el acontecimiento, como es el caso de San Mateo que como referencia iconográfica tendría a San Andrés en la obra lombarda. En este caso, los dos levantan los brazos y presentan las palmas expresando la acción que Leonardo denominó de la “*bocca della maraviglia*”, gesticulación, que por otro lado, tendría unos claros antecedentes medievales y paleocristianos pero que Vinci reactualiza y convierte en modelo seguido durante los siglos XVI y XVII.

Siguiendo la propuesta compositiva del grabado de Marcantonio Raimondi, San Pedro y San Juan se sitúan simétricamente a ambos lados del Redentor, opción que, claramente, el florentino no creyó oportuna incluir en la disposición de los apóstoles, quizá, en la búsqueda de una mayor variedad en la expresión de los afectos y caracteres. Sin embargo, el tipo de “*moto d’animo*” que presentan los dos apóstoles del artista valenciano responden al modelo utilizado por Leonardo en la figura de San Felipe.

Santiago el Mayor en la *Cena* del Prado realiza con su mano izquierda el famoso escorzo que en, tantas ocasiones, hemos subrayado como un signo inequívoco de recepción leonardesca.

En este sentido, debemos recordar que el gesto fue ampliamente difundido, en el mundo levantino por los Hernando, y que, también, Vicente Macip no dudó en incorporarlo en numerosas ocasiones a sus obras con la evidente intención de dar cuenta de una mayor expresividad en sus personajes. Así, pues, no es extraño que Juanes incluyese el movimiento de la mano que, por otro lado, Judas realiza en el *Cenáculo* milanés.

Finalmente, y en relación a la vinculación de los apóstoles juanescos con las tradiciones vincianas, no debemos dejar de citar la acción presentada por Santiago el

Menor que girando su cabeza hacia la derecha y señalando con su mano izquierda produce la variedad de miembros corporales deseada por Leonardo:

“Siempre las figuras que posan deben variar los miembros, es decir, que si un brazo se adelanta el otro quede quieto o vaya hacia atrás, y si la figura posa sobre una pierna, que el hombro que está sobre esa pierna esté más bajo que el otro.”⁴⁰⁰

Igualmente, el gesto del brazo izquierdo que pasa por delante del pecho para indicar, en este caso, la institucionalización de la eucaristía, es, como ya sabemos, una acción que procede del mundo vinciano.

Para terminar el análisis de la obra del Prado en relación con las formulaciones artísticas leonardescas, debemos reiterar el gusto por la naturaleza muerta y su presentación que las dos cenas desarrollan.

Juan de Juanes es un pintor, que asumiendo la potencialidad artística del gesto que de la misma manera, es una de las grandes aportaciones de Leonardo a la pintura europea de los siglos XVI y XVII, no sólo va a utilizar este recurso pictórico en las *Cenas* ya comentadas sino que, gran parte de su obra, acusará este deseo de representar la vida interior de los hombres por medio del gesto.

Este objetivo juanesco es sumamente evidente en la serie de prelados valentinos que hacia 1568 realizó el pintor valenciano y que constó de 18 retratos de prelados titulares de la sede valentina.

Como no podía ser de otra manera y buscando esa variedad en la presentación que el artista florentino reclamaba a los pintores, nuestro Juanes va a intentar dar una visión diversa en la representación de este grupo de obispos y, para ello, en algunos casos recurrirá a ese almacén de expresiones y “moti d’animo” que es el *Cenáculo* vinciano.

En este caso, daremos dos ejemplos, el primero de ellos es el retrato de Pedro Luis de Borja y Llansol, cuya efigie repite la actuación de San Andrés en la obra lombarda, haciendo el gesto de la “bocca della meraviglia” que ya le hemos visto utilizar en la *Última Cena* del Museo del Prado. **[Imagen 40]**

El siguiente ejemplo que mostraremos corresponde al Arzobispo de Valencia entre 1538 y 1544, Jorge de Austria, quien utiliza un gesto de la mano izquierda muy semejante a la típica acción que en el *Cenáculo* del Retablo de San Esteban ejecutaba Santiago el Mayor. **[Imagen 41]**

Tras haber establecido los vínculos pertinentes entre las tradiciones joanescas y leonardianas pasaremos, seguidamente, a analizar algunos conjuntos retablisticos dentro de la producción del artista levantino.

Comenzaremos, primeramente por los *Retablos del Gremio de Pelaires* dedicados a la Trinidad y San Miguel y que se encuentran en la Parroquia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo, realizados posiblemente alrededor de 1555.

⁴⁰⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. II, pág. 297. “Sempre le figure che posano debbon variare le membra, cioè che s’un braccio va inanzi, che l’altro stia fermo o vada indietro; e se la figura posa sopra una gamba, che la spalla ch’è sopra essa gamba sia più bassa che l’altra.”

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

El *Retablo de San Miguel* localizado en el lado derecho del altar mayor de la parroquia nos introduce, en principio, en un nuevo aspecto de la recepción que Joanes hace del mundo leonardesco que concierne, en este caso, con el estudio del paisaje y su degradación cromática cuanto más lejano nos aparece.

La evidencia de la utilización de este recurso pictórico se hace patente si nos fijamos en los fondos de las tres tablas inferiores que representan *La Creación del Universo* [Imagen 42], *La Creación de Eva* [Imagen 43], *La Creación de los animales* [Imagen 44] y en *La Procesión al monte Gárgano* [Imagen 45].

Recordemos, en este sentido, las palabras de Leonardo:

“La segunda es, que entre el ojo y las cosas distantes se interpone tanto aire que éste se hace espeso y aumenta su blancura; esta blancura tiñe las sombras y las vela en su blancura, y las transforma de oscuras en un color que está entre el negro y el blanco, cual es el azul.”⁴⁰¹

Efectivamente, Joanes aprovecha la lección lumínica expresada por Leonardo en sus palabras, pero también, en sus composiciones que presentan esos fondos desvaídos y azules que vemos aparecer en los fondos paisajísticos del retablo valenciano.⁴⁰²

Finalmente, y sin abandonar este Retablo de la Epístola quisiéramos remarcar otros influjos leonardescos que se perciben en la *Aparición de San Miguel en el castillo de Sant' Angelo*. [Imagen 46]

Como en toda obra realizada por Juanes de temática histórica y en la que aparecen un número considerable de participantes, la variedad y la individualización de las reacciones y afectos era un aspecto inexcusable de la representación tal y como Leonardo afirmaba:

“Se debe deleitar el pintor en los componentes de la historia en la abundancia y variedad, y debe huir al replicar alguna parte que en ésta ya haya sido hecha, de tal manera que la novedad y abundancia atraigan hacia ella y den placer al ojo del observador.”⁴⁰³

En esta *Aparición de San Miguel* organizada especularmente respecto a los dos personajes del primer plano, podemos reconocer, en ese deseo por manifestar los sentimientos y las acciones, un personaje al fondo, en la esquina izquierda, que inclinado indica con los dos brazos en dirección opuesta a la cabeza y tronco el milagro que está sucediendo en la parte superior de la mole adrianea. Ahora bien, si reparamos detenidamente en el movimiento del personaje citado podemos verificar su proximidad al gesto que en el *Cenáculo* vinciano realiza San Mateo.

De esta forma, podemos aportar un ejemplo más de cómo la composición leonardesca era un almacén de recursos y provisiones pictóricas para el artista inteligente que considerase las propuestas expresivas que el florentino dejó en su famosa obra.

⁴⁰¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. II, pág. 330. “La seconda è, che infla l’occhio e le cose distante s’interpone tanto d’aria ch’ella si fa spessa e grossa per la sua bianchezza; essa tinge le ombre e le vela dalla sua bianchezza, e le fa d’oscure un colore il quale è tra nero e bianco, qual è azzurro.”

⁴⁰² J. Albi ya señaló este préstamo en su *Joan de Joanes, op. cit.*, v. II, págs. 50 y 67.

⁴⁰³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 220. “Delettesi il pittore ne’componimenti dell’istorie della copia e varietà, e fugga il replicare alcuna parte che in essa fatta sia, acciò che lla novità e abbondanza attragga a sé e diletta l’occhio d’essa riguardatore”.

Seguidamente, continuamos nuestro estudio de la obra de Juanes con el análisis del *Retablo de la Trinidad*.

Dentro de este conjunto nos centraremos en las tres tablas inferiores que representan respectivamente la *Anunciación*, la *Adoración de los Pastores* y la *Epifanía*.⁴⁰⁴

J. Albi vio en estas tres tablas del Retablo de la Trinidad las influencias del pintor florentino que, en el caso del cuadro de la *Anunciación* [**Imagen 47**], expresaba en estos términos:

“Si se profundiza un poco más en la interpretación de dicha figura [se refiere al arcángel] advertiremos en ella un innegable aire leonardesco que nos la fijará definitivamente en este período que estudiamos.

Un aire leonardesco que radica tanto en su aplomo y serenidad como en su armonioso juego de movimientos, y en ese ademán, tan característico del gran maestro italiano, del brazo extendido y el índice levantado, señalando algo tal vez inconcreto. También resulta leonardesca la composición, que tantas afinidades y guarda con la *Anunciación* de los Uffizi de Florencia [...] La misma solución horizontal, parecida construcción formal en sus personajes y en sus puntos de referencia (la mesilla o altarcillo que hay ante María) son resultados por los que Joanes parece partir de la obra leonardesca y a la que podía haber llegado por mediación de los Hernando.”⁴⁰⁵

No obstante, en nuestra opinión el referente leonardesco de esta *Anunciación* del Retablo de la Trinidad no es su homónima de los Uffizi sino, más bien, la tabla de pequeño formato y alargada que se encuentra en el Louvre atribuida a Lorenzo di Credi. [**Imagen 48**]

La tabla perteneciente a la misma obra que representa la *Adoración de los pastores*, presenta un paisaje con ciertos efectos lunares que crea un cierto efecto misterioso a la vez que unos vaporosos e inciertos contornos que vuelven a hacernos pensar en una visión vinciana del paisaje, visión que Juanes había asumido como tendencia pictórica en los años de ejecución de estos retablos. [**Imagen 49**]

Finalmente la *Epifanía* del mismo retablo “respira un aire leonardesco” en opinión también de Albi. [**Imagen 50**]

Efectivamente vemos como la construcción del paisaje de fondo siguen las constantes enunciadas en obras anteriores, a lo que debemos, de la misma manera añadir un cierto paralelismo en la representación de la imagen principal en la cual la Virgen y el Niño reciben al rey que se humilla inclinando su cuerpo arrodillado en el suelo, tal y como de forma parecida se aprecia en la tabla vinciana de los Uffizi. [**Imagen 51**]

En el mismo templo valenciano encontramos un *Retablo de Cristo* que fue deshecho en 1936 y que últimamente ha sido recompuesto intentando mantener su disposición originaria.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Para la reconstrucción y ubicación de las tablas tanto del Retablo de la Trinidad como las de San Miguel seguimos las conclusiones de Francisco Benito, *Joan de Joanes, op. cit.*, págs. 93 y 97.

⁴⁰⁵ J. Albi, *Joan de Joanes, op. cit.*, vol. II, pág. 73. En relación con la transmisión leonardesca a través de los Hernando, Albi la ve en la *Anunciación* de Hernando Yáñez de la Almedina conservada en el Colegio del Patriarca. F. Benito, con respecto a la misma obra indica, igualmente, la semejanza con la homónima del pintor manchego en el Colegio del Patriarca, pero, subraya, de la misma manera, su relación con la *Anunciación* de Yáñez de la parroquia de San Nicolás, lugar donde estaba el retablo de Joanes. [**Imagen 60 de los Hernando**]

⁴⁰⁶ F. Benito, *Joan de Joanes, op. cit.*, pág. 62

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

El retablo compuesto por dieciséis tablas entre la que destaca el *Calvario*, obra que domina el conjunto, presenta una tendencia gesticulante y expresiva que recuerda la obra de Segorbe en la que nuestro Joanes participó ingentemente.⁴⁰⁷

Así, por ejemplo, en la tabla citada del *Calvario*, San Juan colocado encima de María Magdalena esboza con la mano el típico gesto leonardesco que tantas veces vimos en la obra de Macip padre, aproximando con ello este personaje de la obra a la de Jesús en el *Cenáculo* milanés. **[Imagen 52-53]**

El gesto vuelve, prácticamente, a repetirse en la figura femenina que comparece en el ángulo superior derecho de la tabla que tiene como tema el *Lamento sobre el Cristo difunto*, situada en el banco del retablo. **[Imagen 54]**

Una vez más, por lo tanto, vemos aparecer uno de los elementos básicos de la gestualidad vinciana de manera múltiple en la obra de Joanes, lo que nos induce, por ello, a reafirmar la fuerte presencia leonardesca en la obra del pintor valenciano y el intenso significado que su recepción posee dentro de una comprensión global de este artista.

Finalmente, nos gustaría señalar otra imagen arraigada en las tradiciones leonardescas que descubrimos en la parte superior del retablo representando *La Aparición de Cristo a la Virgen*, tabla donde San Juan con su actitud indicativa se acerca al modelo del San Juan leonardesco, tantas veces traído a colación, y conservado en la Colección Real de Windsor. **[Imagen 55]**

El siguiente retablo que comentaremos es la obra que se encuentra en Fuente la Higuera.

El retablo que consta de 28 tablas fue realizado según F. Benito hacia 1550.⁴⁰⁸ Es decir, una fecha cercana al tiempo en el que compartió las labores artísticas con su padre Vicente y en la que el artista definiría de manera plena su estilo.

La obra de Juan de Juanes se va distinguiendo, progresivamente, de la de su padre en este retablo, todavía tan cercana al de Segorbe, por un pincel más blando, con fondos de paisajes menos precisos, temas vaporosos y un colorido tornasolado fuertemente leonardesco.

Igualmente, las tradiciones vincianas se dejan percibir en las escenas colectivas donde la animación y movimiento de los participantes permiten una comparación con el modelo leonardesco de la *Cena* milanésa, tal y como se puede corroborar al observar *La Dormición de la Virgen* de este bello retablo o *Las lamentaciones a la muerte de Cristo*, donde los dos personajes masculinos del extremo izquierdo presentan profundas analogías con los modelos leonardescos.

Ahora bien, una de las realizaciones más reseñables del creador levantino es el *Retablo de San Esteban*, obra conservada hoy día en el Museo del Prado y que se configura en el quehacer de Juanes como uno de sus trabajos más ambicioso y complejo.

El conjunto responde, casi en su totalidad, a la mano del maestro español que es autor de seis de las nueve tablas que componen el mencionado retablo.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Véase Hernández Guardiola y Company i Climent, “De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Juanes”, *op. cit.*, pág. 213.

⁴⁰⁸ F. Benito, *Joan de Juanes*, *op. cit.*, pág. 70

⁴⁰⁹ Un análisis detenido de la obra, autoría y cronología del *Retablo de San Esteban* en F. Benito, *op. cit.*, pág. 148 y s.s.

La primera obra que examinaremos de este conjunto corresponde a *San Esteban en la sinagoga*. [Imagen 56]

En este caso, la atrevida postura del santo podría ponerse en relación con el siguiente texto vinciano:

“Del figurar a uno que habla entre más personas

Usarás de representar al que tú quieres que entre muchas personas hable considerando la materia de la que tiene que tratar y acomodando en él los actos pertenecientes a esa materia; es decir, si la materia es persuasiva, que los actos sean a propósito, y si la materia está en relación a la declaración de diversas razones, haz que el que habla coja por los dos dedos de la mano derecha un dedo de la izquierda habiendo unido los dos menores, y con el rostro dispuesto vuelto hacia el pueblo; con la boca abierta un poco que parezca que habla; y si está sentado que parezca que se levanta un poco y con la cabeza hacia delante; y si lo figuras de pie hazlo inclinarse con el pecho y la cabeza hacia el pueblo al que representarás callado y atento todos en acto de mirar al orador a la cara con actos admirativos”⁴¹⁰

En principio, el largo texto citado del escritor y pintor florentino nos enlaza con la serie de prelados pintados por el artista valenciano para la catedral de Valencia. Señalábamos, que el grupo estaba concebido con un criterio que seguía los preceptos leonardescos de apoyar la representación de acciones con gestos que manifiesten el pensamiento y en aquel análisis señalábamos dos eclesiásticos valencianos que se conectaban con figuraciones vincianas del *Cenáculo* de Santa Maria delle Grazie. No obstante, gracias a este texto podemos introducir en la órbita de las tradiciones vincianas el *Retrato de Raimundo Gastón* [Imagen 57] que ejecuta con sus manos una acción parecida a la reglamentada por Leonardo: “haz que el que habla coja por los dos dedos de la mano derecha un dedo de la izquierda habiendo unido los dos menores”.

Sin embargo, retornando al tema que nos ocupa, a saber, el Retablo de San Esteban y en concreto, la tabla de *San Esteban en la sinagoga* podemos comprobar como la actitud del santo se acerca al modelo propuesto por el italiano: “y si está sentado que parezca que se levanta un poco y con la cabeza hacia delante”.

Efectivamente, la imagen de Juanes nos presenta el ímpetu discursivo del protomártir que, pasionalmente, se levanta un poco de su asiento dirigiéndose hacia el grupo de judíos que lo escuchan y que realizan ante el orador “actos admirativos”.

Por otro lado, el anciano sentado pensativo que mira reflexivamente al santo, según Fernando Benito, tiene un claro vínculo con el profeta Isaías de la obra miguelangelesca de la Sixtina aunque Juan Luis García Benítez cree que siguiendo el anterior texto vinciano podemos encontrar una pista de su apariencia:

“Y haz la boca de algún viejo por maravilla de las sentencias oídas mantenerla cerrada con los extremos bajos arrastrando detrás muchas arrugas de las mejillas y con las cejas enarcadas en los extremos los cuales crean muchos pliegues en la frente”.⁴¹¹

⁴¹⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. II, pág. 292. “Del figurare uno che parli infra più persone. Userai di fare quello che he voi ch’infra molte persone parli di considerare la materia di che lui ha da trattare, e d’acomodare in lui li atti apartinenti a essa materia; cioè, se l’è materia persuasiva, che li atti sieno al proposito, e se l’è materia di dichiarazione di diversi ragioni, fa che quello parla pigli per li due dite della mano destra un dito della sinistra, avendone serrato li dui minori, e col viso pronto verso il populo; co’la bocca alquanto aperta, che para che parli; e s’egli sede, che paia che si sollevi alquanto ritto, e con la testa inanzi; e se lo fai in piede, fallo alquanto chinarsi col petto e la testa verso il populo, il quale figurerai tacito et attento tutti riguardare l’oratore in visso con tali ammirativi”.

⁴¹¹ *Ibidem*: “E fare la bocca d’alcun vecchio per maraviglia dell’udite sentenzie tenerla chiusa, ne’stremi bassi tararse dietro molte pieghe delle guancie; e co’le ciglia alte nelle gionture le quali creino molte pieghe per la fronte” Sobre la relación del anciano con la de Isaías de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina,

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Ahora bien, la figura de Joanes y de Miguel Ángel se puede poner en relación con un dibujo leonardesco que se encuentra en la Colección Real del Castillo de Windsor y que se acomoda, aunque en una visión lateral, al texto visto más arriba. [Imagen 58]⁴¹²

El texto vinciano que estamos utilizando, quizá, podría ser, igualmente aplicado a la tabla de la *Predicación de San Esteban ante el Sanedrín* cuando Leonardo señala: “y si la figuras de pie hazla inclinarse con el pecho y la cabeza hacia el pueblo”. [Imagen 59]

De todas maneras, ante las precisiones que acabamos de hacer, ha sido más usual relacionar con los modelos leonardescos las cabezas de los judíos que van a participar en el martirio del santo y que se concretan, fundamentalmente, en las tablas que ilustran el tema de *San Esteban conducido al martirio* y la *Lapidación de San Esteban*. [Imagen 60-61]

Efectivamente las cabezas de los participantes en el martirio del protomártir parecen provenir de los rostros convulsos y violentos que Leonardo incorporó a la parte central de su *Batalla de Anghiari* y que conocemos en la “Lucha por el estandarte”.

En el museo del Louvre se conserva un grabado proveniente de la tradición de Rubens que ilustra palpablemente la vecindad existente entre las irritadas caras de las obras que venimos de citar [Imagen 62]

Además, en relación con lo que estamos diciendo, debemos recordar que ya el manchego Fernando de Llanos había introducido estas imágenes vehementes en un *Cristo Portacruz*, hoy en colección particular. [Imagen 32 de los Hernando]. Con lo cual, entendemos que existía una tradición en la pintura valenciana que Joanes conocía a través de las obras que los pintores manchegos habían ejecutado, pero también, a través del recuerdo de los discípulos de los Hernando entre los que se encontraba, posiblemente, su propio padre.

Últimamente, Hernández Guardiola y Company i Climent han relacionado la imagen de los convulsos judíos joanescos en la *Lapidación de San Esteban* con una obra homónima de Julio Romano conservada en la iglesia de Santo Stefano en Roma que como vimos anteriormente, podría ponerse en conexión con las tradiciones vincianas que Julio Romano debió conocer a través de su maestro Rafael de Urbino, pintor y artista profundamente influido por el universo pictórico leonardesco:

“Incluso sin el testimonio de Vasari, hay abundante incidencia en el trabajo de Rafael durante sus años florentinos de un compromiso con el ejemplo de Leonardo, un complejo y variado compromiso que se ordena desde temas de relieve y color a movimiento, idealización, permutaciones formales del tema la Virgen con el Niño, y el retrato. La respuesta de Rafael revela una revisión comprensiva de su aproximación a la pintura, incluso una respuesta más clara que con Pontormo y Bronzino y que muestra lo poderosa que fue la influencia de Leonardo. El compromiso de Rafael con Leonardo continuó a lo largo de toda su carrera, además de suerte que, incluso, su obra tardía sirvió para diseminarlas, ideas de Leonardo, incluso si estaban disfrazadas podemos decir, como propias.”⁴¹³

véase, F. Benito, *Joan de Joanes, op. cit.*, pág. 152, y acerca de la relación de la misma figura con el texto vinciano, Juan Carlos García Benítez, “Ut pictura rhetorica”, *op. cit.*, pág. 30

⁴¹² Leonardo da Vinci, *An old man seated in a landscape and studies of water flowing past an obstacle*, Windsor Castle, The Royal Collection, 12579r

⁴¹³ Robert Williams, “Leonardo and the Florentine Academy”, en Claire Farago, *Re-Reading Leonardo*, Farnham, 2009, págs. 61-77, especialmente 63. “Even without Vasari’s testimony there is abundant evidence in Raphael’s work of the Florentine years of engagement with Leonardo’s example, a complex, multilayered engagement ranging from issues of relief and color to movement, idealization, the formal

Tras el examen de los retablos joanescos que muestran influencias del artista florentino, vamos a pasar, seguidamente, el análisis de tablas individuales o pequeños conjuntos pictóricos realizados por el valenciano.

En primer lugar, podemos hacer referencia al *San Jerónimo* de la catedral de Mallorca, obra que, indudablemente, establece lazos con una tradición iconográfica norte-italiana que tiene un origen en la obra y reflexiones leonardescas sobre esta iconografía. **[Imagen 63]**

Obras de discípulos leonardescos italianos que proponen imágenes que se encuadran en una misma sensibilidad serían las de Cesare da Sesto en la Pinacoteca Brera de Milán y la de Giovanni Secchi en la Pinacoteca de Cremona.

A continuación, haremos también una referencia al *Tríptico de la Encarnación* que se encuentra en el convento de las Dominicas de la Consolación en Játiva y cuya tabla central que representa a la *Virgen con el Niño y Santa Ana* presenta una suavidad en el modelado y una dulzura en los rostros, que casi sonrían, que traen a la mente los prototipos leonardescos. **[Imagen 64]**

Cerradas las puertas del pequeño retablo aparece la escena de *La Anunciación* con un San Gabriel que con su índice elevado hacia lo alto insiste en una iconografía que el pintor levantino adoptará de sus maestros valencianos y que es, claramente, cercana a las imágenes leonardescas. **[Imagen 65]**

Seguidamente, y para no caer en una lista demasiado repetitiva de ejemplos, debemos subrayar la filiación leonardesca que posee alguna de las iconografías más reclamadas y famosas de la producción joanesca.

Nos referiremos, primeramente, a los “Salvadores”, en los cuales Joanes a través de Yáñez se relaciona con las formas de expresión leonardescas y alto italianas en general, y de los que podemos recordar los del Museo del Prado, y del Museo de Bellas Artes de Valencia o de la catedral valentina. **[Imagen 66]**⁴¹⁴

Otra iconografía con claras implicaciones italianas y leonardescas es la del “Ecce Homo” del que encontramos obras de evidente semejanza en los pinceles de Andrea Solario y que en el caso del pintor español podría representarse por el *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes de Valencia, al que vemos surgir de la oscuridad con un suave modelado corporal que recuerda al tantas veces nombrado *San Juan* del Louvre. **[Imagen 67]**

Y, para acabar, esta revisión sobre modelos joanescos en los que sobrevive la influencia alto italiana y vinciana, quisiéramos citar una tercera iconografía en relación con estos prototipos, que sería la del *Cristo con la Cruz a cuestras* con claros

permutations of the Madonna and Child theme, and portraiture. Rafael’s response reveals a comprehensive revision of his approach to painting, one that shows even more clearly than Pontormo and Bronzino what a powerful influence Leonardo must have been. Rafael’s engagement with Leonardo continued throughout his career, moreover, so that even his later work served to disseminate Leonardo’s ideas, even if disguised, so to speak, as his own”. Sobre la relación de la *Lapidación* de Joanes con la de Giulio Romano, véase: “De nuevo sobre Joan Macip”, *op. cit.*, especialmente, pág. 222.

⁴¹⁴ Véase, J. Albí, *Joan de Joanes*, *op. cit.*, vol. II, pág. 123

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

precedentes italianos y también manchegos visibles en las tablas de Llanos en colección particular y en la barcelonesa Colección Godia. Como ejemplo de esta iconografía podríamos recordar el ejemplar que encontramos en el Colegio del Corpus Christi de Valencia. [Imagen 68]

Otro aspecto de la obra de Juanes, que ya hemos apuntado cuando hemos hablado del *Triptico de la Encarnación* de Játiva, es la trayectoria de las vírgenes joanescas.

En gran parte, estas figuras femeninas presentan un cierto aire leonardesco que según Albí pudieron llegar a nuestro artista levantino a través de los modelos vincianos, no sólo recibidos en el ambiente artístico mediterráneo en que se formó, sino también, quizá, por otros caminos, en los que no cabe despreciar la posibilidad de la realización de un viaje formativo en Italia, en el que Joanes recibió ciertos vestigios y acogió las tradiciones que se conservaban del arte nacido en torno al genial florentino.

Las vírgenes y modelos femeninos que vamos a examinar se presentan con una serena y sencilla impavidez que se altera únicamente mediante una sutil acentuación de ciertos factores expresivos. Así, nos encontraremos la aparición de una sonrisa, apenas esbozada, cuyo origen leonardesco no deja lugar a dudas, al igual que una intensificación de lo que quiere ser la vida interior y un cierto ensimismamiento que corresponde a una actitud recogida descrita por Leonardo en su *Libro di Pittura* y que conviene, según el maestro florentino, a toda mujer honesta:

“Las mujeres deben representar con actos vergonzosos, piernas juntas, apretadas, los brazos recogidos y las cabezas bajas y vueltas hacia un lado.”⁴¹⁵

Partiendo de estas premisas nos gustaría, en principio, estudiar una obra joanesca, *La Virgen del Venerable Agnesio* que, en muchos casos, ha sido una especie de paradigma de la relación del artista valenciano con los modelos leonardescos.⁴¹⁶ [Imagen 69]

La tabla de proporciones alargadas se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia y es pieza representativa de una bellísima iconografía singular resuelta al modo de una *sacra conversazione* italiana. Fernando Benito la describe en estas palabras:

“En ella se representa al centro a la Virgen con el Niño en su regazo, con una corona de jazmines y hipomeas en una mano, y rodeada de varios niños; uno de ellos junto a un corderillo, es San Juan Bautista que sostiene su cruz y acaricia a su vez a dos Santos Inocentes que se afanan por trepar por ella; otro es San Juan Evangelista, escribiendo en un libro apoyado sobre un águila. A la derecha, Santa Dorotea entregando a San Teófilo unas granadas y un ramo de rosas y azucenas. A la izquierda el Venerable Juan

⁴¹⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 205. “Le Donne si debbeno figurare con atti vergognosi, le gambe insieme strette, le braccia raccolte insieme, teste basse e piegate in traverso”. Emilio Gómez Piñol incide en la proximidad de algunas inmaculadas montañesinas con este paradigma de honestidad y espiritualidad femeninas que durante la época de Contrarreforma alcanzó una codificación literaria que se puede seguir hasta el Tratado de Carducho, véase, Emilio Gómez Piñol, “Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII”, en V.V.A.A., *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Sevilla, 2007, págs. 15-45, especialmente 37 y 46. En la sección dedicada a la recepción de las ideas de Leonardo en la literatura artística española incidimos más profusamente en la importancia de las ideas sobre el decoro desarrolladas por Leonardo en sus textos. J. Albi enfatiza las relaciones de las vírgenes y santos joanescos con los modelos vincianos en Albi, *Joan de Joanes*, *op. cit.*, vol. II, pág. 380.

⁴¹⁶ Véase J. Albi, *Joan de Joanes*, *op. cit.*, pág. 380; J. Camón Aznar, *La pintura española*, *op. cit.*, pág. 98 y Ximo Company, *La Pintura del Renaixement*, *op. cit.*, pág. 69

Bautista Agnesio coloca el anillo del desposorio mixto a Santa Inés, la cual sostiene en sus brazos el *Agnus Dei*. Al fondo, en un paisaje montañoso con una ciudad, se distingue a San Jorge a caballo dando muerte al dragón.”⁴¹⁷

Primeramente, abordaremos la propuesta de la tabla como una *Sacra Conversazione*, iconografía de clara procedencia italiana que, según Albi, Joanes pudo traer de Italia y a las que tan aficionados eran los pintores del círculo leonardesco en especial Bernardino Luini⁴¹⁸

Efectivamente, las sacras conversaciones luinescas presentan esa dulzura y calidez sentimental que vemos reflejada en los *Desposorios* y que nos permitirían hipotetizar con un conocimiento por parte de Joanes, no sólo de las tradiciones leonardescas importadas por los Hernando desde Italia, o por los influjos del propio florentino, sino también por un conocimiento de los artistas de su círculo o ligados a sus tradiciones como podrían ser Luini, Sesto o, porque no, el propio Rafael de Urbino.

Otro aspecto que ha ligado tradicionalmente la obra de los *Desposorios* con el mundo vinciano, es el paisaje de fondo, paisaje que vemos perder nitidez progresivamente y que asume unas tonalidades grisáceas y azules tal y como prescribían los preceptos leonardescos que estaban empezando a difundirse no sólo a través de sus obras o de las obras de sus discípulos, sino también a través de sus escritos que de manera apócrifa circulaban en suelo italiano, desde la segunda mitad del siglo XVI, especialmente, en territorio toscano.⁴¹⁹

Ya, en 1907, Emile Bertaux recordaba describiendo esta obra la relación del paisaje joanesco con sus semejantes leonardescos:

“Les visages de femmes et les corps d’enfants, *le vaste paysage* rappellent, non point Raphaël, mais Leonard.”⁴²⁰

Finalmente, y también en relación con el paisaje, podríamos señalar la relación existente entre el San Jorge luchando con el dragón que aparece en el escenario joanesco y los diferentes dibujos que Leonardo dejó de tal hazaña y del que podría ser un ejemplo cercano el que aparece en *Dos caballeros luchando contra un dragón y estudios de caballos* del Gabinete de dibujos del Museo del Louvre. [**Imagen 70**]⁴²¹

Los dibujos ejecutados por Leonardo del grupo constituido por *San Jorge y el Dragón* debieron ser bien conocidos en el Cinquecento. Así, una copia de uno de los ejemplos recogidos en la hoja de Windsor se encuentra en la Ambrosiana y, también, una pintura de Bernardo Lanino en San Ambrosio muestra la misma contorsión del caballo y del dragón.

Lomazzo, igualmente, menciona un San Giorgio de Cesare da Sesto:

⁴¹⁷ Fernando Benito, *Joan de Joanes, op. cit.*, pág. 114.

⁴¹⁸ J. Albi, *Joan de Joanes, op. cit.*, v. III, pág. 203.

⁴¹⁹ Véase Claire Farago, “Who Abridged Leonardo da Vinci’s *Treatise of Painting*?” en Claire Farago, *Re-Reading Leonardo. The Treatise of Painting across Europe, 1550-1900*. Farham, 2009, págs. 77-107.

⁴²⁰ La cita utilizada ya con anterioridad procede de E. Bertaux, “Le retable monumental” *op. cit.*, pág. 130. El subrayado es nuestro.

⁴²¹ Leonardo da Vinci no sólo dejó como ejemplo de una posible composición de San Jorge con el dragón, que tendría como precedentes florentinos las obras de Donatello y Paolo Ucello, la hoja citada perteneciente al Gabinete de dibujos del Louvre 781 recto, sino que planteó otras posibles soluciones al problema de la composición en la hoja de la Royal Library de Windsor 12331r. Sobre este problema se puede consultar Frank Zöllner, Leonardo da Vinci, *Esbozos y dibujos*, China, 2006, págs. 26-40 y Carlo Pedretti, *I cavalli di Leonardo, op. cit.*, pág. 80

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Así quieren ser representadas que parezca que patean, saltan y bullen al sonido de las trompas, y en los espantos y peligros se les ha de dar forma y movimiento de miedo y pánico, como se ve en el Caballo de San Jorge de Cesare da Sesto mientras se acerca al Dragón, donde se ve viva y divinamente expresado aquel ímpetu con que se esfuerza, en representar el pie y huir la horrible vista del Dragón, y sin embargo, a viva fuerza es retenido por el Santo hasta que da termino a la magna empresa. De lo cual yo tuve hace un tiempo un dibujo con otros diferentes de Leonardo.”⁴²²

Un dibujo de Cesare da Sesto sobre el tema mencionado de *San Jorge y el dragón* se encuentra en la Pierpont Morgan Library de Nueva York [**Imagen 71**] y, ciertamente, enlaza no sólo con la referencia joanesca que hemos indicado sino, también, con el cuadro de Rafael que trata del mismo tema y que se encuentra en la National Gallery de Washington. [**Imagen 72**]

La obra de Rafael se inserta en su período florentino, siendo datada, aproximadamente, hacia 1506, lo que nos permite aventurar un conocimiento por parte del pintor de las Marcas de los dibujos y esbozos vincianos.

Sin embargo, y en relación al tema que estamos tratando, no debemos dejar de señalar que, dentro de esta iconografía, cabe, igualmente, situar la obra de Pedro de Campaña que se encuentra en la Iglesia de Santa Ana en Sevilla, de la que poseemos un dibujo, hoy día en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid que nos habla de la repercusión de las investigaciones leonardescas en el pintor activo en Sevilla. [**Imagen 73- 74**]⁴²³

Tras el análisis del paisaje de la obra del Museo valentino nos centraremos en el estudio de los personajes que se desarrollan horizontalmente en el primer plano.

Una primera visión de la tabla que representa la *Virgen del Venerable Agnesio* nos deja percibir, sin lugar a dudas, un aire leonardesco. Este leonardismo se patentiza en los rostros que introducen en la obra insinuantes sonrisas que están claramente relacionadas con modelos vincianos semejantes.

Así, el rostro de Santa Inés es paradigmático con su cabeza que se inclina suavemente hacia la izquierda, sus ojos semivelados por unos párpados que descienden y la sonrisa que aflora en su rostro con una sutil elevación de la comisura de los labios.

La imagen de la Santa repite, pues, un modelo extendido y repetido en numerosas obras que se vinculan con las tradiciones vincianas y que tendrían uno de sus prototipos en la famosa obra del Museo de Parma conocida como la *Scapiliata*.

⁴²² Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, 1585, Libro segundo, pág. 177. “Così vogliono essere rappresentate in otto che paia che annitiscano, saltino e grillino al suon delle tromba; et ne gli spaventi et pericoli sigli hà da dare sembiante, et moto di panico et spavento, come si vede nel Cavallo di Santo Giorgio di Cesare da Sesto mentre s'accosta al Dragone; et tuttavia á viva forza è ritenuto dal Santo fin che dà fine alla magnanima impresa. Del quale io n'hebbi già un disegno con altri diverse di Leonardo.”

⁴²³ Aunque es evidente la relación de Campaña con la obra de Rafael como subraya Enrique Valdivieso, *Pedro de Campaña*, Sevilla, 2008, no podemos olvidar que en el origen del tema están los diseños de Leonardo y su difusión. En este sentido la relación es aún más evidente con la obra de Rafael ubicada en el Museo del Louvre, realizada en 1505 y por tanto de la misma época, donde se percibe el innegable influjo de Anghiari. [**Imagen 75**] El tema del leonardismo en la figura de Pedro de Campaña lo hemos tratado con más extensión en el capítulo dedicado a Luis de Morales.

Las gratas sonrisas se repiten en el grupo de San Juan con los Santos Inocentes, donde la cabeza del joven precursor es, prácticamente, una diminuta réplica de la cara ya comentada de Santa Inés.

Por otro lado, las figuras están tratadas lumínicamente con un suave modelado de la luz y la sombra que dota de una dulce morbidez las jóvenes carnes de los niños que, desarrollando un esquema triangular, se ubican en la parte central de la tabla.

Finalmente, el motivo central de la Virgen que sostiene la guirnalda y que mira suavemente al niño que se inclina lateralmente y que abraza la cruz, es una iconografía que puede tener sus orígenes en la leonardesca *Virgen de los Husos*.

La obra se difundió a través de diferentes copias e interpretaciones gracias a la fortuna del tema en la producción de los discípulos de Leonardo. De hecho, en el capítulo dedicado a los Hernando pudimos ver algunas tablas e imágenes que mantenían una evidente relación con el prototipo vinciano.

Por tanto, nuestro Joanes familiarizado con esta composición pudo integrarla en su repertorio de imágenes consiguiendo, como en otros casos, una iconografía que por su belleza y equilibrio volverá a repetir en otras ocasiones como en la *Sagrada Familia con San Juanito* del Ayuntamiento de Valencia. **[Imagen 76]**

En este caso, la imagen, podríamos decir, que se invierte, desplazándose el niño Jesús hacia la izquierda y girando su cabeza en sentido contrario, según los consejos leonardescos, para fijar su mirada tierna y ensoñadora adornada de un bosquejo de sonrisa con el rostro de un pequeño San Juan que mantiene las mismas características en la cara.

La tabla también demuestra un conseguido juego de luces y sombras que logran dar mayor rotundidad a los volúmenes acusando su relieve:

“Las sombras tienen sus límites en una determinada gradación y quien sea ignorante de estas cosas las hará sin relieve, y este relieve es la importancia y el alma de la pintura”⁴²⁴

Una pintura joanesca que enlaza con esta tradición es, igualmente, la que se encuentra en la Academia de San Fernando, conocida como *Sagrada Familia con San Juanito y ángeles*. **[Imagen 77]**

Seguidamente, acabaremos nuestro estudio de la recepción leonardesca en la obra de Juan de Juanes interesándonos por un conjunto de tablas que vuelven a incidir, en principio, en el deseo de obtener una mayor expresividad a través de la acción del propio cuerpo.

La primera pintura que señalamos en este último apartado es el *San Juan Bautista* de la Colección Lladró de Valencia. **[Imagen 78]**

La iconografía de esta pieza con un Predecesor que presenta un costado al espectador en el que el brazo derecho se extiende doblándose y alzando el antebrazo para indicar,

⁴²⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 199. “L’ombre hanno i loro termini a certi gradi, e chi n’è ignorante, le sue cosa fieno senza rilievo, il quale rilievo è la importanza e l’anima della pittura.”

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

como ya hemos remarcado en numerosas ocasiones, tiene un claro referente vinciano en un dibujo homónimo en la Colección Windsor.

Ahora bien, esta pieza es también reconocible por el tratamiento pictórico que ofrece de la visión del segundo plano, donde la vista se pierde en un paisaje que, progresivamente, se diluye en tintas en las que los azules predominan.

Esta técnica en la representación de los fondos ya ha sido puesta de relieve más arriba respondiendo a un interés por parte de nuestro pintor valenciano ante los influjos y ejemplos que Joanes había conocido en la producción pictórica de tradición leonardesca.

La siguiente obra que nos gustaría destacar no es una pintura sino un dibujo conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia que muestra a *San Vicente Ferrer*. **[Imagen 79]**

En el capítulo dedicado a Vicente Macip señalábamos una obra atribuida a éste por Fernando Benito que presentaba al santo en una postura y gesticulación semejantes, viendo además, la relación de este modelo con algunas realizaciones rubenianas e indicando la cercanía de la acción del santo a los prototipos leonardescos ejemplificados por el *Ángel de la Anunciación* de Basilea.⁴²⁵

Otra tabla que incluimos en este apartado final centrado en aspectos expresivos obtenidos en la pintura de Joanes mediante una posible asimilación de un lenguaje ligado a las tradiciones vincianas, es la *Adoración de los Magos* conservada en el Colegio Corpus Christi de Valencia. **[Imagen 80]**⁴²⁶

La obra, que corresponde en líneas generales, al mundo artístico de Macip padre se deleita en una múltiple variación de las actitudes de los personajes que nos subraya el posible conocimiento de los preceptos vincianos acerca de la composición de las historias y la necesidad de introducir en ellas una evidente variedad.

La cercanía a las obras de Vicente Macip viene subrayada por la introducción de una mano escorzada de tradición leonardesca que podemos observar en el personaje que se sitúa por encima de la Virgen.

Albi conjeturó que la tabla pudiera ser un trabajo del joven Joan de Joanes a partir de un modelo del viejo Macip, pues, la obra que nos ocupa, es una copia, un tanto simplificada, de la *Adoración de los Magos* que se conserva en la Colección La Cuadra de Valencia.

El cuadro de la Colección La Cuadra, como ya vimos, en la sección dedicada al fundador de la dinastía de los Macip **[Imagen 29]** corresponde al período en que Vicente Macip y Joan de Joanes colaboran juntos, es decir, entre 1535-1545.

⁴²⁵ Con posterioridad, Benito Doménech piensa que un conjunto de obras que eran adscribibles a una colaboración artística entre Macip padre e hijo deberían, quizá, situarse dentro de la esfera única de Joanes. Así, dentro de nuestro trabajo tendríamos esta duda catalogadora referida a este *San Vicente Ferrer* del Museo de Valencia, la *Anunciación* de la Colección Fernando Durán, la *Virgen con el Niño y los Santos Juanes* de la Iglesia parroquial de Cullera, el *Martirio de Santa Inés* del Museo del Prado y la *Conversión de Saulo* de la catedral de Valencia. Estos cambios de adscripción, sin embargo, no afectan las hipótesis y conclusiones de nuestra tesis y los citamos, solamente, como complemento historiográfico al trabajo, ya que en ambos casos se mantienen las posibilidades abiertas de conocimiento de las tradiciones leonardescas tanto por vía nacional, el caso de los Hernando, como mediante un viaje o conocimiento directo de fuentes italianas.

⁴²⁶ Véase, Fernando Benito Doménech, *Museo del Patriarca. Catálogo de Pinturas*, Valencia, 1980, págs. 16-17.

Finalmente, insistiremos, aportando un ejemplo más de estas obras que por su gestualidad se acercan a las tradiciones vincianas, señalando el *San Juan Bautista* de la Colección del Conde de Alcubierre, donde el dedo que señala al cordero premonitorio sigue una estela ya trazada a lo largo de este estudio. [Imagen 81]

Juan de Juanes nos aparece, pues, como un artista plenamente fecundo y abierto a las sugerencias pictóricas más avanzadas que se presentan ante su visión. En este sentido, difícilmente podemos pensar que para una mente y un ojo curiosos pasasen desapercibidos o sin trascendencia las novedades vincianas introducidas por los Hernando en el medio levantino, novedades, que por otro lado, su propio padre asumió netamente como pudimos comprobar.

Sin embargo, es arduo justificar el leonardismo patente en las obras de Juanes por el conocimiento que el artista pudo tener del creador florentino a través de su padre o de los artistas manchegos.

Ante esta constatación ha sido usual la introducción de una hipótesis que, sin comprobar y verificar, pierde gran parte de su fuerza, nos referimos a la creencia en un viaje del artista levantino a las tierras italianas donde, de primera mano, pudo familiarizarse con las tradiciones leonardescas aún vigentes en suelo italiano.

Ahora bien, otra posible familiarización con el leonardismo le pudo llegar a Joanes a través de obras leonardescas que pudo contemplar, de grabados vincianos o de sus discípulos, que pudieron caer en sus manos o de sus obras de maestros que asumieron la herencia de Leonardo actualizándola en nuevas síntesis artísticas como sucedió con Rafael o con Sebastiano del Piombo.

Así pues, las tradiciones leonardescas pudieron acercarse a Juan de Juanes, como vemos, de diferentes maneras que, de ningún modo son excluyentes, aunque tampoco sean, necesariamente, complementarias.

De todas maneras, el hecho innegable, por otro lado, es la evidente presencia de las tradiciones leonardescas en la producción pictórica joanesca.

SEGUIDORES DE JUAN DE JUANES

La tradición artística creada por los Macip no desapareció tras la muerte de Juanes en 1579, tanto sus hijos como sus discípulos mantuvieron vigentes sus formas hasta la finalización de la centuria.

Esta afirmación, desde nuestros parámetros de investigación, nos permite creer que las trazas vincianas que estaban presentes en la obra de Joanes, en cierta manera, pervivieron con el mantenimiento y prosecución de su herencia artística en los medios levantinos.

En el caso de **Nicolás Borrás** (1530-1610), uno de sus principales seguidores, podemos volver a ver aparecer los recuerdos leonardescos, por ejemplo, en la *Santa*

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Cena del Retablo mayor de Cotalba, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia y realizada hacia 1579. [Imagen 82]⁴²⁷

La Cena de Borrás se acerca a los modelos y tradiciones vincianas tanto a través de las innovaciones pictóricas introducidas en el mundo levantino por los Hernando como a las ya estudiadas de los Macip.

Así, en primer lugar, podemos comprobar como el cenáculo del pintor de Concetaina se inspira en los modelos propuestos y desarrollados por los Macip, fundamentalmente, por el segundo de ellos.

La agrupación de los apóstoles en torno al Salvador sigue manteniendo la huella con la que Leonardo supo animar los cuerpos de los participantes en su obra. Sin embargo, de todos ellos, quizá los más cercanos a los modelos vincianos sean los dos discípulos que se sitúan simétricamente ante Cristo, a saber, San Pedro y San Juan.

San Pedro en la obra de Borrás adquiere la expresión de San Andrés en la *Última Cena* milanesa, levantando las palmas en gesto de sorpresa o emoción y haciendo el ya mencionado gesto que el pintor florentino denominó como “bocca della meraviglia”.

San Juan asume la posición y el carácter de San Felipe en la obra vinciana, llevando sus manos al pecho en una acción que presenta su devota afición por Cristo.

Otra de las tablas del fraile jerónimo que retoma iconografías joanescas que proceden de la tradición vinciana es *la Anunciación* de la Colección J. Domínguez de Madrid. [Imagen 83].

En esta obra, la acción que el arcángel desarrolla levantando su índice hacia el Padre Celestial es un signo origen leonardesco que permanece como un hito en el camino artístico desde su creación por el artista florentino.

Así pues, esta obra, es otro claro ejemplo, del carácter temporal de la recepción vinciana en nuestro país y de su evolución y mutación a través de las diferentes adquisiciones que los artistas hispanos hacen del legado del maestro italiano.

La Sagrada Familia y Santísima Trinidad de la Colección valenciana de E. Trénor nos vuelve a presentar una solución semejante a la que acabamos de ver, en tanto y en cuanto, el modelo de la Virgen con el Niño procede, en principio, de la imagen creada por Leonardo para Florimond Robertet, traída por los Hernando al panorama español y acogida y transformada en una obra de éxito en manos de los Macip. [Imagen 84]

Finalmente, la *Santa Cena* del Retablo de la Capilla de San Antonio Abad del Palacio de Concetaina de Alicante, retoma la obra leonardesca al establecer el diálogo entre los diferentes comensales siguiendo los patrones del artista italiano e introducir una utilización de la luz más matizada y de características claroscúricas.

Otro de los discípulos de Joanes en el que podemos seguir las trazas de la recepción vinciana es **Cristóbal Llorens**.⁴²⁸

⁴²⁷ Una buena visión de la obra del fraile jerónimo la encontramos en el estudio de Lorenzo Hernández Guardiola, *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*, Alicante, 1976.

⁴²⁸ Sobre este artista se puede consultar Lorenzo Hernández Guardiola, *Pintura gótica y renacentista (Nuevos estudios y atribuciones)*, Alicante, 1983, págs. 43-65

De este artista nos gustaría revisar, primeramente, su *Adoración de los Reyes Magos* en la Iglesia parroquial de Santa María de Alcoy. [Imagen 85]

Curiosamente, la escena de la *Epifanía* que presentamos, desarrolla en el segundo plano una actuación de caballería que recuerda por su intensidad y su dinamicidad algunas de las representaciones equinas y caballerescas que Leonardo dejó tanto en su homónima obra conservada en los Uffizi, como en su desgraciadamente perdida *Batalla de Anghiari*.

La utilización de este motivo por Llorens no es ajena a la recepción leonardesca en suelo levantino ya que el motivo de los caballos de influencia leonardesca lo hemos podido ver con anterioridad tanto en la producción de los Hernando como en la de los Macip.

Igualmente, Llorens recurre al escorzo de la mano que tuvo su origen en la *Virgen del Huso* o en la *Virgen de las Rocas* y que fue ampliamente utilizado por los pintores manchegos o por los Macip, en la *Ascensión* de la Iglesia parroquial de Santa María de Alcoy, recordándonos con este uso la habitual penetración de los motivos leonardescos en la tradición artística valenciana. [Imagen 86]

Finalmente, otra manera de la extensión de los motivos leonardescos en la pintura valenciana, la podemos encontrar en la tabla que representa a la *Sagrada Familia* en el Museo Diocesano de Orihuela o la llamada *Virgen de la Azucena* de la colección Grases de Barcelona que fue mencionada como obra joanesca por Diego Angulo y que era catalogada como “Escuela florentina. Leonardo da Vinci”.⁴²⁹

⁴²⁹ J. Albi, *Joan de Joanes, op. cit.*, págs. 429-430.

G. LA HERENCIA VINCIANA EN LA OBRA DEL GRECO

Domenikos Theotekopoulos (1541-1614) artista cuya formación y desarrollo pasan, necesariamente, por la comprensión y valoración de su larga estancia italiana, generalmente, ha sido caracterizado como un pintor del que no se podrían establecer nexos básicos con el maestro de Anchiano.

No obstante, el investigador Yasunari Kitaura intenta acabar con esta restringida visión del pintor candiota y afirma:

“La dependencia de El Greco en Leonardo, a pesar de que resulte chocante por no haber habido ninguna referencia a ella en la historiografía grequiana parece indudable. Muchas obras de El Greco como la *Curación del ciego*, la *Expulsión de los Mercaderes*, la *Asunción*, *El Expolio*, el *San Mauricio* etc., fundamenta su concepción no sólo en la *Disputa* de Rafael, sino en la *Cena* de Leonardo, el debate o agitación en torno al motivo central”⁴³⁰

Ahora bien, hubiera sido un extraño caso artístico si El Greco, tras tantos años de residencia en la península vecina, no hubiese, de alguna manera, entrado en contacto con las ideas y tradiciones vincianas.

Y, afirmamos esto por dos razones, la primera porque tanto en el medio veneciano, incluido el propio Tiziano, como en el medio romano, la lección leonardesca nunca fue olvidada, tal y como hemos podido comprobar en los capítulos anteriores de este trabajo de investigación y, en segundo lugar, porque nos parece extraño que un pintor que en opinión de Pacheco, acostumbra a pintar con un estilo ligero: “Y no ha faltado en España quien ha querido honrar de un modo particular de borrones, ni seguido antes, ni imitado después de ninguno”, no hubiese reparado en una máxima de Leonardo que señalaba la creatividad existente en un conjunto de borrones:⁴³¹

“No dejaré de poner entre estos preceptos una nueva invención de especulación, que, aunque, parezca pequeña e casi digna de risa, sin embargo es de gran utilidad para despertar el ingenio con varias invenciones. Así, sucede si mirases en algunos muros emborronados de variadas manchas o piedras de variadas combinaciones. Si te pones a fantasear en algún sitio, podrás allí ver copias de diversos paisajes, ornados de montañas, ríos, piedras, árboles, grandes llanuras, valles y collados de diversas formas; incluso, allí podrás ver diversas batallas y acciones impetuosas de figuras, extraños tipos de rostro y ropajes e infinitas cosas, que podrás reducir a una integra y buena forma.”⁴³²

⁴³⁰ Yasunari Kitaura, *El Greco. Génesis de su obra*, Madrid, 2003, pág. 44. Del mismo autor son relevantes para establecer esta recepción leonardesca en la obra de El Greco, “El Greco y Leonardo (Stilfragen en El Greco)”, *Goya*, nº 205-206, págs. 24-39; “El Greco y Rafael”, *Goya*, nº 199-200, 1989, págs. 68-84 y “Nacimiento y desarrollo de la fantasía creadora”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 1993, nº LII, págs. 37-77.

⁴³¹ F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, 2001, pág. 415. Sobre la atribución del contenido de la frase de Pacheco a El Greco, véase: F. Marías y A. Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, pág. 202. En relación a la estancia italiana de El Greco se puede consultar entre otros Jonathan Brown, “El Greco y Toledo” en V.V.A.A. *El Greco de Toledo*, Berlín, 1982, págs. 75-149.

⁴³² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 177. “Non resterò di mettere in[fra] questi precetti una nova invenzione di speculazione, la quale, benché para piccola e quasi digna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest’è se ha riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macche o pietre di varii misti. Se arai a invenzionare qualche sito, potrai li vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et atti pronti di figurare, strane a rie di volti e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma”. Sobre el potencial creativo formulado en este texto por Leonardo, Yasunari Kitaura, “Nacimiento y desarrollo”, *op. cit.*, pág. 37 y s.s.

En principio, comenzaremos nuestro estudio de la recepción de Leonardo en la obra de El Greco, señalando que, evidentemente, este influjo y acomodación del lenguaje y las ideas vincianas no será asumido de una manera más o menos servil o literal por el artista cretense. El Greco reflexionará profundamente sobre las diferentes creaciones leonardescas y será capaz de valorar su potencialidad buscando en ellas una nueva incorporación y sentido, tal y como sucede con todos los grandes maestros que en el artista florentino encontraron ideas y sugerencias que permitían el desarrollo de nuevos caminos en el mundo del arte.

Así, nos centraremos, inicialmente, en la *Leda* del florentino, cuyo potencial ya fue entrevisto por el propio Miguel Ángel, artista que, en el momento de la estancia italiana de El Greco, adquiriría un puesto excelso con respecto a la consideración y la fama en el panorama de las artes italianas:

“La *Leda* de Leonardo, que nació, lo mismo que el *San Jorge* de Giorgione, del espíritu del parangone con la escultura, ejerció una poderosa y prolongada influencia sobre Miguel Ángel, ofreciéndole el principio constructivo para numerosas obras importantes por él creadas, que constituyen, a su vez, la forma paradigmática para la estética manierista bajo el nombre de la ‘figura serpentinata’.[...]La *Leda* de Leonardo parece constituir uno de los principios formativos junto con los principales motivos del Laoconte y del llamado Letto de Policleto que sirvió a Buonarroti.”⁴³³

La primera obra compuesta por El Greco que vamos a ver en relación al importante prototipo de la *Leda* leonardesca es la *Curación del Ciego* de la Gemäldegalerie de Dresde. **[Imagen 1]**

Primeramente, si nos fijamos con atención en este lienzo pintado por El Greco, nos podemos dar cuenta de que la imagen de Jesús conserva una afinidad innegable, sobre todo en su manera de inclinar la cabeza y dejar caer la vista, con la *Leda* vinciana, por ejemplo, en su versión Borghese. **[Imagen 2]**

Igualmente, la postura del ciego de la *Curación*, nos recuerda, además, uno de los infantes que aparecen en la copia anónima de la Galería romana.

Así pues, la mirada anhelante del ciego de la pinacoteca alemana que eleva la cabeza y dirige su mirada con una intensa devoción hacia el Salvador mantiene una pose parecida y, quizá, originada por el niño echado en el suelo de la galería romana. El paralelismo compositivo parece, pues, bastante evidente.⁴³⁴

Por otro lado, la agrupación de masas en la composición de Dresde parece aludir a un concepto desplegado por Leonardo en una de sus primeras obras, la *Epifanía* inconclusa de los Uffizi. **[Imagen 3]**

De esta forma, por un lado, la figura divina se aísla, remarcando su especialidad y protagonismo, en tanto que por el otro, aparece una masa dinámica y expresiva que gesticula con la intención de mostrar frente a la imperturbable apariencia del ser sagrado el cambio y mutación que acaece a las cosas humanas y que el pintor debe esforzarse en representar:

⁴³³ Yasunari Kitaura, *El Greco, op. cit.*, págs. 38-39.

⁴³⁴ Yasunari Kitaura, “El Greco y Leonardo”, *op. cit.*, pág. 25

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“El buen pintor tiene que pintar dos cosas principales, a saber el hombre y el concepto de su mente. Lo primero es fácil, lo segundo difícil porque se tiene que figurar con gestos y movimientos de los miembros.”⁴³⁵

Esta grandeza y originalidad compositivas fueron aplicadas por el pintor florentino a otras creaciones, aunque, la más importante y famosa es, en este sentido, como sabemos, la *Última Cena* milanesa del convento de Santa María de las Gracias.

Aquí, en esta excelsa pieza, la soledad de Cristo es más sorprendente y genial y la captación de los sentimientos y expresiones de ánimo más concretizada.

El éxito de esta obra no va a ser recordado en este momento, ya nos hemos referido a él en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, aunque, no debemos olvidar que el propio Tiziano no perdió la ocasión de recrear el asunto vinciano en más de una ocasión.⁴³⁶

Por tanto, quizá, no sería inapropiado ver en los espectadores del milagro de Dresde con sus expresiones grandilocuentes donde las manos y sus gestos juegan un papel inexcusable, una notación y recuerdo de la magna obra milanesa.

Finalmente, y para acabar el análisis de la recepción de Leonardo en esta obra de El Greco, nos gustaría señalar un pequeño detalle que nos habla de este conocimiento y cercanía del pintor candiota a la obra del maestro de Anchiano.

Para constatar lo que acabamos de decir, debemos reparar en un dibujo leonardesco perteneciente a una hoja suya conservada en el Museo del Louvre, en el Gabinete de dibujos. Este conjunto de diseños leonardescos introduce en su parte inferior derecha un perro que se retrae instintivamente, con sorpresa, para iniciar el ladrido. [Imagen 4].

De la misma manera, en la parte inferior del lienzo de Dresde aparece un can que, aunque representado en actitud pacífica, podría haberse inspirado en los diseños leonardescos y en la vivacidad y realidad que presentaban. [Imagen 5]⁴³⁷

Otra pieza grequiana que podría ser dependiente de las novedades introducidas en el panorama artístico italiano por la *Leda* vinciana es la *Expulsión de los mercaderes* del Museo de Minneapolis. [Imagen 6]

En este caso, el mismo motivo del Cristo caritativo de la *Curación* se convierte en la *Expulsión de los Mercaderes* en un personaje justiciero que recupera el movimiento giratorio del prototipo leonardesco que origina la primera figura serpentinata.⁴³⁸

Sin embargo, podemos establecer una relación más entre el lienzo de Minneapolis y la *Leda* vinciana y el nexo en cuestión estaría en el niño que en el cuadro estadounidense aparece, desnudo, en mitad de la escena y que se aproxima a los modelos de Cástor y Pólux, Helena y Clitemnestra, representados en la composición mitológica denominada como Spiridon.

⁴³⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 219. “Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perche s’ha a figurare con gesti e movimenti delle membra.”

⁴³⁶ Sobre este punto véase el apartado dedicado en este trabajo al problema de los cenáculos en el arte español.

⁴³⁷ Otra hoja de dibujos vincianos en la que aparece un perro ladrando es un folio de estudios de caballos y cabezas de caballos de la Royal Library de Windsor, 12285.

⁴³⁸ Yasunari Kitaura, “El Greco y Leonardo”, op. cit., pág. 25 y “El Greco y Rafael”, op. cit., pág. 74

No obstante, la inspiración proveniente de *Leda* podría tener una ocasión más de manifestarse en la *Trinidad* del pintor griego, conservada hoy en el Prado madrileño, donde la figura serpentina de Jesús en brazos de Dios Padre, tendría sus fuentes formales no sólo en Miguel Ángel o en la xilografía de Durero (Der Gnadenstuhl, 1511) sino también en el modelo serpentinato desarrollado por Leonardo. [Imagen 7]⁴³⁹

Seguidamente, trazaremos el leonardismo presente en *El Entierro del Conde de Orgaz*. La composición, como sabemos, está distribuida en dos niveles que presentan perfiles organizativos bien diferentes. Así, si nos fijamos en la parte superior podemos intuir que su motivo formal se aproxima a la organización establecida por Leonardo en la *Virgen de las Rocas*. [Imagen 8-9].

Así, uno de los brazos de Cristo se extiende para acabar su movimiento en un escorzo manual muy cercano al realizado por la Virgen leonardesca. Pero, por otro lado, el otro brazo es una réplica bastante fidedigna de un dibujo anatómico de Leonardo. [Imagen 10]⁴⁴⁰

En el dibujo de Leonardo que presentamos, el brazo en la parte derecha baja del folio se presenta con un movimiento agraciado, arqueándose siguiendo una convención que recorre los diseños juveniles de Leonardo inspirados a su vez, como parece, por la explosiva vitalidad de las figuras de Pollaiuolo.

El ejemplo vinciano lo podemos encontrar en la *Adoración de los Magos* de los Uffizi, en algunos de los estudios de Windsor (RL 12615 y 12616), así como en la Virgen de la *Anunciación* del museo florentino ya nombrado y la propia *Virgen de las Rocas*.

El motivo, no obstante, no quedó reducido a los ámbitos leonardescos, como en otras ocasiones el artista alemán Alberto Durero sintió la fascinación de las creaciones del florentino y reprodujo el brazo que estamos tratando, de manera invertida, en un libro de dibujos hoy en Dresde.⁴⁴¹

Sin embargo, el mundo figurativo leonardesco no se agota en la parte superior de la obra relevante que estamos examinando, la parte inferior, como en otros casos, era un espacio idóneo para desarrollar toda una panoplia de expresiones, acciones y “moti d’animo”, aunque, en este caso, dentro de la severa contención que el medio toledano podría desear.

En este sentido, debemos recapacitar acerca de la presencia del caballero santiaguista que manifiesta su estupefacción abriendo las manos en dirección diagonal encontrándose el mismo motivo en Santiago el Mayor, sentado en el cenáculo milanés, inmediatamente al lado de Jesús.⁴⁴² [Imagen 11-12]

Ahora bien, el influjo de la *Virgen de las Rocas* leonardesca puede ser rastreado en otras composiciones y actitudes de los personajes grequianos, de tal manera, que, aunque parezca inverosímil, encontramos este patrón morfológico en la imagen de

⁴³⁹ Yasunari Kitaura, *El Greco*, op. cit., pág. 38

⁴⁴⁰ Sobre esta relación es útil consultar de Carlo Pedretti, *L’Anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, Urbino, 2005, pág. 74.

⁴⁴¹ Sobre la relevancia de los Pollaiuolo en las tradiciones figurativas leonardescas se puede consultar: Juan José Romero Heredia, *Leonardo y la tradición. Una introducción al estudio de las fuentes vincianas*. (tesis de licenciatura sin publicar dirigida por D. Emilio Gómez Piñol), Sevilla, 2001, págs. 39-45.

⁴⁴² Véase, Yasunari, Kitaura, “El Greco y Leonardo”, op. cit., pág. 26

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

María que aparece en la obra de la localidad de Illescas conocida como la *Virgen de la Caridad*. [Imagen 13]

Así, el ensimismamiento que podemos vislumbrar en el rostro de la Virgen toledana parece descender de las imágenes leonardescas poseedoras de una profunda vida interior. Este recurso pictórico heredado, aparentemente, del maestro italiano se puede constatar en otras piezas del artista candiota como en *San Francisco y Fray León*, obra donde los “moti d’animo” aparecen y se constatan tal y como sucede en la obra toledana y donde la misma posición del santo recuerda la actitud de la virgen vinciana. [Imagen 14]

Otra obra de El Greco que ha sido subrayada por Camón Aznar por sus reminiscencias leonardescas es la *Sagrada Familia* del Museo de Arte de Cleveland. [Imagen 15]

En este lienzo en el fondo que constituye la obra hay un recurso vinciano que se manifiesta a través de la atmósfera enrarecida de azules que delimita el segundo plano pictórico de la composición.

Por otro lado, cabe también establecer un parentesco con el famoso cartón leonardesco, hoy día en la National Gallery de Londres, que representa a *María, Santa Ana, el Niño Jesús y San Juanito*. [Imagen 16]

En ambas obras podemos comprobar como se produce casi una bicefalia de un mismo cuerpo. De esta manera, en la obra de Leonardo las cabezas de Santa Ana y de la Virgen se encuentran siguiendo un procedimiento especular muy querido al maestro florentino, en tanto y en cuanto en el óleo de El Greco la cabeza de María y de la Magdalena se aproximan siguiendo un patrón muy parecido.⁴⁴³

La *Adoración de los Magos* de los Uffizi es otra de las creaciones que tuvo una evidente repercusión en la producción grequiana. Por ejemplo, el pintor cretense aprovecha la representación florentina en la pieza que de temática semejante se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. [Imagen 3-17]

En la ejecución madrileña, El Greco conserva, de buen grado, el motivo del Niño que dirige en “contrapposto” sólo una mano hacia el cofre para abrirlo. Opción que por su originalidad nos muestra el innegable influjo que la *Epifanía* de Leonardo ejerció en la inspiración creativa del pintor cretense.

A lo largo de este trabajo hemos hablado del sentido que tiene la recepción artística de la tradición vinciana y sus variedades. En este sentido, en muchas de las obras de arte que hemos comentado, hemos utilizado expresiones como “primera recepción”, “segunda recepción” con la intención de significar la dinamicidad y sentido de cambio que la apropiación de las ideas artísticas vincianas sufren en su devenir por el arte europeo de los siglos XVI y XVII.

Un ejemplo de este devenir y cambio podemos entreverlo en una obra del pintor cretense como el *Martirio de San Mauricio*, pintura en la que el personaje principal, en un alarde gestual con una gran carga retórica, eleva el dedo de la mano para indicar hacia los cielos, gesto que evidencia en este lienzo una gran carga simbólica. [Imagen 18]

⁴⁴³ Véase J. Camón Aznar, *La pintura española*, op. cit., pág. 565 y Yasunari Kitaura, *El Greco*, op. cit., pág. 45.

En este trabajo hemos hecho notar, en numerosas ocasiones, la vinculación de este recurso expresivo a las formas figurativas leonardescas que presentan esta morfología en diversas obras como la *Epifanía* de los Uffizi o *la Cena* de Santa María de las Gracias o bien, el cartón antes conocido como de Burlington House y que hoy se encuentra en la National Gallery de Londres. [Imagen 16]

Sin embargo, y aunque podríamos dar el paso de ligar directamente las dos figuras, a saber, el soldado del artista cretense y cualquiera de los ejemplos dados anteriormente al que se podría añadir la iconografía del *Ángel de la Anunciación* de Basilea, creemos que, en este caso, es más prudente buscar el apoyo de un intermediario tan cercano a las tradiciones leonardescas como es Rafael de Urbino.

Rafael aprovechó prudente y magistralmente las lecciones del maestro florentino en gran parte de su producción y quizá, en agradecimiento, dejó, podríamos decir, una especie de tributo visual en su *Escuela de Atenas* en las Estancias Vaticanas donde los dos personajes principales, a saber, Platón y Aristóteles ejecutan con su mano dos gestos característicos del genio de Anchiano.

Así Platón, como nuestro Mauricio, levanta su índice hacia el cielo, recordando con esta acción las múltiples ocasiones en que Leonardo hizo uso de la misma imagen; y Aristóteles adelanta su brazo hacia delante haciendo que su mano actúe a través de un escorzo semejante al de la *Virgen de las Rocas* o Jesús en la *Última Cena* milanesa. [Imagen 19]

El Greco pudo conocer, pues, la fuerte simbología de este gesto mediante la contemplación de las obras de Rafael quien volvió a hacer uso del mismo en la *Muerte de Ananías*. [Imagen 20]

Finalmente, el artista cretense, como otros grandes maestros, no pudo dejar de sentir el influjo leonardesco en su *Cena* de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia a la que ya hicimos referencia con anterioridad y en la que al seguir el magisterio vinciano retomaba el uso que del magistral fresco hizo su propio maestro Tiziano Vecelli.

Ahora bien, la recepción de Leonardo en la obra de El Greco no se limita a su inclusión en su obra pictórica ya que el artista candiota, igualmente, hizo uso de algunas de las ideas de Leonardo en las notas que nos dejó escritas en dos ejemplares de su biblioteca.

Así, los papeles de trabajo de El Greco son en realidad anotaciones al margen, escritas en una curiosa mezcla de italiano y español, de dos de los libros de arte de más amplia difusión a finales del siglo XVI. Uno de ellos son las *Vidas* de Giorgio Vasari. El Greco poseía la segunda edición, en tres tomos, de los que solamente el segundo y el tercero han llegado hasta nosotros.

Los comentarios que el artista cretense hizo a las biografías escritas por Vasari de Miguel Ángel y Correggio contienen gran cantidad de fascinante información sobre sus hechos artísticos.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Sin embargo, más importante aún, son los extensos comentarios marginales que redactó alrededor de 1590 a la versión de 1556 del famoso *Tratado de Arquitectura* de Vitruvio, edición comentada a su vez por el humanista italiano Daniele Bárbaro.⁴⁴⁴

Ahora bien, en principio, el Greco, como en otras ocasiones, no mantiene una actitud respetuosa hacia el artista de Anchiano a quien despacha junto a Miguel Ángel con una frase lacónica y burlona:

“Porque el uno [Miguel Ángel] no la acabaría nunca y el otro [Leonardo] no habría sabido empezar...”⁴⁴⁵

El descrédito que el artista cretense arroja sobre la fama de los dos egregios artistas renacentistas, posiblemente, tuviese su fuente en Vasari donde se narran las obras que ambos artífices dejaron incompletas.

Sin embargo, en relación con la crítica lanzada sobre Leonardo, Vasari es más acorde con la opinión del candiota:

“Se dice que siéndole confiada una obra por el Papa, rápidamente comenzó a destilar aceites y hierbas para hacer el barniz por lo que el Papa León dijo: ¡Ay de mi! este no sirve para hacer nada ya que comienza a pensar en el final antes que en el inicio de la obra.”⁴⁴⁶

El Greco, gracias a sus contactos con la cultura italiana, estaba plenamente familiarizado con la polémica entre la escultura y la pintura que era conocida desde el siglo XVI como el “parangón entre las artes”.

Como veremos extensamente en el próximo capítulo, en el origen de esta disputa se encuentra Leonardo, cuyos argumentos expuestos en el capítulo primero del *Codex Urbinas 1270* debieron transmitirse a la tratadística italiana de la decimosexta centuria convirtiéndose en lugar común dentro de los contenidos utilizados en la discusión.

Veamos, pues, a continuación las palabras de El Greco en su encomio de la actividad pictórica situándola por encima de la escultura:

“Una es la imitación de los colores que yo tengo por la mayor dificultad.”⁴⁴⁷

La frase del artista cretense incide sobre uno de los argumentos más utilizados por Leonardo en su disputa, a saber, la mejor imitación de la naturaleza que ofrece la

⁴⁴⁴ Sobre estos textos se puede consultar Xavier de Salas, *Miguel Ángel y El Greco*, Madrid, 1967, y del mismo autor, “Un exemplaire des Vies de Vasari annoté par Le Greco”, *Gazettes des Beaux Arts*, nº 69, 1967, págs. 177-180. Muy relevante es, también, el análisis realizado por Fernando Marías y Agustín Bustamante en *Las Ideas Artísticas del Greco*, Madrid, 1981.

⁴⁴⁵ La cita de El Greco está tomada de Yasunari Kitaura, *El Greco, op. cit.*, pág. 59, nota 123. Pacheco también nos da un ejemplo de la ironía grequiana sobre Miguel Ángel: “Por donde me maravillo mucho (y perdónese me este cuento, traído no por emulación) que preguntando yo a Domenico Greco el año 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido. Y no es esto tanto de maravillar como oírle hablar con tan poco aprecio de Micael Ángel (siendo el padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar.” Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, 2001, pág. 349.

⁴⁴⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina e Torrentiniana*, <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>, vol. IV, pág. 35. “Dicese che essendogli allogato una opera dal Papa, subito cominciò a stillare olli et erbe per far la vernice; per che fu detto da Papa Leone: ‘Oimè, costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell’opera.’”

⁴⁴⁷ Fernando Marías y Agustín Bustamante, *op. cit.*, pág. 226.

pintura frente a la escultura cuyo nivel de plasmación del natural es mucho más limitado por la ausencia del color y, por lo tanto, de realidad:

“El escultor no puede distinguirse por la natural variedad de los colores; a la pintura ninguno le falta. Las perspectivas de los escultores no parecen verdaderas; las de los pintores pueden alcanzar cien millas de profundidad. Los escultores no se sirven de la perspectiva aérea; no pueden representar los cuerpos transparentes, ni los cuerpos luminosos, ni los rayos reflejos, ni los cuerpos bruñidos, así espejos y semejantes superficies pulimentadas, ni las brumas, ni las tormentas, ni infinitas cosas que no diré por resultar tedioso [...] Pero en tanto que el bronce permanece negro y pardo, aquella pintura estará cubierta de muy hermosos colores de infinita variedad [...] En efecto, la pintura es hermoseada por infinitas especulaciones de las que la escultura no se sirve.”⁴⁴⁸

Por tanto, a través de la comparación de los dos autores vemos que existe un paralelismo en la consideración de la pintura como un arte de mayor ingenio y diversidad que la escultura, que tiene una mayor limitación a la hora de plantear una recreación del natural.

La dependencia de la apreciación de El Greco del discurso del florentino es, como podemos comprobar clara.

Ahora bien, este discurso de dignificación de la pintura elevando su crédito y significación social va unido a un nuevo planteamiento del papel social que debe jugar el pintor en la sociedad europea y que el artista cretense asumió.

En este sentido es importante recordar que Palomino inicia con las actitudes y comportamientos de El Greco la lucha y polémica de los pintores frente a las instancias oficiales en la búsqueda del logro del reconocimiento de su dignidad e ingenuidad:

“Pero verdaderamente, que no sólo fue varón docto en este arte, sino gran filósofo, y de agudos dichos, y que escribió de la Pintura, Escultura y Arquitectura.[...] Pues en el Convento de Religiosas de Santo Domingo el Antiguo de la ciudad de Toledo, es suya la traza de la iglesia, retablos, pinturas, y estatuas, hecho todo con gran primor: como lo es también la iglesia, retablos y estatuas de Nuestra Señora de la Caridad de la villa de Illescas: de que resultó, que un alcahalero de dicha villa le apremió a que pagase alcabala; y de ahí procedió el primer pleito, que tuvo la Pintura de esta calidad; en que la defendió tan honradamente, que lo venció a favor de la Pintura el año de 1600 [...] y así le debemos inmortales gracias a Dominico Greco todos los profesores de esta facultad, por haber sido el que rompió con tal fortuna las primeras lanzas en defensa de la inmunidad de este arte.”⁴⁴⁹

Otro testimonio de la participación de nuestro artista en la famosa disputa de las artes es el siguiente texto en el que vuelve a insistir en las diferencias existentes entre la pintura y la escultura:

“La Pintura las tiene e tales non alcanzando que para cualquiera dellos es breve nellos muchos de la vida ma porque no so por decir que pos la Pintura trata del imposible por el mismo caso es enperfeta digo

⁴⁴⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, págs. 160-162. Traducción de Ángel González García en Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Madrid, 1982, págs. 78-79. “Lo scultore non si può diversificare nelle varie nature de’colori delle cose; la pittura non manca in parte alcuna. Le prospettive delli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaia de miglia dilà dall’opera. La prospettiva aerea è lontana da lor opera. Non possono figurare li corpi trasparenti, non possono figurare illuminosi, non linee reflexe, non corpi lucidi, come specchi o simili cose lustranti, non nebbie non tempi oscuri et infinite cose che non si dicono per non tediare [...] Se ‘l bronzo rimane nero e brutto, questa pittura è piena di varii e vaghi colori e d’infinite varietà [...] Ma la pittura è di maraviglioso artificio, tutta di sotilissima speculazione delle quali in tutte la scultura n’è privata.”

⁴⁴⁹ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico, op. cit.*, vol. III, “El Parnaso español pintoresco y laureado”, págs. 133-134.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

que essendo todas dos artes de la naturaleza e que la Scultura non si estende a mas que a la superficie la Pintura que a todo se obliga”⁴⁵⁰

Así, tras la lectura de este importante documento podemos extraer del mismo dos contenidos que ahondan en la diferencia entre las dos artes y que establecen la prioridad de la pintura sobre la escultura.

Esta ventaja del arte pictórico se basa en palabras de El Greco, primeramente, en el carácter inefable que posee la pintura: “que pos la Pintura trata del imposible”. Esta dificultad para poder expresar con palabras las realidades plasmadas en el lienzo ya fueron apuntadas con precedencia por Leonardo cuando afirmaba:

“El pintor hará infinidad de cosas que las palabras ni siquiera podrán nombrar, por no existir para aquellas los vocablos apropiados.”⁴⁵¹

Curiosamente, tanto Leonardo como El Greco con esta concepción inefable del arte de la pintura se aproximan con evidencia al mundo artístico que elabora su actividad en el siglo XX y que mantiene como premisa inexcusable la autonomía del hecho artístico y su distanciamiento de una teoría de la mimesis.

Así, apreciaciones como la vista, nos permitirán estudiar en el último capítulo de esta investigación la repercusión de las concepciones artísticas del florentino en el mundo de las vanguardias.

Finalmente, no podemos olvidar una segunda idea que aparece en la cita grequiana a saber: “que la Scultura non si estende a mas que a la superficie”. Limitación del arte escultórico que Leonardo también incluyó en su diferenciación:

“La pintura requiere mayor discurso mental y mayor artificio que la escultura, pues ésta no es sino lo que parece, a saber: un cuerpo rotundo rodeado de aire y vestido de una superficie oscura y clara, cual los restantes cuerpos naturales. Todo su artificio es dirigido por dos maestros, la naturaleza y el hombre, siendo mayor el magisterio de aquélla, pues si la obra del escultor no socorriera con sombras más o menos oscuras y con luces más o menos claras, resultaría toda de un uniforme color, a semejanza de una superficie plana.”⁴⁵²

Así pues con esta afirmación El Greco se sitúa en la polémica de las artes en la posición de la defensa de la pintura mediante argumentos que ya tuvieron su desarrollo en la primera parte del *Codex Urbinas 1270* y en aquella literatura artística italiana que siguió la estela del creador florentino.

No es, por lo tanto, extraño que su concepción de la actividad pictórica fuese cercana a la “attività mentale” que defendía de Leonardo para lo mismo y que considerase, como el maestro de Anchiano que la pintura (es decir, el dibujo) era el instrumento fundamental de cualquier desarrollo artístico.

⁴⁵⁰ Fernando Marías y Agustín Bustamante, *op. cit.*, pág. 227.

⁴⁵¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. “Perche infinite cose farà il pittore che le parole non le potrà nominare, per non avere vocaboli appropriati a quelle”

⁴⁵² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, pág. 165. Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 82-83. “La pittura è di maggior discorso mentale che la scultura, e di maggior artificio; con ciò sua che lla scultura non è altro che quel ch’ella pare, cioè nel essere corpo rilevato, e circondato d’aria, e vestito da superficie oscura e chiara, como sono gli altri corpi naturali; e l’artificio è condotto da doi operatori, cioè dalla natura e dal l’uomo; ma molto è maggiore quello della natura; con ciò sia che s’ella non socorressi tale opera con ombre più o meno oscure, con li lumi più o men chiari, tale operazione sarebbe tutta d’un colore chiaro e scuro a similitudine d’una superficie piana.”

Leonardo da Vinci y España

En este sentido, debemos recordar la afirmación orgullosa de Palomino cuando describía al artista cretense como no siendo “solo varón docto en esta arte [...] sino gran filósofo y de dichos agudos”:

“Si tú menospreciaras la pintura, sola imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, de cierto que despreciarías una sutil invención que, con filosofía y sutil especulación considera las cualidades todas las formas.”⁴⁵³

⁴⁵³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 137. Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 42. “Se tu sprezzarai la pittura, la quale è sola imitatrice de tutte l’opere evidente de natura, per certo tu sprezzarai una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme.”

H. LA RECEPCIÓN DE LEONARDO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL RENACIMIENTO HISPANO.

INTRODUCCIÓN.

La obra polifacética de Leonardo tiene como consecuencia una recepción plural de su producción, de tal forma que si en el apartado anterior hemos analizado la recepción artística del creador florentino, en él que ahora comenzamos y en los capítulos siguientes examinaremos la acogida que las ideas de Leonardo tuvieron en el ámbito hispánico durante los siglos en los que se desarrolló nuestra tratadística artística.

Sin embargo, el análisis que realizaremos de las fuentes artísticas durante estos importantes siglos de nuestra cultura, no se limitará a los tratados de arte, sino que se abrirá a toda la literatura que se implica con la temática artística, por tanto, debemos, primeramente, apuntar que la variedad de las fuentes que hemos estado trabajando en esta investigación es muy amplia.

Como consecuencia de esta extensión, hemos decidido utilizar para estos capítulos la denominación “literatura artística” que, rápidamente, nos hace recordar el memorable libro de Julius von Schlosser utilizado, como herramienta imprescindible, a lo largo de la redacción de estas páginas.

Por otro lado, también debemos aclarar que la literatura artística que se recoge y estudia en estos capítulos, está prácticamente referida en su integridad a las artes plásticas, no tratando, por tanto, el problema de aquella literatura relacionada con la arquitectura. La decisión de no incluir la temática arquitectónica en este trabajo de investigación reside en una decisión metodológica, ya que aunque Leonardo escribió y diseñó sobre temas arquitectónicos y urbanísticos, el impacto más importante de su obra en nuestra literatura artística atañe a las ramas plásticas del arte.

Es evidente que la recepción de Leonardo es diversa en su calidad e importancia a lo largo de estos siglos con respecto a la literatura artística, y con respecto a esta valoración, hemos de señalar, por ello, lo siguiente:

En primer lugar, debemos de tener en cuenta que Leonardo, aunque lo tuvo en mentes, no llegó a publicar ninguno de sus tratados. Los documentos escritos que difundieron las ideas artísticas de Leonardo, como más adelante mostraremos, fueron textos manuscritos que de forma abreviada repetían las ideas leonardescas recogidas por Francesco Melzi, su discípulo predilecto, en el llamado *Libro di Pittura*.⁴⁵⁴

Estos textos apócrifos surgieron y se difundieron por el territorio italiano en la segunda mitad del siglo XVI y en relación con nuestro país, tuvimos la suerte de que una de estas versiones apócrifas llegara a las manos de Francisco Pacheco, quien no dudó en incluir, en forma de citas textuales, una parte de la misma versión en su tratado intitulado *El Arte de la Pintura*.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, edición de Carlo Pedretti y Carlo Vecce, Firenze, 1995, dos volúmenes.

⁴⁵⁵ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid 2001.

Así pues, estos límites cronológicos, a saber, la difusión del texto leonardesco a partir de la segunda mitad del siglo XVI, imponen un cierto silencio sobre Leonardo en la primera parte del siglo XVI en nuestra literatura artística.

Las referencias y la recepción de ideas, como mostraremos, aparecen en los textos hispanos del siglo XVI pero, con una frecuencia, bastante menor de lo que sucederá en siglos sucesivos.

Por consiguiente, los siglos XVII y XVIII serán los que nos aporten una mayor cantidad de información con respecto a la asimilación de la figura de Leonardo y de sus ideas artísticas.

Las razones de esta mayor difusión de la figura de Leonardo en la literatura artística del siglo XVII viene dada por la incorporación de Leonardo y de sus ideas a la tratadística italiana de la segunda mitad del siglo XVI, tratadística que en su difusión europea alcanzó, de manera clara, el territorio español, no en balde, las relaciones entre España y los territorios italianos pasaban en aquel momento por una de sus fases de mayor acercamiento.

Pero también, el mundo artístico hispano incorporó la figura y las ideas de Leonardo dentro de una situación social que pretendía, como objetivo principal, dotar de un prestigio mayor a la pintura entre el resto de las actividades artísticas y culturales; de ahí, que el desarrollo del “Parangón de las Artes” alcanzase en España un inusitado tratamiento en estas fechas, y se pusiesen en funcionamiento iniciativas tales como crear una Academia de Pintura en Madrid a semejanza de las ya creadas en tierras italianas. En este sentido, debemos recordar la existencia de una tradición que hacía de Leonardo el fundador de una academia artística en Milán⁴⁵⁶, cuyo recuerdo quizá se mantenga “en seis grabados con diseño de cuerdas entrelazadas y uno con una muchacha de perfil que lleva una guirnalda; todos ellos [...] llevan la inscripción ‘Academia Leonardi Vinci’”⁴⁵⁷.

En segundo lugar debemos tener en cuenta que, finalmente, una versión reducida del *Libro di Pittura* fue publicada en 1651. Esta versión publicada simultáneamente en París y en Roma por Roland Fréart de Chambray⁴⁵⁸, está claramente en relación con un grupo de códices salidos del escritorio de Cassiano dal Pozzo, personaje que fue el arbitro cultural durante el pontificado de Urbano VIII.

Esta primera versión impresa se verá enriquecida con una biografía del propio Leonardo da Vinci preparada por Raphael du Fresne. Tras esta edición impresa, la difusión del pensamiento y la preceptística leonardesca se harán mayores. Así, en Francia la difusión de las ideas leonardescas entroncará con el pensamiento académico difundido por Charles le Brun, que comenzó a utilizar con asiduidad el texto del florentino.

Debemos recordar, pues, que Le Brun, en estos momentos, era el verdadero árbitro de la vida artística en tiempos de Luis XIV, llevando a cabo la imposición en los ámbitos cortesanos de una pintura intelectualista y académica. El academicismo francés penetró en la estética y el arte españoles con el cambio de dinastía que se produce en los inicios del siglo XVIII, y el nuevo monarca, Felipe V (1714-1746), comenzará una labor de “afrancesamiento” de nuestra cultura que siendo característica del siglo XVIII permitirá un nuevo reencuentro de nuestra literatura artística con el pensamiento de Leonardo.

⁴⁵⁶ Vid. Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982, págs. 32 y s.s.

⁴⁵⁷ Pevsner, *op. cit.*, pág. 32.

⁴⁵⁸ V.V.A.A., *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato de la Pittura*, Milano, 2007.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Así, junto con los criterios y normas franceses, penetró en nuestro país el prestigio renovado de Leonardo da Vinci, cuyo *Tratado* aparecerá, como tendremos ocasión de ver, en las bibliotecas de las grandes instituciones intelectuales del país y en las bibliotecas de aquellos artistas que pretenden poseer una formación intelectual modernizada como el escultor Felipe de Castro.

A esta introducción del texto leonardesco en las bibliotecas españolas debemos añadir que en el siglo XVIII se hará la primera traducción del texto de Leonardo al español, traducción efectuada por Diego Antonio Rejón de Silva en 1784 que verá una reedición en 1827 que todavía servirá como texto-base a la edición argentina publicada en Buenos Aires en 1942.

Por tanto, el decisivo año de 1651, es la fecha que marca la posibilidad de una difusión mayor de las ideas de Leonardo gracias a la impresión, por primera vez, del *Tratado* de Leonardo que, durante cien años aproximadamente, había circulado con la precariedad dada por el uso de copias manuscritas del texto.

Ahora bien, el estudio de la literatura artística española en los siglos que tratamos tiene su visión completa en la recordada obra de Marcelino Menéndez y Pelayo, que con un esfuerzo decisivo para nuestras letras, escribió la *Historia de la Ideas Estéticas en España*⁴⁵⁹, cuya riqueza de informaciones y sugerencias la hacen, hoy día todavía, inexcusable. También, cabe recordar como estudio integral de nuestra literatura artística el texto de Juan Antonio Gaya Nuño *Historia de la Crítica de Arte en España*⁴⁶⁰. Una publicación que, igualmente, mantiene este carácter general es la intitulada *El Libro de Arte en España*⁴⁶¹, que surge como resultado de la realización del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Otro texto que abarca los siglos que vamos a analizar es el libro de José Enrique García Melero *Literatura Española sobre Artes Plásticas*⁴⁶². Y finalmente, un conjunto antológico de las fuentes artísticas en este valioso período de nuestra historia lo encontramos en *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*⁴⁶³.

Sin embargo, el conjunto de investigaciones que dan cuenta de la situación de nuestra literatura artística durante estos siglos es prolífica, y de manera particularizada, han colmado muchos de los aspectos que esta problemática planteaba. Ahora bien, la falta de un análisis concreto del problema leonardesco en toda esta bibliografía investigadora nos ha impulsado a dar un primer paso en el estudio de esta área de investigación que es el desarrollo de los estudios vincianos en nuestro arte y cultura.

El planteamiento de la investigación sobre la recepción de las ideas de Leonardo da Vinci en nuestra literatura artística sigue, pues, una exposición temporal que abarcará, tal y como hemos anticipado, los siglos modernos de nuestra cultura.

De todas maneras, es notable señalar la inversión que se produce durante el siglo XVI con respecto a la recepción de Leonardo en nuestra Península. En este siglo del Renacimiento, como ya hemos observado, la influencia de Leonardo sobre los artistas figurativos es muy relevante, tanto que, algún discípulo y ayudante de Leonardo transmitió el legado del maestro, con una gran antelación, a nuestro país. Por otro lado,

⁴⁵⁹ La edición utilizada es la que publicó sus Obras Completas en 1940.

⁴⁶⁰ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia de la Crítica de Arte en España*, Bilbao, 1975.

⁴⁶¹ V.V.A.A., *El Libro de Arte en España*, Granada, 1975.

⁴⁶² García Melero, José Enrique, *Literatura Española sobre Artes Plásticas*, Madrid, 2002

⁴⁶³ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1923

en la literatura artística, la presencia de Leonardo, como tendremos oportunidad de analizar, es menos reseñable, alcanzando su punto más álgido en la figura y escritos de Francisco de Holanda.

El siglo XVII utilizará de forma más ingente el pensamiento leonardesco, cuya difusión, tanto en España como en Italia, adquiere una mayor amplitud y profundidad.

Y, finalmente, el siglo XVIII se enfrentará a Leonardo como a uno de los grandes maestros y teórico del Renacimiento; la distancia, como tendremos tiempo de ver, hace de él, prácticamente, un modelo que no se discute, sino que más bien, como ya hemos recordado, se asume.

La recepción de Leonardo durante el siglo XVI presenta la curiosa particularidad de ser mucho más influyente el artista florentino en el ámbito puramente artístico que en la literatura contemporánea. La razón de esta inversión, está en clara conexión con el tipo de recepción que de Leonardo se realiza en la Península. La llegada de las influencias artísticas, como ya hemos visto, atraviesa el ámbito pictórico a través de los modelos que son traídos por los maestros españoles que, o bien se forman, o bien visitan Italia y que entran en contacto, en los primeros decenios del siglo XVI, con ambientes artísticos donde el recuerdo y las prácticas artísticas del pintor de Vinci están todavía vivas.

Por otro lado, no podemos olvidar la difusión de la estampa que aporta modelos leonardescos y ejemplos de las composiciones de Leonardo en los ambientes artísticos hispanos. Finalmente, tal y como hemos podido observar, no debemos olvidar que el legado de Leonardo también llega a nuestro país gracias a la presencia de un buen número de artistas, que procedentes de Italia, aportan a nuestras tradiciones figurativas rasgos característicos del estilo de Leonardo.

Pero si por las razones que acabamos de citar, la fuerza de la presencia leonardesca es perceptible en el desarrollo artístico hispano durante el siglo XVI, esta pujanza no es tan clara en lo que se refiere a nuestra literatura artística. Las razones de este comportamiento de nuestra tradición tienen su respuesta en la ausencia de una impresión de los escritos de Leonardo durante el siglo XVI, ya que, como sabemos, la primera publicación del *Tratado* de Leonardo tendrá la tardía fecha de 1651.

Además, a esta falta de publicaciones de los escritos artísticos salidos de la pluma del florentino, debemos unir el propio devenir que va ligado a la posesión de sus escritos, que quedaron en manos de su discípulo Francesco Melzi hasta su muerte en 1570, así pues, el conocimiento de estos escritos y su visualización, en principio, sólo estuvo reservada a aquellos visitantes del noble milanés que residía en su mansión de Vaprio d'Adda.

De todas formas, el propio Melzi, comenzó la labor que el maestro había dejado inconclusa, a saber, la organización de los escritos vincianos de tal manera que formasen un cuerpo que pudiese ser publicado. Es así, como nacerá el llamado “Libro di Pittura” hoy conocido como *Codex Urbinas 1270*⁴⁶⁴ hacia los años 1540-1550.

⁴⁶⁴ Una revisión del origen del texto compuesto por Francesco Melzi y su difusión manuscrita hasta llegar a la primera edición impresa se encuentra en la introducción realizada por Carlo Pedretti a la edición del *Libro di Pittura* leonardesco, Firenze, 1995, págs. 12-79.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

A partir de este texto tendrá lugar la aparición de una serie de copias manuscritas con una extensión más reducida que circularán, básicamente, en la Península Italiana, sobre todo, en las regiones de Toscana y Lombardía.⁴⁶⁵

Ahora bien, no solamente las ideas leonardescas podían ser conocidas a partir de los escritos del artista florentino, también existía la posibilidad de tener referencia de las mismas por la información que se desprende de algunos de los escritos artísticos que se elaboraron en la vecina península en el curso de estos siglos, sobre todo, a partir de 1550 y que asumieron, como veremos, parte de un conjunto de ideas que procede de Leonardo y, que de una manera sistemática, se van a integrar en el cuerpo de estos textos artísticos, en muchos casos, sin referir cual es su fuente originaria.

Finalmente, no podemos dejar de citar a aquellos escritores que gracias a una estancia en Italia, tuvieron conocimiento del legado de Leonardo de primera mano y que dejan testimonio de esta información a través de sus obras. El caso más relevante de esta modalidad de recepción, lo encontramos en el trabajo teórico realizado por Francisco de Holanda.

Si revisamos la literatura artística que se produce en este siglo, el primer autor que comparecerá en nuestro análisis es Gonzalo Fernández de Oviedo, prolífico escritor y militar que, entre sus diferentes obras, escribió el texto denominado *Batallas y Quinquagenas*.⁴⁶⁶ La obra extensa y abundante de noticias es reseñable y valiosa por las informaciones, que de manera autobiográfica, nos da el autor de la obra sobre Leonardo da Vinci.

Tampoco debemos dejar de nombrar dentro de la literatura artística escrita en nuestro siglo XVI el libro de Diego de Sagredo (1490-1528). Diego de Sagredo, como sabemos, fue viajero por Italia y escribió el conocido texto de arquitectura *Medidas del Romano* aparecido en 1526, si bien no presenta ninguna referencia importante que nos haga analizarlo desde el punto de vista de la recepción de las ideas de Leonardo da Vinci en nuestro país.⁴⁶⁷

De todas maneras, como más adelante examinaremos, insertó en su tratado el estudio de las proporciones humanas a través de las figuras ideales del círculo y del cuadrado, sobre las que volverá a insistir el texto del Abad Pérez de Oliva, *Diálogos de la Dignidad del Hombre*, que recogía las ideas enunciadas por Filarete y por Leonardo difundidas a través de las ediciones, que en las primeras décadas del siglo XVI, se hicieron del texto de Vitruvio.⁴⁶⁸

Interesante resulta igualmente la obra de Cristóbal de Villalón (1510-1562). Villalón que posee una obra no totalmente definida en sus títulos⁴⁶⁹, sin embargo, escribió de

⁴⁶⁵ La extensión del *Codex Urbinas 1270* es de 944 preceptos, frente a los 365 que suelen aparecer en estas versiones manuscritas reducidas y en la primera edición impresa de 1651. Véase Mario Valentino Guffanti: "La fortuna di Leonardo nelle edizioni a stampa del Trattato della Pittura e nei suoi estratti." en V.V.A.A., *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, Milano, 2007.

⁴⁶⁶ Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Batallas y Quinquagenas*, Madrid, 1983, edición de Juan Pérez de Tudela y Bueso, cuatro tomos, otra versión que completa la anterior la encontramos en el Manuscrito 359 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.

⁴⁶⁷ La edición utilizada del texto de Sagredo es la edición facsímil que fue impresa en Valencia en 1976 de la hecha en Toledo por Remón de Petras.

⁴⁶⁸ Fernando Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 2005, pág. 119, (1ª edición, 1983)

⁴⁶⁹ Véase. Cristóbal de Villalón, *El Scholástico*, edición e introducción de José Miguel Martínez Torrejón. En la introducción el editor aclara convenientemente la producción bibliográfica de Villalón y los títulos que deben salir de su producción librea.

manera reconocida dos obras que incluyen reflexiones artísticas no despreciables; las obras a que nos referimos son *El Scholástico*, e *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*.⁴⁷⁰

Otro literato que como Villalón incluyó en su obra reflexiones acerca de la pintura y del arte es Pedro de Mexía (1497-1551) en su *Silva de varia lección*⁴⁷¹. La visión que tanto Villalón como Mexía tienen de la pintura y el arte contemporáneos viene matizada por la propia visión de la Antigüedad clásica transmitida fundamentalmente a través del texto de Plinio. Por tanto, en estos escritores la comparación entre las dos épocas se convierte en un dilema de la afirmación de lo presente sobre lo pasado, dilema que cogerá vuelo en el siglo siguiente.

Interesante es también la descripción del Monasterio de Santa Maria delle Grazie de Milán que nos aparece en las relaciones del secretario del duque de Najera, Pedro de Gante, donde sin aparecer el nombre de Leonardo da Vinci se nos describe el famoso *Cenáculo*, el estado ya ruinoso en que se encontraba y la famosa anécdota de llevarlo a Francia por deseo del rey:

“El monasterio de Nuestra Señora de Gracia es de frailes de la Orden de Santo Domingo; la iglesia es muy buena. Fuera del cuerpo de ella, entrando en un aposento hay una pieza de hasta 25 pies en ancho, donde está en una pared dibujada de pincel la historia de la Sagrada Cena del Señor con sus discípulos. Afirman no haber en Italia cosa más perfecta de pintura, y aunque el tiempo, injuriador de todas las cosas que debajo del cielo son, la tiene estregada, no es tanto que no se deje conocer la excelencia del pintor. Este rey de Francia, Francisco vio esta pintura, y se agradó tanto de ella, que daba a aquel monasterio según dicen, diez mil ducados porque se la diesen para llevarla a París creyendo que pudiera ir con cierto ingenio de tablas; mas como la pintura está en la pared y sea tan grande que ocupa los pies que he dicho, no se halla aquí quien se atreviese allevarla sin deshacerse, y a esta causa se quedó.”⁴⁷²

Sin embargo, quizá, el mejor documento sobre la reflexión de las artes durante el siglo XVI, sea la obra del portugués Francisco de Holanda (1518-1584) intitulada *De la Pintura Antigua*.⁴⁷³ Esta obra presenta referencias más que interesantes sobre la figura y obra de Leonardo da Vinci, así como, nos incluye un parangón entre las diferentes artes, que en cierta manera, se constituye en precedente de un tipo de literatura que, como examinaremos más adelante, tendrá una relevancia importante en la literatura artística del siglo siguiente.

⁴⁷⁰ Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, 1539. En *El Scholástico*, Villalón dedica un capítulo a la demostración de la oportunidad del aprendizaje y el conocimiento de la pintura para todo estudiante y hombre de cultura. De manera notable, Villalón comienza un camino de reconocimiento y ennoblecimiento de la pintura que después, unido a los argumentos provenientes de la literatura artística italiana y del propio Leonardo, tendrá un amplio eco en el “Parangón sobre las artes” que se desarrollará en nuestra tratadística. Por otro lado la *Ingeniosa comparación* aparece citada en el excelente libro de Marcel Bataillon *Erasmus y España*. El erudito francés cita el libro de Villalón para señalar una apreciación del escritor español en la que Villalón introduce el nombre de los artistas más prestigiosos del momento, entre ellos, Bataillon lee el nombre de Leonardo: “Prefiere hablar largamente de las virtudes y proezas del Emperador, y sobre todo de la situación floreciente de las bellas artes. Evoca a Rafael, a Leonardo da Vinci, y a Alberti...” Realmente, Villalón no citaba a Leonardo da Vinci sino, posiblemente, a Baccio Bandinelli: “En la Italia están cuatro varones: Raphael Urbino, y el *Bacho*, y Michael Angelo, y Alberto.” Véase Bataillon, Marcel, *Erasmus y España*, Madrid, 1979, pág. 657. Sobre el pasaje de *El Scholástico* dedicado al aprendizaje de la pintura, véase las páginas 310-314 de la citada edición.

⁴⁷¹ Mexía, Pedro de, *Silva de varia lección*, Madrid, 2003.

⁴⁷² Pedro de Gante, *Relaciones de Pedro de Gante secretario del duque de Najera. (1520-1544)*, Madrid, 1873, ed. Pascual de Gayangos.

⁴⁷³ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua y el Dialogo de la Pintura*, Madrid, 2003.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Tampoco debemos olvidar las posibles referencias que en la obra del jesuita Juan Bautista Villalpando (1552-1608) aparecen sobre conceptos e ideas de origen leonardesco en relación con las leyes de la mecánica de la gravedad, investigadas por Leonardo y anotadas en sus manuscritos y *Libro de la Pittura*.

Con respecto a la obra de Felipe de Guevara (1500-1560) *Comentarios de la Pintura*,⁴⁷⁴ debemos señalar que el texto es en parte un estudio pormenorizado de técnicas y géneros pictóricos, con abundante información dedicada a los pintores griegos y romanos. La obra también presenta un amplio conocimiento directo de la pintura flamenca, y desfilan por la misma algunos de sus representantes más conspicuos, así como, dentro del arte italiano se hace una referencia importante a la obra de Rafael y de Miguel Ángel, sin poder, por otro lado, establecer algún tipo de vínculo con la figura e ideas del artista de Vinci.

Igualmente en este análisis de la literatura artística española en relación con la recepción de las ideas de Leonardo no olvidaremos el tratado de Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603) *Varia commesuración para la escultura y arquitectura*.⁴⁷⁵ Este tratado redactado en Sevilla, presenta un gusto por las investigaciones y recetas técnicas que, como presentaremos más adelante, en su espíritu, son cercanas a la visión que del arte y de la técnica mantenía el maestro de Vinci.

En el estudio de la recepción de las ideas artísticas de Leonardo durante el siglo XVI, un documento inexcusable es el texto escrito por Fray José Sigüenza (1544-1606) *Historia de la orden de San Jerónimo*, cuya tercera parte, utilizada por nosotros, constituye una perfecta y cuidada monografía sobre la construcción del monasterio de El Escorial por Felipe II.⁴⁷⁶

Finalmente, terminaremos nuestro recorrido en una gran figura, tanto artística como literaria, que cierra el siglo y que prepara y adelanta muchas de las directrices que se desplegarán en la centuria siguiente, nos referimos al racionero de la Catedral de Córdoba Pablo de Céspedes (1548-1608). Aparte de lo que transmita su pintura “dejó fama de hombre ingenioso, disertó y no exento de rarezas”.⁴⁷⁷

Así, vemos que aunque la literatura artística del siglo XVI no es tan prolífica como la que examinaremos en siglo sucesivos, sí presenta un elenco de personalidades sobresalientes que aportaron un conjunto de valiosas informaciones sobre artistas y obras y que nos dejaron, igualmente, las primeras apreciaciones que sobre la figura y la obra de Leonardo da Vinci nos ha legado nuestra literatura artística.

⁴⁷⁴ Guevara, Felipe de, *Comentarios de la Pintura*, Madrid, 1788. Permaneció el manuscrito inédito hasta que la publicación fue realizada bajo el impulso de D. Antonio Ponz en 1788.

⁴⁷⁵ Arfe, Juan de, *Varia commesuración para la escultura y arquitectura*, edición facsímil de la edición realizada en Madrid en 1795, Valladolid, 2003

⁴⁷⁶ La edición utilizada es la siguiente: Fray José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963. Las *Memorias* de Fray Juan de San Jerónimo tienden a subrayar los avatares constructivos de la obra más que los aspectos estéticos de la misma y de las obras de arte que cobijó, por lo que no incluimos su análisis en nuestro estudio.

⁴⁷⁷ Gaya Nuño, Ramón, *Historia de la Crítica*, op. cit., pág. 33. Sus escritos sobre arte han sido reunidos por Jesús Rubio Lapaz, edición de los mismos que nos servirá de base para afrontar las trazas que de Leonardo encontremos en el Racionero.

GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y LAS BATALLAS Y QUINQUAGENAS.

Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) escribió estas *Batallas* cuando era encargado de una tenencia en la fortaleza de la ciudad y puerto de Santo Domingo.⁴⁷⁸

La obra que, como analizaremos, nos interesa por las referencias que contiene del mundo artístico italiano, fue escrita hacia la mitad del siglo XVI y presenta un conjunto de datos autobiográficos de calificación sobresaliente. De este conjunto de datos autobiográficos, quizá, para contextualización de las referencias nos interesan aquellos que nos describen los años italianos de Gonzalo Fernández de Oviedo, años que comprenden la última decena del siglo XV y los primeros años del siglo XVI, época que, por otro lado, corresponde a una de las etapas más fructíferas de Leonardo.

Así, sabemos que nuestro historiador estuvo en Génova en 1499 durante cuatro meses y medio, seguramente llevando a cabo labores militares, para pasar, posteriormente, a Milán, donde en presencia del duque Ludovico Sforza hace una prodigiosa exhibición de sus importantes facultades para diseñar filigranas con las tijeras. Seguidamente, lo encontramos en Mantua, al servicio de doña Isabel de Este (viuda del marqués Francesco Gonzaga) para pasar pronto al del cardenal D. Juan de Borja, sobrino de Alejandro VI.

En Roma se hallará Gonzalo Fernández de Oviedo durante el Jubileo del año 1500 para llegar, finalmente, a Nápoles, última estación de este peregrinar a lo largo de la Península italiana.

Aunque si en duración no fue larga la aventura italiana de Oviedo se demostraría, en cambio, profunda en su huella. Traía de allí libros que le acompañarán toda la vida, impresiones que habían calado profundamente en su personalidad y una desarrollada capacidad para delectarse con los mensajes de la belleza y la armonía. Amorosamente guardó el recuerdo italiano hasta la vejez, para con más de setenta años mostrarnos su brillo en las elocuentes páginas de las *Batallas*.

Ahora bien, de la obra que tratamos existen dos versiones diversas, a saber, dos autógrafos conservados. El primero, que se conserva en la Real Academia de la Historia en Madrid y del cual manejamos la edición impresa, corresponde a la primera Batalla (aunque incompleta), el segundo manuscrito se conserva en la Biblioteca Universitaria de Salamanca y presenta, también de manera incompleta, la segunda Batalla.

En los dos manuscritos se conservan recuerdos de su etapa italiana y ambos dan noticia curiosa de las cortes italianas en el tránsito del siglo XV al siglo XVI. Pero, para nosotros, los más destacados y útiles son los testimonios que nos recuerdan a Leonardo da Vinci y que nos transmiten y acercan una imagen fresca y cautivadora del genio florentino.

A continuación, y para entrar en el análisis de la recepción de la figura de Leonardo en las *Batallas* de Fernández de Oviedo, vamos a citar de manera completa los dos textos que hacen referencia a Leonardo y que pertenecen al manuscrito que se conserva en la Real Academia de la Historia madrileña:

⁴⁷⁸ Informaciones numerosas sobre la biografía de nuestro autor se pueden encontrar en Juan Pérez de Tudela, "Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo", introducción a la *Historia General y Natural de la Indias*, Madrid, 1959.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“ALCAYDE: ‘Corté en Milán el año de 1499 un motete de canto de órgano puntado a cuatro voces, con las armas del duque, que era a la saçon el señor Ludovico Esforza, que por otro nombre le llamaban el Moro; el qual maravillado de la sotileza de aquella obra, quiso verme cortar, y en su presencia corté todo lo que él quiso mandarme. E maravillándose de lo que veía, preguntó a su grandísimo pintor y escultor, llamado Leonardo de Avince (que era por su arte, según algunos decían el único en Italia) que qué le parecía de lo que yo hacía. Y el Leonardo dixo: Crea su Excelencia que ésta es la cosa del mundo que hasta hoy he visto de qué más me haya maravillado. Y si no se lo viera cortar, yo no creyera que hombre podía hacer cosa tan sutil con las solas tijeras y sin dibujo alguno, Más de solamente memoria mental mover las manos. E entonces dijo el duque: Si questo spañol fuera al tempo de quey antiqui romani fuera laureato per Dio de le forfeticie.’

SERENO: ¿Qué quiere eso decir?

ALCAYDE: ‘Si este español fuera en el tiempo de aquellos antiguos romanos, fuera laureado por Dios de las tixeras.’”⁴⁷⁹

“En Mantua, viviendo la excelente señora marquesa Isabel (madre del señor duque primero de Mantua, muger que fue del excelente marqués Francisco Gonzaga), yo corté algunas cosas que aquellos señores dudaban que fuese posible hacerse, hasta que en su presencia me vieron cortar otras gentilezas. Y mucho más se maravillaba de eso aquel excelente pintor que entonces allí vivió, llamado Andrea Manteña que era otro Leonardo de Avince, y aún en la pintura algunos le hacían el principal sobre los de aquel tiempo en toda Italia.”⁴⁸⁰

En principio, debemos señalar, que la inmediatez con la que Fernández de Oviedo presenta la acción y los personajes, y que va a caracterizar la frescura con la que sentimos la escena y percibimos al artista de corte, Leonardo, al lado de su señor, Ludovico Sforza, aconsejándole y dando su parecer ante todo aquello que se presenta, es obtenida gracias a la utilización por parte del escritor de un nuevo género literario que va ha desarrollarse en nuestras letras renacentistas, a saber, el diálogo. En este caso, conversación que se mantiene a lo largo de toda la obra entre dos personajes que son, por un lado, el Alcalde (que representa al propio Oviedo) y, por otro lado, el Sereno.⁴⁸¹

Seguidamente, recordando a Diego Angulo⁴⁸² indicar que el ejercicio de cortar figuras con tijeras estaba, entonces, puesto de moda y, que esta habilidad, la podemos poner en relación con la formación cortesana que Fernández de Oviedo recibió junto a personajes principales de la sociedad castellana del momento.

Por otro lado, el texto nos introduce en el gusto clasicizante que recorría la Italia de finales del siglo XV y que se comprueba en los textos citados, máximamente, en la respuesta de Ludovico Sforza al reconocimiento de la habilidad de nuestro escritor: “Si este español fuera en el tiempo de aquellos antiguos romanos, fuera laureado por Dios de las tixeras.”

Pero, quizá, más relevante para el asunto que nos ocupa, sea la denominación con la que es descrito Leonardo da Vinci: “preguntó a su grandísimo pintor y escultor llamado Leonardo de Avince.” Efectivamente, en el texto de Fernández de Oviedo, Leonardo es recordado como pintor y escultor, posiblemente, porque las realizaciones más señeras en su primera estancia milanese (1482-1499) habían sido la ejecución de la escultura en barro del monumento dedicado al padre del duque de Milán Francesco Sforza, que

⁴⁷⁹ Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Batallas y Quinquagenas*, Madrid, 2000, tomo III, pág. 260.

⁴⁸⁰ Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Batallas*, op. cit., pág. 261.

⁴⁸¹ Río Nogueras, Alberto del, “Diálogo e Historia en las *Batallas y Quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo.”, *Criticón*, número 52, 1991, págs. 91-109.

⁴⁸² Angulo Iñiguez, Diego, “Leonardo y Mantegna elogian a nuestro Gonzalo Fernández de Oviedo”, *Archivo Español de Arte*, 1961, págs. 87-89.

convertía a Leonardo en un escultor sin par antes de que el molde de barro fuese destruido y perdido después de la caída de Ludovico Sforza en 1499.⁴⁸³

La otra realización que había dejado recuerdo en el Milán que visitó Fernández de Oviedo y quedó, desde entonces, como un hito imborrable del arte occidental fue la famosa *Cena* que se encuentra en el refectorio del convento dominicano de Santa Maria dei Fiore.

Esta digresión es relevante, por diferentes razones, entre ellas, observar la distancia que existía entre la imagen que Leonardo tiene de sí mismo y que pretende conseguir y afianzar por diferentes medios y la imagen social que Milán tiene de él. Leonardo se presenta ante Ludovico Sforza, fundamentalmente, como un ingeniero; recordemos, en este punto, su carta de presentación ante el gobernante milanés⁴⁸⁴, en la cual, la mayoría de los trabajos que está dispuesto a ejecutar para el Moro, son labores de ingeniero militar, y, solamente, al final del documento aparecen manifestadas las cualidades artísticas del florentino: “En cuanto a pintura, puedo hacerlo tan bien como el mejor [...]”⁴⁸⁵. Igualmente, podemos recordar la nomenclatura que en los documentos relacionados con su permanencia bajo las órdenes de César Borgia recibe Leonardo:

“Notre très capable et très aimé parent, architecte et ingénieur général.”⁴⁸⁶

Sin embargo, como hemos ya visto, la información que Gonzalo Fernández de Oviedo recibe en los medios milaneses que visita acerca de Leonardo da Vinci es que no está al lado del duque Sforza por sus condiciones como ingeniero, sino, más bien, por sus dotes como artista, especialmente, como pintor y escultor. Pero, Leonardo no aparece a la vista de nuestro autor como un pintor cualquiera, al contrario, en este primer documento que estamos analizando, Leonardo es visto “por su arte, según algunos decían, el único de Italia”.

Así pues, la figura de Leonardo es realizada en el episodio comentado de las *Batallas*, Leonardo es, quizá, el mejor artista de Italia y Oviedo hace el encomio del mismo, un encomio que como más adelante analizaremos, no fue tan lejano al espíritu, siempre curioso del artista de Vinci.

Sin embargo, la fama única que Oviedo nos ha dejado de Leonardo en el primer texto, se diluye, de alguna manera, cuando en su periplo a lo largo de Italia, Oviedo hace su demostración delante de los marqueses de Mantua. Allí, en Mantua, el artista que tiene un papel semejante al de Leonardo en Milán es el pintor Andrea Mantegna (1431-1506).

En estos momentos, un Mantegna ya anciano, se encuentra en los momentos cenitales de su carrera, reconocido y apreciado como una de las mejores joyas de la corte de Isabel de Este.

Mantegna, en este segundo texto, es comparado con Leonardo da Vinci, de tal manera, que de este concurso, casi sale vencedor el pintor de Mantua: “Andrea

⁴⁸³ Sobre estos datos biográficos de la vida artística de Leonardo existen múltiples biografías, por ejemplo, esta noticia se puede seguir en el libro de Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, Paris, 2001, pág.134.

⁴⁸⁴ Una traducción del documento se puede leer en muchas de las biografías que sobre Leonardo se han escrito, por ejemplo, una de las más completas y recientes es la de Charles Nicholl, *Leonardo, el vuelo de la mente*, Madrid, 2005, pág. 204 y s.s.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, pág. 206.

⁴⁸⁶ Carlo Vecce, *Leonardo, op.cit.*, pág. 186.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Manteña, que era otro Leonardo de Avince, y aún en la pintura algunos le hacían el principal sobre los de aquel tiempo en Italia.”

Es interesante contextualizar esta comparación entre artistas que, en el curso de unas pocas líneas, nos propone nuestro Oviedo, ya que, quizá, influido por los comentarios oídos en la corte de Mantua, dejó la tajante afirmación que sobre Leonardo había hecho poco tiempo antes, y así, nos propone una disputa, una rivalidad entre los dos pintores muy del gusto renacentista. Ahora bien, este tipo de comparaciones entre maestros de la pintura estaba ya en el ambiente cuando Fernández de Oviedo llegó a Mantua, ya que unos meses antes, el 26 de abril de 1498, Isabel de Este escribió a Cecilia Gallerani, dama milanesa, para solicitarle el envío del retrato que Leonardo había realizado de ella y conocido hoy como la *Dama del Armíño*.⁴⁸⁷

Esta solicitud tenía como objetivo, según la misiva de la marquesa de Mantua, la comparación de la bondad del retrato de Leonardo con otro ejecutado por Giovanni Bellini a raíz de una discusión mantenida en la corte mantuana⁴⁸⁸ y que nos muestra y nos recrea las situaciones que Fernández de Oviedo debió vivir en estos ambientes y el origen de la comparación que establece en su texto.⁴⁸⁹

Por último, y con respecto a este primer texto dedicado a Leonardo por Fernández de Oviedo, haremos una pequeña reflexión sobre el comentario que Leonardo hace de la habilidad que Oviedo muestra con las tijeras. El comentario, como podemos leer, provoca en Leonardo la sorpresa por la mecanización del movimiento que le permite a Oviedo cortar con unos trazos seguros figuras bien logradas. Ante esta mecanización, Leonardo introduce una hipótesis con la que intenta calmar la curiosidad que estos acontecimientos le producen, y que le hacen apoyar en un trabajo fundamentalmente memorístico la base de esta habilidad: “Y si no se lo viera cortar, yo no creyera que hombre podía hacer cosa tan sutil con las solas tijeras y sin dibujo alguno, más de solamente a memoria mental mover las manos”.

Este comentario recuerda el gusto que tiene Leonardo por la utilización de la memoria en la sistematización de diversas tareas e invenciones pictóricas como podemos comprobar en el texto de Leonardo que sigue:

“Ò in me provato essere di non pocca utilità, quando ti trouvi allo scuro nel letto andare inmaginativa repetendo i lineamenti superficiali delle forme per l'adrieto studiate, o altre cose notabili da sottili speculatione comprese, ed è questo proprio uno atto ludabile e utile a confermarsi le cose nella memoria.”⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ La obra de Leonardo se encuentra hoy día en la Galeria Czartoryskj en Cracovia, es un óleo sobre tabla de 54 x 39 cm. Un análisis interesante de la obra en V.V.A.A., *Leonardo. La dama con l'ermellino*, Milano, 1998

⁴⁸⁸ Carlo Vecce, *op. cit.*, pág. 154

⁴⁸⁹ Finalmente, sabida es la “persecución” que Isabel de Este realizó sobre Leonardo para obtener una pintura suya, primero, tras su estancia en la corte de Isabel en diciembre de 1499 y, posteriormente, a través de intermediarios como Pietro da Noveralla.

⁴⁹⁰ *Ash.I* (Institut de France. Paris) 9b. La cita está extraída de la antología de textos realizada por Jean Paul Richter, *op. cit.*, vol.I, pág. 496. Encontramos una traducción del texto citado en la edición del *Tratado de la Pintura* hecha por Ángel González García, pág. 477: “Por mí mismo he comprobado ser de no poca utilidad cuando te encuentras en la cama entre tinieblas, andar recorriendo con la fantasía los contornos superficiales de las formas ya estudiadas o demás cosas notables, por sutil especulación aprendidas. Es sin duda, un ejercicio loable y útil para confirmar las cosas en la memoria”. Es relevante, seguidamente, indicar que la edición del *Libro di Pittura* realizada por Carlo Pedretti y Carlo Vecce, *op. cit.*, pág. 178, t.I, el texto viene indicado como redactado alrededor de 1492, es decir, Leonardo había estado preocupado por problemas de aprendizaje y de memorización en la época Sforzesca. Un texto leonardesco que incide sobre el mismo problema: “Il pittore debbe studiare con regola, e non lasciare cosa

Tras el análisis de los textos extraídos de este ejemplar de las *Batallas* conservado en la Real Academia de la Historia, pasamos a examinar el texto de las *Batallas* conservado en la Biblioteca Universitaria de Salamanca.

Curiosamente, el recuerdo que Fernández de Oviedo tiene en este caso de Leonardo es mucho más significativo para la literatura artística que aquéllos que acabamos de analizar, ya que la cita que, a continuación, mostramos se interesa por ideas que formaron parte importante del pensamiento de Leonardo acerca de las artes:

“Dezía Leonardo de Avinci, pintor excelente que yo conocí en casa del duque de Milán Ludovico (que perdió aquel estado), que la excelencia del pintor consistía de mas de entender muy bien de su arte y medidas, que fuesen tales sus obras que todos las deseasen y que él desease que sus cosas pintadas pareciesen de mucho relieve y que esto no podía ser sin saber usar bien de los colores; y que su fin sea ganar gracias y fama más que dineros y que, demás de ser un buen iométrico, sea ombre bien leydo y amigo de sciencia por lo que pintare sea grato a los que entienden. Por que más seguro es pintar los errores de la mente que cancelar los de la obra donde se han pintado.”⁴⁹¹

Como acabamos de ver, la referencia a algunas ideas de Leonardo es notable. Seguidamente, identificaremos las ideas más importantes del texto y estableceremos su relación con aquellos textos vicianos que tienen una clara conexión.

a. El pintor debe conocer bien su oficio como aprendizaje preliminar a la realización de una buena obra de arte. Esta idea expresada en el texto de Oviedo aparece manifiestamente en los preceptos de Leonardo:

“El joven ha de aprender, en primer lugar, perspectiva, y más tarde, las medidas de cualesquiera cuerpos. Luego, y de la mano de un buen maestro, avezarse en los miembros primorosos. Después [ha de acudir a] la naturaleza para confirmar las razones de los aprendido. Observará luego, y por un tiempo las obras de distintos maestros. Y habrá, en fin, de habituarse a poner en práctica su arte.”⁴⁹²

Vemos, pues, como el texto de Leonardo se conforma con la primera idea expresada por Fernández de Oviedo. Leonardo, en este párrafo, esboza, en trazos generales, el programa artístico que debe conocer y dominar un pintor para estar entrenado en la realización de una obra de arte de calidad. En estos textos Leonardo, además, transmite las prácticas habituales que se llevaban a cabo en las “botteghe” como la de Verrochio, en las cuales él había seguido estudios y enseñanzas parecidas. Por otro lado, el texto leonardesco se puede poner en clara consonancia con la conversación que el florentino pudo tener con Oviedo, ya que Carlo Pedretti y Carlo Vecce⁴⁹³ fechan el texto, con anterioridad citado, sobre 1492, es decir, dentro del conjunto de las primeras notas que, concebidas en la época sforzesca, irán creando la obra ingente de textos que darán lugar al *Libro di Pittura*.

che non si metta alla memoria [...] *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 171. En Domenico Laurenza, *De figura umana*, Firenze 2001 parte I, capítulo II el autor nos indica la importancia de situar la memoria y otras facultades intelectivas en el interior de la caja craneana en sus estudios anatómicos de estos años.

⁴⁹¹ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, Batalla 2ª Quincuagena 1ª, Diálogo 1º, Manuscrito 359 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, f. 276 r-v. Existe una edición impresa realizada por J.B. Avalle-Arce y publicada por la Diputación de Salamanca, 1989.

⁴⁹² Richter, J.P., *The notebooks*, op. cit., pág. 243: “Il giovane deve prima imparare prospettiva, poi le misure d’ogni cosa, poi [disegni?] di mano di bon maestro per suefarsi a bone membra, poi di natura per confermarsi le ragioni delle cose imparate, poi vedere uno tempo l’opere di mano di diversi maestri, poi fare abito al mettere in pratica e operare l’arte”. Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 351.

⁴⁹³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 175

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

b. El pintor debe conocer, no solamente la práctica del arte, sino también poseer una formación cultural y científica con la intención de que sus obras sean gratas por su ingenio:

“Si tú menospreciaras la pintura sola imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, de cierto que despreciarías una sutil invención que, con filosofía y sutil especulación, considera las cualidades todas de las formas.”⁴⁹⁴

El precepto de Leonardo que acabamos de citar se incluye dentro del conjunto de escritos que se incluyen en lo que constituye el primer capítulo del *Libro di Pittura* y que es conocido como “Paragone”.

El Paragón podría tener como origen la discusión que, en la propia corte sforzesca, Leonardo mantuvo en defensa de las artes pictóricas que, en el ambiente milanés, habían sido recientemente denostadas en el libro intitulado, *De Gestis Francisci Sphortiae* escrito por Giovanni Simonetta en 1490.⁴⁹⁵

La contienda que se mantuvo entre literatos y artistas es recordada por Fra Luca Pacioli, matemático y amigo de Leonardo que en su *Divina Proportione* declara:

“Estando, Excelso Duque, en el 9 de febrero del año de nuestra salvación de 1498, en la inexpugnable fortaleza de vuestra ínclita ciudad de Milán, dignísimo lugar de nuestra acostumbrada residencia, constituido con vuestra presencia en laudable y científico duelo, con la concurrencia de toda clase de hombres celebérrimos y sapientísimos [...] y, en compañía de los muy perspicaces arquitectos, ingenieros y asiduos inventores de las cosas nuevas, Leonardo da Vinci, nuestro compatriota florentino, cuyo renombre en los campos de la escultura, fundición o pintura es atestiguado por todos [...]”⁴⁹⁶

Los argumentos que Leonardo esgrimió en esta contienda no nos son desvelados por Luca Pacioli, pero si sabemos que, Leonardo, desde la redacción del *Manuscrito A*, había estado acumulando razones frente a la escultura y a la poesía que después, con la ordenación de los escritos vincianos por Francesco Melzi, se situarían a la cabeza del *Libro di Pittura*⁴⁹⁷.

Ahora bien, sin nos fijamos en la datación dada por C. Vecce al precepto vinciano citado más arriba, comprobamos que el texto incluso en el *Manuscrito A* podría tener una cronología cercana a 1492, es decir, es un argumento que Leonardo pudo referir a nuestro Oviedo, y del cual, junto con otros conceptos semejantes, el escritor hispano

⁴⁹⁴ Richter, J.P. *op. cit.*, pág. 326: “Se tu sprezzerei la pittura, la quale è sola imitatrice di tutte l’opere evidente di natura, per certo tu sprezzerei una sottile inventione la quale con filosofice e sottile speculatione considera tutte le quealità delle forme”. Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág.42.

⁴⁹⁵ El libro fue traducido en lengua vulgar por Cristóforo Landino con un prefacio de Francesco Puteolano, cuando Leonardo ojease las primeras páginas de este libro, las del prefacio de Puteolano, encontraría, pues, un ataque virulento contra las artes figurativas, despreciadas y rebajadas frente a las letras.

⁴⁹⁶ Luca Pacioli, *La Divina Proporción*, Madrid, 1991, págs. 29-30.

⁴⁹⁷ Sobre el Manuscrito A como primer esbozo del “Paragón” véase Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, pág. 111. Carlo Pedretti afirma, que los ocho libros que componen el *Libro di Pittura* compilado por F. Melzi a partir de los escritos de Leonardo, en cierta manera, seguían las directrices del propio Leonardo, que quiso, pues, colocar el “Paragón” en el inicio de este tratado artístico, véase Carlo Pedretti, “Introducción” en el *Libro di Pittura, op.cit.*, pag. 72. Una clara referencia a la composición del “Paragón” en esta fechas milanesas la encontramos en Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1984, vol.I

tomó nota y, con posterioridad, los vertió en estos recuerdos que recorren el texto de las *Batallas*.⁴⁹⁸

Por otro lado, las dos ideas reflejadas por Fernández de Oviedo hasta el momento, nos sitúan a un Leonardo que es un puente entre dos tradiciones artísticas, a saber, por una parte, la tradición de las “bottegue”, centradas como elemento principal de su aprendizaje en la práctica artística. Esta tradición, vinculada con fuerza al medio florentino, nos aparece representada por un tratado artístico que, Leonardo, como casi todos los artistas florentinos debió conocer y reflexionar sobre él en su juventud, nos referimos al escrito de Cennino Cennini *Il Libro dell'arte*.⁴⁹⁹

Así pues, Leonardo sintió la influencia de esta tradición en la meditación que, a lo largo de toda su vida, hizo acerca de los problemas de la luz y la sombra⁵⁰⁰ y, también, en relación a la polémica de la dignidad de la pintura entre el resto de las actividades liberales, ya que, en el *Libro del arte* de Cennino Cennini encontramos, de la misma forma, un inicio de “parangone” que, posteriormente, adquirirá una especial relevancia en la reflexión artística.⁵⁰¹

Así, siguiendo las reflexiones realizadas por E.H. Gombrich,⁵⁰² podemos comprobar que una parte del empirismo leonardesco es posible rastrearlo en la tradición teórico-artística del medio florentino.

Sin embargo, la posición de Leonardo en el ámbito de la reflexión artística, no se limita solamente a la recuperación y desarrollo de la tradición de los talleres florentinos donde, el mismo, había iniciado su trayectoria profesional. Leonardo recogió, con la misma intensidad, el nuevo paradigma del “artista culto” que, años antes, había sido formulado por Leon Battista Alberti en su pequeño tratado *Della Pittura*.⁵⁰³

Para Alberti, la fundamentación de la “Ciencia del pintor” no pasa sólo por el uso de la matemática y de la perspectiva, el artista debe elevarse a través de la sabiduría y del conocimiento de aquellas disciplinas que han acompañado, tradicionalmente, al literato y al retórico.

El artista debe acercarse al ideal del “uomo universale” que supera los particularismos para aprehender, a través de la pintura, la generalidad del conocimiento

⁴⁹⁸ Notable es el paralelismo entre el recuerdo de Fernández de Oviedo y la breve biografía que de Leonardo da Vinci nos dejó el humanista de Como Paolo Giovio, quien afirma: “Leonardus a Vincio, ignobili Etruriae vico, magnam picturae addidit claritatem, negans eam ab iis recte posse tractari, qui disciplinas nobilisque artes veluti necessario picturae famulantes non attigissent.” Paolo Giovio, *Leonardo Vincii Vita*, en Claire Farago, *Leonardo da Vinci. Selected Scholarship*, New York, 1999, vol. I, pág. 71. “Leonardo, nacido en Vinci, una insignificante aldea de la Toscana, dio gran lustre al arte de la pintura. El dejó escrito que a toda verdadera práctica de este arte debería preceder un entrenamiento en las ciencias y en las artes liberales que él consideraba como indispensable y subordinado a la pintura.”

⁴⁹⁹ Cennino Cennini, *El libro del arte*, Madrid, 1988. También existe en castellano una edición anterior intitulada como *Tratado de la Pintura (el libro del Arte)* editado por F. Pérez-Dolz, en Barcelona, 1979.

⁵⁰⁰ En los talleres florentinos existía una tradición de usa la convención de “luz difusa” que presenta características similares a la “luz universal” del Leonardo. El concepto de luz difusa sería, pues, conocimiento común a los talleres florentinos y debió influir, profundamente, en las concepciones vincianas, Moshe Barash, *Light and color in the Renaissance Theory of Art*, New York, 1978, págs. 58 y s.s.”

⁵⁰¹ Cennino Cennini, *op. cit.*, pág. 18.

⁵⁰² E.H. Gombrich, “Leonardo y la ciencia de la pintura: hacia un comentario del Trattato della Pittura” en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, 1987, págs. 63-85

⁵⁰³ Véase Leon Battista Alberti, *De la Pintura y otros escritos sobre arte*, edición a cargo de Rocío de la Villa, Madrid, 1999. El análisis de la influencia de la tradición de los talleres florentinos y su diálogo con la misma fue estudiada en nuestro trabajo de investigación *Leonardo y la tradición. Una introducción al estudio de las fuentes vincianas*. Sevilla, 2001.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

verdadero. Leon Battista Alberti, pues, reconoció y recogió este ideal que descendía desde la Retórica clásica para convertirlo en modelo del artista del Renacimiento.⁵⁰⁴

La tercera idea, que de Leonardo da Vinci, nos transmite Gonzalo Fernández de Oviedo se relaciona con este ideal artístico que Leonardo acaba de presentarnos “y que su fin sea ganar gracias y fama más que dineros”.

Este precepto moral aparece formulado en varias ocasiones en el *Libro di Pittura* leonardesco,⁵⁰⁵ sin embargo, utilizando los textos manuscritos del propio Leonardo encontramos la siguiente afirmación:

“Por tanto, tú pintor mira que el deseo de la ganancia no supere en ti el honor del arte, que la ganancia del honor es mucho mayor que el honor de las riquezas.”⁵⁰⁶

La cita escogida proviene del *Manuscrito A* de París con una fecha de redacción aproximada de 1492, razón que vuelve a hacer posible que Leonardo se expresase en términos parecidos en las conversaciones que pudo mantener con nuestro cronista. Leonardo, como hombre del Renacimiento, no se deja cautivar por el falso brillo de la riqueza material, y tal y como J. Burckhardt indicó como una de las características configuradoras del espíritu renacentista, Leonardo aspira, por tanto, a la gloria y a la fama como las mayores recompensas que el hombre puede obtener:

“En adelante, toda apetencia y toda realización estarán en los italianos condicionadas por un supuesto moral previo (*el sentido moderno de la gloria*)⁵⁰⁷ que el resto de Occidente desconoce.”⁵⁰⁸

La siguiente idea que Fernández de Oviedo nos aporta del pensamiento leonardesco, “porque más seguro es pintar los errores de la mente que cancelar los de la obra donde se han pintando”, es un precepto que, según el análisis que de este texto de Oviedo hace el gran especialista de Leonardo da Vinci Carlo Pedretti, no encuentra un paralelo en los textos de Leonardo que conservamos y, por tanto, no queda clara la intención de esta opinión mantenida por Leonardo en las fechas en que estuvo en contacto con Oviedo.⁵⁰⁹

Para terminar, vamos a analizar la última idea que Fernández de Oviedo nos conserva del pensamiento artístico de Leonardo, “él (deseaba) que sus cosas pintadas pareciesen de mucho relieve y que esto no podría ser sin saber usar bien los colores.”

El deseo de obtener relieve en la pintura, fue un objetivo continuo en la obra de Leonardo, y persiguiendo alcanzar este fin pictórico, Leonardo reflexionará a lo largo de toda su carrera acerca del problema de la obtención de una mayor sensación de volumen. Esta meditación fructificó, a nivel teórico, en numerosos preceptos y pensamientos que aparecen diseminados en los escritos leonardescos recogidos por el fiel Melzi en el *Libro di Pittura*:

⁵⁰⁴ Véase Marco Tulio Cicerón, *El Orador*, Madrid, 1991 o, también, Marco Fabio Quintiliano, *Institución Oratoria*, México, 1999.

⁵⁰⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, págs 173-176.

⁵⁰⁶ J.P. Richter, *The notebooks*, pág. 252: “[...] Adunque tu pittore guarda che la cupidità del guadagno non superi in te l'onore dell'arte; chè il guadagno dell'onore è molto maggiore che l'onore delle rechezze [...]”

⁵⁰⁷ Adición nuestra.

⁵⁰⁸ Jacob Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, 1982.

⁵⁰⁹ Carlo Pedretti, “Introduzione” en el *Libro di Pittura*, *op. cit.*, págs 31, 52-53.

“Aquella cosa que se pinte de blanco con negro aparecerá de mejor relieve que cualquier otra, pero te recuerdo pintor que vistes tus figuras de colores más claros che puede que si los haces de color oscuro tengan poco relieve y sean poco notados desde lejos y esto se produce por las sombras que oscurecen todo; y se hicieras un vestido oscuro no obtendrás gran variedad tanto de luces como de sombras y si es de colores claros obtendrás una gran variedad”⁵¹⁰

Es interesante la opinión de Leonardo, ya que, de manera parecida, nos es transmitida y enfatizada por el propio Gonzalo Fernández de Oviedo que, haciendo una comparación entre los grandes pintores de la Antigüedad y los pintores que le eran contemporáneos, nos dice: “sollos cuatro colores (en que) se ejercitaron los antiguos” eran claramente insuficientes para mostrar las múltiples tonalidades que la Naturaleza requería para ser representada. Por tanto, podemos comprobar como Oviedo comparte con Leonardo la importancia que el uso del color tiene para la representación pictórica, y cómo nuestro escritor pudo afinar su gusto con las teorías leonardescas, en tanto y en cuanto tuvo la posibilidad de familiarizar con ellas “in situ”.⁵¹¹

El recuerdo del gran artista florentino que nuestro Gonzalo nos rememora en sus *Batallas*, aparece en otros textos de nuestro escritor e historiador. Así, por ejemplo, en la *Historia general y natural de las Indias* Fernández de Oviedo declara haber conocido al Vinci durante su estancia en Italia entre 1498 y 1502 aproximadamente, y hablando de un árbol extraño cree que sería más fácil explicarlo por medio de la pintura que por medio de las palabras, recurriendo de esta manera a un recuerdo del “paragone de las artes” que nuestro autor pudo conocer en Italia durante los años allí transcurridos:

“No me sé determinar si es árbol o monstruo entre árboles: pero como yo supiere, diré lo que dél he comprendido, remirtiéndome à quien mejor lo sepa pintar o dar à entender, por que es más para verle pintado de mano de Verruguete u ótro exçelente pintor como él o aquel Leonardo de Vinci o Andrea Manteña, famosos pintores que yo conocí en Italia, que no para darle á entender con palabras”⁵¹²

Como siempre, Fernández de Oviedo en pocas frases introduce ideas de gran calado, ideas que debió conocer en su periplo italiano y que cambiaron su gusto y apreciación de las artes figurativas que, en este caso, posiciona por encima de la propia obra escrita, delimitando, en cierta manera, campos que por su propias características idiosincráticas pertenecen al mundo de las artes que utilizan la imagen.

Así pues, tras el análisis realizado en las páginas precedentes, hemos podido comprobar como, en la Literatura artística española del siglo XVI, la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo mantiene un valor especial, en primer lugar, por aportarnos una imagen de la vida en la brillante corte de Ludovico Sforza con una visión muy cercana de la presencia y actitud del propio Leonardo. En segundo lugar, porque nos presenta una información muy relevante del pensamiento artístico vinciano hacia 1499, fecha de la visita a la corte milanesa de nuestro cronista.

En su exposición de las opiniones vincianas, Gonzalo Fernández de Oviedo, nos presenta alguna de las ideas y conceptos básicos que el artista florentino estaba

⁵¹⁰ J.P. Richter, *The notebooks*, pág.152. La cita corresponde al Manuscrito a de París, 9b: “Quella cosa che fia dipinta di bianco con nero apparirà di migliore rilievo che alcun'altra, e però ricordo a te pictore che vesti le tue figure di colori più chiari che puoi che se le farai di colore oscuro sieno di poco rilievo e di poca evidèntia da lontano e quest'è per l'ombre si tutte le cose che sono scure; e se farai una vesta scura poco di vario fia da lumi al'ombre e ne colore chiari vi fia grande vario.”

⁵¹¹ Miguel Falomir Faus, “Alonso Berruguete, Leonardo da Vinci y un episodio temprano de la ‘Querelle’ en España.”, *Archivo Español de Arte*, nº262, 1993, pags 181-188.

⁵¹² Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, 1851, pág. 302.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

destilando y madurando acerca de la pintura y de sus protagonistas, así vemos, como en las referencias de Oviedo a Leonardo aparecen recomendaciones muy variadas y que abarcan un amplio campo de la actividad artística, desde la formación que el pintor debe poseer hasta los valores que debe regir su actividad, sin olvidar consejos y preceptos sobre la técnica y el objetivo de la representación pictórica.

Finalmente, debemos recordar que las noticias de Fernández de Oviedo del genial florentino, son unas de las primeras en el tiempo en el ámbito hispánico y que por tanto son de una respetable importancia para formarnos una imagen acertada y ajustada del artista de Vinci y de su entorno.

LA RECEPCIÓN LEONARDESCA EN LOS ESCRITOS DE FRANCISCO DE HOLANDA.

Aunque Francisco de Holanda nació en Portugal, vamos a tomar la decisión de incluir sus valiosos textos en nuestro trabajo recordando la consideración que de la misma inclusión tuvo Marcelino Menéndez Pelayo: “Sus *Diálogos* fueron traducidos inmediatamente al castellano, sus enseñanzas iban dirigidas a los dos pueblos peninsulares [y] según él mismo declara [...] se jacta de haber sido el primero que en *España* hubiese escrito sobre pintura.”⁵¹³

Nacido en la ciudad de Lisboa en 1517 o 1518, Francisco de Holanda debió comenzar su viaje rumbo a Italia a fines de 1537, protegido por Juan III (1502-1557) para finalizarlo, aproximadamente, unos diez años después. Así, durante todo este tiempo, Francisco de Holanda recorrió gran parte de la Península italiana, desde Lombardía hasta Sicilia, tiempo en el que dibujó incansablemente. Fue esta prolongada estancia en Italia la que le permitirá poseer el conocimiento y la información del medio artístico y de las novedades que se sucedían en la cercana península, información que le consentirá darnos una comprensión de Leonardo y de sus ideas de tal magnitud, que podemos afirmar, que con los escritos de Francisco de Holanda Leonardo da Vinci llega, por primera vez, con fuerza e intensidad al panorama artístico-cultural hispano.⁵¹⁴

El texto principal de Francisco de Holanda *De la Pintura Antigua* fue completado en su redacción hacia 1548, estando pues el recuerdo italiano todavía muy presente en la mente del escritor luso. Sin embargo, la fortuna del escrito no fue todo lo buena que cabía esperar a tan relevante obra, ya que este texto no llegó a imprimirse (igual que el resto de sus escritos) al igual que tampoco se imprimió la traducción castellana que de la misma había sido hecha por Manuel Denis en 1563.

⁵¹³ La edición de los textos de Francisco de Holanda que utilizaremos es: Holanda, Francisco de, *De la Pintura Antigua y El Diálogo de la Pintura*, Madrid, 2003. La cita de Marcelino Menéndez Pelayo pertenece a su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1945, T. II, pág. 431

⁵¹⁴ Sin embargo el conocimiento que Francisco de Holanda tuvo de Leonardo, no fue, obviamente, totalmente teórico, el gusto por la obra de Leonardo se comprende cuando se descubren dibujos, cada vez más numerosos, de la colección de Francisco de Holanda, fácilmente identificables gracias a las inscripciones de su mano, y que muestran la envergadura de tal colección de se encontraban los más grandes nombres de la pintura como Miguel Ángel y, evidentemente, Leonardo. Véase el artículo de Sylvie Rosa-Deswarte, “‘Tudo o que se faz em este mundo é desenhar’. Francisco de Holanda entre Théorie et collection”, en Redondo Cantera, M^a José y otros, *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pág. 259.

La obra de Francisco de Holanda, por tanto, permaneció olvidada hasta que los eruditos del tiempo de Carlos III se preocuparon de la misma. Así pues, encontramos referencias de la obra del lisboeta en las páginas de Campomanes, Antonio Ponz y Ceán Bermúdez.⁵¹⁵

Los escritos de Francisco de Holanda presentan como ya hemos observado, una doble recepción de la obra de Leonardo que, a continuación, debemos aclarar. Por un lado, tenemos las referencias directas a Leonardo da Vinci, estas referencias nos dan, en unos casos, información sobre obras magnas del artista florentino que son dignas del encomio y del recuerdo; en otros casos, menciones sobre su vida o algunas características peculiares y personales de su obra.

Por otro lado, tenemos una referencia indirecta, o no claramente evidente, de la obra de Leonardo en los escritos de Francisco de Holanda. Estas referencias indirectas tienen, normalmente, relación con aspectos teóricos de la obra de Leonardo, nociones acerca de las características que debe poseer un pintor, o bien, argumentos utilizados en la comparación entre las diversas artes (Parangón) y, que provienen de los escritos difundidos de la obra de Leonardo en Italia durante los siglos XVI y XVII.

De todas formas, esta recepción dual de la obra de Leonardo nos atestigua, claramente, que el recuerdo del gran florentino no había caído en el olvido, a pesar de su muerte en Francia en 1519. Leonardo estaba presente, de forma diversa, en los ambientes artísticos italianos e influyendo, decisivamente, en los mismos, y a través de estos, dejando que todos los artistas e intelectuales hispanos que se acercaban a Italia para conocer su arte y su magisterio, tuviesen la oportunidad de entrar en contacto, dentro de estos ricos círculos artísticos, con la figura y obra del gran creador italiano.

Así pues, comenzaremos nuestro análisis con una de las referencias directas que, de Leonardo da Vinci, aparecen en la obra de Francisco de Holanda; de ellas, quizá, una de las más sobresalientes es la inclusión del florentino en la “Tabla de los Famosos Pintores Modernos a quien ellos llaman Águilas”. Leonardo en esta “Tabla” de grandes artistas nos aparece, curiosamente, en segundo lugar, después del ensalzado y admirado Miguel Ángel Buonarroti, con la siguiente descripción:

“Leonardo de Vince tiene la segunda, por ser el primero que hizo osadamente la sombra.”⁵¹⁶

Francisco de Holanda en esta mención de Leonardo nos subraya la característica de la pintura leonardesca que, a su entender, es la aportación más sobresaliente del artista de Vinci al panorama artístico italiano del siglo XVI, a saber, la sabia utilización de la sombra.

La sombra para Leonardo es uno de sus temas preferentes de investigación, tanto artística como físico-natural, por ejemplo, una parte importante del Manuscrito C de París está dedicado a una investigación empírico-natural de estos fenómenos luminosos que después el compilador del *Libro di Pittura*, Francesco Melzi, incluirá en el libro V de este Tratado y que lleva el subtítulo de “De Ombra e Lume”⁵¹⁷.

⁵¹⁵ En las páginas dedicadas por Menéndez Pelayo a la obra de Francisco de Holanda encontramos una descripción amplia de la fortuna del texto, *op. cit.*, págs. 434-438, v. II

⁵¹⁶ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, *op. cit.*, pág. 227.

⁵¹⁷ Leonardo da Vinci, *Codice C*, Milano, 2006; y también en Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, Firenze, 1995, págs. 361-467, vol. II

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Como siempre, el pensamiento de Leonardo es un conjunto de ideas que se interrelaciona de una manera profunda; cualquier reflexión de Leonardo sobre la realidad no queda enclaustrada en una sola aplicación, ese concepto se mutará y nos aparecerá utilizado de una manera fructífera en otro campo de estudio del pensador de Vinci. Es pues normal, en las formas de trabajo vinciano que las experiencias realizadas en el ámbito del análisis de los fenómenos naturales pueda ser integrado en la reflexión artística y viceversa.

Esta investigación vinciana sobre la sombra, tal y como subraya Rodolfo Papa⁵¹⁸ no es una reflexión sobre la contraposición de la luz con la oscuridad sino, más bien, un análisis de la vía intermedia, la sombra que, con sus propiedades, nos permitirá distinguir los objetos que, en su representación, son el fin de la pintura.

Por tanto, la sombra en el ámbito pictórico tiene el papel de mostrar el relieve y la tridimensionalidad, principios básicos, que el pintor del Renacimiento debe conocer y usar apropiadamente y, que estaban en la base artística de la concepción de la pintura que, desde Leone Battista Alberti, había conquistado los medios florentinos:

“[...] y que debe ser buscado por los artífices ante todo: que las cosas se vean con el máximo relieve en sus pinturas.”⁵¹⁹

Sin embargo, Leonardo no solo se interesa por la consecución del relieve en la pintura, Leonardo es un “pintor de la sombra” tal y como afirmaba Vasari:

“En el arte de la pintura añadió a la manera de pintar al óleo una cierta oscuridad, gracias a la cual los modernos han otorgado fuerza y relieve a sus figuras.”⁵²⁰

Este gusto por la sombra leonardesco se refleja en muchos de los preceptos que están incluidos en el *Libro di Pittura*, sombras leonardescas que rechazan la impetuosidad de la luz clara, nítida y vigorosa del mediodía y que para evitarla Leonardo recomienda:

“Si tienes un patio que cubrir puedas de intento con un velamen, la luz será buena. Así cuando desees retratar a uno, hazlo con mal tiempo o al caer la tarde, procurando que el retratado permanezca con la espalda apoyada en uno de los muros de ese patio. Al caer la tarde observa por las calles los rostros de los hombres y de las mujeres, y cuando el tiempo sea malo, ¡cuánta gracia y dulzura verás en ellos!”⁵²¹

Francisco de Holanda debió tener noticia del interés mostrado por Leonardo en este estudio de las luces y las sombras, ya que con anterioridad a la primera edición de *Las Vidas* de Giorgio Vasari, se encuentran testimonios de esta pasión leonardesca por el estudio de los efectos de la luz, tal y como podemos comprobar en la biografía escrita por Paolo Giovio sobre el pintor florentino en una fecha tan temprana como 1527:

⁵¹⁸ Rodolfo Papa, *La “scienza della pittura” di Leonardo. Analisi del Libro di Pittura*, Milano, 2005, pág. 57 y s.s.

⁵¹⁹ Leon Battista Alberti, *De la Pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1999, pág. 108.

⁵²⁰ Giorgio Vasari, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, 2007, pág. 479

⁵²¹ Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, edición preparada por Ángel González García, Madrid, 1983, pág. 508. El texto original de Leonardo es como sigue: “Se avrai una corte da potere a tua posta coprire con tenda lina questo lume fia bono, overo quenado voi ritrare uno ritralo a cattivo tempo o sul fae della sera faciendo stare il retratto colla schiena accosto a uno de muri de essa corte; pari mente per le strade sul fare della sera i volti d’omini e donne, quando è cattivo tempo quanta gratia e dolcezza si vede in loro.” Jean Paul Richter, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, New York, 1977, 2 v., págs. 259-260.

Leonardo da Vinci y España

“Optices vero praeceptis nihil antiquius duxit, quórum subsidiis fretus luminum ac umbrarum rationes (diligentissime) vel in minimis custodivit.”⁵²²

Igualmente, una caracterización semejante de la pintura de Leonardo la encontramos en *I Ricordi overo ammaestramenti*, escritos por Sabba da Castiglione (1480-1554) en 1546 y donde el escritor milanés nos bosqueja la siguiente imagen del pensamiento y actuar vincianos:

“Leonardo da Vinci, hombre de grandísimo ingenio y en la pintura excelentísimo y famosísimo discípulo del Verrochio, como se conoce en la dulzura de los rostros, y primer inventor de figuras grandes sacadas de las sombras y de las luces.”⁵²³

Como podemos observar, tras la cita de los anteriores textos de Paolo Giovio y de Sabba da Castiglione, existía una percepción de Leonardo como un gran artista que había personalizado su obra por un uso revolucionario de luces y sombras que daban la posibilidad de recrear figuras con un claro volumen.

Ésta, pues, fue la imagen que Francisco de Holanda pudo recibir de Leonardo a lo largo de su periplo italiano de unos dieciocho meses, y esta imagen, junto con la reflexión que él mismo nos dejará en sus escritos acerca de la luz y de la sombra será un capítulo importante de la recepción de Leonardo en su obra.

El uso que Leonardo hace de la luz y de la sombra es tan relevante en el arte pictórico que Francisco de Holanda parece recordarlo en esta alabanza que de los pintores hábiles en el manejo de la luz y de la sombra hace:

“Unos asombran mucho sus obras y otros poco, y ni los unos ni los otros yerran; pero, los que asombran más fuertemente con suavidad y discreción, a estos tengo por más valientes pintores y verdaderos.”⁵²⁴

Esta pintura valiente y verdadera que, según Francisco de Holanda, señala a los grandes artífices, quizá, deba ponerse en relación con otra cita del mismo texto, en la cual, de manera sorprendente, eleva el tratadista portugués el arte de Leonardo y Rafael por encima del propio Miguel Ángel:

“Finalmente en el tiempo del Papa Alejandro, Julio y León X, Leonardo de Vince florentín y Rafael d’Orbino abrieron los hermosos ojos de la Pintura; limpiándole la tierra que de dentro de ellos tenía; y últimamente, Micael Angelo, florentín, parece que le dio spiritu vital y la restituyó casi en su primero ser y antigua animosidad.

Mas a Leonardo y a Rafael tengo más envidia que a este famosísimo pintor toscano; todo esto según lo poco que yo entiendo.”⁵²⁵

Así pues, como hemos visto más arriba, Francisco de Holanda en su tabla comparativa sobre los grandes artistas del siglo XVI, sitúa a Leonardo en segundo lugar

⁵²² La cita está extraída de la edición del texto de Paolo Giovio en Claire Farago, *Biography and Early Art Criticism of Leonardo da Vinci*, New York, 1999. “La ciencia óptica fue para él de suprema importancia y sobre esto investigó los principios de distribución de la luz y de la sombra, llegando hasta los más pequeños detalles.”

⁵²³ El texto está extraído, igualmente de la antología realizada por Claire Farago, *op. cit.*, pág. 76: “[...] Leonardo da Vinci, huomo di grandissimo ingegno et nella pittura eccellentissimo et famosissimo discepolo del Verocchio, come alla dolcezza delle arie si conosce, et primo inventore delle figure grande tolte dalle ombre e delle lucerne [...]”

⁵²⁴ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, *op. cit.*, pág. 106.

⁵²⁵ *Ibidem*, pág. 30

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

después de que la hegemonía en el mundo de las artes es dada por el escritor lusitano a Miguel Ángel, aunque, como acabamos de citar, esta preeminencia miguelangelesca sea puesta en duda, en última instancia, ante el genio de Leonardo y Rafael.

En esta misma tabla de los “famosos pintores modernos a quien ellos llaman águilas”, Rafael es situado en tercer lugar por su “gracia y muy buen aire”. El pintor que continúa este elenco de maestros es “Ticiano en Venecia, de sacar al natural”, sin embargo, esta virtud tizianesca para el retrato será matizada en la manera de pintar calificada como “blanda” frente al hacer leonardesco:

“El caballero Ticiano en Venecia, fue más blando que Leonardo de Vince.”⁵²⁶

Esta opinión, efectivamente, viene a diferenciar dos maneras, una, la “tizianesca”, donde el uso del color intenso y de la sensualidad cromática y física se contrapone al ejercicio intelectual de reflexión sobre los medios pictóricos que Leonardo deja traslucir en todas sus obras.

Igualmente, el párrafo escrito por Holanda que hemos citado más arriba es claro en el impacto que la pintura leonardesca y sus enseñanzas teóricas dejaron en el escritor portugués. Francisco de Holanda apreciaba, dentro de su conocimiento del arte de la pintura a Leonardo y, frente a la fama indiscutible que Miguel Ángel disfrutaba en esos años en Italia, Francisco de Holanda se atreve, cortésmente, a evidenciar las dotes y sabiduría pictóricas del creador de Vinci.

De la misma forma, encontramos en la obra de Francisco de Holanda intitulada *Del sacar del natural*⁵²⁷, una idea semejante a la comentada anteriormente que, incluida en el ambiente leonardesco que estamos analizando en la obra de Holanda, continúa la reflexión sobre el estudio de la luz y de la sombra:

“Si fuere bien hecha la mucha sombra, tenga sombra, y si fuere bien hecha la poca, tenga poca. Que no va sino en ser bien hecha e igual, y yo alabo mas la mucha sombra que parece que es poca; y digo mal de la poca puesta tan fuera de su lugar que parece mucha. Y tiene grande loor y grande preeminencia y grande osadía la sombra dada perfectamente.”⁵²⁸

Leonardo da Vinci hace, pues, una serie de recomendaciones semejantes al pintor en sus escritos sobre pintura, recomendaciones que tratan sobre el asunto de la luz y la sombra y las ventajas que ofrece al artista un buen uso de estos recursos pictóricos:

“Tú, pintor, para ser universal y agradar a juicios diferentes intentarás que en una misma composición haya cosas de gran oscuridad y de gran dulzura de sombras, haciendo, sin embargo, conocidas las causas de tales sombras y suavidades”⁵²⁹

El texto, pues, nos muestra que, para Leonardo, igual que para Francisco de Holanda, el arte de la pintura requiere un profundo conocimiento de los efectos de las luces y las sombras sobre las superficies representadas. Este conocimiento es, por lo tanto, parte fundamental de la pintura:

⁵²⁶ *Ibidem*, pág. 198

⁵²⁷ Francisco de Holanda, *Del sacar del natural*, Madrid, 2008, edición de John B. Bury.

⁵²⁸ Francisco de Holanda, *Del sacar del natural*, op. cit., pág.87.

⁵²⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág.174. v.I: “Tu, pittore, per esser univesale e piacere a’ diversi giudicii, farai in un medesimo componimento che vi sia cose di grande oscurità e di gran dolcezza d’ombre, facendo però note le cause di tal ombre e dolcezza.”

“ Il chiaro e lo scuro insieme co’ li scorti è la eccellezia della scienza della pittura.”⁵³⁰

Las recomendaciones dadas con respecto al conocimiento de los efectos de la luz y de la sombra en el ámbito pictórico se multiplican en el libro de Francisco de Holanda *Del sacar del natural*. Así, a continuación, vamos a citar los textos más destacados que, con respecto a este tema y en relación a la influencia de Leonardo en el pensamiento de Holanda, encontramos en la obra mencionada:

“Estimo que el valiente dibujador y único –después de estar contento y favorecido, y tan rico que no tenga necesidad alguna de pensar en lo que ha de menester y de distraer y derramar la fantasía- se debe asentar en una silla de frente del príncipe o persona ilustre que hubiere de retratar. Y con su mesa o tabla en medio, y la luz de la templada y música [...]”⁵³¹

La cita de Francisco de Holanda tiene dos alusiones que cabe relacionar con el pensamiento y los escritos leonardescos. La primera de ellas, nos informa de la luz más adecuada para la ejecución de un retrato, luz que debe ser “templada” tal y como Leonardo da Vinci nos recomienda en el *Libro di Pittura*:

“Il lume grande e alto e non troppo potente fia quello che renderà le particule de’ corpi molto grate.”⁵³²

Por otro lado, Francisco de Holanda nos indica que la utilización de la música deber ser un complemento que el pintor utilizará en el ambiente de trabajo de su estudio. Este uso de la música es, igualmente, recordado por Leonardo en su “Paragone” que constituía el primer capítulo del *Libro di Pittura*:

“Le sucede al pintor todo lo contrario (y hablo de pintores y escultores excelentes), pues sentado ante su obra y asus anchas, bien vestido, pulsa el levísimo pincel en graciosos colores empapado. Se atavía con las ropas que le place; su habitación está llena de hermosas pinturas, y a veces, se deleita con la compañía de músicos.”⁵³³

Ahora bien, siguiendo el recurso de Francisco de Holanda a las ideas y preceptos de Leonardo sobre la utilización de la luz y de la sombra, encontramos la siguiente aportación al tema en las páginas 57 y 58 de la edición citada:

“F. ‘¿Hay algún primor más en este negocio?’

B. Muchos pintamos, y uno de ellos es que el rostro trazado sea antes inclinado a la mano derecha que no a la izquierda, y que tenga la luz por delante que por el lado.”⁵³⁴

⁵³⁰ *Ibidem*, pág. 398, v. II.

⁵³¹ Francisco de Holanda, *Del sacar del natural*, *op. cit.*, pág. 47.

⁵³² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 192, v. I: “Una luz grande y alta, y no excesivamente intensa tornará muy gratos los detalles de los cuerpos.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 368.

⁵³³ *Ibidem*, págs. 158-159: “[...] ‘l pittore con grand’agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e move il levissimo pennello con li vaghi colori et ornato di vestimenta come a lui piace, e l’abitazione sua piena di vaghe Picture, e pulita, et accompagnata spesse volte di musiche.’” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 73.

⁵³⁴ Francisco de Holanda, *Del sacar por el natural*, *op. cit.*, pág. 58. En esta cita, encontramos el estilo dialogado de la obra que, como ya indicamos más arriba es una forma literaria característica de la exposición renacentista. En este caso, los protagonistas son Blas de Pereira, que es un personaje real, hijo de Fernao Brandao, maestro del vestuario del Infante D. Fernando y con inclinaciones artísticas, que murió en 1583, y el propio Francisco de Holanda, que en este caso, imparte explicaciones. Parece ser que el propio Holanda se hospedó en Oporto en el otoño de 1548 cuando, se supone, tuvieron lugar estas conversaciones. Véase “Introducción”, págs. 5-33 realizada por John B. Bury.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

La recomendación que en este caso hace Francisco de Holanda, es un claro consejo práctico que viene del propio oficio y maestría del portugués que reconoce en el precepto de Leonardo que mostramos seguidamente, una recomendación excelente para el retratista:

“Dando la luz de frente en un rostro que se halle entre paredes oscuras saldrá con grande relieve, y mucho más si la luz es alta; porque entonces las partes anteriores de tal rostro están iluminadas con la luz universal del ayre que tiene delante, y por consiguiente sus medias tintas serán insensibles casi, y luego se siguen las partes laterales obscurecidas con la obscuridad de las paredes de la estancia, con tanta más sombra, cuanto más adentro se halle el rostro. Además de esto la luz alta no puede herir en aquellas partes más baxas, por interponerse otras superiores que avanzan más, que son los relieves de la cara, como las cejas que quitan la luz a la cuenca del ojo, la nariz, que la quita en parte a la boca, la barba a la garganta, etc”.⁵³⁵

Tras haber examinado los textos de Francisco de Holanda que recogen ideas de Leonardo de Vinci acerca del estudio de la luz y de la sombra, seguiremos nuestro análisis del estudio de esta recepción vinciana en la obra del tratadista portugués, examinando otros aspectos que tienen relación con la técnica pictórica, y en primer lugar, destacaremos un texto extraído del libro *De la Pintura Antigua* que trata del tema del dibujo:

“Como quiera que el dibujo o Pintura es príncipe y capitán de las cosas que los hombres acostumbran.”⁵³⁶

La cita de Francisco de Holanda está extraída del Capítulo VIII del texto citado que se intitula: “Qué ciencias convienen al pintor”. Dicho capítulo, como examinaremos más adelante, aconseja al pintor de ser versado, no sólo en el oficio pictórico sino siguiendo las directrices y recomendaciones albertianas y leonardescas, también dominar un conjunto de conocimientos que pasarían por el manejo de la tradición clásica, la filosofía natural, la Teología, la Historia, Geografía y Matemáticas, Anatomía... Finalmente, nuestro tratadista insiste en el dominio del dibujo que debe poseer todo artista, y para ello, cita la frase que acabamos de recordar más arriba y que posee un claro matiz leonardesco:

“Come il pittore è signore d’ogni sorte di gente e di tutte le cose”⁵³⁷

El texto leonardesco es una clara alabanza a las posibilidades del artista como creador que, a través de la pintura, puede recrear visualmente cualquier ser o paisaje del mundo natural. Texto, pues, que enfatiza la posición del pintor en los ámbitos

⁵³⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 211: “Il lume tolto in faccia a li volti posti dentro a pariete laterali, le quali sieno oscure, fieno causa che tali volti aranno gran rilievo, e máxime avendo il lume da alto, e questo rilievo accade perchè la parte dinanti a tal volto è alluminata da lume universale de l’aria a quello antiposta, onde tal parte aluminada ha ombre quasi insensibili e dopo essa parte dinanti del volto seguita le parti laterali, oscurate delle predette parte laterali delle strati, le quali tanto più oscuranno il volto, quanto esso volto entra infra loro con le sue parte: et oltre di questo seguita che ‘lume che discende da alto priva di sé tutte quelle parti alle quali è fatto scudo delli rilievi del volto, come le ciglia che sottranno il lume alla inossatura delli occhi, e ‘l naso che lo toglie a gran parte della bocca, e ‘l mento alla gola e similito altri rilievi” La traducción del texto es la hecha por Diego Antonio Rejón de Silva en su versión del *Tratado de la Pintura*, Madrid, 1784, pág. 35. Es interesante hacer notar que Carlo Pedretti ve en este consejo sobre el retrato una aproximación a la técnica empleada por Leonardo en la elaboración de *La Gioconda*.

⁵³⁶ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, op. cit., pág. 44

⁵³⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 138, T. I.

intelectuales del Renacimiento y que acaba en términos tan claros que Francisco de Holanda debió secundar y seguir como más abajo veremos.

Pero Leonardo, en su deseo de exaltar la capacidad creadora del pintor introduce una digresión que profundiza más en la visión comentada:

“En efecto todo lo que en el universo es, por esencia, presencia o ficción, será primero en la mente del pintor y después en sus manos. Y son aquellas cosas tan excelentes, que engendran una proporcionada armonía con sólo contemplarlas un instante, cual ocurre con la naturaleza.”⁵³⁸

Francisco de Holanda reconoce en Leonardo al gran artista que es capaz de impresionar con su arte y sus conocimientos a cualquier gran señor, y para subrayar las cualidades superiores del artista florentino, Francisco de Holanda recurre a una de las famosas anécdotas que, sobre Leonardo, circulaban en la literatura artística italiana de la primera mitad del siglo XVI:

“Más parece en Poncio Pilato ya costumbre de los franceses, querer el Rey de Francia en Milán llevar una pared a Francia en la cual estaba pintada la cena del Salvador de mano de Leonardo de Vince.”⁵³⁹

La anécdota narrada aquí por Francisco de Holanda, pasó al acervo común de las leyendas del mundo artístico gracias a la difusión que tuvieron las *Vidas* de Vasari, tanto en su edición de 1550 como en la de 1568. Sin embargo, Francisco de Holanda escribió, como ya sabemos, con anterioridad la obra de la que está aquí extraída la cita. De todas formas, la conocida anécdota aparece en las primeras biografías que sobre Leonardo fueron redactadas en la primera mitad del siglo XVI.

Por ejemplo, Paolo Giovio en la biografía que escribió sobre el florentino en 1527 nos dice:

“Igualmente, el fresco en Milán representando a Cristo en la cena con sus discípulos es grandemente admirado. Se dice que cuando el rey Luís lo vio lo codició tanto que preguntó ansiosamente a los que estaban junto a él si podría ser separado del muro y transportado sin dilación a Francia, aunque esto podría haber destruido el famoso refectorio.”⁵⁴⁰

Como podemos observar, los escritos de Francisco de Holanda son ricos en influencias del artista de Vinci. En este sentido, encontramos un pasaje de *Del sacar*

⁵³⁸ *Ibidem*, pág. 138: “Et in efecto ciò ch’è ne l’universo per essenzia, presenza o immaginazione, esso l’ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono de tanta eccellenzia, che in pari tempo generano una proporzionata armonia e in un solo sguardo qual fanno le cose.” Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 48. Es notable comprobar que aunque Leonardo fue crítico con las corrientes neoplatónicas que en estos momentos tomaban cuerpo en la Península italiana, su concepción de artista como creador es muy cercana a las afirmaciones de los neoplatónicos italianos en lo que encuentra una correspondencia en las ideas que manifiesta Francisco de Holanda, también profundamente influido por el neoplatonismo que después recorrerá los tratados italianos de la segunda mitad del siglo XVI tales como el de Lomazzo. Véase sobre este tema Deswarte-Rosa, Sylvie: “Idea et le Temple de la Peinture”, *Revue de l’Art*, n° 92, 1991, págs. 20-41. Sobre el neoplatonismo de Leonardo también se puede consultar André Chastel, *Marsile Ficcin et l’Art*, Genève, 1996; y también del mismo autor las páginas que dedica en *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982.

⁵³⁹ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, op. cit., pág. 24.

⁵⁴⁰ Paolo Giovio, *Leonardo Vincii Vita*, en Claire Farago, *Leonardo da Vinci. Selected Scholarship. Biography and Early Art Criticism of Leonardo da Vinci*, op. cit., pág. 71: “In admiratione tamen est Mediolani in parete Christus cum discipulis discumbens, cujus operis libidine adeo accensum Ludovicum Regem ferunt, ut anxie spectando próximos interrogavit, an circunciso pariete tolli posset, ut in Galliam vel diruto eo insigni caenaluco protinus asportaretur.” Una reunión comentada de las biografías leonardescas escritas en el siglo XVI la podemos encontrar en Ludwig Goldscheider, *Leonardo da Vinci. Life and Work, Paintings and Drawings*, London, 1964.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

del natural acerca de la necesidad para el artista del trabajo en soledad, que como mostraremos, seguidamente, tiene una pertinente relación con ideas leonardescas de carácter semejante:

“ F. Espántome de que no lo alcancéis: conviénele estar solo para estar en su obra todo más junto y pronto, y no tener el pensamiento derramado en los ojos de los muchos que le están mirando, y para estar consigo más recogido y solitario. Quiéroos aún decir más: que si pudiera ser estar el mismo dibujador solo, sin ningún otro, y tener en la fantasía y memoria la persona que ha de poner en la obra y pintar, creed que sería mucho mejor que tenerla delante de los ojos corporales si la viese con los espirituales, cuanto más estar contentando a cuantos indiscretos hay en una corte y tenerlos todos presentes, por que si quiera no le aconteciese (queriendo pintar al señor delante de sus criados) que los pintase a ellos todos en el rostro de él, queriendo pintar a él solo, lo cual sería cosa fuerte.”⁵⁴¹

Leonardo da Vinci, como hemos dicho, se expresa de manera parecida en el *Libro di Pittura*:

“Porque la prosperidad del cuerpo no agoste la del ingenio, el pintor o dibujante ha de ser solitario, máxime cuando este empeñado en especulaciones y consideraciones que, apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria alimentando, han de ser puestas a buen recaudo. Mientras estés solo te pertenecerás por completo; si acompañado por un camarada, tan sólo a medias, y tanto menos cuanto mayor sea la indiscreción de tu conducta, y si con más camaradas, más caerás en semejante inconveniente. Si tú me dijeras: ‘Yo seguiré mi propio camino y me mantendré aparte por ver de especular con más tino sobre las formas de las cosas naturales’ te replicaría que malamente podrás hacerlo, pues no serás capaz de evitar que en ocasiones tus oídos atiendan a su cháchara. Y así, no pudiendo servir a dos señores mal empleo de la compañía y aún peores serían las consecuencias para la especulación de tu arte. Y si tú dices: ‘Tanto me alejaré que sus palabras no llegarán hasta mí y no me empacharán’, a esto te replico que por loco serás tenido. Ves, por otra parte, que, si así obraras, estarías bien solo. Si quieres compañía, búscala en tu estudio: Te servirá para obtener las ventajas que nacen de las diversas especulaciones. Toda otra compañía podría serte harto dañosa.”⁵⁴²

Tras mostrar el parentesco que podemos establecer entre las ideas de Francisco de Holanda y Leonardo da Vinci, vamos a examinar a continuación, más detenidamente, esta relación.

En primer lugar, es conveniente subrayar que la idea dominante en ambos textos es la recomendación de realizar la actividad artística en soledad. Con esta afirmación, los dos artistas se separaban de la tradición de los talleres quattrocentistas⁵⁴³ donde el trabajo comunitario era la pauta normal del trabajo artístico. Frente a esta obra colectiva, sin firma, que era la obra del taller, el pensamiento que estamos analizando

⁵⁴¹ Francisco de Holanda, *Del sacar del natural*, *op. cit.*, pág. 48-49.

⁵⁴² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 170, T. I. La traducción de Ángel González es la siguiente: “A ciò che la prosperità del corpo non guasti quella dell’ingegno, il pittore overo disegnatore debbe essere solitario, e máxime quando è intento alle speculazioni e considerazioni, che continuamente apprendo dinanzi agli occhi, che danno materia alla memoria d’essere bene riservate. E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo, e se sarai acompagnato da un solo compagno, sarai mezzo tuo, e tanto meno quanto sarà maggiore la indescrizione della sua pratica. E se sarai con più, caderai in più simile inconveniente; e se tu volessi dire: Io farò a mio modo, i’ mi ritrarrò in parte per poter meglio speculare le forme delle cose naturali; dico questo potersi mal fare perché non potresti fare che spesso non prestáis orecchio alle loro ciancie. E non si pò servire a dui signori; tu faresti male l’uffizio del compagno, e peggio l’efetto della speculazione de l’arte. E si tu dirai: I’ mi trarrò tanto in parte, che le loro parole non perverranno e non mi daranno impaccio, io in questo ti dico che saresti tenuto matto, ma vedi che così facendo tu saresti pur solo. E sse pure vorrai compagnia, pigliala del tuo istudio: questa li potrà giovare per conferimento che acade dalle varie speculazione; ogni altra compagnia ti potrebbe essere assaio dañosa.” *op. cit.*, págs. 356-357.

⁵⁴³ Véase Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, 1985, págs. 389-425, y también, Martin Wackernagel, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*, Madrid, 1997.

subraya la individualidad de la creación artística, individualidad que, asociada a la soledad, muestra el paradigma creador que desde el Manierismo dominará el arte occidental.⁵⁴⁴

El artista, a través de las ideas expuestas por Leonardo y Francisco de Holanda, manifiesta su individualidad y el derecho que tiene a afirmarse como personalidad en el mundo que le rodea.⁵⁴⁵

Pero, esta idea fundamental para la cultura renacentista que subraya el trabajo aislado, solitario, como encuadre del desarrollo subjetivo de la personalidad artística, no es el único contenido relevante, encontramos, pues, un segundo, a saber, el arte es una actividad especulativa que necesita de la reflexión y de la soledad, es decir, la actividad principal del artista es una actividad creadora cuya parte más sobresaliente es la elaboración mental de las imágenes y formas que con posterioridad serán plasmadas en el lienzo. Estas afirmaciones de ambos artistas nos introducen en el marco de comprensión del arte como “cosa mentale” que tiene en Leonardo da Vinci su primer gran adalid.⁵⁴⁶

Así, a través de estas dos características del artista, la soledad en su trabajo que subraya su individualidad y su originalidad, y el desarrollo de una actividad especulativa, de creación intelectual, surge una personalidad artística con rasgos fuertes y muy individualizados que, rápidamente, en el ambiente intelectual italiano recibirá la atribución de genio y el calificativo de “divino”.

Francisco de Holanda observa en *De la Pintura Antigua*, que toda personalidad importante tiene en sí algo de especial, e insiste en la idea de que el verdadero artista nace, y esta condición innata es insalvable en la aparición del artista de genio:

“Y con todo, grande ingenio natural [...] vale más que todo el trabajo del mundo; mas ni por eso basta solamente con él, sino hale luego de ayudar el arte y la ciencia e costumbre; sin lo cual, el mayor ingenio de los hombres no tendría vigor alguno. Pero, mucho más antes, debe de carecer del arte que se puede alcanzar con trabajo y con tiempo, que no del natural don dado del liberalísimo Dios por summa providencia suya; porque brevemente con él se alcanza todo lo que queda por saber.”⁵⁴⁷

Leonardo, con antelación, había formulado el problema de la importancia de las dotes naturales para el artista en unos términos semejantes:

“Molti sono gli omini ch’hanno desiderio et amore al disegno, ma non disposizione [...]”⁵⁴⁸

⁵⁴⁴ El vocablo paradigma intenta presentar la imagen de un conjunto de prácticas y teoría artísticas que dominan en un período determinado y que son sustituidas por un cambio que en muchos casos es “revolucionario”. En este sentido la referencia se aproxima a la utilizada por Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, 1987.

⁵⁴⁵ Véase Jacob Burkhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, op. cit., pág. 105 y s.s.

⁵⁴⁶ Esta concepción del arte intelectual, con posterioridad, se convertirá en una de las características más importantes del Manierismo, tal y como podemos seguir en la literatura artística que trata este problema. Véase Gustav Rene Hocke, *El mundo como laberinto*, Madrid, 1961; Claude-Gilbert Dubois, *El Manierismo*, Barcelona, 1980; Arnold Hauser, *Origen de la Literatura y del Arte Modernos*, Madrid, 1982; del mismo autor, *Historia social de la literatura y del arte*, op. cit., v. II; John Shearman, *Mannerism*, London, 1970. Es remarcable que tanto las ideas de Leonardo como aquéllas de Francisco de Holanda se adelantan cronológicamente a las formulaciones clásicas del problema de este arte intelectualizado.

⁵⁴⁷ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, op.cit., pág. 40.

⁵⁴⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 170, t.I.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Infra le quali la pittura é la prima, questa non s’insegna a chi natura non concede.”⁵⁴⁹

Hay otros aspectos de los escritos de Francisco de Holanda que ofrecen un conocimiento del trabajo y del pensamiento de Leonardo da Vinci. En este sentido, podemos recordar la afirmación que hace el tratadista luso en el libro *De la Pintura Antigua*, cuando cita en su obra al artista florentino en relación con la representación equina:

“Y no solamente conviene saber la Notomía y proporción del hombre y de la mujer, pero, de el caballo noble animal y frecuente en el arte de la Pintura [...] De los modernos Leonardo de Vince (según que lo ví en Nápoles en una grande cabeza de caballo de bronce.”⁵⁵⁰

La apreciación de Francisco de Holanda, como ya anotó Sánchez Cantón en su edición del texto,⁵⁵¹ es contradictoria por la razón de que la cabeza de bronce que Francisco de Holanda cita como perteneciente a Leonardo fue, tradicionalmente, adscrita a Donatello y correspondería a la que se encuentra en el Museo de Nápoles y que, según Sánchez Cantón, Holanda pudo ver en el patio del Palazzo Carafa en dicha ciudad.

Francisco de Holanda, por lo tanto, debió conocer el hito artístico que supuso para el mundo italiano, la ejecución del famoso “cavallo” dedicado al gobernante milanés Francesco Sforza junto a su triste desaparición:

“Fece di terra un cavallo di ismisurata grandezza, suvi il duca Francesco Sforza per gittarlo di bronzo ma da tutti fu giudicato impossibile perché voleva gittarlo di uno pezo.”⁵⁵²

Como vemos en esta cita de uno de los primeros biógrafos de Leonardo, en una fecha tan temprana como 1518, es decir, un año antes de la propia muerte de Leonardo, el atrevido proyecto del florentino era un hecho conocido y comentado en toda Italia.

Más adelante, la leyenda de la estatua ecuestre de Francesco Sforza fue completándose mediante diversas apreciaciones comentadas por los primeros biógrafos de Leonardo. Así, la conocida y ya nombrada más arriba biografía redactada por Paolo Giovio nos transmite la información siguiente:

“Para Ludovico Sforza hizo también un modelo de arcilla de un caballo colosal para ser fundido en bronce, sobre el que iba a ir sentada la figura del famoso condotiero Francisco padre de Ludovico. La vehemente, casi real, acción de este caballo, donde si el jadeo es sorprendente, no lo es menos la habilidad del escultor y su consumado conocimiento de la naturaleza”⁵⁵³

Y el “Anomino Gaddiano” añade:

⁵⁴⁹ *Ibidem*, pág. 135.

⁵⁵⁰ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, *op.cit.*, pág. 69.

⁵⁵¹ La edición que utilizamos es una edición facsímil de aquella que por Francisco Javier Sánchez Cantón fue publicada en 1921.

⁵⁵² *Libro di Antonio Billi*, en Claire Farago, *op.cit.*, págs 68-69.

⁵⁵³ *Leonardo Vincii Vita*, en Claire Farago, *op.cit.*, pág. 71: “Finxit etiam ex argilla colosseum equum Ludovico Sfortiae, ut ab eo pariter aeneus superstante Francisco Padre illusti Imperatore funderetur; in cuius vehementer incitatis ac anhalantis habitus et statuarie artis et rerum naturae erudito summa deprehenditur.” La descripción que del caballo nos da Paolo Giovio parece que no refleja el modelo al trote que Leonardo, finalmente, influido por el “Regísole” y los problemas de fundición adoptó, sino más bien, las primeras ideas que valoró en la concepción del *Monumento a Francesco Sforza* que, posteriormente, volvió a utilizar en el *Monumento a Trivulzio*.

“Una vez más en Milán, igualmente, hizo un caballo de un tamaño inmenso manteniendo sobre él al Duque Francesco Sforza, la más bella obra que sería fundida en bronce, una hazaña juzgada universalmente imposible, especialmente desde que él deseó fundirla en una sola pieza, esta obra nunca fue realizada.”⁵⁵⁴

Todas las citas que sobre el proyecto vinciano del “cavallo” acabamos de mostrar y que irían, en un arco temporal, desde 1518 hasta 1540, nos indican que la obra vinciana era un asunto muy conocido en los medios artísticos italianos. Por lo tanto, Francisco de Holanda debió tener conocimiento de este magno evento, que visto desde otra perspectiva, tuvo consecuencias, aparentemente, más fructíferas, ya que dio lugar a la elaboración por parte de Leonardo de un tratado dedicado al estudio de la anatomía del caballo,⁵⁵⁵ del cual debieron circular láminas y dibujos que fueron conocidos desde Durero a Rubens.

Pero el conocimiento de las ideas de Leonardo por Francisco de Holanda no queda aquí, como a continuación veremos. Los preceptos leonardescos se perciben por todas las partes en los escritos de Holanda. Por ejemplo, en el libro *Del sacar del natural*, encontramos una referencia a la importancia del “decoro” en la actividad pictórica:

“Porque no hay cosa más ignorante que hacer una vieja o un viejo en dibujo con la buena gracia y mesura que no es suya.”⁵⁵⁶

Estas opiniones acerca de la adecuación que la pintura debe tener entre los sujetos de la representación y los modos de su presentación tienen, igualmente, acogida

⁵⁵⁴ *Anonimo Gaddiano* en Clarie Farago, *op. cit.*, pág. 73: “Again in Milan he likewise made a horse of immense grandeur, bearing upon it the duke Francesco Sforza, a most beautiful work which was to be cast in bronze, a feat universally judged impossible, especially since he said he desired to cast it all in one piece; this work was never realized.” Sobre las intenciones de fundir el caballo en una sola pieza véase el propio proyecto de Leonardo en los Manuscritos descubiertos en Madrid en 1965 editados por Ladislao Reti en 1974. Es posible la consulta digital de los mismos en <http://www.leonardodigitale.com/index.php>. Para comprender las intenciones de Leonardo con respecto a la fundición se pueden consultar los siguientes folios del *Manuscrito II* de Madrid, Fol. 149r., Fol. 151v., donde se afirma: “A dí 20 di dicembre conchiudo gittare il cavallo sanza coda e a diacere” “el 20 de diciembre de 1493 decidí fundir el caballo sin cola y acostado”. También se puede consultar del mismo Ladislao Reti, *Leonardo desconocido*, Madrid, 1975, págs. 86 y s.s. Finalmente, y en relación con la misma cuestión, encontramos un suplemento del *Anonimo Gaddiano* que aporta una sabrosa anécdota acerca del fallido intento de ejecución del “Monumento Sforza” protagonizada por Miguel Ángel y Leonardo da Vinci: “Leonardo, en compañía de Giovanni da Gavina de Santa Trinidad, pasados los bancos del Palazzo Spini, un día, donde un grupo de caballeros estaban disputando sobre un pasaje de Dante. Suplicaron a Leonardo que les explicara unas líneas. Exactamente, en este momento Miguel Ángel pasaba por allí y Leonardo replicó a los demandantes: ‘Miguel Ángel os lo explicará mejor’. Miguel Ángel respondió con ira ya que creyó que Leonardo estaba haciendo burla de él. ‘Tú hiciste un diseño para fundir en bronce un caballo e incapaz de fundirlo lo dejaste para tu deshonra abandonado.’ Y diciendo esto, les volvió los talones y dejó la calle. Y Leonardo calló ante estas palabras y se sonrojó.”, en *Anonimo Gaddiano*, extraído de Claire Farago, *op. cit.*, pág. 75: “Leonardo, in the company of Giovanni Gavina of Santa Trinità, passed the benches of the Palazzo Spini one day, where a group of gentlemen were disputing over a passage in Dante. They appealed to Leonardo to explain the lines to them. Exactly at this moment Michelangelo passed by and Leonardo replied to the questioners, ‘Michelangelo will explain it to you’ Michelangelo responded with anger, since it seemed to him that Leonardo was making mock of him, ‘You made a desing for a horse to be cast in bronze, and, enable to cast it, have in your shame abandoned it.’ And saying this, he turned his heels to them and left the street. And Leonardo remained at these words and blushed.” Sobre la rivalidad entre Leonardo y Miguel Ángel se pueden consultar varias biografías del artista de Vinci, como por ejemplo, Charles Nicholl, *Leonardo, el vuelo de la mente*, Madrid, 2005, págs. 421 y s.s.

⁵⁵⁵ Véase Ludwig H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, Basel, 1954, pág. 134.

⁵⁵⁶ Francisco de Holanda, *Del sacar del natural*, *op.cit.*, págs. 87-88.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

en los textos que Leonardo dedica en numerosos párrafos de sus notas artísticas a esta problemática. En especial, podemos traer a colación la siguiente cita que tiene una semejanza conceptual con la que acabamos de ver de Francisco de Holanda:

“[...] Et un atto [...] non si de' figurare 'n giovane com'in un vecchio.”⁵⁵⁷

Francisco de Holanda, siguiendo la digresión que hemos propuesto, consideró la adecuación de las actitudes y de los personajes que aparecen en una escena pictórica tan importante para el artista que dedicó un capítulo de su *De la Pintura Antigua* a la temática del decoro.⁵⁵⁸

En este capítulo encontramos un primer consejo en el que el autor nos incita a no mezclar las situaciones tristes con aquellas que no lo son:

“Pero propiamente lo que yo llamo decoro en la Pintura, es que aquella figura o imagen que pintamos si ha de ser triste y agraviada [que no tenga alrededor de sí jardines pintados, ni cazas, ni otras gracias y alegrías, sinó antes parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza; y que no haya alguna cosa sensible ni insensible alrededor de la persona triste o agraviada, que no agrave y haga condoler más de ella los ojos que la miran.”⁵⁵⁹

Este consejo sobre la tristeza y su plasmación pictórica que busca no dañar un sentimiento tan poderoso y empático como es la tristeza se encuentra, igualmente, en los preceptos leonardescos sobre la misma temática:

“No mezclarás los melancólicos y lagrimosos y llorosos con alegres y risueños, ya que la naturaleza quiere que con los lloroso se lllore y con los risueños se alegre, y se separa sus risas y sus llantos.”⁵⁶⁰

Ante el consejo de Holanda y de Leonardo que nos avisa de no mezclar las situaciones tristes con sus contrarias, ya que no se potenciaría el efecto deseado, es razonable hacer dos puntualizaciones.

La primera, descansa en la existencia de una tradición que provenía del mundo clásico, en la cual, el filósofo Demócrito es etiquetado como “el filósofo que ríe”, tentado a la risa por las locuras de la humanidad, al igual que Heráclito era recordado por su tristeza. Esta anécdota aparece mencionada por primera vez en el *De Oratore* de Cicerón, pero fue mejor conocida y transmitida por las *Epistolae* de Horacio.⁵⁶¹

Curiosamente, una interpretación de esta tradición iconográfica fue realizada en Milán por un pintor de finales del siglo XV, que bien pudo ser Donato Bramante.⁵⁶²

Si el autor de estos frescos fuese Bramante, el precepto leonardesco que aparece fechado por Vecce y Pedretti alrededor de 1508, es decir, en la segunda etapa milanese de Leonardo, presentaría una crítica a la obra del compañero y amigo de su primera estancia en Milán⁵⁶³

⁵⁵⁷ Leonardo da Vinci, *op.cit.*, pág. 286, t.II.

⁵⁵⁸ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, *op. cit.*, págs. 110 y s.s.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, pág. 110.

⁵⁶⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 220, t. I: “Non misterai i malinconiosi e lacrimosi e piangenti con li allegri e ridenti, imperò cha la natura dà che con li paingenti si lacrimi e con li ridenti si allegri, e si separa li loro risi e pianti.”

⁵⁶¹ Véase W. K. C. Guthrie, *Historia de la Filosofía Griega*, Madrid, 1986, T. II, pág. 395.

⁵⁶² El fresco que representa la conjunción de dos filósofos que son reconocidos como Heráclito llorando y Demócrito riendo, se encuentra en la Galería Brera de Milán, con una fecha aproximada de 1477.

⁵⁶³ También es interesante recordar que Leonardo ocupado por el mismo problema, dejó un consejo escrito de esta preocupación artística por las mismas fechas: “Da quel che ride a quel che piange non sin varia ne'occhi, ne'guancie, ma solo la rigidità delle ciglia che s'aggiongono chi piange, e levasi a chi ride.

En segundo lugar, el precepto de no asociar figuras riendo y llorando, es un precepto anómalo dentro de la asociación de figuras en los preceptos leonardescos, que buscan, más bien el contraste que la similitud de actitudes:

“Digo también que en las historias se debe mezclar juntos, en cercanía, los opuestos claros, por que dan un gran contraste el uno con el otro; y tanto más cuanto sean más cercanos, esto es, el feo junto al bello y el grande al pequeño y el viejo al joven, el fuerte al débil; y así se varía cuanto se puede y cuanto más cercano.”⁵⁶⁴

De esta manera, en líneas generales, vemos en las instrucciones que Francisco de Holanda da acerca del decoro una influencia de tipo leonardesco que hace que las reflexiones de ambos artistas sobre esta temática, mantengan consideraciones parecidas acerca de la idoneidad de plasmar determinados personajes con la actitud y vestimenta adecuada e, igualmente, la prohibición de mezclar actitudes y personajes que darían una impresión inadecuada al espectador:

“Así que en las historias que hacemos, téngase atención y gran cuidado, en qué tiempo, en qué tierra, en qué lugar fueron hechas y véase qué rostros, y qué vestidos, y qué edificios o otros ornamentos damos a cada figura de la que hacemos en nuestras obras; porque, tanto va en el decoro de estas cosas, cuanto no podrán creer jamás los Pintores que no lo supieren muy excelentemente.”⁵⁶⁵

“También es parte del decoro, ver que el mancebo que pintamos no parezca, o en las manos, o en los pies, o en otra cosa, viejo; y que el viejo que no parezca en la capa, o en otra ufanía, mancebo, ni en la proporción o gallardía de los miembros.”⁵⁶⁶

Tras haber citado los textos correspondientes de Francisco de Holanda, veremos, seguidamente, las citas leonardescas que van en el mismo sentido y que pudieron inspirar las recomendaciones del tratadista y artista luso:

“Observe el Pintor, el debido decoro: esto es, la conveniencia del acto, trages, sitio y circunstantes, respecto de la dignidad ó baxeza de la cosa que represente; de modo que un Rey tenga la barba, el ademán y la vestidura grave, el parage en que se halla que esté adornado, y los circunstantes con reverencia y admiración y con trages adecuados á la gravedad de una Corte Real: y al contrario las personas baxas deben estar sin adorno alguno, y lo mismo los circunstantes, cuyas acciones deben ser también baxas, correspondiendo todos los miembros á dicha composición. La actitud de un viejo no debe ser como la de un mozo, ni la de una muger igual a la de un hombre, ni la de éste a la de un niño.”⁵⁶⁷

A colui chi piange s'aggionge ancora le mani stracciare li vestimenta e capegli, e co' l'onghie stracciarsi la pelle del volto, il che non acade a chi ride.” “El que ríe no se diferencia del que llora, ni en los ojos ni en la boca, ni en las mejillas, sino sólo en la rigidez de las cejas que se abaten en el que llora y se levantan en el quería. A esto se añade que el que llora destroza con las manos el vestido y los cabellos y con las uñas se arrance la piel del rostro, lo que no sucede al que ríe.” Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., T. II, pág. 293.

⁵⁶⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, T. I, pág. 221: “Dico anco che nelle istorie si debbe mischiare insieme vicinamente i retti contrari, perchè danno gran parangone l'uno a l'altro; e tanto più quanto saranno più propinqui, cioè il brutto vicino al bello, è 'l grande al piccolo, e 'l vecchio al giovane, il forte al debole; e così si varia quanto si pò e più vicino.”

⁵⁶⁵ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, op. cit., pág. 111.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, pág. 111.

⁵⁶⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., T. II, pág. 291: “Osserva il decoro, cioè della convenienza de l'atto, vestigie e sito, e circonspectti delle degnità o viltà delle cose che tu voi figurare; cioè ch'il re sia di barba, aria et abito grave, et il sito ornato, e li circostanti stieno con riverenza, e ammirazione e abiti degni e conveniente alla gravità de'una tal corte, e li vili disornati, infuti et abbietti, e li lor circostanti abbiano similitudine con atti vili e prosuntuosi, e tutte le membra corrispondino a tal componimento; e che li atti d'un vecchio non sieno simili a quelli del giovane, nè la femina con l'atto del

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Verdad es que se debe observar el decoro, esto es, que los movimientos sean anunciadores del movimiento de ánimo del motor, es decir, que se tiene que figurar uno que tenga que demostrar una temerosa reverencia que ésta no sea hecha con tal audacia y presunción que tal efecto parezca desesperación.”⁵⁶⁸

Con posterioridad, esta percepción de que la obra de arte debe adecuarse a unos criterios morales denominados como “decoro”, se convirtieron, como sucedería con otros argumentos de los dos tratadistas, en pilares de la teoría del arte manierista. Así, Lomazzo enseñará siguiendo estas directrices:

“Tales son las advertencias del componer los retratos en general y en particular, los cuales cuanto sean necesarios, máximamente en el representar los ornamentos, los actos y los gestos convenientes a los príncipes, los virtuosos y a las mujeres.”⁵⁶⁹

Finalmente, el análisis de las relaciones que pueden ser establecidas entre Leonardo da Vinci y Francisco de Holanda, acabará con la comparación entre los dos “parangones” que estos autores escribieron en sus obras respectivas.

En primer lugar, recordaremos que Leonardo da Vinci es el primer escritor sobre temas artísticos que, de una manera sumamente polémica, introducirá el problema de la comparación de las artes superando el dictum horaciano “ut pictura poesis”⁵⁷⁰ y la orientación, extraída de la retórica, que Leon Battista Alberti había plasmado en su *Della Pittura*. Leonardo, como sucede en otras investigaciones a lo largo de su vida, parte normalmente de la tradición que existía en una determinada materia.⁵⁷¹

En este caso, Leonardo debió conocer en su juventud florentina las ideas que sobre el “ut pictura poesis” circulaban en Florencia, ideas que, en gran parte, tomaban como referente la *Poética* aristotélica y el *Arte Poética* de Horacio. Leonardo, es seguro debió estar de acuerdo con la elevación de la dignidad de la pintura a través de su hermanamiento con la poesía.⁵⁷² Pero, una vez conocida y aceptada la visión que la tradición intelectual exponía, Leonardo inicia una reflexión crítica que establecerá no sólo la primacía de la pintura sobre la poesía, sino también, sobre la música y la escultura. Siendo notable recordar, que esta separación de la pintura y la poesía vendrá dada por un cuestionamiento de las categorías estéticas que caracterizan cada una de ellas, iniciando el camino que, a la larga, pondrá en crisis esta teoría humanística de la

maschio, nè quello de l'uomo con quello del fanciullo.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 112

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pág. 173: “Vero è che si debbe osservare il decoro, cioè che li movimenti siano annunciatori del moto de l'animo del motore, cioè che se s'ha a figurare uno ch'abbia a dimostrare una timorosa riverenza, ch'ella non sia fatta con tale audacia e prosonzione che tal effetto paia disesperazione [...]”

⁵⁶⁹ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1844, libro sexto, capitolo LI, pág. 373: “Cotali, sono gli avvertimenti del comporre i ritratti in generale e particolare, i quali quanto siano necessarj, máxime nel rappresentare gli ornamenti, gli atti e gesti conveniente a' principi, a' virtuosi, e dalle femmine.” Lomazzo dedicará a estas conveniencias la integridad del libro séptimo, último libro de su *Tratado*. En Schlosser, *op. cit.*, pág. 381 y s.s. encontramos una buena revisión del concepto de decoro en el Manierismo.

⁵⁷⁰ Horacio, *Ars Poetica*, 361. La edición usada es Horacio, *Odas, Epodos, Arte Poética*, edición de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, 1984. “La poesía es como la pintura. Habrá la que te atraerá más si estás muy cerca y la que lo hará si estás más lejos. Esta requiere ser contemplada en la penumbra. Aquella no teme la aguda sutileza del crítico, a plena luz. Esta, gusta una sola vez. Aquella repetida diez veces seguirá gustando.”, *op. cit.*, pág. 280.

⁵⁷¹ Véase Fritjof Capra, *La ciencia de Leonardo*, Barcelona, 2008.

⁵⁷² Michael Baxandal, *Giotto y los oradores*, Madrid, 1996, e igualmente Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis, la teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982.

pintura y que desembocará en la clara delimitación de las peculiaridades de cada una de ellas en el texto de Lessing intitulado *Laocoonte*.⁵⁷³

Así, Leonardo dejará el territorio de “ut pictura poesis” para abrir el espacio del debate conocido como “Parangón”. El texto de Francisco de Holanda es, en nuestra península, uno de los primeros escritos que, a lo largo de los diálogos de *De la Pintura Antigua*, presenta este nuevo género que, en el siglo siguiente, cobrará en nuestro ámbito cultural, como veremos, un desarrollo especial.

La comparación de las artes que se desarrolla en la obra de Francisco de Holanda tiene lugar a través de un diálogo⁵⁷⁴ en el que participan los personajes principales de la obra, a saber, Vittoria Colonna, Miguel Ángel Buonarroti, Lactancio Tolomei y Francisco de Holanda.

El Parangón comenzaría con la intervención de Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, que en un elogio de la capacidad emocional que posee la pintura, la hace capaz de recrear cualquier tema y de mover cualquier disposición humana. La pintura es capaz de ponernos ante los ojos no sólo a los grandes hombres, sino también las bellezas del mundo, cambiando nuestro ánimo con su poder y adquiriendo tal posibilidad que “ella al melancolizado provoca alegría”.⁵⁷⁵ Afirmación ésta que se sitúa cercana a las aseveraciones de Leonardo acerca del poder del pintor:

“Si el pintor quiere contemplar bellezas que lo cautiven, es muy dueño de crearlas y si quiere ver cosas monstruosas y que espanten, o bien bufonescas y risibles o, incluso, conmovedoras, de ellas puede ser señor y dios. Si quiere crear parajes y desiertos lugares umbrosos o sombríos para la estación cálida, puede hacerlo y también lugares calurosos para la estación fría. Si quiere valles o, desde las altas cumbres de los montes, descubrir una vasta campiña, o desde allí, divisar el horizonte del mar, es muy dueño de hacerlo. Y lo es si desde los valles profundos quiere ver las altas montañas, los valles profundos y las playas.”⁵⁷⁶

Seguidamente, Francisco de Holanda y el propio Miguel Ángel continuarán un elogio de la pintura que subordina a la escultura al conocimiento de la anterior, argumento característico del Parangón leonardesco, y que señala que es más fácil esculpir que pintar:⁵⁷⁷

“Como ha pocos días que lo hallé por verdad yendo a visitar a Baccio Blandino escultor, al cual hallé queriendo y intentando pintar al óleo y no lo haciendo.”⁵⁷⁸

⁵⁷³ G. Ephrain Lessing, *Laocoonte*, Madrid, 1977.

⁵⁷⁴ Baldassare Castiglione utilizó el mismo sistema, característico de la literatura renacentista, para presentar los temas en su *Cortigiano*. Recordemos que una parte del *Cortesano* está dedicada al tema de la comparación de las artes como más adelante se verá.

⁵⁷⁵ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, *op. cit.*, pág. 159.

⁵⁷⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I pág. 138: “Se ‘l pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, lui è signore di generarle, e se vol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevole, lui n’è signore e dio. E se vol generare siti e deserti, lochi ombrosi o foschi ne’ tempi caldi, lui li figura e così lochi caldi ne’ tempi freddi. Se vol valli, se vole delle alte cime de’ monti scoprire gran campagne, e se vole dopo quelle vedere l’orizzonte del mare, egli n’è signore, e se delle basse valli vol vedere li alti monti, o delli alti monti le basse valli e spiagge.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 48

⁵⁷⁷ Véase Leonardo da Vinci, *Paragone. A Comparison of the Arts*. Ed. Irma A. Richter, London, 1949, pág. 16.

⁵⁷⁸ Francisco de Holanda, *De la Pintura*, *op. cit.*, pág. 168.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Así pues, el discurso mantenido por Miguel Ángel y Francisco de Holanda se acerca, grandemente, al mantenido por Leonardo cuando en su Parangón de la escultura con la pintura afirmaba:

“Y si tú me dices que hay escultores que conocen lo que el pintor conoce, te replicaré que cuando el escultor conoce las tareas del pintor, él mismo es pintor, y que cuando no las conoce, es un simple escultor. El pintor, sin embargo, ha de conocer la escultura, esto es, la naturalidad del relieve, el cual engendra por sí mismo el claroscuro y el escorzo.”⁵⁷⁹

Continuando el conjunto de razones dadas por Francisco de Holanda en estos diálogos, con el fin de hacer de la pintura una actividad inigualable, debemos seguir con las razones que el autor portugués sigue poniendo en labios de Miguel Ángel.

De esta forma, Miguel Ángel, recuerda a sus interlocutores que la pintura es una disciplina, tan importante, que es absolutamente necesaria a cualquier saber o actividad, tanto liberal como mecánica:

“Como quiera que tanto me pongo a las veces a pensar y imaginar que hallo entre los hombres no haber más que una sola arte y ésta es el pintar o dibujar, del cual todo lo al son miembros que proceden”⁵⁸⁰

Sin embargo, no era nueva esta razón en los ambientes italianos renacentistas, ya que Leonardo da Vinci había formulado la misma proposición en términos, que como comprobaremos, son bastante similares:

“Pero la divinidad de la ciencia de la pintura considera las obras, sean humanas o divinas, limitadas por su superficies, esto es, por las líneas que son término de los cuerpos. Con tales líneas prescribe el escultor la perfección de sus estatuas, y por el dibujo, que es su principio, enseña al arquitecto a hacer sus edificios gratos al ojo, y también a los que fabrican rasos diversos, a los orfebres, a los tejedores y a los bordadores; ella ha inventado los caracteres de que se sirven las distintas lenguas ha dado las cifras a los aritméticos, ha enseñado el arte de las figuras a la geometría; ella instruye a los ópticos, a los astrólogos, a los constructores de máquinas y a los ingenieros.”⁵⁸¹

La relación establecida por Leonardo da Vinci entre pintura-dibujo y desarrollo del conocimiento, relación que Francisco de Holanda recoge en su tratado, es una ligazón básica del pensamiento leonardesco, ya que tras observar las miles de páginas dejadas por Leonardo en esa biografía intelectual que son sus cuadernos, podemos comprobar que, efectivamente, para Leonardo el dibujo era una extraordinaria herramienta de investigación científica.

Los dibujos de los manuscritos vincianos no son acompañantes clasificadores de aquéllos que el pensador de Vinci ha afirmado por medio de la escritura, al contrario, estos dibujos tienen una función propia en muchos casos desligada del propio texto. Por

⁵⁷⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, pág. 163: “E se tu dirai: Gli è alcuno scultore che intende le parti del pittore, ch’esso è pittore, e dove esso non l’intende, ch’ egli è semplice scultore. Ma il dipintore ha di bisogno d’intendere sempre la scultura, cioè il naturale, che ha il rilievo che per sè genera chiaro e scuro e scorto.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 80

⁵⁸⁰ Francisco de Holanda, *De la Pintura, op. cit.*, pág. 169.

⁵⁸¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, pág. 148: “Ma la deità della scienza della pittura considera l’opere così umane come divine, le quali sono terminate dalle loro superficie, cioè linee de’termini de’corpi, con le quali lui comanda a lo scultore la perfezzione delle sue statue. Questa col suo principio, cioè il disegno, insegna allo architettore fare che ‘l suo edificio si renda grato a l’occhio; questa alli componitori de diversi vasi, questa alli orefici, tessitori, recamatori; questa ha trovato li caratteri, con li quali s’isprime li diversi lignaggi; questa ha dato le caratte alli arismetici; questa ha insegnato la figurazione alla geometria; questa insegna alli prospettivi et astrologhi et alli machinatori e ingeneri” Edición de Ángel González, *op. cit.*, pág. 60.

lo tanto, es verosímil afirmar que la ciencia y la visión de la realidad que Leonardo planteaba pasaba por el análisis dibujístico que en sus manos, se transformaba, a su vez, en un delicado producto artístico.⁵⁸²

Seguidamente, el “Parangón” de Holanda va a tomar una dirección, a su vez característica y diversa, del contexto renacentista en el que el escritor adquiere su cabal comprensión. La razón de la inclusión de este “Parangón” en la tradición renacentista, es que, tras los argumentos que acabamos de examinar expuestos en el texto de Holanda por la Marquesa de Pescara, Miguel Ángel Buonarroti y el mismo Francisco de Holanda, toma la palabra en el diálogo el humanista Lactancio Tolomei.

Lactancio, como buen humanista renacentista, nos recuerda que en las letras clásicas los escritores “dibujaban”:

“En el tiempo de Demóstenes lo llamaban ‘Antigraphía’ que quiere decir dibujar o escribir, ya que era verbo común entrambas a dos ciencias.”⁵⁸³

Esta identificación entre la pintura y la poesía, como ya hemos hecho notar, proviene de una argumentación humanista que toma los ejemplos de la *Poética* de Aristóteles y del *Ars Poetica* de Horacio, con el fin de elevar la dignidad de la actividad artística. Esta teoría humanística sobre la pintura ha recibido, en general, la denominación genérica de “Ut pictura poesis”. Pues bien, éste sería el razonamiento que, en líneas generales, Lactancio introduce en la discusión, aportando ejemplos de escritores y poetas clásicos que en su uso del lenguaje utilizan él mismo como si de pincel y pintura se tratase.

La intervención de Lactancio finaliza con la conocida declaración que afirma que la pintura es una poesía muda, frase atribuida por Plutarco a Simónides y que fue citada con frecuencia y entusiasmo en los cenáculos literarios y artísticos del Renacimiento.⁵⁸⁴

Leonardo da Vinci, como ya hemos indicado con anterioridad en su actividad crítica e investigadora, suele partir de las posiciones mantenidas, claramente, por la tradición intelectual, en este caso, por la teoría humanística del “Ut pictura poesis”:

“La pintura es poesía muda y la poesía es pintura ciega, pero ambas intentan imitar a la naturaleza tanto cuanto le es posible, y con su ayuda, de una o de otra, pueden mostrarse muchas y virtuosas costumbres, tal como hizo Apeles en su Calunnia.”⁵⁸⁵

“La pintura es poesía que se ve y no se oye, y la poesía es pintura que se oye y no se ve, con que estas dos poesías, o si prefieres así llamarlas, estas dos pinturas, parecen haber trastocados los sentidos a través de los que acceden al intelecto.”⁵⁸⁶

⁵⁸² Véase Fritgof Capra, *La ciencia de Leonardo*, Barcelona, 2008; Michael White, *Leonardo .El primer científico*, Barcelona, 2001; V. P. Zubov, *Leonardo da Vinci*, New York, 1996; Serwin B. Nuland, *Leonardo da Vinci*, New York, 2000.

⁵⁸³ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, op. cit., pág. 170.

⁵⁸⁴ Simónides de Ceos (556 a. C.- 468 a. C.), la frase de Plutarco se encuentra en *De Gloria Ateniensum*, III, 346f. Sobre este tema se puede consultar Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, 1999. La autora hace un análisis esclarecedor del pensamiento de Simónides con respecto a esta temática.

⁵⁸⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág 145: “La pittura è una poesia muta, e la posei è una pittura cieca, e l’una e l’altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie, e per l’una e per l’altra si pò dimostrare molti morali costumi, como fece apelle con la sua Calunnia.” Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 55

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Los dos textos de Leonardo nos parecen significativos para examinar el problema de la comparación de la pintura y de la poesía en el escrito de Francisco de Holanda, ya que, estas citas de Leonardo, en líneas generales, presentan las opiniones mantenidas por los humanistas acerca de la semejanza que entre las dos disciplinas existía. Así, ambas ejecutaban una labor mimética sobre la naturaleza y, ambas, igualmente, perseguían transmitir un mensaje moral a partir de sus realizaciones.

Con estas ideas Leonardo, aparentemente, seguía la estela de los críticos renacentistas que, con un lenguaje inconfundiblemente “aristotélico”, entendían que tanto la pintura como la poesía realizaban una imitación de la naturaleza, sin embargo, estos críticos entendían la naturaleza, fundamentalmente, como la naturaleza humana. Naturaleza humana representada, tal como debiera ser, para plantear, de esta forma, no sólo un modelo de imitación natural sino también moral.⁵⁸⁷

Sin embargo, el segundo texto muestra una reflexión interesante acerca de los sentidos y su llegada al intelecto. Este problema anatómico había interesado con anterioridad al ingenio leonardesco y ya hacia 1489, Leonardo nos dejó un conjunto de soberbios dibujos sobre el cráneo y su estructura que mostraban una profunda preocupación por la ubicación del “sensus communis” y la llegada de las sensaciones al cerebro humano.⁵⁸⁸

La discusión sobre la prioridad de los sentidos que, rápidamente, se muestra en el segundo de los textos citados, es puesta en relación por una parte de la crítica leonardesca con las conexiones que cabe establecer entre los intereses de Leonardo sobre el estudio de la luz y sus problemas y los problemas que sobre la misma cuestión, y por los mismos años, en la Florencia de Leonardo planteaban los filósofos de orientación neoplatónica.⁵⁸⁹

Los dos textos leonardescos que acabamos de citar, claramente, no son textos completos, Leonardo partiendo de un punto inicial, es decir, las opiniones mantenidas por la tradición intelectual, rápidamente, comienza a examinarlas críticamente; de ahí, la habitual utilización de Leonardo de la adversativa “ma”: [...] come fece Apelle con la sua Calunnia. Ma della pittura, perchè serve all’occhio [...]”. Así, Leonardo comienza su trabajo de desmontar los argumentos clásicos dados por los críticos de tendencia humanista para exponer una nueva concepción de la pintura que, subrayando sus peculiaridades dadas, no sólo se va a situar por encima de la poesía, sino que, como hemos ya visto, busca ser la herramienta básica de la construcción del conocimiento verdadero.

Francisco de Holanda en su escrito sigue esta tendencia inaugurada por Leonardo y ante los argumentos humanistas de Lactancio Tolomei responde con un conjunto de argumentos que con claridad pueden rastrearse en el haber de Leonardo.⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ *Ibidem*, “La pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede. Adonque queste due poesie, o voi dire due pitture, hanno scambiati li sensi, per li quali esse devrebbono penetrare allo intelletto.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 54.

⁵⁸⁷ Véase Lee, Rensselaer W., *op. cit.*, págs. 23-24.

⁵⁸⁸ Véase Domenico Laurenza, *De figura humana. Fisiognomica, Anatomia e Arte in Leonardo*, Firenze, 2001, págs. 11-21.

⁵⁸⁹ Entre la numerosa literatura que existe sobre este problema nos remitimos al estudio clásico de André Chastel, *Marsile Ficcin et l’art*, Genève, 1996, págs. 91 y s.s.

⁵⁹⁰ Julián Gallego, *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1995, pág. 56.

En principio, Francisco de Holanda niega la hermandad pretendida por Lactancio y subraya, como Leonardo, la superioridad de la pintura⁵⁹¹:

“En esa parte-dije yo- señor Lactancio, de llamar ellos a la Pintura poesía muda, me parece que solamente los poetas no supieron bien pintar; que si ellos alcanzaran cuánto más ella de clara y habla que esa su hermana, no lo dijeran; y antes yo a la Poesía sustentaré por más muda.”⁵⁹²

Seguidamente, el escritor portugués va a defender la superioridad de la pintura sustentándose en varios argumentos que, como iremos indicando, tienen clara filiación leonardesca. Así, vemos como Francisco de Holanda hace a la Poesía una disciplina que utiliza un sentido menos digno que el utilizado por la Pintura:

“Ellos con fastidiosos sentidos nos ocupan siempre los oídos; éstos ya a los ojos satisfacen y como con algún hermoso espectáculo tiene como embelesados a los hombres.”⁵⁹³

Leonardo en varias ocasiones a lo largo del “Paragone” enfatiza la mayor importancia del ojo frente al oído:

“[...] noi diremo tanto di più valere la pittura che la poesia, quanto la pittura serve a miglior senso e più nobile che lla poesia”⁵⁹⁴

Tras haber indicado la superioridad del sentido de la vista utilizado por la pintura sobre el sentido auditivo que es el propio de la poesía, Francisco de Holanda nos propone otro argumento, que como mostraremos más abajo, también tiene su origen, en las proposiciones que Leonardo establece en su comparación entre la poesía y la pintura.

Este dictamen de Holanda nos presenta la poesía como una actividad que expone su obra en un espacio de tiempo, en tanto que la pintura la muestra en toda su simultaneidad:

“[...] y los buenos poetas, la cosa porque más se cansan, y que tienen por mayor fineza, es con palabras, por ventura demasiado luengas, mostraros como pintada una tormenta del mar o un incendio de una ciudad; la cual si ellos pudiesen, antes la pintarían; la cual tormenta cuando con trabajo acabáis de leer, ya se os olvidó el comienzo y solamente tenéis presente el corto verso en que lleváis los ojos y el que esto mejor os muestra, éste es el mejor poeta. Pero, ¡cuánto más dice la Pintura! la cual juntamente os muestra aquella tormenta con los turbiones, rayos, ondas y rotas naos y peñas, y veis todas las cosas que muestran a los hombres la muerte, presente en un mismo lugar.”⁵⁹⁵

A continuación, las palabras de Leonardo, escritas con medio siglo de anterioridad, llegan a una conclusión semejante:

“La pintura se te presenta sin demora tal cual por su autor fue engendrada, y tanto placer concede al más noble sentido, cuanto pueda concederlo alguna cosa creada por la naturaleza. Pero al poeta, que ofrece las mismas cosas al sentido común por la vía del oído, sentido inferior, no proporciona al ojo un placer mayor que si oyéramos contar alguna cosa. Verás ahora que diferencia existe entre oír contar una cosa, que al ojo da placer en dilatado plazo, y verla con aquella presteza con que se ven las cosas naturales; y verás que, aun cuando las obras de los poetas son leídas en un largo intervalo de tiempo,

⁵⁹¹ Deswarte-Rosa, Sylvie: “Idea et le Temple de la Peinture”, *Revue de l'Art*, nº 92, 1991. Una idea semejante aparece en Julián Gallego, “Calderón de la Barca y la integración de las artes”, *Goya*, nº 161-162, 1981, pág. 274.

⁵⁹² Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, op. cit., pág. 172.

⁵⁹³ *Ibidem*, pág. 173.

⁵⁹⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 152.

⁵⁹⁵ Francisco de Holanda, *De la Pintura*, op. cit., pág. 173.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

muy a menudo no son entendidas. En efecto, es preciso acompañarlas de diversos comentarios, con cuyo concurso en rarísimas ocasiones emprenden los comentadores el espíritu del poeta. Por lo que toca a los lectores, ocurre con frecuencia que no leen, por falta de tiempo, sino una pequeña parte de sus obras, en tanto que las obras del pintor son comprendidas de inmediato por sus contempladores.”⁵⁹⁶

Tras estas razones a favor de la primacía de la pintura en el “Parangón”, Francisco de Holanda añade una más, la universalidad del lenguaje pictórico que es reconocible por cualquier sujeto, frente a las limitaciones que con respecto a la comprensión del lenguaje tiene la poesía:

“[...] y no solamente el discreto es satisfecho, pero, aún el simple, el villano, la vieja, y no solamente éstos, pero, aún el extranjero sármata y el indio, el persiano- los cuales nunca entendieron los versos de Vergilio, ni de Homero (los cuales le son mudos)- se deleitan y entenderán aquella obra con gran degusto y promptitud: y hasta aquel bárbaro, deja entonces de ser bárbaro y entiende por virtud de la elocuente pintura, lo que ninguna otra poesía ni números de pies le podrían enseñar.”⁵⁹⁷

Leonardo da Vinci expresa un contenido semejante en la comparación que realiza de la pintura con la poesía:

“La más útil de las ciencias será aquella cuyo fruto sea más comunicable y por el contrario, la menos útil será la menos comunicable. El fin de la pintura es comunicable a todas las generaciones del universo, pues depende de la facultad de ver y el camino que lleva del oído al sentido común no es el mismo que en el ojo; por lo tanto, la pintura no necesita intérpretes de diversas lenguas, como las letras, pues satisface de inmediato a la especie humana, de manera no distinta a las cosas producidas por la naturaleza.”⁵⁹⁸

Finalmente, Francisco de Holanda termina su discurso sobre la supremacía de la pintura, volviendo sobre la cuestión de la fuerza de la imagen con respecto a la palabra. La imagen, según Holanda, potencia los afectos, de tal manera, “que muchas veces sois movido a pensar que no estáis allí seguro y holgáis de saber cómo todo aquello son colores y que no pueden dañar ni hacer mal.”⁵⁹⁹

Leonardo enfatiza, en tonos parecidos, la fuerza que una pintura tiene sobre el espectador narrado en todo aquello que le aconteció con un comprador de sus obras:

“Me ocurrió en una ocasión que, habiendo hecho una pintura que representaba una cosa divina, fue comprada por un su amante, el cual quería que yo borrara los atributos de aquella deidad para poderla

⁵⁹⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 146: “La pittura immediate ti si representa con quella dimostrazione per la quale il suo fattore l’ha generata, e dà quel piacere al senso máximo, qual dare possa alcuna cosa creata dalla natura. E un questo caso il poeta, che manda le medesime cose al comun senso per la via de l’audito, minor senso, non dà a l’occhio altro piacere che s’un sentissi raccontare una cosa. Or vedi che differenza è da l’udire raccontare una cosa che dia piacere a l’occhio con lunghezza di tempo, o vederla con quella prestezza che si vedeno le così naturali. Et ancora che le cose de’poeti sieno con longo intervallo di tempo lette, spesse sone le volte che le non sono intese e bisogna farsi sopra dicensi comenti de’quali rarissime volte tali comentatori intendeno qual fusse la mente del poeta; e molte volte li lettori non leggano se non piccola parte delle loro opere per disagio di tempo. Ma l’opere del pittore è compresa dalli suoi risguardatori.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 57.

⁵⁹⁷ Francisco de Holanda, *De la Pintura*, *op. cit.*, pág. 174.

⁵⁹⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 134: “Quella scienza è più utile della quale il suo frutto è più comunicabile, e così per contrario è meno utile ch’è meno comunicabile. La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni de l’universo, perché il suo fine è subbietto della virtù visiva, e non passa per l’orecchio al senso commune col medesimo modo che vi passa per il vedere. Adunque questa non ha bisogno de interpreti de diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha satisfatto alla umana spezie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 37.

⁵⁹⁹ Francisco de Holanda, *De la Pintura*, *op. cit.*, pág. 174.

besar sin sospecha. Finalmente, la conciencia prevaleció de los suspiros y el deseo libidinoso, y se vio obligado a sacarla de su casa.”⁶⁰⁰

Francisco de Holanda, igual que razona Leonardo, apunta las mayores posibilidades de descripción que la pintura posee con respecto a la poesía; la pintura da una información más minuciosa, real e inmediata de los movimientos de los personajes, de los hábitos que portan y de los paisajes que los rodean. Por tanto, Francisco de Holanda acaba su comparación entre la pintura y la poesía con una afirmación que resumiendo su discurso y pensamiento también lo haría con respecto a lo afirmado por Leonardo en su “Parangón”:

“De donde yo con mi poco ingenio, como discípulo de una Maestra sin lengua, tengo aún por mayor la potencia de la Pintura que la de la Poesía y causar mayores efectos, y tener mucha mayor fuerza y vehemencia, así para conmover al espíritu y al alma a alegría y regocijo, como a tristeza y lagrimas con más eficaz elocuencia.”⁶⁰¹

Por consiguiente, Francisco de Holanda y Leonardo conocían la doctrina humanista del “ut pictura poesis” que será la concepción dominante de la relación entre estas dos artes durante el siglo XVI. Para denotar la fuerza de esta doctrina en los siglos renacentes, nos gustaría mostrar un claro ejemplo de este paradigma artístico a través de la relación epistolar mantenida por el escritor y pintor Giorgio Vasari con el humanista Annibale Caro. En la carta que mostramos, Caro solicita a Vasari una obra pictórica y se extiende sobre diferentes consideraciones acerca de la misma, llegando a expresar la siguiente opinión:

“Y en cuanto a la invención del tema también lo dejo a vuestra voluntad, recordando otra similitud que tiene la pintura con la poesía; especialmente porque sois tanto poeta como pintor.”⁶⁰²

Una curiosa coincidencia en esta carta que nos formula, con la frase que acabamos de citar, la teoría del “ut pictura poesis” es su fecha, 10 de mayo de 1548, es decir, el mismo año en que fue redactado el escrito de Francisco de Holanda que estamos analizando. Por lo tanto, cuando en Italia la doctrina del hermanamiento de la pintura y de la poesía es una teoría sólidamente afirmada, Francisco de Holanda la pone en discusión, con argumentos muy cercanos a los ya utilizados por Leonardo medio siglo antes.

Esta crítica a la concepción humanista de los lazos existentes entre la poesía y la pintura, tomó una dirección diversa cuando Leonardo la extendió, en su deseo de dotar de mayor importancia al papel de la pintura, no sólo a la comparación que acabamos de examinar, sino también a la música y a la escultura.

Ahora bien, de todos estos “Parangones” que Leonardo propone en las páginas iniciales del *Libro di Pittura* fue, sin embargo, la comparación con la escultura el que tuvo un mayor alcance.⁶⁰³

⁶⁰⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 149: “E già intervenne a me far una pittura che rapresentava una cosa divina, la quale comperata dall’amante di quella volse levarne la rapresentazione de tal dità per poterla baciare sanza sospetto, ma infine la coscienza vinse li sospire e la libidine, e fu forza che lui se la levás di casa” Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 61.

⁶⁰¹ Francisco de Holanda, *De la Pintura*, op. cit., pág. 175.

⁶⁰² E. H. Gombrich, “Reglas clásicas y criterios racionales” en *El legado de Apeles*, Madrid, 1985, pág. 223. El artículo originalmente lo encontramos como “The leaven of Criticism in Renaissance Art”, en *Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore, 1967, editado por Charles S. Singleton, págs. 3-43.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Este alcance llegó a su punto máximo en el texto de Benedetto Varchi, *Due Lezioni sopra la Pittura e la Scultura* publicado en 1550 que fue el máximo exponente y sincretizador de los argumentos expuestos, en su rivalidad, por los pintores y escultores y que adquirieron su primera formulación canónica en los escritos de Leonardo da Vinci.

Los escritos de Francisco de Holanda que aquí hemos examinado presentan, pues, una recepción múltiple de las informaciones que sobre Leonardo da Vinci el escritor lusitano pudo adquirir. Adquisición más que probable por su prolongada estancia en Italia, aproximadamente unos diez años, y por su estancia en centros artísticos que podían mantener vivas las tradiciones del artista florentino.

Cuando Francisco de Holanda escribe su *De la Pintura Antigua* en 1548, los escritos de Giorgio Vasari no han sido aún publicados, por tanto, sabemos que las fuentes y noticias de las que tuvo conocimiento nuestro tratadista obedecen, más bien, a una época pre-vasariana, lo cual, se intuye por las anécdotas que del pintor de Vinci Holanda selecciona.

La recepción que Francisco de Holanda hace de las tradiciones es diversa. Por un lado, encontramos los datos biográficos relacionados con Leonardo, en este caso, con obras que producían la admiración ante las realizaciones artísticas del florentino. Así, la conocida historia del deseo de trasladar a Francia la *Cena* del refectorio milanés de Santa María dei Fiore, o bien, el encomio que merece una cabeza de caballo ejecutada en bronce y atribuida, en recuerdo del *Cavallo*, al propio Leonardo.

La falta de noticias biográficas sobre las “Águilas” en los textos de Francisco de Holanda nos permite deducir, que las intenciones del escritor y artista portugués, tienen un objetivo más técnico. Efectivamente, analizando los textos de *De la Pintura Antigua* y del *Sacar del Natural* vemos que el interés de Francisco de Holanda se cifra en una exposición de las características pictóricas más adecuadas para el desarrollo del arte de la pintura, unido a un deseo de convertir él mismo a ésta en una actividad honorable y reconocida.

En ambos aspectos, la figura de Leonardo emerge de los escritos de Francisco de Holanda, y es razonable considerar, que ambos teóricos y artistas se deleitaban más con la exposición de los preceptos técnicos y con la alabanza de su actividad que, con otra serie de anécdotas o apreciaciones, que los alejarían de la consecución de su objetivo básico que es, escribir acerca de la pintura.

Es, pues, desde esta perspectiva desde la que es importante percibir la apropiación que Francisco de Holanda practica de la tradición leonardesca. Leonardo nos aparece como la segunda figura dentro de la tabla de las “Águilas” o artistas más señeros del Renacimiento⁶⁰⁴, sólo después de Miguel Ángel que, para estas fechas y antes de la propia “divinización” vasariana, era ya reconocido como el artista vivo más importante de Italia, con quien sólo rivalizaba el veneciano Tiziano Vecellio.

⁶⁰³ Para ver la evolución rival entre la escultura y la pintura desde los últimos siglos de la Edad Media hasta el Renacimiento, es conveniente examinar el artículo de John White, “Paragone: Aspects of the relationship between sculpture and painting”, en Charles S. Singleton (Ed.), *op. cit.*, págs. 43-111.

⁶⁰⁴ Es interesante subrayar en este momento que los artistas hispanos que aparecen en esta selección, “Berruguete y Machuca castellanos” han sido ya examinados en otro capítulo de esta tesis como influidos por Leonardo. Tal vez Francisco de Holanda vio en ellos ese gusto por el dominio de la luz y de la sombra que creía uno de los campos más importantes del pintor.

Sin embargo, y a pesar del reconocimiento que Miguel Ángel recibe en este momento, Francisco de Holanda se atreve a proclamar que la pintura practicada por Leonardo le parece más atractiva.

Posiblemente, gran parte de este atractivo radica en el uso de la luz que Leonardo pone en práctica en su pintura y en su discurso teórico y que Francisco de Holanda recoge y recomienda como hemos hecho notar a lo largo de nuestro análisis.

El gusto que Holanda sentía por la obra leonardesca, además, tenía unas más bases más sólidas de las que podemos pensar ya que el artista y escritor luso podía enorgullecerse de poseer un dibujo de Leonardo da Vinci. Se trataba del busto de un hombre grotesco visto de perfil, dibujo hoy célebre y conservado en el Oxford Christ Church Picture Gallery.

Por tanto, el coleccionismo de Holanda nos conduce hacia una cuestión interesante y quizá no suficientemente explicitada en sus textos y que nos interrogaría acerca de la verdadera profundidad que tenía de la obra vinciana.⁶⁰⁵

Por otro lado, el escritor luso introduce en su discurso el “decoro”, tema que procedente del mundo clásico es recogido por Leon Battista Alberti y desarrollado por Leonardo en sus preceptos. Y así, no en vano, establecemos una ligazón entre los argumentos que Leonardo desarrolla en su *Paragone* y aquéllos que Francisco de Holanda establece en el suyo, pudiendo comprobar, que los argumentos expuestos y utilizados por nuestro tratadista portugués son muy cercanos en su comprensión y en su utilización a los dados por Leonardo.

Y, finalmente, sobre el problema del “ut pictura poesis”, quisiéramos hacer una reflexión que desvela las intenciones claras de polémica que tanto Leonardo como Francisco de Holanda ponen sobre la mesa a la hora de establecer la comparación entre la pintura y la poesía.

Así, si nos atenemos al “dicho” de Simónides de Cos, la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante, la comparación, por tanto, es “injusta” para la pintura, ya que a este arte se le daría una característica negativa, es decir, es muda, en tanto que la poesía, no sólo es pintura sino que también se expresa. Ante esta vejación que comete el humanista, el poeta ante la pintura, Leonardo se levanta y la llama “ciega” y Francisco de Holanda, siguiendo los pasos del florentino, moteja a la poesía diciendo que “a la Poesía sustentaré por más muda”.⁶⁰⁶

JUAN DE ARFE Y VILLAFañE Y JUAN BAUTISTA VILLALPANDO.

Aunque el objetivo de esta investigación no tenía como fin la revisión de los tratados de arquitectura escritos durante el siglo XVI no podemos dejar de hacer alguna apreciación acerca de la obra teórica de Juan de Arfe (1535-1603) y de Juan Bautista Villalpando (1552-1608) en relación a la recepción que estos dos autores hacen del legado leonardesco.

⁶⁰⁵ Sylvie Deswarte-Rosa, “‘Tudo o que se faz em este mundo é desenhar’, Francisco de Holanda entre Théorie et collection.”, M^a José Redondo Cantera (Coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, págs. 271 y s.s.

⁶⁰⁶ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996, pág. 386.

Juan de Arfe y Villafañe.

Juan de Arfe y Villafañe es uno de los miembros de una importante familia de plateros que llenan con su actividad todo el siglo XVI, sin embargo, aunque su labor artística es importante, no lo es menos, su labor teórica que deja una serie de escritos de carácter profesional que son altamente representativos de la reflexión sobre las artes en nuestro siglo XVI.

El artista y escritor leonés, como hemos dicho, dejó un conjunto de escritos entre los que destacan: *El Quilatador de oro y plata*, Valladolid, 1572, que en cinco libros realiza una revisión del trabajo sobre estos dos metales, sus aleaciones, pesos y medidas, leyes que controlan su valor..., *Tratado de Gnómica o arte de construir toda especie de relojes de sol*, 1585; *Descripción de la Traça y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1587; y, finalmente, el texto más relevante de su producción teórica y del cual nos ocuparemos, *Varia Commesuracion para la escultura y arquitectura* que es publicado por primera vez en Sevilla en 1585, momento en que Juan de Arfe estaba trabajando para la catedral de esta ciudad en la custodia que finalizaría en 1587.⁶⁰⁷

De Varia Commesuracion para sculptura y architectura, es una obra con un cierto sentido enciclopédico y que gozó de una gran popularidad, sobre todo, durante el siglo XVIII, tal y como demuestran sus reediciones de 1675, 1736, 1763, 1773, 1795 y 1806. Así, su popularidad está en consonancia con la que tuvo, igualmente, la obra de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*.⁶⁰⁸

La obra de Juan de Arfe se compone de dos volúmenes impresos en años distintos, debido a que debieron arder, accidentalmente, en su taller las planchas de madera de los diseños de animales que iban a ir incorporados en la obra. De esta manera, el primer volumen, publicado en 1585, contiene los dos libros iniciales, dedicados, respectivamente, a las figuras geométricas o geometría necesaria a todo artista, y a las medidas y proporciones del cuerpo humano. El segundo, ya de 1587, comprende los dos siguientes sobre las medidas de los animales y acerca de los órdenes de arquitectura, los frontispicios y las piezas de iglesia.

Así pues, la obra de Arfe, como ya hemos dejado percibir por el número de sus reimpressiones, disfrutó de una buena fortuna crítica.⁶⁰⁹

Las ideas artísticas de Juan de Arfe se ajustan, claramente, al nuevo ideal de artista, humanista y culto que la tradición italiana había comenzado a forjar a partir de los escritos de Leon Battista Alberti y que, en la obra de Leonardo, recibe una nueva configuración que, como veremos, introduce un matiz peculiar en el pensamiento de Arfe.

⁶⁰⁷ Las ediciones utilizadas de la *Varia Commesuracion* en este tratado son la realizada por la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1974 y la edición facsímil del texto realizada en 1795 y publicada en Valladolid, 2003.

⁶⁰⁸ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, Toledo, 1526. La edición utilizada es un facsímil impreso en Valencia en 1976.

⁶⁰⁹ Véase, Carmen Heredia Moreno, "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe", *Archivo Español de Arte*, nº315, 2006, págs. 313-319 y también, Antonio Bonet Correa, "Introducción" a la edición de la *Varia Commesuracion*, Madrid, 1974.

Para comenzar, debemos referirnos a la imagen que Juan de Arfe ha dejado de sí y que, en cierta medida, nos aporta los rasgos con los que el artista ha querido presentarse ante la sociedad española del siglo XVI y ante la posteridad. La imagen, a la que nos referimos, es aquélla que aparece en forma de grabado en la *Varia*. El artista nos aparece de perfil, postura querida desde los inicios del Renacimiento y de claro recuerdo clásico.⁶¹⁰

La pose, pues, introduce una primera aproximación al ideal buscado por Juan de Arfe, la revalorización de la cultura y tradiciones grecorromanas que tan queridas van a ser en el texto del escritor leonés. Por otro lado, Juan de Arfe nos aparece dignamente vestido, la cabeza tocada con sombrero y la vestimenta con claras resonancias hidalgas. Su atuendo nos lo presenta como un hidalgo y, también, como un humanista, como un hombre que ha alcanzado una posición social y que tiene una cultura que dejan adivinar las lentes, prueba de su vista cansada por el estudio y adorno singular de su rostro.

La imagen es todo un manifiesto del artista que, desgajándose de las tradiciones que lo rebajaban socialmente, aspira a ser un representante más de las artes liberales. Así, Juan de Arfe se adelanta a toda la polémica que, con respecto a este tema, se va a desatar, sobre todo, en el mundo pictórico hispano pocos años después.

Juan de Arfe, por lo tanto, gusta de presentarse como un representante del mundo de la cultura, cultura que conlleva un cierto refinamiento, una delicadeza en el vestir y actuar que lo alejan de los modos más rudos de la tradición artesanal y “mecánica”.

Leonardo nos recreaba, de manera semejante, en su “Paragone” la imagen del pintor en su estudio:

“Le sucede al pintor todo lo contrario (y hablo de pintores y escultores excelentes) pues sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, pulsa el levisimo pincel en graciosos colores empapados. Se atavía con las ropas que le place; su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces, se deleita en la compañía de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas sin el estorbo estrepitoso de martillos y otros rumores.”⁶¹¹

Otra de las ideas que Juan de Arfe tiene acerca de su profesión es la necesidad de conocimientos que el artista tiene que poseer para llevar a un buen fin su obra. El hombre de conocimientos universales, sabemos, se había constituido como ideal humano en las primeras décadas del Renacimiento. Así, Leon Battista Alberti recogiendo un paradigma de la retórica grecorromana invita al pintor a conocer y dominar un gran número de disciplinas que darán una mayor profundización a sus obras:

“Quiero que el pintor, tanto como le sea posible, sea docto en verdad en todas las artes liberales pero deseo que tenga sobre todo un buen conocimiento de geometría”⁶¹²

Juan de Arfe se expresa en términos parecidos con respecto a lo que es la formación que todo artista debe poseer:

⁶¹⁰ John Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985, pág. 77 y s.s.

⁶¹¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, T. I, pág 159: “Il che tutt’al contrario avviene al pittore, parlando di pittori e scultori eccellenti; imperò che ‘l pittore con grand’agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e more il levisimo pennello con li yoghi colori, et ornato di vestimenta como a lui piace, e l’abitazione sua piena di voglie pitture, e pulita, et accompagnata spesse volte di musiche, o lettori di varie e belle opere, la quale, senza strepito di martelli od altri rumori misto, sono con gran piacer udite” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 73.

⁶¹² Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1999. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, págs. 113-114.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Es pues necesario al perfecto Escultor y Arquitecto el conocimiento de aquellas Artes que enseñan este verdadero camino, que son Arithmética, Geometría, Astrología, Graffidia y Anatomía, y otras Artes inferiores á éstas [...] También la Filosofía y la Historia tienen grandísima parte en la perfección de la Escultura y Arquitectura. Pero porque estas Artes no se miran tan curiosamente en ellas, ni son tan absolutamente necesarias, no queremos obligar al estudio de ellas al que nuevamente comenzare la Escultura y la Arquitectura.”⁶¹³

En esta cita de Juan de Arfe nos aparece, como ya hemos señalado, el ideal de artista humanista que conoce un conjunto de materias que constituyen una gran parte del conocimiento existente, pero, por otro lado, Arfe igual que Alberti reconoce la centralidad de las matemáticas, de la geometría, para ejecutar de una manera adecuada las obras artísticas.

Leonardo da Vinci mantiene unos puntos de vista similares a los expresados por Juan de Arfe. Esta similitud se comprueba, en primer lugar, en el papel que juega la geometría en la formación del pintor:

“Il giovane debbe prima imparare prospettiva; puoi le misure d’ogni cosa”⁶¹⁴

“Non mi legga, chi non è matematico, nelli mia principi”⁶¹⁵

En segundo lugar, Leonardo da Vinci recomienda al pintor que tenga una formación humanista, tal y como nos lo confirman las palabras, ya citadas con anterioridad, de Gonzalo Fernández de Oviedo referidas a las ideas del florentino:

“[...] demás de ser un buen iumétrico, sea ombre bien leydo y amigo de sciencia por lo que pintare sea grato a los que entienden.”⁶¹⁶

Tras estas palabras de Leonardo recordadas por Fernández de Oviedo en su visita a la corte sforzesa en 1499, volvemos a comprobar que la formación requerida por Leonardo al artista pasa, en principio, por el conocimiento de la geometría y después por la lectura y comprensión de la literatura clásica y, finalmente, por sus estudios científicos.

Leonardo, pues, critica como el propio Juan de Arfe a los artistas que no poseen una formación intelectual:

“El pintor que tan solo copia a fuerza de práctica y buen ojo, mas sin juicio, es como el espejo, que en sí refleja todas las cosas contrapuestas pero no las conoce.”⁶¹⁷

Por tanto, tal y como acabamos de comprobar, existe un paralelismo claro entre las ideas que Juan de Arfe mantenía acerca de la formación y dignidad que el artista debía poseer y aquéllas que sobre el mismo tema mantenía Leonardo. La razón de este paralelismo, quizá, se encuentre en la recepción que de los preceptos leonardescos efectuó Juan de Arfe.

⁶¹³ Juan de Arphe y Villafañe, *Varia Commesuracion para la Escultura y Arquitectura*, Madrid, 1795, páginas introductorias IX y X.

⁶¹⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, T. I, pág. 169.

⁶¹⁵ Leonardo da Vinci, *Cuarto Tratado de Anatomía*, Royal Library, Windsor. 163b. La cita está tomada de la antología de J. P. Richter, *op. cit.*, pág. 11.

⁶¹⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo, *op. cit.*, f. 276r-v

⁶¹⁷ Leonardo da Vinci, *Código Atlántico*, 207r, <http://www.leonardodigitale.com/index.php>, consultado el 19-I-2009. La cita aparece también en J. P. Richter, *op. cit.*, pág. 18: “Il pittore che retrae per pratica e giuditio d’occhio, sanza ragione è come lo spechio, che in se imita tutte le a se contraposte cose sanza cognitione d’esse.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 99

El problema de la recepción de las ideas leonardescas en el pensamiento artístico de Arfe es más complejo que en otros tratadistas españoles. La razón de esta dificultad se encuentra en escoger entre los dos núcleos en los cuáles las ideas de Leonardo da Vinci podían estar vigentes.

El primero de estos núcleos es la corte madrileña, donde trabaja un grupo de artistas italianos que junto a Pompeyo Leoni son, efectivamente, concededores de las ideas del maestro italiano. El problema de la asimilación de las ideas leonardescas por Juan de Arfe a través de este núcleo es compleja por dos razones, en primer lugar, por la brevedad de las estancias madrileñas que realiza Arfe hasta 1585, y en segundo lugar, porque hasta 1589 Pompeyo Leoni, como veremos más adelante, no entra en posesión de los manuscritos vincianos con su posterior traslado a Madrid.

Así pues, “la cronología madrileña de Juan de Arfe y Villafañe y los documentos conocidos hasta la fecha no nos explican cómo, o de qué forma, este insigne artista mantuvo contactos con Madrid con anterioridad a los encargos reales del año 1597.”⁶¹⁸

Sin embargo, aunque la documentación no es precisa y exhaustiva, si podemos afirmar que hubo diferentes lazos de conexión entre la corte y nuestro teórico con anterioridad a 1585.

El segundo núcleo, es el núcleo sevillano, ciudad en la que Juan de Arfe está trabajando, en este momento, en la custodia de plata de su catedral. Sevilla, además, es una ciudad que, está viviendo uno de sus períodos culturales más esplendorosos. Así, “aunque Juan de Arfe vivió habitualmente en Valladolid, pasando a Madrid en la última etapa de su vida, fue en Sevilla, donde residió durante ocho años, el lugar donde realizó su magna obra [...] y además donde se editó su libro más importante *Varia commesuración*.”⁶¹⁹

Es interesante hacer notar que, en esta ciudad, Juan de Arfe mantuvo relación con Francisco Pacheco, canónigo de la catedral hispalense y autor del programa iconográfico de la custodia:

“La qual por ser la mayor, y mejor pieza de plata, de este género se sabe, quise dar noticia á todos de su figura, y traza, por describir el hermosísimo ornato, que para ella, por mandato de V.S. ordenó el Licenciado Francisco Pacheco.”⁶²⁰

Esta larga estancia sevillana que coincide con la redacción de la obra teórica de más envidia del orfebre, los intereses teórico-artísticos que tenía Juan de Arfe que nos lo muestran como un artista culto y la cercanía que tenía con Francisco Pacheco tuvieron que integrarlo, necesariamente, en los círculos intelectuales de la ciudad del Guadalquivir.

Últimamente se ha insistido en la relación de Arfe con los artistas y con los canónigos cultos del entorno catedralicio y en su conexión con los círculos literarios de la ciudad, donde se introdujo gracias a los canónigos Luciano de Negrón y el ya nombrado

⁶¹⁸ Fernando A. Martín, “Juan de Arfe y Villafañe en Madrid” en María Jesús Sanz (ed.), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla, 2004, págs. 125-143, pág. 127.

⁶¹⁹ María Jesús Sanz, “La estancia en Sevilla y la obra de la custodia hispalense” en *Centenario de la muerte de Juan de Arfe, op.cit.*, págs. 93-125, pág. 95.

⁶²⁰ Antonio Ponz, *Viaje de España*, cuatro volúmenes, Madrid, 1988, tomos IX-XIII, pág. 69.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Francisco Pacheco, lo que le permitiría profundizar en el estudio de la teoría del arte mediante la consulta de las mejores bibliotecas sevillanas.⁶²¹

La colaboración de Francisco Pacheco en un proyecto artístico de tanta valía como el de la custodia de la catedral de Sevilla, nos proporciona la evidencia, por otro lado, de la relación de estos intelectuales sevillanos con las artes plásticas. Por ello, no debe sorprendernos que en estos círculos intelectuales y académicos se admitiese y se considerase a un pintor, “brillantemente dotado en lo intelectual” como fue Pablo de Céspedes.⁶²²

Por tanto, es posible, que en este ambiente cultural y artístico, y con el contacto con nutridas bibliotecas y artistas venidos de Italia, Juan de Arfe entrase en contacto con ideas de origen leonardesco, las asimilara y apareciesen en la obra teórica que estaba escribiendo por esos años. Además, no debemos olvidar que será el sobrino del canónigo Pacheco, el pintor Francisco Pacheco, con una edad de veintiún años en 1585, uno de los pocos poseedores de un manuscrito del *Trattato della Pittura*.

No sabemos cuando llegó este manuscrito a manos del pintor gaditano, ni quien se lo facilitó, pero si debemos reconocer un interés en estos círculos intelectuales por el teórico florentino, no sólo porque Francisco Pacheco posea estos “Documentos” vincianos sino, también, porque Juan de Jáuregui, relacionado más tardíamente con estos círculos de intelectuales, también tiene huellas vincianas en alguno de sus escritos.

De todas formas, quizá no deba ser descartada ninguna de las opciones que hemos considerado anteriormente, o incluso considerar alguna otra, como la relación de nuestro orfebre con Gaspar Becerra, quien se había instalado en Valladolid en 1557, tras su vuelta de Roma.⁶²³

Juan de Arfe, quizá, a través de todo este posible influjo potenció sus investigaciones artísticas en una dirección donde la ciencia y el arte tendían a ayudarse mutuamente. Y es de esta forma, que en 1585, el mismo año que publicó la *Varia*, fijó en la Junta de ensayadores los procedimientos científicos para el trabajo de metales y de la moneda, así, “en tanto que artista y a la vez teórico del arte, quería demostrar que el arte y la ciencia eran unívocos.”⁶²⁴

Igualmente, en su prólogo a la *Varia*, recomienda el conocimiento de diferentes disciplinas matemáticas y científicas que proporcionarán al artista las habilidades suficientes para realizar una obra digna:

⁶²¹ M^a del Carmen Heredia Moreno, “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada.”, en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería*, Murcia, 2005, págs. 193-213, pág. 200, y también, de la misma autora, “Juan de Arfe Villafañe y Sebastano Serlio”, *Archivo Español de Arte*, n^o 304, 2003, págs. 371-388. Otras referencias señalables de la misma autora con respecto a este problema es “Sobre las fuentes artísticas europeas de Juan de Arfe y Villafañe” en Miguel Cabañas Bravo (coordinador), *Arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, 2005, págs. 307-318 y “Algunas cuestiones pendientes sobre estampas de la *Varia Commesuración* de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales” *De Arte*, 4, 2005, págs. 63-74 y finalmente, también, “Un manuscrito poco conocido de la *Varia Commesuración* de Juan de Arfe”, *Goya*, n^o311, 2006, págs. 313-319.

⁶²² Jonathan Brown, *Imágenes*, op. cit., pág. 43.

⁶²³ José Camón Aznar, *Escultura y rejería española del siglo XVI*, Madrid, 1989, pág. 310. Esta relación viene también considerada en M.C. Heredia Moreno, “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista”, op.cit., pág. 196.

⁶²⁴ Antonio Bonet Correa, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, pág. 72.

“Pues al platero le conviene la Aritmética para la reducción de los quilates del oro y de la plata, y para quadrar los números y valores de las piedras preciosas, para saber el valor que tendrá la grande en comparación de la chica, y al contrario como lo enseñamos en nuestro Quilatador; y el peso y costa que tendrá cualquiera pieza según traza y forma. La Geometría para los cortes y crecimiento de las chapas y para hacer la división de las montañas y plantas de lo que quisieren poner en práctica y para proporcionar a sus obras en los pesos según los cuerpos. La Astrología para hacer los relojes que se ofrecen, pues si el conocimiento de los círculos de la esfera, y la firmeza de los Polos, y sitio de los Trópicos que son extremos del camino del Sol, no podrán entenderse los rayos solares, para la terminación de las horas. Grafidia, que es dibuxo, para diseñar las historias y cosas que hubiere fabricado en la imaginación. Anatomía para entender los huesos y morcillos de una figura, pues no entendiéndolos, no sabrá hacerse sino con mil errores [...]”⁶²⁵

Por consiguiente, vemos que para la comprensión del pensamiento de Juan de Arfe, es esencial la idea de que el artista ante todo, debe saber a ciencia cierta lo que hace, pensamiento que lo acerca, decididamente, a Leonardo, quien convertía la ciencia en arte y el arte en ciencia.⁶²⁶

Por otro lado, vemos, efectivamente, que continuando la tradición albertiana, tanto Arfe como Leonardo, dan un papel fundamental a las matemáticas que consideran camino indispensable para una buena comprensión de la naturaleza y de sus objetos, así como, de recurso ineludible de su correcta plasmación:

“Es de las Matemáticas, primera la Geometría, y puerta de las otras Artes”⁶²⁷

Así, la frase de Arfe que abre la primera parte de la *Varia* dedicada al estudio de la geometría, se conecta, claramente, en su sentido iniciático hacia la ciencia del arte con aquella conocida frase de Leonardo: “Non mi legga, chi non è matematico, nelli mia principi.”⁶²⁸

Efectivamente, la ordenación que Arfe hace en su tratado comienza con la enunciación de los rudimentos matemáticos básicos y, la ordenación que Francesco Melzi dio a los escritos del maestro florentino, también, principiaban por la exposición de unos principios matemáticos, siguiendo la estela de la exposición albertiana en *Della Pittura*.

Esta línea de trabajo artístico que conjuga arte y ciencia y que se impone con vigor en el mundo artístico tras las reflexiones y actividades vincianas, no es totalmente aceptada por los grandes artistas italianos. Artistas italianos que niegan la importancia debida a la propedéutica matemática y que proponen, pues, un paradigma artístico diverso al planteado por Leonardo.

Uno de estos artistas italianos que negaba la autoridad de las matemáticas en el trabajo del artista es Miguel Ángel Buonarroti quien según Gian Paolo Lomazzo:

⁶²⁵ Juan de Arfe, *op.cit.*, págs. XI-XII.

⁶²⁶ Un ejemplo interesante del deseo de Leonardo de dar a la pintura unos sólidos fundamentos matemáticos y científicos lo encontramos en el artículo de E. H. Gombrich, “Leonardo y la ciencia de la pintura: Hacia un comentario del Trattato de la Pittura”, en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, 1987, págs. 35-89.

⁶²⁷ Juan de Arfe, *op. cit.*, pág.1.

⁶²⁸ Leonardo da Vinci, *Manuscrito Anatómico de Windsor N. 163b*. Cita extraída de J.P. Richter, *op. cit.*, volumen I, pág 11.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Solía Miguel Ángel, aquel grandísimo escultor, pintor y arquitecto, decir que no valían en los hombres todas las razones ni de geometría, ni de aritmética, ni ejemplos de perspectiva sin el ojo, es decir, sin el ejercicio del ojo en saber ver y hacer con la mano. Y esto decía añadiendo que el ojo se puede ejercitar en estas razones de tal manera que, solamente con su ver, sin la necesidad de ángulos, líneas o distancias puede realizarlo y hacer que la mano demuestre en la figura todo lo que quiera y no de otro modo de lo que se espera perspectivamente para verlo. Así, por el uso del ejercicio fundado sobre la perfección del arte se muestra en la figura aquello que no consiguen los más profundos estudiosos de la perspectiva.”⁶²⁹

Giorgio Vasari nos presenta, en el mismo sentido, la visión que Miguel Ángel tenía de la utilidad de las matemáticas en el mundo artístico:

“Y fuese allí una cierta concordancia de gracia en el todo que no se encuentra en el natural, diciendo que era necesario tener el compás en los ojos y no en la mano, porque las manos hacen y el ojo juzga.”⁶³⁰

Sin embargo, este aparente desinterés en las matemáticas que pregonaba Miguel Ángel, no quedó reducido al ámbito del artista florentino, Federico Zuccaro, también, desestimó la importancia de esta disciplina en el campo de las artes:

“Pero digo- y sé que digo la verdad- que el arte de la pintura no deriva de las ciencias matemáticas, y no necesita recurrir a ellas para aprender sus reglas o sus instrumentos, ni siquiera para razonar sobre el arte de manera abstracta, pues la pintura no es hija de las matemáticas, sino de la Naturaleza y del dibujo”⁶³¹

Así, frente a la tradición quattrocentista florentina que, representada en su momento más álgido por Leonardo, veía en la naturaleza una obra de Dios que podía ser escrutada con el ojo y analizada por medio de una teoría de las proporciones, la teoría artística de la segunda mitad del siglo XVI, abandonó estas posturas desligándose del ideal científico-matemático que había presidido las realizaciones artísticas de Leonardo y que se transmite al pensamiento enunciado en la *Varia* de Juan de Arfe.⁶³²

⁶²⁹ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1844, volumen II, libro V, capítulo VII, pág. 36: “Soleva Michelangelo, quel grandissimo scultore, pittore, ed architetto, dire che non valevano negli uomini tutte le ragioni nè di geometria, nè di aritmetica, nè esempj di prospettiva, senza l'occhio, cioè, senza l'esercitazione dell'occhio in saper vedere, e far fare alla mano. E questo egli diceva, aggiungendovi che tanto l'occhio si può esercitare in questi ragioni, che solamente col suo vedere senza più angoli nè linee o distanza, si può render atto, e far che la mano dimostri in figura tutto quello che vuole, ma non in altro modo di quello, che si gli aspetta prospettivamente per vederlo. Così per l'uso dell'esercitazione fondata sopra il perfetto dell' arte, si mostra quello in figura che non possono quanti profondi prospettivi sono.”

⁶³⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina e Torrentiniana*, http://biblio.cribeus.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=6&page_n=109: “Ci fusi una certa concordanza di grazia nel tutto che non lo fa il naturale, dicendo che bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, perché le mani operano e l'occhio giudica.”

⁶³¹ Federico Zuccaro, *Idea de' Pittori, Scultori e Architetti*, Torino, 1607, libro II, capítulo VI. La cita está tomada de Anthony Blunt, *La teoría de las Artes en Italia*, Madrid, 1980, pág.149

⁶³² Sobre la influencia del Neoplatonismo en este giro de la teoría artística en la segunda mitad del siglo XVI se pueden consultar las obras clásicas de Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1984, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, 1984 y, también, de Anthony Blunt, *La teoría de las Artes en Italia, op. cit.* Acerca de la hipótesis que subraya los estudios artísticos del Quattrocento como un preámbulo del desarrollo científico posterior, James Ackerman, “Concluding Remarks: Science and Art in the Work of Leonardo”, págs. 205-225 en C. D. O'Malley(ed), *Leonardo's Legacy*, Berkeley, 1969; ideas parecidas son defendidas en publicaciones científicas sobre Leonardo como: Bülent Atalay, *Math and the Mona Lisa. The Art and Science of Leonardo da Vinci*, Washington, 2004.

La investigación de la naturaleza a través de una teoría de la mensuración y de la proporción propuesta como modelo por el arte renacentista, adquirió una de sus plasmaciones básicas en el famoso dibujo leonardesco del “Hombre Vitruviano” que daba una propuesta de la plasmación ideal del hombre a través de la proporcionalidad de sus miembros.⁶³³

Leonardo, como ya hemos hecho notar con anterioridad, comienza sus estudios partiendo de la tradición, en este caso, del texto de Vitruvio:

“Del mismo modo, las partes de que se componen los edificios sagrados han de tener exacta correspondencia de dimensiones entre cada una de sus partes y su total magnitud. Asimismo, como, naturalmente, el centro del cuerpo humano es el ombligo, de tal modo que un hombre tendido en decúbito supino, con las manos y los pies extendidos, si se tomase como centro el ombligo, trazando con el compás un círculo, éste tocaría los dedos de ambas manos y de los pies; y lo mismo que se adapta el cuerpo a la figura redonda, se adapta también a la cuadrada: por eso, si se toma la distancia que hay de la punta de los pies a lo alto de la cabeza, y se confronta con la de los brazos extendidos, se hallará que la anchura y la altura son iguales resultando un cuadrado perfecto.”⁶³⁴

Sin embargo, el modelo idealizado que Leonardo toma para realizar esta demostración canónica que toma como precedente a Vitruvio, no sólo utiliza como centro el ombligo sino también los genitales, esta indefinición geométrica del punto central de la figura se encuentra recogida, igualmente, en el Tratado de Paolo Pino⁶³⁵, que como, más adelante veremos, muestra en la elección de estos esquemas geométricos la influencia de Vitruvio y Leonardo:

“Fue para el hombre encontrada la forma esférica o bien el tondo perfecto, que extendido un hombre en tierra proporcionado con los brazos y manos abiertas cuanto se pueda en forma de cruz y extendidos las piernas y pies, alargándolas cuanto se pueda. Puesta una punta de compás en el ombligo, como centro, la otra punta al lado de la parte superior de la cabeza, aquella girando por el extremo de la cabeza, pies y manos formaban un círculo perfecto. Con un hombre, igualmente, extendido, pero con las piernas unidas se forma un cuadrado perfecto, de la misma manera se hace con la forma triangular.”⁶³⁶

No es extraño el conocimiento que el mundo intelectual y artístico tenía del dibujo de Leonardo que ilustraba las afirmaciones de Vitruvio, ya que el texto del arquitecto romano, publicado nuevamente, en una edición realizada por Fra Giocondo Giovanni da Verona (1433-1515) en 1511 y 1513 y por Cesare Cesariano en 1521, mostraba el diseño leonardesco tal cual, lo que le hizo accesible a cualquiera que pudiese consultar estas ediciones impresas ilustradas.⁶³⁷

⁶³³ El dibujo del “Hombre Vitruviano” realizado hacia 1490 se encuentra en la Galeria dell’Accademia de Venezia.

⁶³⁴ Vitruvio, *Los diez libros de la arquitectura*, Barcelona, 1982, pág. 68.

⁶³⁵ Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, Roma, 2000, pág. 95.

⁶³⁶ Paolo Pino, *op. cit.*, pág. 95: “Fu dall’uomo trovata la forma sferica, over il tondo perfetto, che disteso un uomo in terra proporzionato con le braccia, e mani apperte quanto si può in forma de croce, e istendute le gambe, e i piedi, allergandole quanto può, postogli una punta di compasso all’umbelico, come centricolo, l’altra punta accostata alla cima del capo, quella arruotando per l’estremità del capo, piedi e mani, formavano un tondo perfetto. Dall’uomo similmente disteso, ma con le gambe unita si forma un quadro perfetto medesimamente si fa la forma triangulare.”

⁶³⁷ Sobre la influencia de Vitruvio en Leonardo se puede consultar Eduardo Solmi, *Scritti Vinciani*, Firenze, 1976, págs. 297 y s.s. Acerca de las ediciones de Fra Giocondo y de Cesariano es conveniente consultar Luis Cervera Vera, *El códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid, 1978, págs. 118 y s.s. Finalmente, una interpretación “orgánica” del hombre vitruviano de Leonardo en Giancarlo Maiorino, *Leonardo da Vinci. The Daedalian Mythmaker*, Pennsylvania, 1992.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Juan de Arfe, posiblemente, influido por estas reflexiones y diseños nos dejó en su *Varia* (Libro II, Título I, Capítulo V) una apreciación, muy parecida, de las medidas del cuerpo humano:

“El ombligo viene a ser el centro del cuerpo, que puesto en él un pie del compás, y abierto el otro hasta la planta, será otro tanto hasta el dedo de medio de la mano, estando el brazo tendido, y pasaría un círculo B. C. quedando la figura dentro; y por la misma razón hará quadrado equilátero, participando de ambas perfecciones.”⁶³⁸

Las ideas de Arfe acerca de la proporción del cuerpo humano podrían haber sido, también, influidas por el *Diálogo de la Dignidad del Hombre*, publicado por primera vez en Alcalá en 1546 por el humanista Fernán Pérez de Oliva, aunque éste no precisa con exactitud la posición del hombre “tendido” inscrito en el círculo:

“El cuerpo humano, que te parecía, Aurelio, cosa vil y menospreciada, está hecho con tal arte y tal medida, que bien parece que alguna grande cosa hizo Dios cuando lo compuso. La cara es igual a la palma de la mano, la palma es la novena parte de toda la estatura, el pie es la sexta, y el codo la cuarta y el ombligo es el centro de un círculo, que pasa por los extremos de las manos y de los pies, estando el hombre tendido, abiertas piernas y brazos.”⁶³⁹

En Arfe, como vemos, resulta, pues, difícil determinar la localización del punto central. Su solución, estaría vinculada al conocimiento de otros autores tales como Leonardo, cuyas ideas habían sido divulgadas por las versiones impresas de su dibujo de Venecia a través de las ediciones renacentistas del texto de Vitruvio.

Por lo tanto, la obra de Juan de Arfe podría mostrar ciertas influencias leonardescas que llegarían al artífice leonés a través de la divulgación del pensamiento e ideas artísticas del florentino bien por la llegada a la corte española de un conjunto de artistas de origen italiano que pudieron divulgar ideas del genio de Vinci, en un momento en que las ideas de Leonardo circulaban en toda Italia por la difusión manuscrita en forma abreviada del *Libro di Pittura*, bien porque su estancia en Sevilla le proporcionó el contacto con un conjunto de cenáculos culturales que tenían un profundo interés en el arte y en el que de hecho participaban artistas con un fuerte interés teórico como Pablo de Céspedes o el sobrino del canónigo Pacheco, el pintor Francisco Pacheco, poseedor, no sabemos si en este momento, de uno de esos manuscritos del *Tratado* vinciano.

Juan de Arfe, recogió este pensamiento leonardesco y lo plasmó en diferentes partes de su obra en las que se subraya la dignidad que el artista merece y la formación que debe poseer. Esta formación, siguiendo ideas que aparecen en Leonardo, debe constituirse como una preparación universal que complementa los conocimientos humanísticos con los conocimientos científicos. Sin embargo, para Arfe, igual que para Leonardo, los conocimientos matemáticos son los más relevantes que el artista debe poseer, ya que esta base matemática le permitirá comprender y representar de una manera más clara la naturaleza que le rodea.

Juan de Arfe, con el reconocimiento del valor de las matemáticas en la formación del artista, seguía el camino marcado por Alberti y Leonardo y se alejaba de gran parte de las reflexiones acerca de esta temática que dominaron el pensamiento sobre las artes en la Italia de la segunda mitad del siglo XVI.⁶⁴⁰

⁶³⁸ Juan de Arfe, *op. cit.*, pág. 115.

⁶³⁹ Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la Dignidad del Hombre*, Madrid, sin fecha de edición.

⁶⁴⁰ Erwin Panofsky, *El significado de las Artes visuales*, Madrid, 1983, págs. 105-109.

También, Arfe y Leonardo se acercan en la consideración que dan al conocimiento de la técnica, técnica que se convierte en método de investigación y de constatación de la realidad y en un saber que es aplicable a la representación artística.

Finalmente, dentro de este acuerdo sobre el valor de las proporciones en la actividad artística, Juan de Arfe se acerca a Leonardo en la concepción de la representación de una figura humana ideal esbozada a través de las figuras geométricas simbólicas del cuadrado y del círculo, manteniendo en su exposición ciertas inconsistencias acerca del centro de la figura, dependiendo de la utilización del cuadrado o del círculo, que, posiblemente, encontraban su solución en la obra leonardesca a la que Arfe pudo tener acceso.

Juan Bautista Villalpando.

En Juan Bautista Villalpando, encontramos un segundo caso de influencia del pensamiento de Leonardo en la obra de un arquitecto hispano del Renacimiento. Villalpando emprendió un sistemático estudio del Templo de Jerusalén, incluyendo problemas de estática y, consecuentemente, problemas ligados a la determinación de un centro de gravedad. El paralelismo que se puede entrever entre las afirmaciones de Villalpando y las expresadas en problemas semejantes por Leonardo da Vinci, ha puesto sobre la mesa la posibilidad de que el jesuita hubiese podido ver los manuscritos de Leonardo que, en aquellas fechas, permanecían en España tras su traslado desde Milán realizado por Pompeyo Leoni.

Juan Bautista Villalpando nació en Córdoba en 1552 y murió el veintidós de mayo de 1608 en Roma. Convertido en jesuita en 1575 diseñó para la Compañía edificios como la catedral de Baeza y la iglesia de San Hermenegildo en Sevilla. Villalpando estudió geometría y arquitectura con Juan de Herrera, el arquitecto de Felipe II, y después de su ordenación se especializa en exégesis del Antiguo Testamento. Su dedicación a los estudios sobre el Antiguo Testamento son estimulados por su compañero de orden el padre Jerónimo Prado (1547-1598) con el que va a trabajar en la elaboración de un comentario de la visión de Ezequiel. Prado asoció a su alumno y compañero a esta extensa obra y, aunque en un primer momento Villalpando no se ocupó de problemas arqueológicos, se encargará de esta tarea tras la muerte en Roma del padre Prado. De esta manera, Villalpando continuará solo esta inmensa labor exegética y redactará, finalmente, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbi ac templi hierosolymitani*.⁶⁴¹

Y fue de esta manera, enfrascado Villalpando en sus estudios arqueológicos sobre Jerusalén y su templo, que se consagró el arquitecto cordobés en la refutación de un error singular. Algunos comentaristas de Ezequiel habían pretendido que Judea era un país bastante montañoso y que por tanto, la superficie de su suelo sería cuatro veces mayor que la que se encontraría en un país donde dominasen las llanuras y que mantuviese las mismas fronteras. Para probar el absurdo, o mejor, la inutilidad de tal suposición, Villalpando emprende la tarea de demostrar que un suelo montañoso no puede soportar un número mayor de hombres, animales o edificios que un territorio llano del mismo contorno.

⁶⁴¹ Juan Bautista Villalpando, *El templo de Salomón según Prado y Villalpando*, Madrid, 1995, hay otra edición de la obra de Villalpando hecha por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Juan Bautista Villalpando, *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, Madrid, 1990.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Ahora bien, para obtener la demostración deseada Villalpando debía utilizar las propiedades estáticas del centro de gravedad. En este punto, nuestro jesuita recurre a las autoridades tanto antiguas como modernas y, así, encontramos en el texto de Villalpando la cita de las afirmaciones de Aristóteles, Pappus y Comandino. Sin embargo, cuando llega a la utilización de algunos teoremas que justificarían sus afirmaciones, Villalpando omite el nombre de la fuente o del autor de quien ha obtenido la argumentación expuesta. Según Pierre Duhem estos teoremas tienen un gran parecido con los textos de Leonardo da Vinci que podemos encontrar en sus manuscritos y también con aquéllos que se encuentran en el *Libro di Pittura*.⁶⁴²

Así, según Duhem, perdidos en una vasta obra de exégesis y de arqueología, los teoremas prestados por Leonardo a Villalpando habrían permanecido desconocidos a los matemáticos si la curiosidad del padre Mersenne (1588-1648) no los hubiera descubierto y señalado a los géometras del momento⁶⁴³.

A continuación, vamos a presentar algunos de los teoremas que Villalpando deja en su obra y que tienen una clara relación con las afirmaciones vincianas sobre el mismo tema.

Por ejemplo, los enunciados de las proposiciones IV y V de Villalpando señalan:

“Un cuerpo que reposa en un punto permanecerá en equilibrio si la línea vertical que pasa por el punto de apoyo pasa también por su centro de gravedad; pero caerá si esta línea pasa fuera del centro de gravedad a menos que un ‘impetus impresus’, comunicado al grave, no ponga obstáculo a la caída.”⁶⁴⁴

Esta proposición IV mantiene relaciones evidentes con alguna de las afirmaciones del *Manuscrito A* del Instituto de Francia, en tanto que la proposición V que veremos seguidamente tiene claras conexiones con algunas de las afirmaciones leonardescas expresadas también en el *Manuscrito A* y en el *Manuscrito F* del Instituto de Francia:

“Un grave esférico, posado sobre un plano perfecto y a salvo de todo impedimento se moverá hasta que llegue a un punto del plano donde pueda permanecer en equilibrio.”⁶⁴⁵

El *Manuscrito A* del Instituto de Francia contiene materiales recogidos por Leonardo entre los años 1490 y 1492 y en él encontramos un importante conjunto de textos y dibujos que analizan el poder de resistencia y equilibrio de diferentes elementos arquitectónicos como columnas y arcos. Estos estudios, evidentemente, estaban en relación con diferentes proyectos ingenieriles y arquitectónicos en los que Leonardo estuvo involucrado en esos años.⁶⁴⁶

Los textos extraídos del *Manuscrito A* que ahora presentamos se interesan, efectivamente, por examinar problemas referidos al equilibrio en relación con el centro de gravedad y al equilibrio de los brazos de la balanza estando, pues, claramente, en relación con la Proposición IV de Villalpando:

⁶⁴² Pierre Duhem, *Ètudes sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, Montreux, 1984, dos volúmenes, “Léonard de Vinci et Villalpand”, págs. 53-85.

⁶⁴³ P. Duhem, *op. cit.*, v.I pág. 83.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, pág. 81.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, pág. 81.

⁶⁴⁶ Véase Carlo Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano, 1988, pág. 34, y Luigi Firpo, *Leonardo. Architetto e urbanista*, Torino, 1963.

“El cuerpo suspendido que sea de una redondez perfecta caerá a través de su centro y se parará bajo el centro de la cuerda que lo sostiene.”⁶⁴⁷

Es decir, en este principio Leonardo comprueba que no existe desviación en el movimiento de un cuerpo si su centro de gravedad está equilibrado respecto a la masa del cuerpo, por tanto su movimiento será el menor y en consecuencia en situación de apoyo estaría en equilibrio.

“El centro del peso de cualquier cuerpo suspendido se frenará en una línea perpendicular bajo el punto medio de su sustentáculo.”⁶⁴⁸

Principio leonardesco que vuelve afirmar la relación que existe entre el desplazamiento y los cambios del centro de gravedad de un cuerpo.

En relación la Proposición V expresada por Villalpando en su obra encontramos las siguientes reflexiones de Leonardo sobre una temática semejante:

“Cualquier cosa que se encuentra en un plano liso y perfecto y en la que su centro no se encuentra entre las partes de igual peso, nunca de parará. El ejemplo se ve en aquellos que se deslizan por el hielo, que nunca se paran si sus partes no se vuelven equidistantes a su centro.”⁶⁴⁹

Esta aseveración leonardesca incide sobre los mismos problemas examinados arriba por Villalpando y el propio Leonardo, es decir, la relación que existe entre los desequilibrios con respecto al centro de gravedad de un cuerpo y el movimiento.

Un tratamiento similar corresponde a la información transmitida a partir de los siguientes textos:

“El cuerpo esférico perfecto puesto sobre un plano perfecto no hará ningún movimiento se no lo das. Y la razón es que todas las partes mantienen la misma distancia al centro, por lo que siempre se mantiene en equilibrio [...] Siendo el dicho cuerpo igual en una mitas que en la otra, está sin movimiento.”⁶⁵⁰

“El cuerpo esférico y pesado cogerá por sí mismo más velocidad de movimiento cuanto el contacto con el lugar por donde se despalza sea más lontano de la perpendicular de la línea central.”⁶⁵¹

En el *Manoscritto F* encontramos, también, un conjunto de estudios leonardescos sobre el mismo tema del peso y del centro de gravedad unidos, fundamentalmente, a estudios sobre el agua y su funcionamiento cuando ésta está en movimiento. Este manuscrito fue redactado casi veinte años más tarde que el anterior, es decir, aproximadamente en 1507-1508, y en él encontramos la siguiente afirmación relacionada con los problemas enunciados más arriba:

⁶⁴⁷ Leonardo da Vinci, *Manoscritto A*, <http://www.leonardodigitale.com/index.php>, *op. cit.*, fol.83v.: “Il corpo sospeso, il quale sia di piana rotondità caderà col suo centro e si fermerà sotto il centro della corda che lo suspende”.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, “Il centro de la ponderosità di qual[u]nque corpo sospeso si fermerà perpendicolare linia sotto il mezzo del suo sustentaculo.”

⁶⁴⁹ *Ibidem*, 21v.: “Qualunque cosa si trova in piano liscio e perfecto, che il suo polo non si trova in fra par[t]e equali di peso, mai se fermerà. Lo esempio si vede in quelli che scivolano per lo ghiaccio, che mai se fermano, se le parti non tornano equidistante al loro centro.”

⁶⁵⁰ *Ibidem*, 22v.: “Il corpo sperico e ponderoso perfecto posto sul piano perfecto non arà alcuno movimento se già non glielo darai. E la ragione si é che tutte le sue parti sono di pari distanza al centro, onde sempre rimane in bilancia [...] Essendo [in] detto corpo sperico equale l'uno suo mezzo a l'altro, ancora lui sia sanza moto.”

⁶⁵¹ *Ibidem*, 52r.: “Il corpo sperico e ponderoso piglierà per sé tanto più veloce moto quanto il contatto suo col loco dove corre fia più lontano dal perpendicolare della sua linia continua.”

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Il grave sperico posto nello stremo del piano perfetto non si fermerà ma si moverà subito al mezzo d'esso piano.”⁶⁵²

La proposición VI de Villalpando está formulada en estos términos:

“Un grave que reposa en el suelo de una superficie permanecerá en equilibrio si una vertical llevada por la mitad de la superficie de sustentación pasa por el centro de gravedad; o bien, si toda vertical llevada por uno de los puntos extremos de esta superficie pasa por el centro de gravedad, o bien, igualmente, si esta vertical deja el centro de gravedad del mismo lado que la base. Pero si el centro de gravedad se encuentra en el otro lado, el cuerpo caerá seguramente.”⁶⁵³

En este caso, según Pierre Duhem, Villalpando está generalizando una afirmación particular que Leonardo había supuesto tras la lectura de Alberto de Sajonia.⁶⁵⁴

Ahora bien, el padre Villalpando utiliza otras afirmaciones que, también, tienen un claro origen leonardesco. Así, la siguiente cita que presentamos recuerda las aseveraciones vertidas por Leonardo acerca del vuelo de los pájaros y que tuvieron como texto final el *Códice de Turín*.⁶⁵⁵

“Cuando un pájaro vuela, la vertical que pasa por la mitad de la superficie de las alas pasa también por el centro de gravedad del cuerpo [...] Cuando desea elevar la parte anterior de su cuerpo y bajar la parte posterior, lleva hacia delante sus alas, es decir, la base que lo soporta. Las retira hacia atrás, al contrario, cuando quiere dirigir el vuelo hacia abajo. Así, consigue, fácilmente, cambiar en su cuerpo la posición del centro de gravedad.”⁶⁵⁶

Sin embargo, Villalpando introduce, de la misma manera ciertas afirmaciones acerca del equilibrio en el ser humano que mantienen una gran proximidad a algunos de los preceptos vincianos que se recogen en el *Libro di Pittura*:

“Cuando un hombre se mantiene sobre los pies de tal manera que la vertical salida de la parte final del pie sobre el que se apoya pasa por el centro de gravedad, no podrá del lado hacia el cual se inclina, levantar el brazo sin caerse; porque este brazo extendido juega el papel de un brazo de palanca más grande o de un peso que pesa tanto más cuanto se aleja hacia delante del centro de la balanza.”⁶⁵⁷

“Un hombre no sabría inclinarse hacia delante, hacia atrás, hacia el lado si la vertical salida del punto extremo de la base sobre la cual se apoya no pasa por el centro de gravedad de su cuerpo; o también, que este centro de gravedad no desvíe la base; si no este hombre caerá.”⁶⁵⁸

“Para que un hombre sentado pueda levantarse, es necesario que aproxime los pies del asiento y que avance la cabeza.”⁶⁵⁹

⁶⁵² Leonardo da Vinci, *Manoscritto F*, <http://www.leonardodigitale.com/index.php>, op. cit., fol. 82v. “El grave esférico puesto en el extremo del plano perfecto no se frenará sino que se moverá rápido hasta el medio del mismo.”

⁶⁵³ Pierre Duhem, *op.cit.*, 81.

⁶⁵⁴ Pierre Duhem, “Albert de Saxe et Léonard de Vinci”, *op. cit.*, v.I, págs. 1-53. Un análisis interesante de estas investigaciones leonardesca acerca de estas cuestiones fisico-matemáticas en Z.P. Zubov, *Leonardo da Vinci*, New York, 1996.

⁶⁵⁵ Leonardo da Vinci, *Il Codice sul volo degli ucelli nella Biblioteca Reale di Torino*, edición de Augusto Marinoni, Firenze, 1976.

⁶⁵⁶ Pierre Duhem, *op. cit.*, pág. 82.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, pág. 82.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

Como acabamos de ver, los últimos textos citados siguen la línea conceptual vista del análisis de la importancia del lugar que ocupa el centro de gravedad de un cuerpo para el mantenimiento del equilibrio o desequilibrio del mismo, es decir, en parte el movimiento y la fuerza que lo impulsa está en relación con la determinación del centro de gravedad de un cuerpo. Este análisis Leonardo lo aplicó, como hemos visto, tanto a los cuerpos animados como inanimados.

Veamos, seguidamente, algunos textos del *Libro di Pittura* que tratan del equilibrio del cuerpo humano en relación con la determinación del centro de gravedad y el principio de balanza:

“Cuando se extiende el brazo recogido éste mueve todo el equilibrio del hombre sobre su pie, sostén de todo, como se ve en aquel que con brazos abiertos va por encima de la cuerda sin ningún bastón.”⁶⁶⁰

“El hombre que se asienta sobre sus dos pies o bien, se cargará con igual peso sobre cada uno de ellos o bien se cargará con peso desigual. Si se carga igualmente, se cargará o bien con peso natural junto con peso accidental o bien solamente con peso natural. Si se carga con peso natural y accidental entonces, los extremos opuestos de los miembros no estarán igualmente distantes de los polos de las junturas de los pies; pero si se carga con un peso natural simplemente, entonces los extremos de los miembros opuestos estarán igualmente distantes. Y así de este estudio sobre el equilibrio haremos un libro particular.”⁶⁶¹

Por tanto, podemos considerar con una cierta solidez la hipótesis, ya mantenida por Pierre Duhem y Carlo Pedretti, del conocimiento que tuvo Juan Bautista Villalpando de los escritos de Leonardo da Vinci. Ahora bien, esta familiaridad con los textos del florentino pudo conseguirla Villalpando por dos posibles vías. Así, según Pierre Duhem, el teórico jesuita pudo mantener contactos con el escultor Pompeyo Leoni que le posibilitarían un acercamiento a las ideas de Leonardo da Vinci, aunque dentro de esta misma hipótesis, también cabe la posibilidad de que Juan de Herrera, arquitecto de El Escorial lo pusiese en contacto con las ideas vincianas.⁶⁶² Pero por otro lado, Carlo Pedretti, aunque subraya la posibilidad de que Villalpando, entonces al servicio de Felipe II, podría haber visto y usado los manuscritos vincianos, sin embargo, añade que no hay una evidencia y un soporte documental suficiente para mantener la hipótesis enunciada por Pierre Duhem, así pues, afirma Pedretti que Juan Bautista Villalpando podría haber utilizado una de las muchas versiones abreviadas del *Libro di Pittura* que, igualmente, eran familiares al entorno intelectual y artístico italiano y, quizá, europeo de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, esta posibilidad plantearía la existencia en nuestra península de estas versiones abreviadas de las que no tenemos constancia salvo en el caso de Pacheco. Si Pedretti tuviese razón, la situación de la recepción de Leonardo en España merecería un análisis diverso.

De todas maneras, tanto Juan de Arfe como el padre Villalpando fueron dos intelectuales que compusieron sus obras en un momento excepcional de la cultura

⁶⁶⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. II, pág. 267: “L’astensione del braccio raccolto move tutta la ponderazione de l’uomo sopra il suo piede, sostentaculo del tutto, como si mostra in quel che con le braccia aperte va sopra la corda senza altro bastone.”

⁶⁶¹ *Ibidem*, pág. 298: “L’uomo che si ferma sopra li suoi piedi, o si caricherà con equal peso sopra ciascun piede, o si caricherà con pesi inequali. E se si carica equalmente sopra essi piedi, ei si caricherà con peso naturale misto con peso accidentale, o si caricherà con semplice peso naturale. E se si carica con peso naturale misto con accidentale, allora li stremi oppositi de’membri non sono equalmente distante dalli poli delle giunture de’piedi; ma se si carica con peso naturale semplice, allora tali stremi di membra oppositi saranno equalmente distante dalla giuntura del piede. E così di questa ponderazione si farà un libro particolare.”

⁶⁶² Nicolás García Tapia, *Ingeniería y Arquitectura en el Renacimiento español*, Valladolid, 1990, pág. 159.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

española. El proyecto concebido por Felipe II de la ejecución de El Escorial atrajo un conjunto de artistas que, en la capital madrileña introdujo un ingente conjunto de novedades artísticas, tanto a nivel estilístico como a nivel teórico-artístico. En este ambiente madrileño realizaba su trabajo el ya nombrado Pompeyo Leoni, que dentro de sus actividades mercantiles, había conseguido obtener gran parte del legado vinciano atesorado, en principio, por Francesco Melzi en su palacio milanés en Vaprio D'Adda y despreciado, finalmente, por su sobrino Orazio. La presencia del conjunto de manuscritos en Madrid desde 1589 tendrá unas consecuencias decisivas para la reflexión artística en nuestro país, como ya trataremos de manera más detenida.

Así, tanto Juan de Arfe como Juan Bautista Villalpando pudieron tener contacto con este conjunto de artistas italianos y en el caso de Juan Bautista Villalpando, posiblemente, con los propios originales vincianos.

Ahora bien, con Juan de Arfe podemos trazar una vía diferente de su familiaridad con un conjunto de ideas que cabe poner en contacto directo con el pensamiento leonardesco. La posibilidad del conocimiento y fruto de las mismas pudo tener lugar en Sevilla. Ya hemos visto que la elección de este enclave no es banal, ya que es en Sevilla donde Arfe va a tallar una de sus obras más señeras, la custodia de la catedral. Hemos visto igualmente que el programa iconográfico para la ejecución de esta espléndida obra fue ideado por el canónigo de la catedral Francisco Pacheco. Pero la relación de Arfe con Pacheco no debió quedar sólo y exclusivamente en estos términos, pues, Francisco Pacheco fue integrante de un grupo de intelectuales que hizo brillar de forma extraordinaria la cultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI.

Integrado, por lo tanto, en este ambiente no es extraño que Juan de Arfe en el momento que estaba redactando la *Varia* incluyese ideas artísticas que podía haber conocido a través de estos intelectuales sevillanos, por no recordar, la posible presencia en estos círculos de un manuscrito abreviado del *Trattato* leonardesco que, con posterioridad, vamos a encontrar en manos del sobrino del canónigo Pacheco, el pintor y teórico de las artes también llamado Francisco Pacheco.

De la misma manera, podemos recordar una hipótesis alternativa sobre la recepción de las ideas de Leonardo por el padre Villalpando quien, como afirma Carlo Pedretti, pudo obtener la información sobre el pensamiento leonardesco a través de una de las versiones reducidas del *Codex Urbinas 1270* que circulaban en ese momento por Italia frente a la hipótesis, ya examinada, de Pierre Duhem, quien hace depender este contacto del conocimiento de los manuscritos vincianos a través de Pompeyo Leoni.

LA FUNDACIÓN DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL Y FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA.

La magna obra de San Lorenzo el Real de El Escorial no sólo se patentizó en la grandiosidad y belleza de su edificio, el esfuerzo artístico que concitó se concretizó, igualmente, en un conjunto de escritos elaborados en los siglos XVI y XVII⁶⁶³ que abordarán, desde puntos de vista diferentes, el análisis, descripción y reflexión sobre las diversas obras que comparecían en la vasta empresa artística.

La bibliografía acerca de este monumento y de su contenido artístico comienza con la *Relación de un viaje a El Escorial, Aranjuez y Toledo* escrito por Federico Zuccaro en 1586. A continuación podríamos citar la obra de Juan de Herrera *Sumario y breve*

⁶⁶³ Sobre el siglo XVIII cabe citar: Fray Andrés Ximénez, O.S.G.: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, Panteón, y Palacio*, impr. de Antonio Marín, 1764; Valladolid, ed. facs., 2006.

declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial de 1589. Seguidamente, encontramos las *Memorias* de Fray Juan de San Jerónimo, monje que acudió al monasterio serrano en 1562 y que murió en el mismo en 1591. Este escrito de Fray Juan de San Jerónimo, sin embargo, dando gran cantidad de detalles acerca de la construcción y ornato del edificio, se interesó más por los detalles técnicos que por los juicios estéticos. Su manuscrito fue publicado en 1845.⁶⁶⁴

De todas maneras la obra que recibió una mayor atención y fama es el escrito al que vamos a dedicar este apartado, a saber, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, publicada en 1600 y escrita por Fray José de Sigüenza.

Finalmente, y dentro del mismo tipo de descripción del egregio edificio y de las obras artísticas que se encontraban en su interior, cabe señalar la *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, única maravilla del mundo*, cuyo autor fue Fray Francisco de los Santos y fue publicada, por primera vez, en 1657.⁶⁶⁵

Volviendo al padre José de Sigüenza, debemos recordar que fue monje profeso en El Parral de Segovia en 1567, posteriormente, se trasladó a El Escorial, donde desempeñó los cargos de bibliotecario primero, y de prior, más tarde. Tuvo también el priorato de Lupiana donde muere en 1567.

Como ya hemos indicado, su gran obra es la *Historia de la Orden de San Gerónimo*, cuya segunda parte abunda en noticias referentes a diversos monasterios de la Orden de San Jerónimo y cuya tercera parte constituye “una perfecta, cuidadosísima monografía sobre la fundación de Felipe II.”⁶⁶⁶ Será esta tercera parte de la *Historia de la Orden de San Gerónimo* la que desarrolle un conjunto de juicios críticos sobre artistas y obras repartidos por el magno edificio escorialense, y así, con el escrito de Sigüenza frente a los compendios teóricos, encontramos la aparición de la “crítica de las obras de arte en particular” dentro de nuestra literatura artística.⁶⁶⁷

Por tanto, será a través de la revisión que el padre Sigüenza hace de las pinturas y obras del arte que cobija El Escorial, como conoceremos algunas de las obras que, supuestamente, de mano de Leonardo da Vinci guardaba este palacio, y también, algunos juicios artísticos que cabría poner en relación con un tipo de técnica artística que se acercaba a las características que el estilo vinciano poseía tanto en las obras del maestro como en las de sus seguidores y que, consiguientemente, eran un rasgo definitorio de la escuela.

Comencemos, pues, con la obra leonardesca de El Escorial más renombrada y cuya descripción y análisis el padre Sigüenza nos realiza con la depurada herramienta del uso de su insuperable castellano:

“Entremos en el refectorio del colegio: es una pieza bien proporcionada; el largo, sesenta y el ancho treinta pies, como menos; bóveda de ladrillo, con sus compartimentos y fajas, ventanas y lunetas, y la cornija que corre alrededor, de piedra. No tiene mucha luz, porque está en lo muy dentro del cuerpo del

⁶⁶⁴ Fray Juan de San Jerónimo, *Memorias de Fray Juan de San Jerónimo*, Madrid, 1984.

⁶⁶⁵ Fray Francisco de los Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1698.

⁶⁶⁶ Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la Crítica de Arte en España, op. cit.*, pág. 28. La edición utilizada en este investigación es una publicación que recoge de manera independiente esta tercera parte que, por su carácter autónomo, ha sido publicada desgajada de su formato inicial, Fray José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963.

⁶⁶⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1940, t. II, pág. 423.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

edificio, y sólo el patio o corral de la leña se le da por unas ventanas, que, como no están en el testero, no le alumbran todo ni bien.

Está aquí una Cena del Señor, encima de la mesa de la cabecera y del orden de los azulejos, que aunque es copia de otro original, es tan valiente y tan buena, que no hay en toda la casa pintura ni cuadro de más consideración. Es pintura de Leonardo de Vinci, uno de los singulares ingenios que ha producido Italia, no sólo para la pintura, en que fue tan excelente, sino para todo cuanto emprendió; tanto caudal le dio la Naturaleza, que saberlo todo le parecía poco. Músico grande y gran arquitecto, escultor, ingeniero o maquinista, y anatomista, filósofo y, al fin, lo que quería y en cualquier cosa que se reposara que esto no había de hacer, fuera cosa monstruosa, sino que aquel fuego y viveza nativa de su ingenio le hacía andar dando saltos de una en otra, como a muchacho que le hierve la sangre y no le deja estar quedo. De aquí vino que quedaron pocas cosas suyas acabadas, y las que hizo al fresco están ya maltratadas; y tales cuales están, adoran en ellas los del arte.

Pintó esta Cena en la pared del refectorio de los religiosos de Santo Domingo, en Milán, llámase el convento Santa María de Gracia, y dióles tanta majestad y grandeza a los apóstoles, y las cabezas salieron tan excelentes y graciosas, que no se atrevió a acabar la figura de Cristo, dejándolo por hacer la cabeza, ni pudieron jamás con él que la hiciese, diciendo que no podía él formar idea de una testa tal que hiciese, como era razón, ventaja a la de los apóstoles; fue necesario buscar otro maestro que la acabase. El rey Francisco de Francia tuvo noticia de esta Cena, y refiere Vasari que prometía grandes premios a los arquitectos e ingenieros que llevasen aquella pared, a su costa, a París y haced a los religiosos otra pared y otra Cena; en tanto estimó esta pintura, y al fin, como ninguno se atrevió, se quedó allí y se llevó al pintor cuando más no pudo. Aunque cuando Leonardo fue a Francia ya era viejo, y el rey Francisco que estimó en tanto los hombres de claros ingenios en buenas artes, le fue a visitar estando malo, y al fin murió reclinando la cabeza en las manos de aquel valeroso Príncipe.

Presentáronle al Rey nuestro fundador esta copia en Valencia que como digo es tan buena que quita la gana, digo el deseo, de traer acá el refectorio de Milán. Están todos los Apóstoles como desasosegados y con afecto inquieto oyendo decir a su Maestro y Señor que uno de ellos le había de vender; en solo Judas se echó de ver un reposo recatado o fingido, como de traidor que está aguardando en qué ha de parar aquella plática: está recodado con el brazo izquierdo en la mesa, y con el derecho derramó el salero, como quien quebrantaba y rompía la paz y unidad de aquel celestial Colegio; mayor crimen que aún el de Lucifer, que turbó el cielo y la tierra. En la misma mano tiene llegada al pecho la bolsa, como quien la tenía en el corazón, o él en ella donde le tienen muchos que se le parecen harto. Los rostros están vivos: parece que oímos a San Pedro lo que le pide a San Juan sobre aquel caso para despachar con el delincuente, según está el viejo desasosegado y mudado el color y medio en pie; las ropas, los vasos, los lienzos y manteles, como si fuera ello mismo. Bastará esta obra a darle eterno nombre cuando no dejara otra de sus manos.

No sé yo ponderar otros secretos ni primores que aquí ven los que saben de arte; a cuantos le ven, si tienen algún sentido en esto, los pone en admiración, que lo bien hecho y conforme al arte, imitador de la Naturaleza, a todos contenta, aunque no todos alcancen el porqué;”⁶⁶⁸

La larga cita que hemos notado, extraída de la obra del padre Sigüenza, es, claramente, interesante y representativa desde varios puntos de vista que analizaremos, a continuación, cuidadosamente.

En primer lugar, el padre Sigüenza nos hace una pequeña biografía de Leonardo. Esta biografía, aunque breve, sin embargo, vuelve a enfatizar algunas de las características por las que Leonardo era reconocido. No obstante, no nos es absolutamente clara la fuente de información que utilizó el monje jerónimo para componer estas notas sobre la vida y personalidad del florentino, aunque cite a uno de sus biógrafos más importantes, a saber, Giorgio Vasari.

Con respecto a las fuentes vincianas que utiliza el padre Sigüenza, Francisco Calvo Serraller apunta, no sólo la lectura de Vasari, como el propio Sigüenza reconoce, sino que, también, cree posible el uso de otros tratadistas italianos como Armenini o Lomazzo.⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ Fray José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., págs. 267-268.

⁶⁶⁹ F. Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, pág.113.

Pero, respetando el papel que la literatura impresa pudo tener en el conocimiento que el padre Sigüenza tuvo de Leonardo, no debemos desestimar la importancia de las fuentes orales en esta transmisión de información. Así, el padre Sigüenza conoció y trató al conjunto de artistas que tenían un origen lombardo como Peregrino Tibaldi o el propio Pompeyo Leoni y que, sin dudarlos, relatarían anécdotas del famoso florentino y de sus obras.

En segundo lugar, el texto del padre Sigüenza es muy valioso por la información transmitida acerca de la copia de la *Cena* que fue colocada, razonablemente, en el refectorio del colegio del Monasterio.

El primero en mencionarla es Fray Juan de San Jerónimo:

“La cena del refitorio del collegio, es una copia de la que està hecha al fresco en la pared de un monasterio de Milàn por Bernardo de Buix, gran pintor”⁶⁷⁰

Singularmente una mención de esta copia de la *Cena* de Leonardo situada en el refectorio de El Escorial nos aparece en los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho:

“[...] desta me dizen ai una copia en el Refitorio del Colegio del Escorial, que el Rei don Felipe Segundo hizo traer, contentándose con la copia, ya que por estar la original pintada en la pared, le fue imposible averla.”⁶⁷¹

Información sobre esta obra nos vuelve a aparecer en la descripción que de El Escorial hace el padre Francisco de los Santos:

“Encima de la Mesa [del Refectorio] que haze cabeçera, está una Pintura, que aunque es Copia, no la ay en la Casa de mas consideración. Es la Cena del Señor, Obra de Leonardo de Vins, uno de los singulares ingenios que ha producido Italia. Pintó el original en una pared de un Convento de Religiosos de Santo Domingo en Milán, llamase Santa Maria de Gracia; y según refiere el Vassari: el rey Francisco de Francia, sabiendo la valentía de la Pintura, prometió grandes premios a los Archirectos, y Ingenieros que llevassen aquella pared à su costa à Paris, y que haria otra à los Religiosos con otra Cena; y es bien digna de semejantes demostraciones, porque es rara la magestad, y grandeza que tiene. Presentaronle a Rey Filipo Segundo esta copia, en Valencia, y no parece pueda ser mas el original”⁶⁷²

En el siglo XVIII reaparece la mención de la copia de la *Cena* en la obra de Gregorio Mayans y Siscar *El Arte de Pintar*:

“En Valencia hubo una copia de ella, que se presentó al señor Rey D. Felipe II, de la cual dice fray José de Sigüenza, que quita las ganas de transportar el original al Real monasterio de S. Lorenzo; y hace una hermosa descripción de ella”.⁶⁷³

Seguidamente, y en el mismo Siglo de las Luces, nos encontramos con la misma referencia en las páginas del *Viage de España* de Antonio Ponz:

“En el refectorio no hay cosa particular fuera de una bella copia de aquel insigne y celebrado cuadro que pintó Leonardo de Vinci en la pared de un convento de Dominicos en Milán, en que representó la

⁶⁷⁰ F.J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, 1923-1941, t. I, pág.260.

⁶⁷¹ Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1979, pág. 91

⁶⁷² Francisco de los Santos, *Descripción*, op. cit., pág 92.

⁶⁷³ Gregorio Mayans y Siscar, *El Arte de Pintar*, Valencia, 1997.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Cena del Señor, cuyas figuras son mayores que el natural y de tanta expresión como todo el mundo sabe. Esta copia es muy buena y digna de conservarse con cuidado.”⁶⁷⁴

En páginas anteriores, Antonio Ponz, hablando de Leonardo da Vinci y del *Cenáculo* representado en Santa Maria delle Grazie, insiste en el valor de esta copia perteneciente al patrimonio artístico de El Escorial:

“Esta Cena se halla muy maltratada y por consiguiente es más apreciable la buena copia que hay de ella en el refectorio del colegio de El Escorial”.⁶⁷⁵

Finalmente, la copia que en 1585 Felipe II había recibido del cabildo de la catedral valenciana, desapareció cuando el 3 de diciembre de 1809, Fréderick Quilliet, a la sazón “conservateur des tableaux” en la administración josefina, la trasladó de El Escorial a Madrid para que formara parte del proyectado Museo de Pinturas Josefino en el Palacio de Buenavista. Así, el padre Damián Bermejo nos narra en su *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*:

“La bellísima copia de la Cena, de Leonardo da Vinci, que estaba en el testero de este refectorio, ya no existe: el lienzo vino enrollado en un cilindro, pero con toda la pasta hecha polvos. En su lugar hay ahora una copia del lavatorio de Tintoretto.”⁶⁷⁶

Finalmente, en tercer lugar, el texto manifiesta las cualidades críticas del padre Sigüenza caracterizando, tras su análisis de la copia de Leonardo, aquellas peculiaridades más sobresalientes de la pintura del maestro de Vinci.

Por tanto, comenzaremos nuestro análisis de la cita más extensa que el padre Sigüenza hace de Leonardo en su obra, con la relación que cabe establecer entre las breves pinceladas biográficas que nuestro jerónimo esboza sobre la vida y personalidad de Leonardo y las fuentes literarias que pudieron servirle como base documental para su descripción.

Veámos, pues, cuales son las cualidades con las que el jerónimo caracteriza al artista florentino:

- a. Leonardo es un artista y creador polifacético: “músico, grande y gran arquitecto, escultor ingeniero o maquinista, y anatomista, filósofo.”
- b. Leonardo realizaba continuamente actividades diversas, lo cual tuvo como consecuencia que, aunque comenzó muchas empresas, “quedaron pocas cosas suyas acabadas, y las que hizo al fresco están ya maltratadas.”
- c. Ejecuta el fresco de Santa Maria delle Grazie pero no acaba la cabeza de Cristo y “fue necesario buscar otro maestro que la acabase.”
- d. Francisco I se prenda de la obra de Leonardo, y el pintor florentino acabará sus días falleciendo en los brazos del rey francés.

Según la afirmación del padre Sigüenza una parte de los conocimientos biográficos referentes a Leonardo vendrían a través de las *Vidas* de Vasari. Seguidamente,

⁶⁷⁴ Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, 1988, t. II, pág. 437.

⁶⁷⁵ Antonio Ponz, *Viage de España, op. cit.*, tomo II, pág. 409.

⁶⁷⁶ P. Fr. Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, Madrid, 1820, pág. 309

utilizando la edición de las *Vidas* Giuntina de 1568 comprobaremos el grado de veracidad de la afirmación de nuestro escritor.

En principio, comprobamos que Vasari, efectivamente, subraya la variedad y facilidad con la que Leonardo desarrollaba una gran cantidad de actividades diversas⁶⁷⁷, tanto en escultura y arquitectura:

“No sólo trabajó en la escultura [...] también en la arquitectura hizo muchos dibujos tanto de las plantas como de otros edificios.”⁶⁷⁸

Como en música:

“Fue conducido a Milano con gran reputación Leonardo ante el Duque que gustaba mucho del sonido de la lira para que la tocase; y Leonardo llevó aquel instrumento que tenía fabricado en gran parte en plata por su propia mano en forma de cráneo de caballo, cosa extravagante y nueva, a fin de que la armonía tuviese mayor recorrido y fuese más sonora de voz, por esto superó a todos los músicos que estaban allí compitiendo en tocar.”⁶⁷⁹

También en los estudios anatómicos:

“Attese dipoi, ma con maggior cura, alla notomia degli uomini”⁶⁸⁰

Sin embargo, el discurso del padre Sigüenza difiere, ligeramente, de las informaciones suministradas por Vasari, G. B. Armenini, Raffaello Borghini o Giovanni Paolo Lomazzo,⁶⁸¹ ya que el padre Sigüenza insiste en la calidad intelectual de Leonardo da Vinci, y así, lo califica de “filósofo”, mención que se encuentra más cercana de la anécdota que sobre el pintor florentino nos narra Benvenuto Cellini:

“Y, para abundar en tan grandísimo ingenio (Leonardo da Vinci) teniendo algún conocimiento de las letras latinas y griegas, el rey Francisco, enamorado de sus grandes dotes, encontraba tanto un placer en oírle razonar que pocos días al año se separaba de él, lo que fue causa de que no pudiera llevar a la práctica sus admirables estudios hechos con tanta disciplina. No quiero dejar de relatar las palabras que oí decir al rey sobre él, palabras que dirigió a mí estando presente el cardenal de Ferrara, el cardenal de Lorena y el rey de Navarra: dijo que no creía que en el mundo hubiera hombre que supiese tanto como Leonardo, y no sólo en escultura, pintura o arquitectura, sino también era un grandísimo filósofo.”⁶⁸²

Así, Benvenuto Cellini llega a dar una descripción de Leonardo muy cercana a la dada por el padre Sigüenza:

⁶⁷⁷ La noción de facilidad, muy querida a la crítica del arte manierista, provendría, entre otras fuentes del concepto de “sprezzatura” (desprecio o desdén) tal y como se recoge en el *Cortegiano* de Castiglione. John Shearman hace el siguiente apunte sobre el término: “Castiglione in the *Cortegiano* [...] invented a word for the courtly grace revealed in the effortless resolution of all difficulties –sprezzatura–[...] and this term was used with enthusiasm by Dolce for works of art.” John Shearman, *Mannerism*, New York, 1977.

⁶⁷⁸ G. Vasari, *Le vite, edizione giuntina*, <http://biblio.cribeus.sns.it.op.cit.>, pág 15: Non solo operò nella scultura [...] ma nell’architettura ancora fe’ molti disegni cos’i di piante come d’altri edifizii.”

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pág.18: “[...] fu condotto a Milano con gran riputazione Leonardo al Duca, il quale molto si diletta del suono de la lira, perché sonasse; e Leonardo portò quello strumento ch’egli aveva di sua mano fabricato d’argento gran parte, in forma d’un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acciò che l’armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce; laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare.”

⁶⁸⁰ *Ibidem*, pág. 5.

⁶⁸¹ G. B. Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Madrid, 2000; Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Toronto, 2007; Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma, 1844, 3 v.

⁶⁸² Benvenuto Cellini, *Tratados de Orfebrería, Escultura, Dibujo y Arquitectura*, Madrid, 1989, págs. 199-200.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“[...] Leonardo da Vinci, que fue pintor, escultor, arquitecto, filósofo y músico.”⁶⁸³

Sin embargo, hay una actividad de Leonardo que, prácticamente, parece escaparse de las páginas vasarianas y de la cual Leonardo se sentía muy orgulloso, “ingeniero o maquinista”. Evidentemente, aquí, el padre Sigüenza se refiere a la multitud de dibujos de máquinas que Leonardo ejecutó, así como, a las empresas ingenieriles a las que se dedicó, como la excavación del canal de Pisa a la que se refiere Vasari en su biografía de Leonardo:

“Y fue, incluso, el primero que muy joven, discurriese sobre como realizar en el río Arno un canal entre Pisa y Florencia [...] Todos los días hacía modelos y diseños para poder atravesar con facilidad montes y horadarlos para pasar de un lado al otro y utilizando palancas, cabrestantes y tornillos mostraba como se podía alzar y sacar pesos grandes y modos para vaciar puertos y bombas para sacar aguas de los lugares hundidos.”⁶⁸⁴

Pero, como ya antes hemos indicado, también cabe la posibilidad, vista con anterioridad con Juan Bautista Villalpando, de que el padre Sigüenza conociese los numerosos dibujos de Leonardo sobre máquinas y herramientas que Pompeyo Leoni pudo mostrar al monje jerónimo, o también, que los artistas italianos, en sus conversaciones y recuerdos, hablasen de la actividad ingenieril de Leonardo en Lombardía.⁶⁸⁵

Ahora bien, igualmente, al padre Sigüenza no pudo pasar desapercibida la obra que Juan Bautista de Toledo, primer constructor de El Escorial, realizó para la navegación en Aranjuez. El proyecto intentaba satisfacer el deseo de Felipe II de poder desplazarse con barcas desde su propio palacio de Aranjuez hasta los jardines y lugares de caza inmediatos. La intervención de Juan Bautista de Toledo fue fundamental en la consecución del proyecto ya que utilizó un elemento novedoso que consistía en la utilización de esclusas de guillotina para regular los flujos de agua.

Prescindiendo de los rudimentarios antecedentes chinos, el desarrollo más importante de los canales tuvo lugar en los Países Bajos a finales de la Edad Media. En el siglo XV se empleó este sistema de esclusas de guillotina en los canales de Lombardía.

⁶⁸³ *Ibidem*, pág. 29.

⁶⁸⁴ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., pág. 15: “E fu il primo ancora che, giovanetto, discorrese sopra il fiume d’Arno per meterlo in canale da Pisa a Fiorenza.”[...] “Et ogni giorno faceva modegli e disegni da potere scaricare con facilità monti, e forargli per pasare da un piano a un altro, e per via di lieve o di afgani e di vite mostrava potersi alzare e tirarse pesi grande, e modi da votar porti e trombe da cavare de’luoghi bassi acque [...]”

⁶⁸⁵ Aunque el número de manuscritos vincianos que durante un tiempo estuvo en Madrid fue importante, sabemos que como testimonio de aquella presencia quedan en la Biblioteca Nacional, dos manuscritos que fueron descubiertos en 1965 y que, posiblemente, pertenecieron a don Juan de la Espina, tal y como hace suponer una referencia de Vicente Carducho a los objetos preciosos poseídos por este famoso coleccionista: “allí vi dos libros dibujados y manuscritos de mano del gran Leonardo de Vinchi de particular curiosidad y doctrina.”, Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, op. cit., pág. 438. Sabemos que estos manuscritos poseen un caudal importante de dibujos e información técnica que el padre Sigüenza pudo, pues, conocer. Un estudio interesante de estos manuscritos desde el punto de vista técnico en Nando de Toni, “Contributo alla conoscenza dei manoscritti vinciani 8936 e 8937 della Biblioteca Nazionale di Madrid.”, *Physis. Rivista Internazionale di Storia della Scienza*, v. IX, fase I, 1967.

En esta época, el conocimiento de la técnica de esclusas era general en Italia, Leon Battista Alberti dio la descripción más completa de las mismas aunque presentaban muchos problemas a la hora de ser utilizadas en navegación.⁶⁸⁶

Los inconvenientes fueron superados por Leonardo da Vinci en su magistral concepción de las compuertas tipo mitra, de abertura horizontal de las que se conservan dibujos del mismo Leonardo.

Así, la obra de hacer navegables ciertos cursos de agua en Aranjuez gracias a los conocimientos técnicos de Juan Bautista de Toledo hace suponer que el eminente arquitecto e ingeniero toledano, que había viajado por Italia y que se había formado en la misma trabajando con los grandes maestros del país, debía, forzosamente, conocer los modelos de esclusa existentes en el norte de Italia y en Bruselas.⁶⁸⁷

Por otro lado, Fray José de Sigüenza nos deja testimonio en su obra de un conocimiento de la obra y de la persona de Juan Bautista de Toledo:

“[...] Llevó consigo a Juan Bautista de Toledo, Arquitecto Mayor, que ya a este tiempo iba haciendo la idea y el diseño de esta fábrica; hombre de muchas partes, escultor, y que entendía bien el dibujo, sabía lengua latina y griega, tenía mucha noticia de Filosofía y Matemáticas; hallábanse, al fin, en él muchas de las partes que Vitruvio, príncipe de los arquitectos, quiere que tengan los que han de ejercitar la arquitectura y llamarse maestros en ella.”⁶⁸⁸

Sin embargo, Fray José de Sigüenza no tuvo la ocasión de conocer personalmente al arquitecto toledano ya que su muerte se produjo en 1567 mientras que la llegada del fraile a El Escorial tiene lugar en 1575 tras su entrada en la Casa de El Parral en junio de 1566.

De todas maneras, Fray José de Sigüenza sí tuvo una mayor relación con el sucesor de Juan Bautista de Toledo en las obras de El Escorial, Juan de Herrera (1530-1597).

Juan de Herrera que conoció y trató a Juan Bautista de Toledo, debió, sin duda, estar bien informado de los recursos matemáticos y bases teóricas que poseía el arquitecto toledano, siendo así mismo él también, arquitecto bien formado en matemáticas y en geometría.⁶⁸⁹ Igualmente, Juan de Herrera conoció los medios italianos, ya que visitó la vecina península en 1548. Por tanto, pudo Juan de Herrera, al igual que otros artistas procedentes de Italia aportar a Fray José de Sigüenza ciertas informaciones sobre Leonardo da Vinci que completasen la imagen del artista florentino perfilada por los tratadistas y escritores italianos a los que tuvo acceso a través de los amplios fondos de la Biblioteca escorialense.

Después de examinar las fuentes que pudo utilizar Fray José de Sigüenza para elaborar el breve perfil biográfico que de Leonardo da Vinci nos ha dejado en su obra, seguiremos examinando la segunda afirmación que nos da sobre las costumbres y formas de trabajo del artista florentino, a saber, aquella noticia que nos aproxima a la aseveración sobre la incapacidad de Leonardo para finalizar cualquier obra que emprendiese y que, en este caso, sí es una de las características que Giorgio Vasari subraya del trabajo vinciano:

⁶⁸⁶ Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991, libro X, “El mantenimiento de los edificios”, capítulo VII, págs. 428-435.

⁶⁸⁷ Nicolás García Tapia, *Ingeniería y Arquitectura*, op. cit., pág. 457.

⁶⁸⁸ Fray José de Sigüenza, op. cit., capítulo III, pág. 20

⁶⁸⁹ Véase Juan de Herrera, *Discurso sobre la figura cúbica*, Santander, 1998.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Verdaderamente milagroso y celestial fue Leonardo, hijo de Ser Piero da Vinci; y en la erudición y principios de las letras hubiese sacado un gran provecho si no hubiese sido tan variable e inestable, así aunque se puso a aprender muchas cosas una vez comenzadas las abandonaba”⁶⁹⁰

La crítica hacia la falta de perseverancia en el arte de la pintura por parte de Leonardo, viene ya afirmada en las primeras biografías que del artista de Vinci se conservan, así, en el *Libro de Antonio Billi* de 1518 leemos lo siguiente:

“Éste en dibujo sobrepasó a los otros e hizo bellísimas invenciones, pero no pintó muchas cosas, porque nunca en nada daba satisfacción a sí mismo, aunque fuesen cosas bellas; y, sin embargo, hay pocas cosas suyas, que su tanto conocer los errores no le dejó hacer.”⁶⁹¹

En la *Leonardi Vincii Vita* escrita por Paolo Giovio hacia 1527, el escritor italiano de Como nos caracteriza, igualmente, a Leonardo como una persona inestable en la finalización de sus obras:

“Pero mientras consumía así su tiempo en investigaciones anejas de ramas subordinadas de su arte, el sólo llevó a termino un número pequeño de obras, debiendo a la facilidad de su maestría y a la meticulosidad de su naturaleza el descartar obras que ya había comenzado.”⁶⁹²

Siguiendo esta versión de Leonardo, que debía circular entre los artsitas italianos que trabajaban en El Escorial, o que encontró en el texto vasariano, Fray José de Sigüenza nos dejó el siguiente comentario sobre esta incapacidad leonardesca de finalizar las obras:

“De aquel cuadro famoso de la Transfiguración en el Monte Tabor hay aquí tres copias excelentes. La una y la menos bien tratada está en el tránsito de la sacristía al colegio; el otro mejor está en el capítulo del Prior; el tercero y mejor está en el aposento de Su Majestad, de Leonardo de Vinci, que quiere competir con estos dos, y si tuviera paciencia y sólo siguiera la pintura, o los igualara o los venciera; tomemos más que aquella extremada copia de la Cena del refectorio del colegio, de que ya hice memoria y dije lo que allí había.”⁶⁹³

Este tipo de personalidad, inquieta y variable, tuvo, como nos recuerda el padre jerónimo, consecuencias nefastas para su obra artística: “quedaron pocas cosas suyas acabadas y las que hizo al fresco están ya maltratadas.”

La información sobre el calmitoso estado de la pictórica de Leonardo era moneda común en los ambientes italianos del siglo XVI y de ello nos da cuenta, por ejemplo, Giovanni Battista Armenini:

“Entre otros vi en Milán el de los Frailes de San Doménico en Santa Maria delle Grazie, en el cual a mano izquierda está pintado a óleo sobre el muro un Cenáculo por Leonardo Vinci que, aunque ya entonces estaba medio deteriorado, me pareció sin embargo hasta tal punto un inmenso milagro, por

⁶⁹⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., pág. 15: “Veramente mirabile e celeste fu Leonardo, figliuolo de Ser Piero da Vinci; e nella erudizione e principii delle lettere arebbe fatto profitto grande, se egli non fuse statu tanto vario et instabile, perciò che egli si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l’abbandonava.”

⁶⁹¹ Claire Farago, *Leonardo da Vinci. Selected Scholarship*, New York, 1999, v.I , pág. 68: .” “Costui in disegno avanzò gli altri ed ebbe invenzioni bellissime, ma non colori molte cose, perchè mai in niente, ancor che belle, satisfice a sè medesimo; e però ci sono poche cose di suo, ché il suo tanto conoscere gli errori non lo lasciò fare.”

⁶⁹² Claire Farago, *op. cit.*, pág. 71: “Sed dum in querendis pluribus augustae arti adminiculis morosius vacaret, paucissima opera, levitate ingenii, naturalique fastidio, repudiatas semper initiis, absolvit”.

⁶⁹³ Fray José de Sigüenza, *Fundación, op. cit.*, pág. 378.

haber expresado admirablemente en los apóstoles esa sospecha que les había entrado al querer saber quién era el que quería traicionar a su maestro.”⁶⁹⁴

Sin embargo el deterioro de la obra de Leonardo no sólo había afectado al *Cenáculo* del convento dominicano de Milán, el destrozo también se había ensañado con la *Batalla de Anghiari* en la Señoría florentina:

“Creyó poder colorear la pared al óleo, por lo que compuso una mezcla tan espesa para encolar la pared que, mientras seguía pintando en esa sala, empezó a chorrear, de tal manera, que en poco tiempo tuvo que abandonar la obra.”⁶⁹⁵

Tras caracterizarnos a Leonardo como un artista que acostumbra a no finalizar las obras que emprende y del que las pocas obras que realizó han concluido en ruina, el padre Sigüenza se centra en algunos aspectos de la “leyenda vinciana” levantados a partir de los relatos de los tratadistas italianos, especialmente, de Vasari y de Lomazzo.

De la mitificación de la vida de Leonardo, nuestro fraile jerónimo va a escoger dos episodios que tendrán, como veremos, una importante utilización en la literatura artística posterior.

En primer lugar, Fray José de Sigüenza nos recuerda que la *Cena* de Santa María de las Gracias quedó inacabada, acción que podría ponerse en relación con el problema de Leonardo a la hora de dar un punto final a sus obras y que nuestro escritor nos ha recordado unas líneas más arriba. Sin embargo, la razón de la imperfección tendría, en este caso, raíces religiosas más profundas: “no se atrevió a acabar la figura de Cristo, dejando por hacer la cabeza, ni pudieron jamás con él que la hiciese, diciendo que no podía él formar una idea de una testa tal que hiciese, como era razón, ventaja a las de los apóstoles.”

La afirmación que acabamos de ver, pudo obtenerla Fray José de Sigüenza a través de la tratadística italiana del siglo XVI, ya que hay dos fuentes que Sigüenza pudo consultar y que nos narran el acontecimiento de forma similar.

Así, por ejemplo, Vasari en sus *Vidas*, tanto en la edición de 1550 como en la edición de 1568 nos narra:

“En Milán pintó también una Última Cena para los frailes de Santo Domingo en Santa María de las Gracias obra bellísima y maravillosa y otorgó tanta majestad y belleza a las cabezas de los apóstoles que dejó inacabada la de Cristo, pues se sintió incapaz de otorgarle esa divinidad celestial que requiere la imagen de Cristo. Esta obra inacabada ha obtenido la constante veneración de los milaneses”⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ G.B. Armenini, *De los verdaderos preceptos*, op. cit., pág. 233.

⁶⁹⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., pág. 22: “Et immaginandosi di volere a olio colorire in muro fece una composizione d’una misturas ì grossa per lo incollato del muro che, continuando a dipignere in detta sala, cominciò a colare di maniera che inbreve tempo abbandonò quella vedándola guastare.” Traducción extraída de la versión española de las *Vidas*, op.cit., pág. 477. Curiosamente, Leonardo nos ha dejado un recuerdo de este acontecimiento en uno de los *Manuscritos de Madrid* (Véase el Anexo I) Sobre la posible mala calidad de los materiales empleados por Leonardo se pueden revisar las primeras biografías recogidas en Claire Farago, op. cit., igualmente, sobre la situación de los estudios sobre esta obra y la posibilidad de su recuperación, Rab Hatfield, *Finding Leonardo. The case for recovering the Battle of Anghiari*, U.S.A., 2007.

⁶⁹⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite*, op. cit., pág. 19: “Fece ancora in Milano ne’frati di S. Domenico a S. Maria de la Grazie un Cenacolo, cosa bellissima e meravigliosa; et alle teste de gli Apostoli diede tanta maestà e bellezza, che quella del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste che a l’image di Cristo si richiede. La quale opera rimanendo così per finita, è stata dai Milanesi tenuta del continuo in grandissima venerazione.” Traducción en Giorgio Vasari, *Las Vidas*, op. cit., págs. 474-475.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

En la edición Giuntina de 1568 Vasari añadió una anécdota sobre el prior del convento dominicano, donde vuelve a hacer una alusión a la cabeza inacabada de Jesucristo:

“Conociendo Leonardo que el ingenio de aquel príncipe era agudo y discreto (lo que nunca hizo con aquel prior) intentó discurrir con el Duque largamente acerca de esto. Razonó bastante del arte tal que hace capaz a los ingenios elevados, alguna vez que trabajan defectuosamente, conseguir más buscando con la mente las invenciones y formándose aquellas perfectas ideas que después expresan y representan las manos de aquellos ya concebidas en el intelecto; le añadió que todavía le faltaban por hacer dos cabezas, la de Cristo, que no quería buscar en la tierra y no podía pensar que la imaginación pudiese concebir aquella belleza y celestial gracia que debía estar en la Divinidad encarnada.”⁶⁹⁷

La anécdota leonardesca que Vasari acaba de narrarnos tiene una significación especial, ya que por un lado, subraya la importancia de la concepción mental en el proceso artístico tal y como Leonardo con anterioridad ya lo había afirmado, y por el otro lado, esta importancia del trabajo mental en la obra del artista, no es gratuita, sino que muy al contrario, esta búsqueda intelectual, tal como ha escrito Vasari más arriba, empuja a los artistas a una mayor perfección en la concepción de la obra.

Ahora bien, es manifiesto que en las palabras que Vasari pone en boca de Leonardo en su conversación con el Duque Sforza, hay un conocimiento de las doctrinas leonardescas contenidas en el *Libro di Pittura*:

“Quando la obra corresponde al juicio, es muy mala señal; y mucho peor quando le sobrepuja, como sucede al que se admira de lo bien que le ha salido el trabajo. Pero quando el juicio es superior à la obra entonces es mejor señal. Si un joven se halla en semejante disposición, sin duda alguna será excelente artífice, y aunque haga pocas obras estas serán de modo que hagan parar a los que las miran, para que las contemplen con admiración.”⁶⁹⁸

El padre Fray José de Sigüenza está en clara consonancia teórica con estas afirmaciones que dan una mayor importancia a la fase intelectual del trabajo artístico y que, como hemos visto en otras ocasiones, se concretan en el vocablo de tendencia manierista “idea”: “diciendo que no podía él formar *idea* de una testa tal que hiciese, como era razón ventaja a la de los apóstoles.”

La anécdota narrada por Vasari, la encontramos, igualmente, en el *Trattato dell'Arte* de Lomazzo donde el escritor milanés une el desfallecimiento pictórico de Leonardo a

⁶⁹⁷ *Ibidem*, pág. 19: “Leonardo, conoscendo l'ingegno di quel principe esser acuto e discreto, volse (quel che non avea mai fatto con quel priore) discorrere col Duca largamente sopra di questo: gli ragionó assai de l'arte, e lo fece capace che gl'ingegni elevati, talor che manco lavorano, più adoperano, cercando con la mente l'invenzioni e formandosi quelle perfette idee che poi esprimono e ritraggono le mani da quelle già concepute ne l'intelletto; e gli soggiunse che ancor gli mancava due teste da fare, quella di Cristo, della quale non voleva cercare in terra e non poteva tanto pensare che nella imaginazione gli paresse poter concepire quella bellezza e celeste grazia che dovette essere quella de la Divinità incarnata.”

⁶⁹⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. II, pág. 301: “Quando l'opera sta pari col giudizio, quello è tristo segno in tal giudizio; e quando l'opera supera il giudizio, questo è pésimo, com'acade a chi si maraviglia d'aver si ben operato; e quando il giudizio supera l'opera, questo è perfecto segno; e s'egli è giovane in tal disposizione, senza dubbio questo fia eccellente operatore, ma fia compositore di poche opere, ma fieno di qualità che fermeranno gli uomini con ammirazione a contemplar le sue perfezioni.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 121. Es notable ver en este precepto de Leonardo un sesgo autobiográfico que daría una justificación a su escasa producción. También encontramos un precepto muy parecido en Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 175: “Quel pittore che non dubita, poco acquista. Quando l'opra supera il giudizio dell'operatore, esso operante poco acquista. E quando il giudizio supera l'opera, essa opera mai finisce di migliorare, se l'avarizia no l'impedisce.”

un problema que también el artista florentino desarrolló en su *Libro di Pittura* y que se convertirá, de la misma manera, en una de las piedras angulares de la tratadística manierista, nos referimos al “decoro”:

“Porque sería demasiado largo ir recogiendo pormenorizadamente todo lo que con respecto a esto se lee en las sagradas escrituras, lo que se dijo hasta aquí deberá servir suficientemente como ejemplo y norma de lo que el pintor debe observar en la representación de Dios. Advirtiéndolo, finalmente de que en ninguna acción nunca tanta majestad haga acto vil o indecente, pero si es posible penetrar más allá con el intelecto que se esfuerza por representarlo en su divinidad, con la excelencia y diferencia en la forma, estatura, color, movimiento, colocación y luz de los otros cuerpos que se representan en torno de él, algo muy difícil que el mismo Leonardo no pudo conseguir en el Cristo que pintó en el refectorio de las Gracias de Milán.”⁶⁹⁹

Sin embargo, la narración más completa del acontecimiento sobre la imposibilidad vinciana de reflejar el rostro de Cristo, había sido tratada en el Libro I del *Trattato* en su capítulo noveno:

“Entre los modernos Leonardo da Vinci, pintor estupendísimo, pintando en el refectorio de Santa María de las Gracias en Milán una Cena con Cristo y los apóstoles, y habiendo pintado todos los apóstoles hizo Santiago el Mayor y el Menor de tanta belleza y majestad que queriendo después hacer a Cristo, nunca pudo dar cumplimiento y perfección a aquel Santo rostro, aunque fuese él singularísimo, por donde, así desesperado y no pudiendo hacer otra cosa, fue a pedir consejo a Bernardo Zenale quien por confortarlo le dijo. Oh Leonardo es tan grande y tal este error que has cometido que no otro que Dios lo puede quitar, ya que no está en tu poder ni en el de otros dar mayor divinidad y belleza a alguna figura más de aquella que has dado al Santiago el Mayor y el Menor, así que deja a Cristo imperfecto porque no lo harás parecer Cristo entre aquellos apóstoles, y así Leonardo hizo tal y como hoy día se ve aunque la pintura esté toda arruinada.”⁷⁰⁰

Así, vemos que la anécdota referida por los tratadistas del arte italiano entroncaba con profundas reflexiones acerca de algunos conceptos básicos de la teoría manierista del arte, como son, el papel de la concepción mental de la obra y el decoro con el que debe presentarse la misma, problemas de tan gran calado, que difícilmente debieron pasar inadvertidos a nuestro fraile jerónimo y que debieron, por tanto, dotar de un mayor valor a la copia del *Cenáculo* que El Escorial poseía.

⁶⁹⁹ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma, 1844, v. III, capítulo II, pág. 11: “Ma perchè troppo lungo sarebbe l'andare raccogliendo minutamente tutto ciò in questo proposito si legge per le sacre scritture, questo che si è detto fin aui assai dovrà bastare per esempio e norma di quello che ha da osservare il pittore nel rappresentatore Iddio. Avvertendo nel resto di non commettere mai ch'egli in qualunque azione si veda fare atto vile, ed indecente a tanta maestà; ma s'è possibile penetrare tanto oltre con l'intelletto, che si sforzi di rappresentar vi dentro la deità, con l'eccellenza, e differenza della forma, statura, colore, moto, collocazione, e lume degli altri corpi che si fingono intorno a lui, cosa tanto difficile, che lo stesso Leonardo non potè conseguirla nel Cristo che dipinse nel refectorio delle Grazie di Milano.”

⁷⁰⁰ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milano, 1585, págs. 50-51: “Fra i moderni Leonardo da Vinci, pittore stupendissimo dipingendo nel refectorio di Santa Maria dell grazie in Milano una Cena di Christo con gli apostoli, et habiendo dipinto tutti gli Apostoli fece Giacomo Maggiore, et il Minore, di tanta bellezza, et maestà che volendo poi far Christo, mai non potè dar compimento et perfettione à quella Santa faccia, con tutto ch'egli fosse singularissimo onde cosi disperato non vi potendo far altro, se ne andò à consigliarsi con Bernardo Zenale, il quale per confortarlo gli disse, ò Leonardo è tanto et tale quest'errore c'hai comeos, ch'altro ch'Iddio no lo può levare. Imperoche non è in potesta tua ne d'altri, di dar maggior divinità, et bellezza ad alcuna figura di quella ch'hai dato à Giacomo Maggiore et Minore, si che sta di buona voglia, et lascia Christo cosi imperfecto, perche non lo farai esser Christo appresso a quelli Apostoli; et così Leonardo fece come hoggidi si vede, benchè la pittura sia rovinata tutta.”

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Finalmente, y en relación con el pasaje vinciano, citaremos otra obra que pudo caer en las manos de Fray José de Sigüenza y que la presenta siguiendo el modelo vasariano. En este caso nos estamos refiriendo a Raffaello Borghini, uno de los últimos y gran tratadista manierista italiano, y a su obra clásica *Il Riposo*:

“Después (Leonardo) fue a Milán donde se puso al servicio del Duque Ludovico Sforza, para quien pintó un cuadro de altar en que había una *Natividad* que el Duque envió como un regalo al Emperador. También pintó una *Última Cena* para los frailes dominicos de Santa María de las Gracias en Milán, una cosa verdaderamente rara y maravillosa. Y dio tanta gracia y majestad a las cabezas de los apóstoles que dejó la de Cristo incompleta, no creyendo que tendría suficiente habilidad para hecer esta celestial divinidad tal y como era requerida para la imagen de Cristo.”⁷⁰¹

En el punto discursivo en que nos encontramos, sería pertinente señalar que en la tradición artística italiana, ya hubo un caso semejante de imperfección de una imagen religiosa. El lugar es el convento de los “Servidores de María”, los servitas, orden creada en 1233 en Florencia y reconocida en 1304 por Benedicto XI. La iglesia madre de la orden, fundada en 1250, y dedicada a la Virgen de la Anunciación, “L’Annunziata”, está estrechamente ligada a la historia de la pintura florentina a causa de una tradición legendaria que se sitúa a finales del siglo XIII, recordada por escrito en 1465 y, finalmente, publicada en 1567.

Los servitas encargaron en 1252 a un pintor “Il cui nome è solo noto a Dio” una imagen de la Virgen bajo cuya protección estaba puesta la iglesia. Cuando el pintor llegó la representación de la cara de María “il povero artífice” no llega a terminarla, y así, cuanto más se esfuerzaba el maestro más dificultades surgían. Finalmente, los tormentos de la representación del rostro de María llevan al pintor a confesarse y a tomar la comunión antes de subir al andamio, lo cual hecho y llegado hasta la obra, descubre, con sorpresa, el rostro acabado con tal magisterio que todo el pueblo de Florencia vino a contemplar el milagro.⁷⁰²

Por tanto, vemos que existe una tradición dentro del arte y de la literatura artística italiana que señala el rostro de los personajes sagrados como lugar donde los esfuerzos artísticos de la representación son superados por la imposible aprehensión de lo inefable. La anécdota recogida por Vasari, Lomazzo y Borghini y de la cual se hace eco el padre Sigüenza, trata con esta visión que caracteriza alguna de las reflexiones de la Contrarreforma y su teoría artística y que podrían ponerse en relación con la primera plasmación de Jesús en el Velo de la Verónica y sus representaciones artísticas.⁷⁰³

Seguidamente, Fray José de Sigüenza introduce en su biografía de Leonardo el conocido relato de la muerte de Leonardo da Vinci en brazos del rey de Francia

⁷⁰¹ Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Toronto, 2007, págs. 188-189: “Then (Leonardo) went to Milan in the service of Duke Ludovico Sforza, for whom he painted an altar panel in which there is a *Nativity* that the Duke sent as a gift to the Emperor. He also did a *Last Súper* for the Domenican Brothers of Santa Maria delle Grazie in Milan, a very rare and marvellous thing. And he gave so much grace and majesty to the heads of the apostles that he left that of Christ incomplete, not believing that he World to be able to give it that celestial divinity that is required of the image of Christ.”

⁷⁰² Édouard Pommier, *L’invenzione dell’arte nell’Italia del Rinascimento*, Torino, 2007, págs 336-337.

⁷⁰³ Sobre este aspecto véase el artículo de Emilio Gómez Piñol, “El velo de la Verónica en la obra de Zurbarán”, *Temas de estética y arte*, n° 20, 2006, págs. 105-143. Hay muchos ejemplos de artistas que se sienten incapaces de expresar, adecuadamente, una idea o belleza que consideran sublimes. Algunos casos, incluso son literarios, como el de Juan Roca en *El pintor de su deshonra*, otros, en España, son artistas figurativos como Gaspar Becerra que no acierta a ejecutar una imagen de Nuestra Señora de la Soledad, sobre este aspecto, también se puede consultar M. Morán Turina y J. Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997, págs 172-173.

Francisco I. Como ya ha sido tratado y se analizará en la literatura artística correspondiente al siglo XVII, la noticia que hace morir a Leonardo en brazos de Francisco I es una de las pruebas que, continuamente, es aportada por la literatura artística tanto italiana como española en defensa de la dignidad y elevación del arte pictórico.⁷⁰⁴

A continuación, revisaremos la versión de la muerte de Leonardo según la tradición inaugurada por Vasari que tendrá una incansable estela en la literatura artística posterior y que, posiblemente, también debió ser conocida por el padre Sigüenza:

“Finalmente, llegado a viejo estuvo muchos meses enfermo y viéndose cercano a la muerte, se dirigió diligentemente para informarse de los asuntos católicos y de la buena vía y santa religión cristiana, y después con muchos llantos, confesado y arrepentido, aunque no podía mantenerse en pie, sosteniéndose en los brazos de sus amigos y sirvientes, quiso tomar el Santísimo Sacramento fuera de la cama. Llegado en ese momento el rey que, a menudo, amorosamente le solía visitar, por lo que él por reverencia se incorporó para sentarse en la cama, contando su mal y las desventuras que le producía, mostraba cuanto había ofendido a Dios y a los hombres en el mundo no habiendo trabajado en el arte como hubiese sido conveniente. En aquel momento le vino un paroxismo mensajero de la muerte; por lo que, levantándose el rey tomole la cabeza por ayudarlo y darle favor para que el mal se aligerase, su espíritu que era divino, conociendo no poder obtener mayor honor, expiró en brazos de aquel rey.”⁷⁰⁵

Tras el texto inaugural de Vasari sobre la muerte de Leonardo en brazos de Francisco I citaremos, también, la narración de Borghini que sigue muy de cerca la información ofrecida por el tratadista y artista de Arezzo:

“Finalmente, Leonardo fue a Francia, donde fue muy considerado y querido por el rey. Y allí, ya anciano, y habiendo estado enfermo muchos meses, siendo visitado un día por el rey, se levantó del lecho por respeto para hablar de sus dolencias cuando le vino un paroxismo. Así, el rey con un presentimiento tomo la cabeza de Leonardo para ayudarlo y animarlo, Leonardo, consciente del favor, expiró en sus brazos a la edad de setenta y cinco años.”⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Sobre la veracidad de la anécdota queda una importante duda ya que el 2 de mayo de 1519, día de la muerte de Leonardo, Francisco I estaba lejos del palacio de Clos-Lucé, residencia leonardesca, encontrándose en Saint Germain-en-Laye ocupado en festejar su segundo hijo de la reina Claude. La leyenda de la muerte de Leonardo, parece ser pues, una invención vasariana que, sin embargo no encuentra su aceptación en las noticias que nos trasmite Lomazzo que en sus *Rimas* escribe: “Pianse mesto Francesco re di Franza/ quando il Melzi che morto era gli disse/ il Vinci”, G. P. Lomazzo, *Rime*, Milano, 1587, pág. 53.

⁷⁰⁵ Giorgio Vasari, *Le vite, op. cit.*, pág. 23: “Finalmente venuto vecchio, stette molti mesi ammalato; e vedendosi vicino alla morte, si volse diligentemente informare de le cose catoliche e della via buona e santa religione cristiana, e poi con molti pianti, confeso e contrito, se bene e non poteva reggersi in piedi, sostenendosi nelle braccia d’i suoi amici e servi, volse devotamente pigliare il Santissimo Sacramento fuor del letto. Sopragiunseli il re, che spesso et amorevolmente lo soleva visitare; per il che egli per riverenza rizzatosi a sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tutta via quanto avea offeso Dio e gli uomini del mondo non avendo operato nell’arte come si convenida. Onde gli venne un paroxismo messaggiero della morte; per la cual cosa rizzatosi il re e presoli la testa per aiutarlo e porgerli favore acciò che il male lo allegerisse, lo spirito suo, che divinissimo era, conoscendo non potere avere maggiore onore, spirò in braccio a quel re [...]”

⁷⁰⁶ Raffaello Borghini, *Il Riposo, op. cit.*, libro III, pág. 189: “Finally, Leonardo took himself to France, where he was very well regarded and cherished by the king. And there, already old and having been sick for many months, being one day visited by the king, he raised himself in bed out of respect and to tell him his ills when a paroxism came upon him. Therefore, the king, with a presentiment, taking [Leonardo’s] head, to encourage and help him, [Leonardo] aware of his favour, expired in his arms at the age of seventy five years.”

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Por tanto, tras la revisión de la narración de la muerte de Leonardo de Giorgio Vasari y Raffaello Borghini, vemos la dependencia, en este caso del padre Sigüenza, del texto y la tradición vasarianas.

Tras haber comentado las características más importantes de la personalidad de Leonardo elegidas por el padre Sigüenza para presentar al artista florentino, entraremos en el análisis que el fraile jerónimo efectúa de la copia del *Cenáculo* vinciano.

En principio, Fray José de Sigüenza nos subraya el agitado espectáculo que los apóstoles manifiestan alrededor de Jesús, sus acciones, diversas y ajustadas a la impresión causada por las palabras de Cristo, son una de las proezas artísticas que Leonardo llevó a cabo en el fresco de Santa María delle Grazie: “están todos los apóstoles como desasogados y con afecto inquieto, oyendo decir a su Maestro y Señor que uno de ellos le había de vender; en sólo Judas se echo de ver un reposo recatado o fingido, como de traidor que está aguardando en que ha de parar aquella plática.”⁷⁰⁷

Evidentemente, Fray José de Sigüenza podía estar describiendo aquello que estaba viendo en la copia colocada en el refectorio del colegio, pero, sin embargo, el encomio sobre el espectáculo de la reacción de los apóstoles en el cenáculo vinciano había sido y sería uno de los aspectos más sobresaliente de la obra de Leonardo.⁷⁰⁸

Ahora bien, el padre Sigüenza, en esta visión del desasosiego y la expresión de los afectos de los apóstoles en el *Cenáculo*, aparentemente, volvía a seguir los pasos vasarianos en su descripción de la obra:

“Leonardo se imaginó y consiguió expresar aquella sospecha que entró en los Apóstoles de querer saber quien traicionaba a su Maestro; por lo que se ve en el rostro de todos ellos el amor, el miedo y la repugnancia o bien el dolor de no poder comprender el ánimo de Cristo.”⁷⁰⁹

Leonardo siempre fue admirado por saber plasmar en el rostro de los discípulos la vida interior que, en ese momento, los agitaba, aunque, sabemos que este conocimiento de la expresión de los sentimientos humanos fue una constante preocupación de la reflexión vinciana que quedó en varias ocasiones patente a lo largo del *Libro di Pittura*.

Giovanni Paolo Lomazzo, continuador de la tradición lombarda que viene profundamente influida por los años milaneses de Leonardo, nos recuerda en su *Trattato*, la importancia que la representación de los estados de ánimo tenía en la práctica artística vinciana, “en cuyas obras no se percibe nunca algún error con respecto a este asunto”:

“De quien (Leonardo) entre todas sus cosas muestra una prueba clarísima la maravillosa Cena de Cristo y de sus Apóstoles que se ve pintada en el refectorio de Santa María de las Gracias en Milán en la que se representó los movimientos de las pasiones del alma de aquellos Apóstoles en sus rostros y en el resto del cuerpo, que bien se puede decir que la verdad no es en absoluto diferente de aquella

⁷⁰⁷ Sobre las interpretaciones que cabe hacer de la *Cena* de Leonardo, uno de los textos más interesantes y que viene a transformar las visiones clásicas de la exégesis de la obra es Leo Steinberg, *Leonardo's incessant Last Supper*, New York, 2001.

⁷⁰⁸ Curiosamente esta animación de los apóstoles no ha sido siempre aplaudida por los críticos de Leonardo, véase, por ejemplo, Bernard Berenson, “An Attempt at Revaluation” en Morris Philipson (ed.), *Leonardo da Vinci. Aspects of the Renaissance Genius*, New York, 1966, págs 112-137.

⁷⁰⁹ Giorgio Vasari, *Le vite*, op. cit., pág. 19: “[...] Leonardo si immaginò e riuscigli di esprimere quel sospetto che era entrato negl' Apostoli di voler sapere chi tradiva il loro Maestro; per il che si vede nel viso di tutti loro l'amore, la paura e lo sdegno ovvero il dolore di non potere intendere lo animo di Cristo.”

representación y que aquella obra ha sido una de las maravillosas obras de la pintura que, difícilmente, pueda ser hecha por otro pintor aunque sea excelente en la técnica del óleo[...] Ya que en esos Apóstoles, individualmente, se ve la admiración, el miedo, la aflicción, la sospecha, el amor y pasiones y afectos similares en los que todos se encontraban y ,finalmente, en Judas la traición concebida en el ánimo con un semblante totalmente parecido al de un traidor.”⁷¹⁰

Las noticias leonardescas transmitidas por Vasari y Lomazzo debieron impresionar, profundamente, la percepción que, de la obra leonardesca del refectorio de El Escorial, tuvo el padre Sigüenza. Ahora bien, esta tradición que hace de Leonardo un magnífico observador y ejecutante de las pasiones humanas, no es ajena, en ningún modo, a las propias afirmaciones y consejos que el genio florentino prescribe a los lectores del *Libro di Pittura*:

“La cosa más importante que en los discursos de la pintura se puede encontrar son los movimientos apropiados a los accidentes mentales de cualquier animal, como deseo, desprecio, ira, piedad y similares.”⁷¹¹

Dentro de los consejos que Leonardo prescribe para captar los estados de ánimo del ser humano, hay uno que vuelve sobre la problemática del “ut pictura poesis” y la falta de sonoridad de la pintura frente a la poesía, mutismo que, según Leonardo, sería superado con creces gracias a la plasmación de estos movimientos del alma:

“Tengan las figuras de los hombres actuación apropiada a su operación de modo que, viéndoles comprendas aquello que por estos movimientos se piense o se diga; los que serán bien aprendidos por quienes imitarán los movimientos de los mudos, quienes hablan con los movimientos de las manos, de los ojos y cejas y de toda la persona en su querer expresar el concepto de su alma.”⁷¹²

Finalmente, encontramos en los manuscritos de Leonardo dos anotaciones que reflejan el profundo estudio que el maestro llevó a cabo en su deseo de fijar los caracteres de los apóstoles a través de los movimientos que ejecutaban en el fresco de la *Cena* en Santa Maria delle Grazie. La primera de estas anotaciones describe la escena como sigue:

“Uno que bebía ha dejado el vaso y vuelve la cabeza hacia quien habla. Otro entrelazando los dedos, se vuelve fruncido el ceño, hacia su compañero. Otro, con las manos abiertas y sus palmas al descubierto, levanta los hombros hasta las orejas, la boca insinuando un gesto de asombro. Otro habla al

⁷¹⁰ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, op. cit.*, pág.111: “Del che trà tutte l'altre sue cose, ne fa chiarissima pruova la meravigliosa cena di Christo et de' suoi Apostoli, che si vede dipinta nel refectorio di Santa Maria delle grazie in Milano, nella quale espresse di maniera i moti delle passioni de gl'animi di quelli Apostoli, ne i volti et in tutto il resto del corpo, che ben si può dire che il vero, non fosse punto diverso da quella rappresentazione; et quell'opera si stà una delle meravigliose opere di pittura, che già mai in alcun tempo fosse fatta da alcuno pittore per eccellente che fosse à oglio [...] Imperocché in quelli Apostoli appertamente si vede, l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore et simili passioni et affetti, in che tutti allora si trovarono et finalmente in Giuda il tradimento, concetto nell'animo, con un semblante di punto simile ad un traditore.”

⁷¹¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 199: “La più importante cosa che ne' discorsi della pittura trovare si possa sono li movimenti appropriati alli accidenti mentali di ciascun animale, come desiderio, sprezzamento, ira pietà e simili.” Últimamente el problema de la fisionomía leonardesca ha sido desarrollado en numerosos estudios entre los que podemos señalar el texto de Flavio Caroli; *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Milano, 1990 y Domenico Laurenza, *De figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Firenze, 2001 que viene a actualizar y retomar los clásicos estudios de E. H. Gombrich sobre esta temática

⁷¹² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 196: “Le figure de li omini abbino atto proprio alla loro operazione in modo che, vedendoli, tu intendi quel che per loro si pensa o dica; li quali saranno bene imparate (da) chi imiterà li moti delli muti, li quali parlano co' movimenti della mani, e degli occhi e ciglia e di tutta la persona nel voler isprimere il concetto de l'animo loro.”

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

oído de su vecino; y el que escucha, a él se vuelve y presta atención, sosteniendo un cuchillo en una mano y en la otra una hogaza medio cortar. Otro, vuelto con un cuchillo en la mano, derrama con esa mano un vaso sobre la mesa.”⁷¹³

La segunda anotación indica:

“Otro con las manos reposando sobre la mesa, observa. Otro resopla con la boca llena. Otro se inclina por ver quien habla, la mano sobre los ojos a guisa de visera. Otro se retira tras el que se inclina y, entre aquél y el muro, contempla al que habla.”⁷¹⁴

La autoría de la obra que presidió el refectorio de El Escorial tras su pérdida después de la invasión napoleónica es difícil de adscribir, sin embargo, ya hemos hecho notar en el primer apartado de este trabajo de investigación, dedicado a “La Recepción de Leonardo en el arte hispano de los siglos XVI y XVII” que F. M. Garín Taranco, en su monografía dedicada al pintor Yáñez de la Almedina, recordó que ya en el año 1924 Enrique Tormo, apoyándose en las observaciones de Augusto L. Mayer, creía que el autor de la copia de la *Cena* era Hernando de Llanos.

Tormo aventuraba esta autoría basándose en una imitación más cercana de determinados rasgos del estilo del genio florentino: “es el más imitador de cosas de Leonardo y “es de presumir que fuera suya la al parecer soberbia copia de la famosísima ‘Cena de Leonardo’ que Felipe II, con gran entusiasmo compró en Valencia y que tanto admiró en El Escorial el padre Sigüenza.”⁷¹⁵

Ahora bien, la recepción de Leonardo en la obra del padre Sigüenza no debe finalizar, sin mencionar, una referencia más que el padre Jerónimo dedica a la pintura de Leonardo en El Escorial:

“En la celda del prior hay un cuadro mediano de una Nuestra Señora sentada con el niño dormido en el regazo, con el bracito colgado con un singular descuido, y el santo José, figura valiente y otro cuadro que está en la sacristía, de la misma Virgen con Cristo y San Juan, niños desnudos besándose, pieza extremada; presentáronse al Rey, creo de Florencia, y aunque no estoy cierto sea de su mano (Michelangelo) todos afirman el que la labró podía en esto competir con él; por tan valiente la juzgan los que saben de arte, aunque algunos dicen que no es de Michael sino de Leonardo de Vinci, que no debe nada a Michael.”⁷¹⁶

Como vemos, el padre Sigüenza nos habla de dos tablas diferentes que trataremos separadamente, la primera de ellas nos aparece ubicada en la celda del prior, referencia que también aparecerá en la descripción de El Escorial del padre Francisco de los Santos y ya en 1764 en la descripción del padre Andrés Ximénez.

⁷¹³ J.P. Richter, *The notebooks, op. cit.*, vol. I, págs 346-347: “Uno che beveva e lascio la zaina nel suo sito e volse la testa inverso il proponitore. Un altro tesse le dita delle sue mani insieme e con rigide ciglia si volta al compagno, l’altro colle mani aperte mostra le palmi di quelle e alza le spalle inverso li orecchi e fa la bocca della meraviglia. Un altro parla nell’orechi all’altro, e quello che l’ascolta si torcie inverso lui e gli porgie li orecchi, tenendo un coltello nel’una mano e nell’altra il pane mezzo diviso da tal coltello; l’altro nel voltarsi tenendo un coltello in mano versa con tal mano una zaina sopra della tavola.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pag. 634.

⁷¹⁴ *Ibidem*, pág. 347: “L’altro posa le mani sopra della tavola e guarda, l’altro soffia nel boccone, l’altro si china per vedere il proponitore e farsi ombra colla mano alli ochi, l’altro si tira indietro a quel che si china e vede il proponitore infra ‘l muro e ‘l chinato.” Ambos textos pertenecen al código Foster II. 62b. Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 634.

⁷¹⁵ E. Tormo, “Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de Almedina”, *Boletín de la Sociedad de Excursionistas*, 1924, pág. 39. La obra de Garín de Taranco es *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Ciudad Real, 1978.

⁷¹⁶ Fray José de Sigüenza, *Fundación, op. cit.*, pág. 378.

Por las palabras utilizadas en las descripciones de la obra por todos los escritores, se debe suponer, que debía de ser muy hermosa y que, casi sin duda, era uno de los objetos artísticos más preciados del monasterio. Actualmente, en dicho lugar se siguen conservando dos pinturas con cierto sabor leonardesco, sin embargo, tanto por su escasa calidad artística, como por haberlas citado en 1764 el padre Ximénez, juntamente con la mencionada obra, resulta imposible que ninguna de ellas sea la que provocó tan encendidos comentarios. Además, el original fue sustraído de El Escorial y vendido en Inglaterra. El ciudadano británico Buchanan, que en la época de las conquistas napoleónicas se dedicó a importar cuadros a Inglaterra para su venta, envió a varios amantes del arte ingleses una lista de pinturas, fechada en octubre de 1813, para que les encontrara comprador. En la misma figuraba a nombre de Leonardo da Vinci: “the Madonna, Child asleep, young St. John, and Angels.” Según José María Ruíz Manero, esta obra sería la obra escurialense ya que con anterioridad el vendedor británico la describe: “Esta celebrada pintura está ampliamente descrita por Ximénez y estuvo colgada como compañera de la de Rafael en el apartamento alto del Prior en El Escorial.”⁷¹⁷

En 1814 llegó a Inglaterra y fue comprada por Alexander Baring, sin conocer hoy día su paradero. Por la descripción conocida de la obra se piensa que podría atribuirse a Bernardino Luini, por el hecho de que su composición esté estrechamente ligada con un cuadro de este pintor lombardo conocido como el *Sueño del niño Jesús* perteneciente al Museo del Louvre.⁷¹⁸

La segunda obra que el padre Sigüenza menciona figuraba entre los cuadros entregados por Felipe II a El Escorial en abril de 1574, fue vista por Cassiano del Pozzo en la visita que realizó a los Reales lugares en 1626 y la describe situada en el mismo lugar expresando, por primera vez, la posibilidad de que la obra sea de Bernardino Luini.⁷¹⁹

Entre 1626 y 1657 debió trasladarse a la Iglesia Vieja de El Escorial, en donde la describen con palabras muy semejantes a las del padre Sigüenza tanto el padre Santos como el anónimo redactor de una relación de los cuadros de dicho monasterio durante el siglo XVII.⁷²⁰

En el siglo XVIII se menciona en el mismo lugar, y aún, no se duda que sea obra de Leonardo.⁷²¹

Durante la invasión napoleónica sufrió dos traslados, el primero de El Escorial a Madrid, dentro del conjunto de obras enviadas por Quilliet desde dicho monasterio el 3 de diciembre de 1809, para la formación del proyectado Museo de Pinturas. El segundo traslado lo sufrió desde el exconvento del Rosario a la Real Academia de San Fernando. En 1820 la obra ya estaba de nuevo en El Escorial donde la vuelve a describir el padre Damián Bermejo:

“La Virgen y los dos niños besándose sobre tabla de tres pies y medio de ancho por cuatro de alto ejecutada por Leonardo de Vinci.”⁷²²

⁷¹⁷ José María Ruíz Manero, “Pintura italiana del siglo XVI en España I: Leonardo y los leonardescos.”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 9, 1999, pág. 70.

⁷¹⁸ Angela Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, 1956, pág. 127.

⁷¹⁹ Alessandra Anselmo, *El diario del viaje a España de Cassiano del Pozzo*, Aranjuez, 2004.

⁷²⁰ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes*, op. cit., tomo II, pág. 245.

⁷²¹ “Relación histórica de las pinturas de El Escorial de 1776” en Julián Zarco Cuevas, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo*, 1962, t. V, pág. 261; igualmente, y como veremos más adelante, aparecen en *El Viage de España* de Antonio Ponz.

⁷²² Padre Fray Damián Bermejo, op. cit., pág. 85.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Ingresa en el Museo del Prado procedente de El Escorial el 13 de abril de 1839 con una atribución a Leonardo da Vinci y con esa misma atribución aparece en el *Catálogo de los Cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de su Majestad*, debido a Pedro de Madrazo (1816-1898) quien la cita con el número 778 de la colección⁷²³:

“San Juan y el niño Jesús están en actitud de besarse mientras la Virgen y San José los contemplan, absortos en las gracias del Hijo de Dios.”⁷²⁴

Sin embargo, en su séptima edición, la atribución aparece ya cambiada por la que hoy, mayoritariamente, la crítica reconoce en Bernardino Luini:

“290. E.- Sacra Familia- Los niños Jesús y San Juan, sentados en la menuda grama, abrazados y en actitud de besarse, están entre los brazos abiertos de la Virgen, que puesta en pie detrás de ellos, en un plano más bajo, los contempla con amor y regocijo. San José, apoyado en su báculo, los observa también con semblante placentero.”⁷²⁵

Así, la mayor parte de la crítica artística considera la obra enteramente de Luini, sin embargo, en opinión del profesor Buendía cree que aunque la mayor parte de la superficie visible corresponde al estilo de Luini, la cabeza y la mano izquierda de la Virgen muestran una separación técnica y estilística que podrían avalar una participación del propio Leonardo en la realización de la tabla.⁷²⁶

Por tanto, tras este último análisis de la adscripción a Leonardo de una obra conservada en El Escorial, debemos, pues, subrayar la importancia que las referencias sobre Leonardo en la obra del padre Sigüenza tienen en nuestra literatura artística, ya que, como hemos visto, apoyándose en parte en la tratadística italiana que estuvo a su alcance, y por otro lado, en las informaciones que pudo recabar de aquellos artistas italianos que trabajaron en El Escorial, el padre Sigüenza, por primera vez, en nuestro ámbito cultural, establece unas bases biográficas y artísticas sobre Leonardo da Vinci.

Es importante recordar que algunas de las referencias que el padre Sigüenza nos da sobre Leonardo, eran ya, como hemos analizado, temas comunes de una cierta “hagiografía vinciana”, de ellos, el más relevante es, quizá, la muerte del artista florentino en brazos de Francisco I; por otro lado, es muy interesante toda la información que el fraile jerónimo nos transmite acerca del *Cenaculo* vinciano en Santa María de las Gracias en Milán y de la copia que hasta el siglo XIX tuvo El Escorial, igualmente, situada en el refectorio.

Finalmente, vamos a cerrar este apartado sobre la recepción de Leonardo en la obra del padre Sigüenza, atendiendo a un sugerente párrafo sobre pintura española, en el cual, Sigüenza emite una crítica sobre algunos pintores españoles que siguen una técnica que por los rasgos que nuestro escritor aporta, se acercaría a una caracterización de la pintura de influencia leonardesca. Así, el fraile jerónimo nos está describiendo las

⁷²³ Pedro de Madrazo, *Catálogo de los Cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de su Majestad*, Madrid, 1850, 3ª edición.

⁷²⁴ *Ibidem*, pág. 180.

⁷²⁵ Pedro de Madrazo, *Catálogo de los Cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1893, 7ª edición, pág. 56.

⁷²⁶ En Jose María Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 63. Un interesante análisis de la obra se encuentra en Diego Angulo Iñiguez, *Museo del Prado. Pintura Italiana anterior a 1600*, Madrid, 1979.

pinturas del Claustro Mayor de El Escorial, donde participan Peregrino Peregrini o Tibaldi, Romulo Cincinato, Luca Cambiaso, Luís Carvajal y Miguel Barroso:

“Estas historias y todo este rincón es pintura de Miguel Barroso, español, que si fuera italiano le llamaran el nuevo Micahelo Angelo, y pegárasele tras esto alguna más valentía, que ha sido común vicio de los pintores de España *afectar mucha dulzura en sus obras y aballarlas, como ellos dicen, y ponerlas como debajo de una niebla o de velo*, cobardía sin duda, en el arte, no siéndolo en la nación; en lo demás están estas historias muy bien tratadas y entendidas, buen repartimiento de colorido y de buen dibujo.”⁷²⁷

En principio, es de notar como el padre Sigüenza maneja con soltura diversos conceptos artísticos que le permiten una expresión justada a la crítica y descripción artística que se desarrolla en su texto. Pero, quizá, lo más sugerente de la cita es la acusación de “dulzura [...] y ponerlas como debajo de una niebla o velo” que algún pintor hispano o escuela utilizaba y que no era del agrado del fraile jerónimo.

Evidentemente, la hipótesis sobre la dirección de la crítica y a quién correspondería la misma, pueden ser muy variadas, sin embargo, en este punto debemos recordar que E. du Gué Trapier cree que Luis de Morales estuvo en El Escorial después de 1574, afirmación que se sustenta en una alusión de Palomino a que Felipe II llamó a Morales para que éste fuese a El Escorial:

“Fue llamado del señor Felipe Segundo (como se dijo en el tomo primero) para pintar en El Escorial, en que se portó como buen vasallo, ofreciendo a el servicio de Su Majestad cuanto tenía: por haber extrañado el Rey el fausto con que había venido. Pero habiendo servido a Su Majestad en muchas cosas de su devoción (porque su habilidad no se extendía a más, ni era para obras de magnitud), se retiró a su tierra muy recompensado, y favorecido de la Grandeza de Su Majestad.”⁷²⁸

La cita de Palomino nos informa de dos cuestiones importantes, la primera, la posible visita y trabajo de Luís de Morales en El Escorial, razón que puede sustentar la idea de un conocimiento de su pintura por el padre Sigüenza. La segunda también es relevante ya que Palomino introduce una crítica a la valía del estilo de Morales, crítica que podría ponerse en relación con la “debilidad” de algunos pintores españoles subrayada por Sigüenza.

Pero podemos encontrar otra noticia del trabajo de Morales en El Escorial en los escritos de Diego de Villalta quien en 1590 incluye a Morales entre los pintores que habían trabajado en El Escorial.⁷²⁹

Por tanto, curiosamente, el tema leonardesco no finalizaría en la obra del padre Sigüenza en las noticias que de la obra de Leonardo el jerónimo nos aporta sino que, posiblemente, hay una velada crítica a algunos pintores que, siguiendo maneras leonardescas e inspirándose en las mismas, habrían puesto en circulación un estilo de características suaves y almibaradas que contrastaba con la “valentía” de ejecución más propia de los estilo miguelangelescos en el dibujo y tizianescos en el color, que el padre Sigüenza admiraba y que, en cierta manera, se acercarían al prototipo de pintor defendido por Ludovico Dolce y que sería también recomendaría el artsita-teórico que, seguidamente, analizaremos, a saber, Pablo de Céspedes.⁷³⁰

⁷²⁷ Fray José de Sigüenza, *Fundación*, op. cit., pág. 239. El subrayado es nuestro.

⁷²⁸ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*.III.El Parnaso Español pintoresco laureado, Madrid, 1988, pág. 75. Sobre la referencia citada de Luis de Morales véase E. du Gué Trapier, *Luis de Morales y las influencias leonardescas en España*, Badajoz, 1956.

⁷²⁹ F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes*, op. cit., v. I

⁷³⁰ Véase Ludovico Dolce, *L'Aretno ovvero Dialogo della Pittura*, Milano, 1863. Con relación al estilo de Luis de Morales ya hemos citado el estudio de E. Guè du Trapier quien en las páginas 20-22 de sus

PABLO DE CÉSPEDES.

El tratadista que, a continuación, vamos a estudiar, nace en Alcolea del Torote, provincia de Toledo, hacia 1540 y muere en Córdoba en 1608.⁷³¹

Su formación será completa y universal, repitiendo el modelo ideal del hombre renacentista y, curiosamente, acercándolo a los paradigmas de un tipo representado por hombres tan significativos para la cultura renacentista como Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci.

Este paralelo ya lo intuyó el estudioso del arte español W. Stirling-Maxwell quien en sus *Annals of the artists of Spain* publicado en 1891 proponía la siguiente comparación:

“Pocos hombre han superado a Céspedes en versatilidad de talento y en la variedad de sus realizaciones. Italia no vió su semejante desde los días en que Leonardo da Vinci soñó sus sueños de arquitectura y de alquimia, discurrió sobre la química y la óptica, encantó a la corte de Ludovico Sforza con sus propias canciones a la música de su propia lira, drenó las lagunas del Adda y pintó la incomparable ‘Última Cena’ en el convento de los Dominicos en Milán.”⁷³²

En este sentido, cabe recordar el retrato de Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, donde nuestro racionero es recordado por sus estudios en la Universidad de Alcalá, donde se graduó en griego, latín y hebreo, y donde adquirió la compleja formación que utilizó en sus posteriores escritos.⁷³³

Sabemos, igualmente, que Céspedes residió en Roma durante siete años, años que bien pudieran coincidir con el final de la década de 1560 y el comienzo de la siguiente, ya que conocemos que Céspedes estaba en Córdoba en 1577. En esta ciudad el 7 de septiembre toma posesión como racionero de su catedral y permanecerá en ella hasta 1582 en que el Cabildo catedralicio le comisiona por un año para desplazarse de nuevo a Roma.

Así, su residencia en Roma, no son ya los siete años de que habló Pacheco, más bien, se dilató en el tiempo bastante más de lo que se creía, y esta prolongada estancia favoreció, sin duda, su amplísima formación artística y literaria; será en Roma donde se relacione con pintores de la talla de Zuccaro, de quien se consideró discípulo, y Cesare Arbasia, con el que volvió a España. Allí aprendió la técnica al fresco, de cuyo dominio

texto nos recuerda que Luis de Morales se pudo inspirar en la obra de Luini para la realización de su *Sagrada Familia* en la Catedral Nueva de Salamanca.

⁷³¹ Desde 1988 se duda sobre la fecha de nacimiento de Pablo de Céspedes que muchos estudiosos como Arellano y Gómez Moreno situaban entorno a 1548; sin embargo, por el testamento del racionero de la catedral cordobesa Francisco López de Aponte, fechado el 22 de julio de 1547, conocemos una manda testamentaria por la que se legan diez mil maravedíes para la educación de Pablo de Céspedes, por lo que se habría adelantado la fecha de su nacimiento siete u ocho años al menos. Para esta nueva revisión biográfica de Pablo de Céspedes véase Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993, págs. 21-37 y, también, Dámaso Chicharro, “Pablo de Céspedes, artista singular (literatura y pintura tardorenacentista en Jaén, Córdoba y Sevilla)”, *Boletín de Estudios Giennenses*, nº 153, 1994, págs. 55-110.

⁷³² La cita está extraída de M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, v. II, Madrid, 1940, pág. 401: “Few man have ever excelled Céspedes in vesatility of talent and in the variety of his accomplishment. Italy had not seen his like since the days when Leonardo da Vinci dreamed his dreams of architecture and alchemy, discoursed of chemistry and optics, charmed the court of Ludovico Sforza with his own songs to the music of his own lyre, drained the marshes of the Adda, and painted matchless ‘Last Supper’ in the dominican convent at Milan.”

⁷³³ Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1983.

dejó la prueba incontestable en las escenas que sobre la vida de la Virgen pintó en la iglesia de Santa Trinità del Monte, y en la capilla sepulcral del Marqués de Saluzzo, en la Iglesia de Araceli.⁷³⁴

Es reseñable que entre los primeros biógrafos de Pablo de Céspedes se encuentre Juan Agustín Ceán Bermúdez⁷³⁵ quien además de dejar una semblanza del artista y teórico, nos conservó los trabajos de teoría del arte de Céspedes y enumeró sus obras artísticas.⁷³⁶

Ceán Bermúdez, en su *Diccionario Histórico*, dejó, igualmente, la biografía del artista y amigo de Céspedes, Cesare Arbasia, aunque omitiendo una curiosa información que en su *Museo Pictórico y Escala Óptica*, nos daba Antonio Palomino:

“César Arbasia, gran pintor italiano, y de la escuela de Leonardo da Vinci”.⁷³⁷

A su regreso a Córdoba participa intensamente en la vida artística y humanística de esta ciudad y de la vecina Sevilla. Frecuenta las tertulias y establece lazos de amistad con Ambrosio de Morales, Góngora, Vaca de Alfaro... En la ciudad de Sevilla conocemos su íntimo contacto con la academia de Francisco Pacheco, a quien le unió gran amistad. Posiblemente, fue asiduo, también, del círculo artístico y literario de Juan de Arguijo.⁷³⁸

Con respecto a la teoría del arte, vemos que el conjunto de los escritos del racionero contiene una buena parte dedicada a esta temática, así los versos rescatados por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* y recordados como *Poema de la Pintura*, han sido elogiados por su hermoso estilo tanto por Menéndez Pelayo como por Gaya Nuño.⁷³⁹

En prosa el conjunto de escritos conservados es más numeroso, destacando entre ellos dentro de la teoría del arte el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, el *Discurso sobre el templo de Salomón acerca del origen de la pintura*, el *Comentario sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas*, y la *Carta a Francisco Pacheco sobre la pintura*.⁷⁴⁰

⁷³⁴ Véase Patricia Díaz Cayeros, “Pablo de Céspedes entre Italia y España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 76, 2000, págs. 5-60. También se puede consultar Priscilla E. Muller, “Pablo de Céspedes. A Letter of 1577.”, *Burlington Magazine*, vol. 138, nº 1115, 1996, págs. 89-91.

⁷³⁵ Aparte de la labor de Francisco Pacheco, también debemos recordar las notas biográficas transmitidas por Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano Ottavo*, Roma, 1649, y las de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El nuevo museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1988.

⁷³⁶ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, 6 vol. Hoy día, tras los descubrimientos realizados por Jesús Rubio Lapaz hay una edición de los escritos conservados de Céspedes: Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición Crítica.*, Córdoba, 1998.

⁷³⁷ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica III. El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1988, pág. 101.

⁷³⁸ Para un análisis profundo de estas relaciones con estos círculos humanistas se puede consultar la obra ya citada de Jesús Rubio Lapaz, págs. 116-137.

⁷³⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, op. cit., pág. 398 y s.s. y Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid, 1975, pág. 33.

⁷⁴⁰ Los textos aparecen en el libro de Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, op. cit., págs. 219-411.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

En todos estos escritos que sobre teoría artística redactó Pablo de Céspedes, aparecen una serie de temáticas, que en aquel momento, estaban en pleno vigor en la discusión artística italiana de la segunda mitad del siglo XVI y que, posteriormente, tendrán un desarrollo evidente en nuestra literatura artística. De estas problemáticas artísticas sobresalen en los escritos de Céspedes: el problema de la comparación entre las artes, el reconocimiento social del papel del artista, la polémica entre la superioridad de antiguos y modernos, el problema de los órdenes clásicos...

Es evidente que alguna de estas temáticas ya fue elaborada por Leonardo da Vinci, que en buena manera, es uno de los enunciadores de muchos de los problemas artísticos que la literatura italiana tratará prolijamente en años posteriores, no es pues extraño que Pablo de Céspedes, con su gran conocimiento del medio italiano, tuviese información de estas ideas y las incorporase a su propio cuerpo de conocimientos.

Así pues, a continuación, vamos a rastrear la influencia de estas ideas vicianas en los escritos del racionero, centrándonos fundamentalmente en las estrofas de su *Poema de la Pintura*⁷⁴¹.

El Poema de Pablo de Céspedes se inicia planteando la polémica cuestión, ¿qué es más importante para alcanzar la excelencia en la pintura, el color o el dibujo?:

“¿Qual principio conviene a la noble arte?
¿El debuxo, que él sólo representa
Con vivas líneas que redobla i parte
Quanto el ayre, la tierra y mar sustenta?
¿El concierto de músculos? Y parte
Que a la invención las fuerzas acrecienta?
¿El bello colorido, y los mejores
Modos con que florece? O los colores?”⁷⁴²

A estos versos siguen seis estrofas en elogio del color, en ellas Céspedes describe alegóricamente la Creación realizada por el Supremo Artífice que se convierte en el “pintor del mundo”. Tras ello, continúa el racionero con la creación del hombre, tomando prestada una imagen del *Paragone* leonardesco, el hombre fue formado por la escultura y dado vida por la pintura⁷⁴³:

“Hizo Dios, qu’ es el hombre, ya escogido
Morador de su regia sempiterna;
Y l’aura simple de inmortal sentido
Inspiró dentro de la mansión interna;
Que la exterior parte avive y renueva
Los miembros fríos de la imagen nueva.

Vistiolo de una ropa que compuso
En extremo bien hecha y ajustada,
De un color hermosísimo, confuso,
Que entre blanco se muestre colorada.

⁷⁴¹ Las citas de los escritos de Pablo de Céspedes serán hechas a partir de la edición crítica de sus escritos por Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadrado.

⁷⁴² Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadrado, *Escritos de Pablo de Céspedes, op. cit.*, págs. 374-375.

⁷⁴³ Véase J. M. Brown, “La teoría del arte de Pablo de Céspedes” *Revista de Ideas Estéticas* n° 23, 1965, págs. 95-105 y del mismo autor, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1995, pág. 38

Como si alguno entre azucenas puso
La rosa, en bella confusión mezclada;
O d'el indio marfil trasflora y pinta
La limpia tez con sidonia tinta.”⁷⁴⁴

Pablo de Céspedes, ve en el hombre al protagonista de la creación, y el ejemplo máximo de belleza, siguiendo en esta concepción los ideales humanísticos renacentistas. Sin embargo, en esta creación humana, aunque Dios se esmera en la composición de los miembros: “vistiolo de una ropa que compuso en extremo bien hecha y ajustada”, la presencia del color es la que dota a la figura humana de un grado más alto de belleza, coloreando la blanca superficie que la escultura posee: “O d'el indio marfil trasflora y pinta, la limpia tez con sidonia tinta”.

Como vemos, pues, Céspedes se introduce en la disputa sobre la primacía de las artes que, en aquellos momentos, era tema de reconocida importancia en el medio italiano, tomando partido por la pintura.

La pintura es para Céspedes, dibujo y color como ya mostramos más arriba; aunque el racionero siguiendo también las polémicas italianas del momento dispute sobre la prioridad del dibujo y del color, o bien de la relevancia del arte de Miguel Ángel o de Tiziano.⁷⁴⁵

Leonardo en una de las definiciones de pintura que propone en su *Libro di Pittura* relaciona los dos elementos que, más adelante, entrarán en disputa:

“Dividesi la pittura in due parte principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura delle corpi e lor particule, la seconda è il colore contenuto da essi termini”⁷⁴⁶

Ahora bien, en la disputa que Leonardo plantea en la primera parte del *Libro di Pittura*, sobre la prioridad de la pintura o la escultura, el florentino, como después escribirá Céspedes, hace del color un elemento decisivo de diferenciación entre las dos artes. El color para Leonardo se erige, por lo tanto, en uno de los elementos más sutiles del arte del pintor y uno de los más definitorios a la hora de representar el medio natural:

“El arte de la pintura comprende y encierra en sí todas las cosas visibles, lo que no podrá hacer la escultura en su miseria, a saber, los colores de todas las cosas y sus menguas. La pintura finge las cosas transparentes, y el escultor te muestra las formas de los objetos naturales sin su artificio; el pintor te sugiere las distancias variando el color del aire interpuesto entre los objetos y el ojo”.⁷⁴⁷

“Manca la scultura della bellezza de'colori”⁷⁴⁸

⁷⁴⁴ Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadrado, *op. cit.*, pág. 377

⁷⁴⁵ Sobre el problema de la comparación de las artes en la Italia contemporánea de Céspedes, debemos recordar que la polémica, realmente, se inicia con Leonardo, adquiriendo sus planteamientos más completos con los escritos de Varchi. Igualmente el problema de la prioridad del dibujo o del color, viene ampliamente subrayada en las *Vidas* de Giorgio Vasari o en el diálogo intitulado *L'aretino* de Ludovico Dolce.

⁷⁴⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 194, t. I.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, pág. 164: “E tale arte abbraccia e restringe in sé tutte le cose visibili, il che far non pò la povertà della scultura, cioè li colori di tutte le cose e loro diminuzioni. Questa figura le cose trasparenti, e lo scultore ti mostrerà le naturali senza suo artefizio; variamente del color de l'aria interposta infra li obbietti e l'occhio.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 81.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, pág. 165.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

No obstante, Leonardo como Céspedes, no puede pensar que una buena obra pictórica no controle los nuevos usos del color con la disciplina férrea del conocimiento y consecución del relieve, y ante este peligro el florentino advierte:

“Lo bello no siempre es bueno. Esto digo por esos pintores que tanto se encaprichan de la belleza de los colores que no les dan, y aún a disgusto, sino sombras muy tenues, casi imperceptibles, descuidando su relieve. Es el error de los que bien hablan, más in sustancia.”⁷⁴⁹

La inspiración en el mundo que nos rodea es otro de los consejos que Pablo de Céspedes da al artista en su *Poema de la Pintura*, característica claramente renacentista y que califica a nuestro racionero como un hombre del siglo XVI.⁷⁵⁰

Esta búsqueda de la plasmación del natural como objetivo prioritario de la pintura se plasma en los siguientes versos de Pablo de Céspedes:

“Busca en el natural, y (si supieres
Buscarlo) hallarás quanto buscares:
No te canses de mirarlo, y lo que vieres
Conserva en los diseños que sacares.
En la honrosa ocasión y menesteres
Te alegrará el provecho que hallares;
Y con vivos colores resucita.
El vivo que el pincel, e ingenio imita”⁷⁵¹

En la tratadística renacentista italiana es, quizá, Leonardo uno de los escritores que más insiste en la plasmación del natural en su obra. Leonardo, afirma que constantemente, el artista debe buscar la inspiración en la observación del natural:

“La mente del Pintor debe continuamente mudarse a tantos discursos, quantas son las figuras de los objetos notables que se le ponen delante; y en cada una de ellas debe detenerse a estudiarlas, y formar las reglas que le parezca, considerando el lugar, las circunstancias y las sombras y las luces.”⁷⁵²

De forma semejante, Leonardo aconseja a los pintores que dibujen del natural y que conserven esos dibujos como fuente de inspiración y de trabajo de posteriores proyectos:

“El estudio de aquellos jóvenes que desean aprovechar en las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas criadas por la naturaleza, debe ser el dibuxo, acompañado de las sombras y luces convenientes al sitio ñeque están colocadas las tales figuras.”⁷⁵³

⁷⁴⁹ *Ibidem*, pág. 239: “Non è sempre buono quel ch'è bello; e questo dico per quelli pittori che amano tanto la bellezza de'colori, che non senza gran coscienza danno loro debolissime e quasi insensibili ombre, non istimando el loro rilievo. Et in questo errore sono e'belli parlatori senza alcuna sentenza” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 366. Otra sentencia leonardesca expresada en los mismos términos se encuentra en el *Libro di Pittura*, pág. 199, nº 123.

⁷⁵⁰ Véase Dámaso Chicharro, *op. cit.*, pág. 98.

⁷⁵¹ Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, *op. cit.*, pág. 399.

⁷⁵² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 171: “La mente del pittore si debb'al continuo trasmutare in tanti discorsi quanta sono le figure delli obbietti notabili che dinanzi gli appariscano, et a quelle fermar il passo e notarle, e fare sopra esse regole, considerando il loco e le circostanzie, e lume e ombre.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 5

⁷⁵³ *Ibidem*, pág. 169: “Lo studio de'giovani, li quali desiderano de profezzionarsi nelle scienze imitatrici di tutte le figure de l'opere di natura, debbono essere circa 'l disegno accompagnati de l'ombre e lumi al sito dove tali figure so'collocate.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 4.

“Las veladas invernales deben ser aprovechadas por los jóvenes para considerar las casas aparejadas durante el verano, esto es, conviene contrastar todos los desnudos dibujados entonces y elegir entre ellos los miembros y cuerpos más acertados para ponerlos en práctica y confinarlos en la memoria”⁷⁵⁴

Otro texto de Pablo de Céspedes introduce algunas ideas interesantes que agitaban, en estos momentos, el mundo artístico e intelectual italiano. El escrito del racionero al que nos estamos refiriendo es el *Discurso de la Comparación de la antigua y Moderna Pintura y Escultura*.⁷⁵⁵

En este muy relevante texto del escritor toledano se nos subraya la importancia del dibujo como herramienta artística primera utilizada por todo artista:

“De su antigüedad entiendo ser antiquísima, como pudo el escultor hazer cosa buena si no se ayudaba primero del debuxo, que es principal elemento de la pintura i gran parte della”⁷⁵⁶

Evidentemente, aunque el racionero cordobés no ha querido inmiscuirse, aparentemente, en la polémica de la “comparación de las artes”:

“De la excelencia de la pintura aventajada a la escultura o al contrario, muchas cosas e visto de lo uno i de lo otro escritas de ombres doctos i prácticos i todavía se queda el pleito por sentenciar por mi parte a lo menos.”⁷⁵⁷

Sin embargo, ya hemos visto como en su *Poema de la Pintura* abogó por una primacía de la pintura vivificada por el color con respecto a una escultura que carecía de este recurso que le quitaba visos de realidad, y ahora, aunque hace del dibujo la llave de estas dos artes figurativas como Benedetto Varchi había afirmado:

“Digo, pues, procediendo philosophicamente, que yo juzgo, y aun tengo por cierto, que sustancialmente la escultura, y la Pintura son una Arte sola, y consiguientemente tan noble la una, quanto la otra; y à esto me mueve la razón arribaalzada; esto es, que las Artes se conocen por los fines, y que todas aquellas Artes que tienen el mismo fin, son una sola, y la misma esencialmente, si bien los accidentes pueden ser diferentes. Ahora cada uno confiesa, que no solamente el fin es el mismo, esto es una artificiosa imitación de la naturaleza, pero también el principio, esto es el diseño.”⁷⁵⁸

Considera, pues, Céspedes que el dibujo, realmente, forma parte de la pintura, con lo que asegura su primacía de manera semejante a como Leonardo ya lo había hecho en el *Paragone*:

⁷⁵⁴ *Ibidem*, pág. 190: “Le veglie della invernada deono essere dai giovani usate nelle studi delle cose apparecchiate la estate, cioè che tutti li nudi ch’hai fatti la state ridurreli insieme, e fare elezzione delle migliori membra e corpi di quelli e mettergli in pratica e ben a mente.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 358.

⁷⁵⁵ La edición de los escritos del que volvemos a utilizar es la Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, *op. cit.*, págs. 241-299.

⁷⁵⁶ Pablo de Céspedes, escritos de Pablo de Céspedes, *op. cit.*, pág. 257.

⁷⁵⁷ *Ibidem*.

⁷⁵⁸ Benedetto Varchi, Due Lezioni, <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001495/bibit001495.xml>, Lezione seconda, consultado el 31, mayo, 2009: “Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la Scultura e la Pittura siano un’arte sola, e consequentemente tanto nobile l’una quanto l’altra, ed a questo mi muove la ragione allegata da noi di sopra, cioè è che l’arti si conoscono dai fini, e che tutte quelle arti, che hanno il medesimo fine, sono una sola e la medesima essenzialmente, se bene negli accidenti possono essere differenti. Ora ognuno confessa che non solamente il fine è il medesimo, cioè è una artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè è il disegno” Traducción de Felipe de Castro en B. Varchi, *Lección sobre la primacía de las artes*, Madrid, 1993, Ed. facsímil, págs 99-100.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

“Y si tú me dices que tales ciencias verdaderas y notorias deben ser consideradas mecánicas, puesto que no pueden alcanzar su fin sin acudir al trabajo manual, te replicaré que otro tanto acaece a todas las artes que pasan por manos de escritores, todas ellas semejantes al dibujo, *parte integrante de la pintura.*”⁷⁵⁹

Así pues, Céspedes como Leonardo considera que el dibujo, en principio, es destreza que pertenece al pintor y después es utilizada por el resto de las artes, por lo que, en verdad, establece la prioridad de la pintura con respecto a la escultura ya que ninguna obra se puede realizar si no pasa, primeramente, por su concretización mediante el dibujo.⁷⁶⁰

Hay otro aspecto del *Discurso de la Comparación* que relaciona al maestro florentino con el escritor toledano, aspecto este que nos introduce en un problema que preocupó a Leonardo gran parte de su vida y al que intentó dotar de solución, nos referimos al desarrollo de la técnica del sobreado y perfilado de los contornos que permitía suponer la parte trasera, no vista, de un dibujo.

El problema para Leonardo estaba en relación con varias cuestiones enraizadas en la teoría del arte florentina, como son la representación más verosímil posible de la realidad y el problema de la consecución del relieve que para el creador de Vinci es uno de los objetivos básicos del pintor:

“Solo la *pittura* si rende alli contemplatori di quella per fare parere rilevato e spiccato dalli muri quel ch'è nulla.”⁷⁶¹

Hay una cita de Leonardo que introduce el problema que, seguidamente, examinaremos:

“No ha de ser llamada la música sino hermana de la pintura, puesto que ella depende del oído, sentido segundón para el ojo, y compone una armonía por la conjunción de sus partes proporcionales, sonadas simultáneamente, aunque obligadas a nacer y morir en uno más tiempos armónicos. Tales tiempos circundan las proporciones de los miembros de que esa armonía se compone, *de la misma manera que se traza una línea circunferencia para contornear los miembros que engendran la belleza humana.*”⁷⁶²

Sin embargo, los testimonios más importantes que Leonardo nos deja sobre esta investigación descansan en las representaciones del cuerpo humano que el florentino adoptó en torno a los primeros años de la décimosexta centuria.

El dibujo leonardesco sobre estas fechas adopta un sistema de sobreado que tiende a incurvarse siguiendo la forma, así, en la proximidad del contorno de las figuras o del

⁷⁵⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 157: “E se tu dirai tali scienze vere e note essere de spezie di meccaniche, imperò che non si possono finire se non manuealmente, io dirò il medesimo di tutte l'arti che passano per le mani delle scrittori, la quale è di spezie di disegno, *membro della pittura.*” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 36. El subrayado es nuestro.

⁷⁶⁰ Sobre estos problemas se puede revisar Francesc Miquel Quílez Corella, “La cultura artística de Pablo de Céspedes”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1990, N° XXXIX, págs 65-87.

⁷⁶¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 199.

⁷⁶² *Ibidem*, v.I, pág. 153: “La musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, con ciò sia ch'essa è subbietto dell'audito, secondo senso a l'occhio, e compone armonia con le congionzioni delle sue parte proporzionali operate nel medesimo tempo, constrette a naceré e morire in uno o più tempi armonici, li quali tempi circondano la proporcionalita de'membri di che tale armonia si compone, *non altrimenti che si faccia la linea circonferenziale le membra di che si genera la bellezza umana.*” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 66. Subrayado nuestro.

cuerpo representado, estas líneas se doblan con la intención de sugerir un recorrido escorzado en profundidad, dando, pues, la impresión de buscar el seguimiento de la superficie en la parte posterior, no vista, de aquella forma en el espacio.

Como en otros casos, puede que Leonardo tuviese en la cabeza la *Naturalis Historia* de Plinio, quien comentando la pintura de Parrasio realizaba una reflexión parecida:

“Parrasio, natural de Éfeso, también aportó mucho a la pintura. Fue el primero que le dio unas proporciones, el primero que logró los detalles del rostro, dotó de elegancia a los cabellos y de gracia a la boca. Los artistas acordaron otorgarle la palma por su ejecución de los contornos. Esto exige en pintura el máximo de sutileza, pues pintar los cuerpos y el interior de los objetos es ciertamente un gran trabajo, pero en esto muchos han alcanzado la gloria; en cambio, trazar los contornos de los cuerpos y encerrar en un límite los planos difusos de la pintura, todo eso ejecutado con arte, es raro de encontrar. *Pues la línea del contorno debe envolverse a sí misma y terminar de modo que deje adivinar otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta.*⁷⁶³

De manera paralela Céspedes trató también el mismo problema y con respecto a los mismos criterios estéticos en su *Discurso*, donde se proponía una comparación de la pintura antigua y la pintura moderna dentro de unos parámetros que se convirtieron en paradigmáticos en esta convención dialéctica de los siglos XVI y XVII⁷⁶⁴:

“Otras cosas dize Plinio en el capítulo X del dicho libro que comparadas a otras cosas de agora quedan inferiores. Primus symmetriam picturae dedit etc. Confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus. Haec est in pictura summa subtilitas, corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint. Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat.

No se puede dezir más de lo que Plinio incluye en estas cuatro palabras ni mejor dicho. Con más propiedad i elegancia no lo puede decir otro ninguno i si Parrasio Efesio tuvo estas todas partes, él era egregio pintor i cualquier pintor que las poseiere será el mismo.”⁷⁶⁵

El problema que a través del texto de Plinio está planteando Céspedes es, evidentemente, el mismo por el que Leonardo se había interesado más arriba. Sin embargo, esta cuestión sutil no debió llegar a Céspedes por la propia lectura del texto del historiador romano, el racionero, como en algún otro caso, omite la fuente que ha generado su interés por este texto acerca de Parrasio, fuente que, quizá, no estaba lejana a las reflexiones de Leonardo y de su tradición.

Veamos como el escritor toledano analiza meticulosamente el texto pliniano incidiendo en la problemática ya enunciada:

“Lo primero, in extremis lineis, entiendo los contornos y verdaderos perfiles hechos con gracia i grandeza que son líneas que forman una cabeza, un brazo, una pierna, otro cualquier miembro i finalmente toda una figura. Este es el primer trabajo del arte i el extremo estudio i en que consiste el dibujo, el donaire i la magestad de las figuras.

⁷⁶³ Plinio, *Textos de Historia del Arte*, ed. de Esperanza Torrego, Madrid, 1988, pág. 94. En la edición latina del texto de Plinio el párrafo seleccionado correspondel al Libro XXXV, 67-68. Para entender en toda su complejidad la investigación leonardesca se puede ver Carlo Pedretti, “La ‘linea circonferenziale’ generatrice della ‘bellezza umana’”, en *L’anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondito e Berengario*, Firenze, 2000, págs. 219-239.

⁷⁶⁴ Para revisar este problema se puede consultar José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, 1966.

⁷⁶⁵ Pablo de Céspedes, *op. cit.*, págs 263-264.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

Corpora enim pingere et media rerum. Aquí entiendo se encierran los claros, las luces que realzan la figura, las medias tintas, oscuros i más oscuros en que consiste principalmente la buena manera i colorido.”⁷⁶⁶

Pero, donde surge el paralelismo y tal vez la procedencia de las ideas que ya Leonardo empezó a divulgar en los inicios del siglo XVI es la siguiente interpretación del párrafo pliniano:

“Extrema corporum facere et desinintis pictura modum includere. Entiende que es gran pintor, como de verdad lo es, i artificio grande las líneas que circunscriben una figura o miembro della, estar de tal manera disimuladas, que no se vean los perfiles ni término alguno, sino que parezca que va arredondeando i que si vuestra Merced volviese la tal figura, hallaría la otra parte que no se ve. Por que en estando perfilada ya se acaba allí la vista i corta aquella parte i no promete más que aquello que tiene perfilado i assí los buenos maestros huyen de esta suerte de manera perfilada.

Et sic desinere ut promitat alia post se ostendatque etiam quae occultat. Entiendo yo que cuando se va contornando un brazo, una pierna u otro cualquiera miembro que, siguiendo el contorno de un músculo el cual tuerce a la parte de dentro, recibe aquel perfil el del músculo que se sigue, de manera que el que lo mira comprende para donde camina el dicho músculo i casi vea lo que no se puede ver.”⁷⁶⁷

Finalmente, estudiaremos la relación existente entre las ideas artísticas de Céspedes y las de Leonardo a través de una perspectiva diferente. El punto de vista que ahora adoptaremos nos viene dado por el tratadista y artista Francisco Pacheco, con quien mantuvo una excelente relación nuestro racionero, mostrada, por ejemplo, a través de la *Carta sobre la pintura* que le envió en 1608.⁷⁶⁸

Pacheco nos deja como testimonio de esta amistad un bello encomio de la importancia que Pablo de Céspedes tuvo para nuestras artes al final del prólogo de su *Arte de la Pintura*:

“Pudiera haber colmado nuestro deseo la obra *de Pintura*, en verso heróico, que Pablo de Céspedes, racionero de la Santa Iglesia de Córdoba escribió, doctísimamente, a imitación de las *Geórgicas* de Virgilio, en honra de nuestra nación y de aquella famosa ciudad, patria suya, siguiendo los heróicos ingenios hijos de ella,, que en la poesía han florecido en todas las edades; pero con su muerte perdió España la felicidad de tan lúcidos trabajos y él la dilatación y fama de su nombre.”⁷⁶⁹

Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, va a hacer un uso abundante tanto de los versos de Céspedes como de los preceptos de Leonardo. Pero, quizá, lo más interesante que se deba estudiar es que en varias ocasiones el tratadista gaditano asocia las ideas, que considera comunes, de Céspedes y de Leonardo para mantener, apoyándose en estas dos autoridades, su propio razonamiento.

Por ejemplo, en el capítulo XII del Libro I intitulado “De tres estados de pintores que comienzan, median y llegan al fin”, Pacheco subraya la similitud de ideas de ambos tratadistas en relación al aprendizaje del pintor, así, el autor del *Arte*, afirmando que el pintor debe seguir un estudio reglado de la materia pictórica utiliza dos argumentos extraídos, posiblemente, de fuentes vincianas:

⁷⁶⁶ *Ibidem.*

⁷⁶⁷ *Ibidem.*

⁷⁶⁸ Véase Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, *op. cit.*, págs. 405-411.

⁷⁶⁹ F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, 2001, pág. 69. Es bien sabido que gracias a la admiración de Pacheco por Céspedes se conservaron en la obra del gaditano los fragmentos del *Poema de la Pintura* que, posteriormente, Ceán Bermúdez recogió en su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, *op. cit.*, T. V, págs. 267-352.

Leonardo da Vinci y España

“Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas, y luego imitar las obras de mano de valientes maestros para vestirse de buena manera.”⁷⁷⁰

“Debe el pintor, para adiestrar la mano, contrahacer los dibujos de valientes maestros y con el juicio y parecer de su preceptor, pasar a retratar las cosas buenas de relieve.”⁷⁷¹

Pocas líneas después, Pacheco debió considerar la similitud de propuestas de Céspedes y Leonardo, citando los siguientes versos del racionero:

“Primero romperas lo menos duro
dest’arte poco a poco conquistando;
procura un orden por el cual seguro
por sus términos vayas caminando;
comienza de un perfil sencillo y puro
por los ojos y partes figurando
la faz: ni me desplugo deste modo
un tiempo, linear el cuerpo todo.

Un día y otro día, y el contino
trabajo hace práctico y despierto
y después que tendrás seguro el tino
con el estilo firme y el pulso cierto,
no quieras de atajar luengo camino,
ni por allí te engañe cercar el puerto;
vedan que el deseado consigas,
pereza y confianzas enemigas.”⁷⁷²

En el Capítulo X del libro segundo intitulado “en que se prosigue la materia del colorido” vuelve nuestro tratadista a aproximar las razones del racionero y del artista de Vinci, en este caso, en referencia al uso de la imaginación en la creación artística. Veamos, seguidamente, el texto que Pacheco ha seleccionado de los “Documentos” leonardescos:

“He probado (dice) algunas veces no ser de poca utilidad cuando te hallas sólo a oscuras en tu cama, andar con la imaginación repitiendo los lineamientos superficiales de las formas estudiadas, para confirmar las cosas en la memoria.”⁷⁷³

Tras citar el texto de Leonardo, el tratadista gaditano cita por su similitud una parte del *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes:

“En el silencio oscuro su belleza
desnuda de afeitadas fantasías,
le descubre al pintor la naturaleza
por tantos modos y tantas vías:
para que l’arte atienda a su lindeza
con nuevo ardor, cuando en las cumbre frías
la luna enviste blanca en cabello
al pastorcillo desdeñoso y bello.

Las frescas espeluncas escondidas
de arboledas silvestres y sombríos

⁷⁷⁰ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 267. En el capítulo que dedicamos a Francisco Pacheco ponemos en relación un conjunto de citas extraídas de los “Documentos” de Leonardo con preceptos del *Libro di Pittura* y proponemos una caracterización de estos “Documentos”.

⁷⁷¹ *Ibidem*, pág. 267.

⁷⁷² *Ibidem*, págs. 267-268.

⁷⁷³ *Ibidem*, pág. 407.

Cap.1. La recepción de Leonardo da Vinci en la actividad artística.

los sacros bosques, selvas estendidas,
entre corrientes de cerúleos ríos
vivos, lagos y perlas esparcidas,
entre esmeraldas y jacintos fríos,
contemple, y la memoria entretenida
de varias cosas quede enriquecida.”⁷⁷⁴

La razón de esta aproximación de las ideas y textos de Leonardo y Céspedes por Francisco Pacheco, podría resolverse en el criterio del tratadista gaditano de presentar, como dijimos antes, los criterios de dos autoridades de la literatura artística, de tal manera que, con sus opiniones, se refrenden los argumentos que el propio Pacheco mantiene; pero, por otro lado, teniendo en cuenta las amistosas relaciones del racionero con Pacheco, no cabe dejar de lado la posibilidad de que esta elección no sea absolutamente gratuita, y que, por tanto, Céspedes como Pacheco hayan mantenido conversaciones en las que las ideas de Leonardo entraban en juego, de ahí, la organización de estas páginas de *el Arte de la Pintura*.

Pablo de Céspedes, pues, nos aparece como uno de los tratadistas de arte español que, a camino entre los siglos XVI y XVII y con una sólida formación artística, debida, en parte, a sus estancias en Italia, deja algunos de los textos más brillantes de nuestra literatura artística renacentista.

Los escritos de Céspedes, como ya hemos hecho notar, actualizan en el mundo hispano algunas de las temáticas que estaban teniendo un amplio desarrollo en suelo italiano. Alguna de estas reflexiones del racionero se aproximan a los preceptos y consejos dejados por Leonardo en su *Libro di Pittura*, difundidos por copias apócrifas en la segunda mitad del siglo XVI, es decir, el momento en que Céspedes estaba realizando su estancia en la península vecina.

Francisco Pacheco, sobrino del canónigo Pacheco, mantuvo una afectuosa relación con nuestro racionero y, no sería extraño, que ambos artistas conversasen sobre las ideas de un creador tan preeminente en el mundo artístico como Leonardo. Fue, quizá, este criterio el que llevó al autor del *Arte de la Pintura* a aproximar a Céspedes y al genial florentino en las páginas de su escrito.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, pág. 407. Para Blázquez Mateos y Sánchez López, Céspedes asume una visión dinámica de la naturaleza que, olvidada por el núcleo florentino romano, fue acogida, quizá, por influencia leonardesca tras su estancia en Venecia, por los pintores de dicha ciudad que utilizaron la misma para ejercer un poder de atracción sobre los espectadores, véase Eduardo Blázquez Mateos y Juan Antonio Sánchez López, *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, 2002, “la mimesis natural y las imágenes de fantasía en Pablo de Céspedes”, pág. 36.

**CAPÍTULO SEGUNDO: LA RECEPCIÓN DE
LEONARDO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA
ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII.**

A. INTRODUCCIÓN

Es, quizá, el siglo XVII el momento en que nuestra literatura artística va a adquirir un mayor desarrollo y va a producir los más conocidos textos de nuestra tratadística.

Comenzaremos, por tanto, nuestro estudio y análisis de este momento cenital de nuestra cultura en relación a la recepción de las ideas de Leonardo da Vinci, a través de la influencia del florentino en los argumentos y razonamientos que será utilizados por nuestros escritores en su deseo de elevar el rango social y la estimación que tenía la pintura en los inicios del siglo XVII.

Los escritos más sobresalientes en este género de la disputa serán la *Noticia general para la estimación de las artes* redactado por Gaspar Gutiérrez de los Ríos y el famoso texto de Juan Alonso Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura*.

Continuando las polémicas en que la pintura se verá envuelta en esta centuria, trataremos el conocido *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura*, escrito por Juan de Jáuregui y, también, la “comparación” establecida entre estas dos actividades que aparece en la *República Literaria* de Diego de Saavedra y Fajardo, que, en cierta manera, abren el camino a los dos grandes “parangones” de nuestra literatura artística del siglo XVII, a saber, los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho y *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco.

Los *Diálogos de la Pintura* de Carducho, escritos en 1633 son una de las piezas mayores de nuestra tratadística, vinculados, quizá, como veremos a la creación de una academia pictórica en Madrid en las primeras décadas de la decimoséptima centuria. Obra con fuertes influencias italianas que reflejan el origen florentino de su autor, presenta el texto una profunda recepción de las ideas vincianas.

Sin embargo, detectar las fuentes de información que, con respecto a Leonardo da Vinci utiliza nuestro tratadista es difícil de delimitar, ya que existe la posibilidad de que el tratadista florentino pudiese utilizar, incluso, fuentes manuscritas originales del propio Leonardo.

El Arte de la Pintura escrito por el gaditano Francisco Pacheco es, junto a los *Diálogos* de Carducho y los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura* escritos por Jusepe Martínez, una de las tres obras fundamentales de nuestra tratadística.

Paralelamente a los *Diálogos*, el tratado publicado en 1649 en Sevilla es una pieza artístico-literaria que entronca con el gran desarrollo cultural que estaba teniendo lugar en la ciudad del Betis desde la centuria pasada.

Por tanto, nunca debe perderse de vista este magnífico contexto cultural del que es representativa la obra de Pacheco.

Por otro lado, la obra del suegro de Velázquez aparece de forma singular por ser la única que introduce un importante número de citas directamente tomadas de un manuscrito de Leonardo da Vinci.

Establecer una hipótesis sobre el origen de este manuscrito vinciano que nuestro tratadista bautiza como “Documentos” será una de nuestras prioridades en el estudio de *El Arte*, aunque, evidentemente, este apartado no agotará ni desplazará la relevancia del “parangón” que nuestro Pacheco incluye en su obra y que por su amplitud y

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

estructuración es la pieza maestra de este género de disputa en nuestra literatura artística.

Finalmente, cierra esta trilogía de grandes tratados sobre la pintura en el siglo XVII los *Discursos* del aragonés Jusepe Martínez, obra que, como la de Carducho y Pacheco, se integra en un culto ambiente intelectual.

Texto más disperso en su configuración que el de los dos autores anteriores, sin embargo, manifiesta su recepción de la figura de Leonardo al situarlo entre los grandes maestros y ejemplos que el aprendiz del pintor debe escoger e imitar.

La literatura que describe la magnificencia artística de El Escorial tiene su exponente más logrado en ese siglo en la *Descripción breve de San Lorenzo el Real, única maravilla del mundo*, escrito por el padre Francisco de los Santos y con un gran éxito de lectores en su publicación.

La obra de Santos es interesante ya que, aunque toma como modelo la extraordinaria descripción del monasterio hecha por el padre Sigüenza, incluye las nuevas aportaciones realizadas por el monarca Felipe IV entre las que aparecen algunas piezas de sabor leonardesco.

Para terminar, cerraremos nuestro análisis con una breve incursión por un género de la literatura artística que va a tener una gran aceptación en este siglo barroco y que es el de las cartillas artísticas, en las que podremos señalar algunos paralelismos con la literatura y la iconografía leonardescas.

B. LA CUESTIÓN DE LA NOBLEZA DE LA PINTURA. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y EL LICENCIADO BUTRÓN.

En la Italia del Quattrocento nos encontramos, por primera vez, un movimiento de valoración de arte pictórico que procura elevar la condición y dignidad de la pintura como una actividad liberal.

La aparición de un artista distinguido que también fue un humanista y escritor de mérito, como es el caso de Leon Battista Alberti, no fue mera coincidencia. Por otra parte, ya desde Filippo Villani, los humanistas, así como sus sucesores, los literatos del siglo XVI, miraron con buenos ojos la obra de los artistas contemporáneos y prestaron su pluma para realzar su valía.

Desde finales del siglo XIV hasta el siglo XVI, los escritos de los artistas y autores amigos, en general, de las artes visuales repiten el alegato de que la pintura ha de considerarse como una de las artes liberales, y no como arte mecánica.¹

Ahora bien, un hito fundamental en este proceso de elevación de la posición social del artista es dejado por Leonardo da Vinci, de quien podemos decir que tras su escritos de reivindicación sobre la dignidad e importancia de la pintura hay un antes y un después.

Leonardo, en su proceso de rehabilitación de la pintura como arte mecánica, combate la definición tradicional que marca con el epíteto de “mecánico” el saber derivado de la experiencia y que reconoce sólo como valor científico la especulación que procede exclusivamente del espíritu:

“Si tu menospreciaras la pintura, sola imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, de cierto que despreciarías una sutil invención que, con filosofía y sutil especulación, considera las cualidades de todas las formas.”²

“Decimos que un saber es mecánico cuando nace de la experiencia; científico cuando comienza y concluye en la mente y semimecánico cuando nace en la ciencia y desemboca en la operación manual [...] Por el contrario, las verdaderas ciencias son aquellas que la experiencia ha hecho penetrar a través de los sentidos, silenciando la lengua de los litigantes [...] Y su tú me dices que tales ciencias verdaderas y notorias deben ser consideradas mecánicas, puesto que no pueden alcanzar su fin sin acudir al trabajo manual te replicaré que otro tanto acaecerá a todas las artes que pasan por mano de los escritores, todas ellas semejanteras al dibujo, parte integrante de la pintura.”³

¹ Sobre esta cuestión se puede ver, Paul Oskar Kristeller, “El sistema moderno de las artes”, en *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, 1986, págs. 179-241; Julius von Schlosser, *La literatura artística, op. cit.*, pág. 152; Anthony Blunt, “La posición social del artista”, en *La teoría de las artes en Italia, op. cit.*, págs. 65-175 y Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, Madrid, 1996.

² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 137: “Se tu sprezzerei la pittura, la quale è sola imitatrice de tutte l’opere evidente di natura, per certo tu sprezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofia e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 42.

³ *Ibidem*, págs. 156-157: Dicono quella cognizione esser mecánica la quale è partorita dall’esperienza, e quella essere scientifica che nace e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica che nace dalla scienza e finisce nell’operazioni manuali [...] Ma le vere scienze son quelle che la sperientia ha fatto penetrare per li sensi e posto silenzio alle lingue de’litiganti [...] E se tu dirai tali scienze vere e note essere di spezie di meccaniche, imperò che non si possono finire se non manualmente, io dirò il medesimo di tutte l’arti che paisano per le mani delli scrittori, la quale è di spezie di disegno, membro della pittura.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 35-36.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Así, Leonardo concibe su arte como uno de los más elevados valores y lo considera ciencia, e incluso “filosofía”, aportando, pues, uno de los argumentos más clásicos y contundentes que van a reclamar la dignidad y nobleza de la pintura, a saber, su carácter mental:

“De si la pintura es o no ciencia. Llámase ciencia a aquel discurso de la mente que tiene su origen en principios últimos, más allá de los cuáles nada puede encontrarse en la naturaleza que forme parte de esa misma ciencia.”⁴

Leonardo abundará en su *Libro di Pittura* en razonamientos, llenos de sutileza, donde pregonará la superioridad de la pintura sobre todas las artes liberales. Si ya los antiguos habían considerado la poesía como arte liberal por antonomasia, he aquí a Leonardo que no sólo las iguala sino que se atreve a anteponer el arte pictórico a la poesía:

“La pintura sirve a un más digno sentido que la poesía y representa con mayor verdad las obras de la naturaleza que el poeta. Son mucho más dignas las obras de la naturaleza que las palabras, las cuales son obra del hombre, pues tal desproporción existe entre las obras del hombre y las de la naturaleza, cual entre Dios y el hombre. De ahí que sea más digna cosa imitar las obras de la naturaleza, verdaderas semejanzas en acto, que imitar con palabras los hechos y dichos de los hombres.”⁵

Igualmente, se planteará el problema de la superioridad entre la pintura y la música y entre la pintura y la escultura, donde Leonardo volverá a razonar acerca de los meritos del arte pictórico sobre todos los demás.

En España estas ideas irán adquiriendo, progresivamente, una mayor importancia hasta llegar a su mayor grado de expansión en los comienzos del siglo XVII, unidas a una serie de acontecimientos coyunturales que harán reaccionar a los defensores de la dignidad del arte de la pintura.⁶

Para comenzar debemos recordar que ya Diego de Sagrado en sus *Medidas del Romano* colocaba a la cabeza de las artes liberales la actividad pictórica:

“Allí mismo se lee de un pintor que vivió en Grecia natural de Macedonia que se decía Eupompo: el cual fue maestro de Apelles: que por aver sido en las artes de geometría y aritmética muy sabio: alcanzó muchos secretos y primero es en la arte de la pintura: y hizo maravillosas obras de perspectiva: por donde consiguió mucha fama y fue muy celebrado en toda Grecia: y fueron sus obras de tanta excelencia y en tanta admiración tenidas: que ordenaron de allí adelante los griegos que la arte de la pintura se numerase con las liberales.”⁷

Posteriormente, Francisco de Holanda ejerció una gran influencia en la teoría española acerca de la pintura. Su argumento, sin embargo, como ya hemos analizado,

⁴ *Ibidem*, pág. 131: “Se la pittura è scienza o no. Scienza è detto quel discorsos mentale il qual ha origine da'suoi ultimi principii, de' quali in natura null'altra cosa si pò trovare che sia parte d'essa scienza.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 31.

⁵ *Ibidem*, pág. 138: “La pittura serve a più degno senso che la poesia, e fa con più verita le figure che l'opere de natura che 'l poeta, et è molto più degne l'opere de natura che lle parole, che sono opera de l'omo; perché tal proporzione è da l'opere delli omini a quella della natura, qual è quella ch'è da l'omo a dio. Adonque è più digna cosa l'imitare le cose di natura che è le vere similitudini in fatto, che in parole imitare li fatti e parole degli omini.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 34.

⁶ Una introducción al problema tratado en Andrés Úbeda de los Cobos, “Consideración social del pintor y academicismo en Madrid en el siglo XVII.”, *Archivo Español de Arte*, 1989, nº 245, págs. 61-74.

⁷ Diego de Sagrado, *Medidas del Romano*, Valencia, 1976, edición de Luis Cervera Vera reproduciendo la edición en facsímil de 1526, s/p.

toma el punto de vista de Leonardo, colocando a la pintura por encima, incluso, de la poesía.

Ahora bien, el escritor luso nos resulta, igualmente, muy interesante porque plantea el problema coyuntural de la situación española con respecto a las artes que, pocos años después dará lugar a las reacciones que el Greco tendrá ante las reclamaciones oficiales del pago de impuestos:

“Paréceme señor Micael Angelo, que me tocastes el domingo pasado, cuando nos quisimos partir, que si en el Reino de Portugal o Castilla, que acá llamáis España, viesen las nobles pinturas de Italia que las estimarían en mucho.”⁸

También ha de tenerse en cuenta la opinión de Felipe de Guevara, quien señala que la pintura no fue sólo estimada por los grandes estados de Grecia y Roma (Alejandro Magno, Julio César...) sino que se debe valorar a ésta por la imitación de la naturaleza, de tal manera que demuestra sus ideas con las manos:

“La más cumplida es la primera, quando juntamente con el entendimiento las manos demuestran la semejanza de las cosas que están imaginadas.”⁹

Estas frases de Felipe de Guevara sitúan a la pintura en un contexto “leonardesco” donde la actividad pictórica se concretiza a partir de un “discurso mentale”.¹⁰

Más adelante veremos que este razonamiento que considera a la pintura como una actividad en la que el ingenio o creación intelectual juegan un papel fundamental será uno de los argumentos principales para la defensa de la pintura como arte liberal.

Ahora bien, los orígenes leonardescos de esta defensa también los podemos encontrar en el convencimiento que se tendrá en el Siglo de Oro, de la superioridad de la vista respecto a los demás sentidos. El tema ya lo hemos visto presente en el artista florentino, para quien, el ojo, es el más poderoso vehículo de conocimiento, y este argumento, repetimos, tendrá en España una gran fortuna. La vista era ante todo, y de allí procedía una parte importante de su poder, el medio mediante el cual el hombre entraba más estrechamente en contacto con la obra divina.¹¹

Así pues, podemos decir que en relación con la dignidad de la pintura, la literatura artística española del siglo XVI sentó las bases de una cierta base teórica que tenía sus orígenes en la tratadística italiana y en la transmisión y recepción de contenidos e ideas de origen leonardesco. Sin embargo, el desencadenante de una parte importante de la literatura que se escribirá a favor de la nobleza del arte pictórico tendrá como inicio la propia situación hispana del artista en los comienzos del siglo XVII.

Conocemos toda una serie de motivos concretos que movieron a los artistas a intervenir activamente o, al menos, a reaccionar reflexionando por medio de sus escritos.

⁸ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua*, diálogo segundo, *op. cit.*, pág. 162.

⁹ Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura*, Madrid, 1788, ed. de Antonio Ponz, pág. 10.

¹⁰ Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pág. 79; Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972 y del mismo autor, *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1995.

¹¹ Javier Pérez Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1999, pág. 39. Sobre la importancia de la vista y de las actividades visuales en la Europa del Renacimiento frente a la cultura literaria se puede ver Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, 1999, *passim*.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

El estatus social de los pintores imponía a los mismos, además de cargas fiscales, el servicio militar y les obligaba, pues, a prestar servicios dentro de los gremios y las cofradías religiosas. En Madrid, fueron sobre todo los pintores quienes, como grupo o individualmente, se opusieron a estas demandas que consideraban desproporcionadas, y por cuya causa se produjeron diversos litigios de los que Antonio Palomino hace mención de siete en su *Museo Pictórico*.¹²

Curiosamente, el primero de ellos, según Palomino, vendría protagonizado por el Greco, un artista que había tenido una estancia italiana larga que le hizo ser consciente del valor que poseía el creador en la sociedad italiana y que intentó consolidar este punto de vista en la vida española.

Por consiguiente, vemos como una parte de esta corriente proviene de la evolución del problema en la península vecina traído a España por Domenico Theotocopulos:

“La primera ocasión (según he podido saber) en que probó su forma, y su justicia, fue cuando un Alcabalero de Illescas pretendió, que Dominico Greco, pintor insigne, pagase alcabala de la pintura, y escultura del retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Caridad de dicha villa (que aun la traza del retablo, e iglesia se dice ser suya) y habiéndose defendido, fue dado por libre y absuelto en la demanda, por el Real Consejo de Hacienda; y declara la pintura exenta de tributos, en atención a su excelencia, e inmemorial posesión; lo cual sucedió por los años 1600.”¹³

No obstante, en estos procesos y causas no fueron, en general, los propios artistas quienes tomaron cartas en el asunto, sino que fueron juristas, eruditos literatos y poetas los que se erigieron en portavoces y defensores de las reclamaciones de los artistas, en un claro ejemplo de aplicación legal del “dictum” horaciano del “Ut pictura poesis”.

Los escritos que se publicaron a raíz de este movimiento intelectual en defensa de la pintura son, en algunos casos, tratados literarios de gran envergadura, como es el caso de la *Noticia general para la estimación de las artes*, redactada por Gutiérrez de los Ríos, o, también, los *Discursos apologéticos en que se defienden la ingenuidad del Arte de la Pintura. Que es liberal de todos los derechos*, cuyo autor es el licenciado Juan Alonso de Butrón.

En otros casos, el volumen de los escritos es menor como en el caso de los siete memoriales aparecidos en relación con el proceso de Carducho (hacia 1629), o en el del folleto de Alonso Carrillo (1668), el memorial de los escultores zaragozanos escrito en 1677 o el escrito de Calderón de la Barca del mismo año.

A continuación, analizaremos los textos más sobresalientes de este conjunto de escritos que tuvo como objetivo salvaguardar los derechos de la pintura en el ámbito artístico español.

¹² Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1988, vol. I, págs. 254 y s.s.

¹³ *Ibidem*, pág. 254. Sobre la cuestión de los litigios que el Greco mantuvo sobre su pintura, es bastante importante consultar lo escrito por Julián Gállego, “Los pleitos del Greco”, en *El pintor de artesano a artista, op. cit.*, págs. 99-115 e, igualmente, Emilio Lafuente Ferrari, “Borrascas de la pintura y triunfos de la excelencia”, *Archivo Español de Arte*, 1944, págs. 77-103.

Gaspar Gutiérrez de los Ríos y la *Noticia General para la estimación de las artes.*

Sobre Gaspar Gutiérrez de los Ríos no tenemos prácticamente referencias biográficas, sólo sabemos por la portada de la *Noticia General* que era natural de Salamanca, licenciado, profesor de ambos derechos y letras humanas.

Otros datos provenientes de su propia obra nos indican que era hijo de un tapicero y que vivía y trabajaba en Salamanca.

El texto por el que es conocido nuestro jurista, a saber, la *Noticia General para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, está dividido en cuatro partes, precedidas de una dedicatoria panegírica al duque de Lerma.¹⁴

Las cuatro partes a las que nos hemos referido, se titulan de la siguiente manera: 1. Origen, definiciones y divisiones de las artes; 2. De las artes liberales y mecánicas en general; 3. Defensa sobre el carácter liberal y no mecánico de las artes del dibujo; 4. Relación de “algunas razones en que se fundaron los antiguos para llamar la Agricultura arte liberal”.

El libro nos brinda el sistema para diferenciar las artes liberales de las mecánicas y, de la misma manera, con respecto a la pintura, el libro, erudito y escrito con estilo de jurista, aportará argumentos de todas las clases para sustentar una sólida defensa de la nobleza e ingenuidad del arte pictórico.

Ahora bien, frente a la afrenta que supone rebajar la pintura al nivel de las artes mecánicas, Gutiérrez de los Ríos alegará el argumento que diferencia claramente las artes liberales de las mecánicas:

“Conforme a la verdad, y a lo que tenemos arriba apuntado, aquellas artes se dizen propiamente liberales, honrosas, y dignas de hombres libres, en cuyo ejercicio prevalece el entendimiento al trabajo de las manos y del cuerpo.”¹⁵

Tras la delimitación de las artes liberales de las mecánicas basándose en el carácter mental y en el uso del ingenio en las primeras, nuestro jurista aplica este criterio a las artes del diseño entre las que incluye a la pintura:

“Entrando pues en mi intento, que estas artes no sean mecánicas, es a saber, que en ellas no trabajen las manos, ni el cuerpo más que el entendimiento, es tan sin género de duda que no avia necesidad de disputarlo.”¹⁶

Por tanto, el argumento principal del discurso de Gutiérrez de los Ríos está, visiblemente, relacionado con la apreciación hecha por Leonardo que, como ya hemos señalado con anterioridad, describía la pintura como un “discurso mentale”.

Sin embargo, en el razonamiento de nuestro escritor se encuentra un argumento secundario que nos induce a admitir que un arte liberal se caracteriza por la ausencia de un deseo de lucro, de enriquecimiento desmesurado:

¹⁴ La edición utilizada en este trabajo de investigación es Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia General para la estimación de las artes*, Madrid, 1600.

¹⁵ Gutiérrez de Los Ríos, *Noticia, op. cit.*, libro segundo, capítulo III, pág. 56.

¹⁶ *Ibidem*, libro tercero, capítulo II, pág. 114.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“Pero esta opinión, aunque es verdadera, en quanto a estas artes, cuyas reglas y fin inmediato, es ganar dineros con las cosas que otros formaron y trabajaron, por ser como es extremo vicioso: y aunque es verdadero respecto de los profesores de las artes, que hazen espectáculo de sí para mover a risa y deleytar y dar gusto a otros, que haziendo esto por dinero se hazen infames.”¹⁷

Leonardo, con anterioridad, había razonado de forma paralela ante aquellos pintores que buscan más la ganancia que la honra:

“Y mucho mayor gloria es la virtud de los mortales que la de sus tesoros [...] ¿No ves que el tesoro, por sí mismo, no alaba a quien lo acumula después de su vida como la ciencia hace, que es siempre testigo y trompeta de su creador porque ella es hija de quien la genera y no hijastra como lo es el dinero? Y si dijeras que podías satisfacer más a tus deseos del cuerpo y de la lujuria gracias a ese tesoro y no por la virtud, considera a los animales brutos, ¿qué fama queda de ellos? Y si te excusaras por tener que combatir con la necesidad y por ello no tener el tiempo para estudiar y hacerte verdaderamente noble, no inculpes a nada sino sólo a ti mismo; porque sólo el estudio de la virtud es alimento del alma y del cuerpo. ¡Cuántos son los filósofos que nacidos ricos dividieron sus tesoros para no ser vituperados por ellos! Y si te excusases con los hijos a los que tienes necesidad de nutrir, poca cosa es necesaria para aquéllos, y haz que el alimento sean las virtudes, las cuales son riquezas fieles porque nos abandonan conjuntamente con la vida. Y si dijeras que primero deseas un capital de dinero que no te dejará envejecer, el receptáculo de las virtudes estará lleno de sueños y vanas esperanzas.”¹⁸

Finalmente, como prueba de la liberalidad de la pintura, aporta nuestro jurista ejemplos de los artistas griegos y romanos agasajados por príncipes y clientes. Igualmente, de la misma forma, trae los eventos de los artistas contemporáneos que obtuvieron el respeto y la honra como Miguel Ángel, Baccio Bandinelli, Rafael de Urbino, Tiziano, Durero..., apareciendo en esta enumeración de glorias y reconocimientos artísticos, quizá, el más espléndido, la muerte de Leonardo en brazos de Francisco I:

“¿No es notoria la fama que han ganado por sus obras los más insignes profesores de la escultura y pintura? En Italia MicaelAngelo, el Bacho Brandinello, Rafael de Urbina, Ticiano, Alberto Durero. En Francia Leonardo de Vinci, pintor y escultor famoso que murió en los braços del Cristianísimo Rey Francisco.”¹⁹

La cita de Leonardo falleciendo en los brazos de Francisco I, como sabemos, proviene, en primer lugar de Giorgio Vasari quien en la *Vida* de Leonardo nos cuenta que:

¹⁷ *Ibidem*, libro segundo, capítulo III, pág. 51.

¹⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 176: “E molto maggior gloria è quella della virtù de’ mortali, che quella de li loro tesoro [...] Non vedi tu ch’ il tesoro per sé non lauda il suo cumulatore dopo la sua vita, come fa la scenza, la quale sempre è testimonia e tromba del suo creatore, perché ella è figliola di chi la genera, e non figliastra com’è la pecunia? E se tu dirai potere soddisfare più a’ tuoi desideri della gola e lussuria mediante esso tesoro e non per la virtù, va considerando li altri brutti animali; qual fama resta di loro? E se tu ti scuserai per aver a combatiere con la necessità, non avere tempo a studiare, e farti vero nobile, non incolpare se non te medesimo; perché solo lo studio della virtù e pasto de l’anima e del corpo. Quanti sono li filosofi nati ricchi ch’hanno divisi li tesoro da se, per non essere vituperati da quelli! E se tu ti scusassi con e’ figlioli, che te li bisogna nutrire, piccola cosa basta a quelli; ma fa che l’nutrimento sieno le virtù, la quali sono fedeli ricchezze, perché quelle non ci lasciano se non insieme con la vita. E se tu dirai che vogli far prima du capitale di pecunia, e non ti lascerà invecchiare, e il ricettaculo delle virtù sarà pieno di sogni e vane speranze.”

¹⁹ Gutiérrez de los Ríos, *Noticia, op. cit.*, libro tercero, capítulo III, págs. 136-137. Julián Gállego, *El pintor, op. cit.*, pág. 67 recuerda que esta lista de los pintores que cita Gutiérrez de los Ríos es muy cercana a la que ya vimos que aparecía en el texto de Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación, op. cit.* Sin embargo, es notable recordar que Leonardo no estaba en ese elenco.

Leonardo da Vinci y España

“Lo spirito suo, che divinissimo era, conoscendo non potere avere maggiore onore, spirò in braccio a quel re.”²⁰

No obstante, a través del biógrafo aretino llegó a la literatura artística española, apareciendo en la obra que sobre El Escorial concibió y escribió el padre Sigüenza:

“Aunque Leonardo fue a Francia era ya viejo, el rey Francisco que estimó en tanto los hombres de claros ingenios en buenas artes, le fue a visitar estando malo, y al fin murió reclinando la cabeza en las manos de aquel valeroso príncipe.”²¹

El glorioso y honroso relato de la muerte de Leonardo se convertirá en argumento, continuamente, reiterado en la defensa de la dignidad de la pintura, como observaremos en este capítulo dedicado a la literatura artística producida durante el siglo XVII, e incluso, yendo un paso más lejos, es posible atisbar una semejanza en la narración que se hace de la muerte de nuestro gran pintor barroco Diego de Velázquez:

“El Señor Rey Don Felipe IV (de gloriosa memoria) honró tanto a Diego Velázquez que después de averle dado todos los honores, que se saben, pasó a visitarle a su casa, a la hora de la muerte.”²²

Es de notar, que el citado memorial, redactado, probablemente, en 1677, ya había descrito el famoso episodio leonardesco:

“Leonardo de Avinzi murió en braços de el Rey de Francia.”²³

Por lo tanto, creemos que de estas citas se puede desprender que en este *Memorial* hay una cierta identificación entre los dos grandes maestros, el italiano y el español, que con sus realizaciones y el respeto que obtuvieron de grandes monarcas a su muerte, dignificaron la honrosa actividad del pintor.

La *Noticia*, pues, es la obra de un hombre de leyes, un jurista distinguido, una persona directamente emparentada con artistas y que conoce sus problemas, formación y dedicación. El libro del licenciado Gaspar Gutiérrez es el primero que enfoca, en su totalidad, el problema de la ingenuidad de la pintura, y en su defensa es, prácticamente, el que utilizará la leyenda leonardesca de la muerte del artista florentino como argumento contundente a favor del prestigio de los artistas. Cuando los defensores siguientes tengan que actuar, la mayoría de sus razonamientos y justificaciones ya no irán más allá de la obra escrita por Gutiérrez de los Ríos.

Juan Alonso de Butrón.

Sobre la persona de Juan Alonso de Butrón, igual que sucedía con Gaspar Gutiérrez de los Ríos, tenemos una gran ausencia de noticias biográficas. En realidad, los únicos datos que poseemos corresponden a lo que él mismo declara en sus *Discursos* de 1626 y

²⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione giuntina, op. cit.*, vol. IV, pág. 23.

²¹ Fray José de Sigüenza, *Fundación, op. cit.*, págs. 265-266.

²² *Memorial dado por los profesores de la pintura, suplicando sean admitidos a Honores como otras artes liberales lo han sido enumerando para ello sus méritos y los testimonios recibidos desde los tiempos más remotos*, 1677, en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura, op. cit.*, págs. 531-533, especialmente pág. 532.

²³ *Ibidem*, pág. 532.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

en su *Memorial* de 1629. Así, sabemos, pues, que era profesor de ambos derechos y abogado del Consejo de Castilla, naciendo aproximadamente en 1603 en la Rioja.

La obra más importante que conocemos de Butrón son los *Discursos apoloéticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura*, publicados en 1626, y a ella hemos de añadir dos pequeños textos, una *Epístola dirigida al rey suplicando protección para la Academia de pintores*, redactada, igualmente, en 1626 y una participación, junto con otros autores como Lope de Vega y José de Valdivieso, en un *Memorial informatorio por los pintores en el pleyto, que tratan con el señor Fiscal de su Majestad en el Real Consejo de Hazienda sobre la exempción del Arte de la Pintura*, que apareció en 1629.

Los *Discursos*, parece ser, obtienen su objetivo y origen del hecho de que la villa de Madrid amenazase con “quintar” para la milicia a los pintores, lo que, quizá, sea cierto puesto que en la *Epístola* que Butrón dirige al rey en 1626 se afirma lo que sigue:

“El año passado de 625 quando V.M. mandó a sus ciudades que quintassen la gente de la milicia, para tenerla pronta, y disciplinada en el manejo de las armas, la villa de Madrid tuvo acontecimientos a quintar los pintores, quienes temieron la resolución de los poderosos, y que en la invasión de las acciones siempre está la fortuna de los sucesos: quando los provocados, o no tienen potencia para oponérsele, o no la previenen a la resistencia del enemigo.”²⁴

Ahora bien, ante los agravios que los pintores parecen sufrir, nuestro jurista hace oídos a los argumentos dados en la *Noticia* del licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, aunque, también, obtendrá un conjunto variado de documentación e informaciones en el escrito del padre Sigüenza y en los tratados italianos que en ese momento ya había alcanzado una difusión importante en nuestro país como las *Vidas* de Giorgio Vasari.

Comencemos, por lo tanto, con el primer discurso que se abre con una declaración que recuerda, cercanamente, algunos dictámenes del parangón leonardesco:

“La pintura, según la mejor definición, que a tan noble Arte le compete, es un remedo de las obras de Dios y una emulación de la Naturaleza.”²⁵

La definición de la pintura que abre el escrito de nuestro autor se centra, principalmente, en dos aspectos de la obra pictórica, el primero de ellos es su casi divinidad, es un “remedo de las obras de Dios” y, en segundo lugar es una representación diligente de la Naturaleza. Estas dos características con las que el jurista riojano dota al arte pictórico se atestiguan, de la misma forma, en los escritos de Leonardo da Vinci con un fin semejante, a saber, la defensa de la pintura:

“La pittura rappresenta al senso con più verita e certezza l’opere de la natura.”²⁶

²⁴ Juan Alonso Butrón, *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores*, en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura*, op. cit., pág. 221. Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas*, op. cit., vol. II, págs. 402-403 subraya esta finalidad de la obra de Butrón criticándola contumazmente en el resto: “El jurisconsulto don Juan de Butrón, autor de los *Discursos* [...] que, aparte de la bondad de su asunto, son uno de los más pedantescos y farragosos alegatos, entre tantos como abortó la antigua literatura jurídica española.”

²⁵ Juan de Butrón, *Discursos Apoloéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura*, Madrid, 1626, pág. 36.

²⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 134.

“Le scienze che sono imitabili sono in tal modo, che con quelle il discepolo si fa eguale allo autore [...] Infra le quali la pittura è la prima.”²⁷

“Ésta es, sin duda, ciencia y legítima hija de la naturaleza, que la parió, o por decirlo en buena ley, su nieta, pues todas las cosas visibles han sido paridas por la naturaleza y de ellas nació la pintura. Con que habremos de llamarla cabalmente nieta de la naturaleza y tenerla entre la divina parentela.”²⁸

Un segundo argumento que se desarrolla a lo largo de todos los *Discursos*, es el que intenta demostrar que el pintor conoce todas las artes liberales para la mejor realización de su actividad.

Esta demostración la hace nuestro jurista a lo largo de varios discursos de la obra así en el Discurso cuarto se habla de: “En que se prueba que el Arte de la Pintura tiene emulación y competencia con la Gramática, con la Historia, con la Filosofía, y materia de estado [...]”, en el Discurso quinto: “En que se prueba, que el Arte de la Pintura tiene emulación con la Dialéctica [...]”, en el discurso sexto: “De la equiparación que tiene la Pintura con la Retórica [...]”; en el séptimo: “Que la Pintura necesita de la Aritmética [...]”, en el octavo: “De la emulación que tiene la Pintura a la Música [...]”, en el nono: “Que necesita de la Geometría la Pintura [...]”, y, finalmente, en el décimo: “De la emulación que tiene la Pintura con la Astronomía [...]”.

Leonardo da Vinci no tuvo una formación educativa reglada conforme a los usos y costumbres de la Italia en que nació y creció, sus conocimientos tenían un perfil mucho más abierto e, igualmente, mucho más cercano al mundo artesanal y práctico donde se integró.²⁹

Fue, quizá, esa ausencia de una formación que le permitiese abordar de una manera académica los conocimientos literarios y humanísticos de la época lo que le hacía clamar:

“Bien sé que, por no ser yo literato, a algún fatuo le parecerá razonable condenarme alegando que no soy hombre de letras. ¡Gentes estultas!; no saben éstos que yo podría responderles diciendo, como Mario a los patricios romanos: ‘los que se han ataviado con las fatigas ajenas, no me quieren conceder las mías’. Dirán que, careciendo yo de letras, no podré expresar con acierto aquello de lo que deseo tratar. ¿No saben acaso que mis asuntos más han de ser tratados por la experiencia que por las palabras? La experiencia fue maestra de quienes bien escribieron; y así como maestra la tomo y a ella apelaré toda ocasión.”³⁰

²⁷ *Ibidem*, pág. 135.

²⁸ *Ibidem*, pág. 137: “E veramente questa è scienza e legitima figliuola de natura, perché la pittura è parterita de essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipota de natura, perché tutte le cose evidente sono state partorite dalla natura, delle quali cose [partorite] è nata la pittura. Adonque rectamente ora chiamaremo nipota d’essa e parente d’iddio.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 42.

²⁹ Sobre esta temática véase el buen resumen de argumentos que realiza Charles Nicoll, *Leonardo, op. cit.*, págs. 71 y s.s. Acerca de la formación de Leonardo y su caracterización como “omo sanza lettere” se pueden citar los estudios clásicos de E. Solmi, *Scritti Vinciani. Le Fonti del Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, 1976; Pierre Duhem, *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu’il a lus et ceux qui l’ont lu*, Montreux, 1984, 2 vol.; Giorgio de Santillana, “Léonard et ceux qu’il n’a pas lus” en V.V.A.A., *Léonard de Vinci et l’expérience scientifique au seizième siècle*, Paris, 1953, págs. 43-61, reeditado como “Man without letters” en Morris Philipson (ed.), *Leonardo da Vinci. Aspects of the Renaissance Genius*, Toronto, 1966, págs. 188-209; Eugenio Garin, “La universalidad de Leonardo” en *Ciencia y vida civil en el Renacimiento Italiano*, Madrid, 1982, págs. 95-115. Con relación a algunos aspectos de Leonardo como escritor se puede consultar Giovanni Ponte, *Leonardo Prosatore*, Genova, 1976; Augusto Marinoni, “Leonardo as a Writer”, en V.V.A.A., *Leonardo’s Legacy*, Berkeley, 1969, págs. 57-67.

³⁰ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico, op. cit.*, 327v.: “So bene che per non essere io litterato, che alcuno presuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll’allegare io essere omo sanza lettere. Gente stolta! Non sanno questi tali ch’io potrei, sì come Mario rispose contro a’ patrizi romani, io si rispondere dicendo: quelli che dell’altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

La declaración de Leonardo es interesante desde el momento que plantea dos líneas de desarrollo del conocimiento, una literaria y otra visual y experimental. Esta dualidad la recoge Butrón cuando nos plantea el arte pictórico frente a la Gramática como emulación, es decir, que con medios diferentes se presentan contenidos similares. Ahora bien, el pintor como el gramático debe poseer estos conocimientos:

“Si la Gramática tiene por instituto esta noticia de todas las Ciencias, y Artes, los pintores gallardamente la emulan, pues para serlo han de tener noticia de todas las Artes, y Ciencias [...]”³¹

Leonardo también como nos recordó Gonzalo Fernández de Oviedo, era partidario de que el pintor tuviese una formación integral y universal:

“Dezia Leonardo de Avinci, pintor excelente que yo conocí en casa del duque de Milán Ludovico (que perdió aquel estado), que la excelencia del pintor consistía de mas de entender muy bien de su arte y medidas, [...] y que, demás de ser un buen iumétrico, sea ombre bien leydo y amigo de ciencia.”³²

De todas maneras, Leonardo planteó gran parte de su discurso con las disciplinas literarias a través de la polémica expresada en el parangón de la poesía, donde el artista florentino argumenta a favor de la pintura frente a las disciplinas literarias.

Sin embargo, el planteamiento del autor de los *Discursos* queda restringido a establecer una relación entre la pintura y las artes liberales, para que a través de esta conexión, se dignifique el papel de la misma por su inclusión en el conjunto de las disciplinas liberales.

Hemos visto como para Leonardo el pintor debe tener conocimientos universales que incluyan tanto las letras como las ciencias. Ahora bien, para el florentino, el conocimiento matemático que debe poseer el pintor es relevante:

“Il giovane debbe prima imparare prospettiva; puoi le misure d’ogni cosa”³³

Así pues, según Leonardo, el pintor debe conocer las matemáticas pero además de las matemáticas debe conocer la pintura para poder ejecutar sus conocimientos con la suficiente seguridad:

“No hay en la astrología parte alguna que no sea en función de las líneas de visión y de perspectiva, hija de la pintura (que el pintor es quien, por necesidad de su arte, ha parido esa ciencia), y nada puede hacer por sí sin la concurrencia en las que se inscriban todas las varias figuras de los cuerpos generadas por la naturaleza; sin ellas, el arte del geómetra es ciego. Y si el geómetra reduce al cuadrado toda su superficie limitada por líneas y al cubo todo cuerpo, y la aritmética hace con sus raíces, cubos y cuadrados, diremos que ambas ciencias se interesan por la noción de cantidad continua y discontinua, pero de la cualidad no se ocupan, belleza de las obras de la naturaleza y ornato del mundo.”³⁴

vogliano concedere. Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla sperienza che d’altrui parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio e quella in tutt’i casi allegherà.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 94.

³¹ Juan de Butrón, *op. cit.*, *Discurso cuarto*, pág. 9

³² Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, Batalla 2ª, Quinquagena 1ª, Diálogo 1º, Manuscrito 359 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, f. 276 r-v.

³³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 169.

³⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 142: “Nissuna parte è nella astrologia che non sia uffizio delle linee visuali e della prospettiva, figliola della pittura; perche il pittore è quello che per necessita della sua arte ha partorito essa prospettiva, e non si pò fare por sí senza linee, dentro alle quali

La relación que tiene la astronomía o astrología “que destas dos no se da diferencia”, la explicita Butrón de una manera parecida a como la interpreta Leonardo, es decir, con una implicación del conocimiento de la pintura para la comprensión de la ciencia astronómica:

“Estas pues tienen valiente emulación con la Pintura, por la parte que tiene de Geómetra y Aritmética.”³⁵

De hecho Leonardo deja clara esta participación de la Pintura en el desarrollo de las artes liberales ya que, para él, todas dependen del conocimiento visual como de una ciencia primordial, y además todas utilizan las manos para su ejecución.³⁶

“Si vosotros historiógrafos, poetas o matemáticos no hubieseis visto las cosas a través del ojo, malamente las podríais describir por medio de la escritura. Y si tú, poeta narras una historia con la pintura de tu pluma, el pintor la hará con su pincel más deleitosa y menos ardua de entender.[...] Si vosotros la motejáis de mecánica porque primero es manual, porque las manos representan lo que en la fantasía hallan, vosotros, escritores, trazáis manualmente con la pluma lo que se encuentra en vuestro ingenio.”³⁷

Finalmente, la comparación con la música que Juan de Butrón señaló en su discurso octavo, Leonardo la desarrollará en el “parangón” que encabeza el *Codex Urbinas 1270*:

“La musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura”³⁸

Así pues, hemos comprobado como Leonardo en su “parangone” establece la liberalidad del arte de la pintura y su relación con las disciplinas humanísticas y científicas sentando, por consiguiente, una base de ensalzamiento de la pintura que, asumida por la tratadística italiana, se difundió por la literatura artística europea siendo esta argumentación reutilizada en la literatura española, que, básicamente, durante el siglo XVII busca la defensa y nobleza de la pintura frente a la práctica social y legal que ante ella se tenía.

Pero Juan de Butrón, en sus *Discursos*, no solo utiliza los argumentos de origen leonardesco para argüir a favor de la liberalidad e ingenuidad de la pintura, nuestro jurista traerá a sus textos la figura de Leonardo para ejemplificar con su biografía los derechos innegables que poseen los artistas:

“Jamás Leonardo de Vinci, Pintor, llegó a Ciudad que no llevase tras si los afectos de ellas, recibió grandes favores de Príncipes y murió en los brazos del rey de Francisco de Francia.”³⁹

linee s'inchiude tutte le varie figure de'corpi generati dalla natura, senza le quali l'arte del geometra è orba. E se 'l geometra riduce ogni superficie circundata da linee alla figura del quadrato, et ogni corpo alla figura del cubo; e l'aritmética fa il simile con le suoi radici cube o quadrate; queste due scienze non s'astendono se non alla notizia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si travagliano, la qual 'è bellezza de l'opere del natura et ornamento dei mundo.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 40-41.

³⁵ Juan de Butrón, *Discursos, op. cit.*, pág. 86

³⁶ J. Gállego, *El pintor, op. cit.*, pág. 79

³⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 143: “Se voi istoriografi o poeti, o altri matematici, non avestive con l'occhio visto le cose, male le potresti voi riferire per le scritture. E se tu poeta, figurerai una historia con la pittura della penna, il pittore con pennello la farà di più facile soddisfazione. [...] Se voi la chiamate perchè è opera manuale chè le mani figurano quello che trovano nella fantasia, voi scrittori designando con la penna manualmente quello che nello ingegno vostro si trova.” Traducción de A. González, *op. cit.*, pág. 51-53.

³⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 153.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

La fuente que, probablemente, utiliza Juan de Butrón es el libro de las *Vidas* de Giorgio Vasari:

“De las honras que se hizieron a los modernos trata largamente Jorge Vasari, en las vidas de los Pintores italianos: de donde sacaremos algunas para que a todos conste.”⁴⁰

Existe un argumento interno que nos indica que, posiblemente, los datos presentados de la vida de Leonardo estarían extraídos del biógrafo aretino. Este argumento lo encontramos en la correcta grafía con la Butrón escribe “Leonardo da Vinci”, denominación que, en nuestra literatura adquiere formas muy variadas como podemos comprobar.

Ahora bien, con la frase; “Jamás Leonardo da Vinci, llegó a Ciudad que no llevase tras sí los afectos de ella”, el jurista riojano parece aludir a los éxitos que obtuvo el florentino en Milán y en Florencia.

Sobre Milán una referencia vasariana podría ser la que, a continuación, citamos:

“Avenne che morto Giovanni Galeazzo duca di Milano, e creato Ludovico Sforza nel grado medesimo l'anno 1494, fu condotto a Milano con gran riputazione Leonardo al Duca.”⁴¹

Sobre Florencia, quizá, el texto más clamoroso sobre Leonardo durante su segunda estancia sea el que describe el aflujo ingente de personas a contemplar un cartón realizado por el artista de Vinci:

“Hizo un cartón con una Virgen y una Santa Ana con Cristo, que no sólo provocó el asombro de todos los artistas, sino que, una vez acabada, estuvo expuesta durante dos días en su sala, donde iban a verla hombres y mujeres, jóvenes y viejos, como quien acude a las fiestas solemnes, para contemplar las maravillas de Leonardo, que asombraron a todo el pueblo.”⁴²

La siguiente afirmación que el jurista realiza del florentino continúa la exaltación de Leonardo: “recibió grandes favores de Príncipes”. Butrón siguiendo a Vasari, se está, posiblemente, refiriendo a Ludovico Sforza y a Francisco I. Termina, finalmente, el enaltecimiento y gloria de Leonardo con la referencia al tópico de la muerte del florentino en las manos del rey de Francia: “murió en brazos del rey Francisco de Francia”. Curiosamente, esta noticia, dada su importancia, volverá a parecer en la tabla final de los *Discursos* como rasgo caracterizador y definitorio de Leonardo:

“Leonardo de Vinci: murió en braços del rey de Francia.”⁴³

La repetición, pues, insiste en el valor de la anécdota para los propósitos de los escritores que luchaban por la dignidad y el ennoblecimiento del arte pictórico en la España de los Austrias.

³⁹ Juan de Butrón, *Discursos*, *op. cit.*, “Discurso decimoquinto”, pág. 272.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 268.

⁴¹ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, *op. cit.*, vol. IV, pág. 18.

⁴² *Ibidem*, pág. 23: “Finalmente fece un cartone, dentrovi una Nostra Donna et una S. Anna con un Cristo la quale non pure fece maravigliare tutti gl'artefici, ma finita ch'ella fu, nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gl'uomini e le donne, i Giovanni et i vecchi, come si va a le fete soleen, per veder le maraviglie di Leonardo, che fecero stupire tutto quel popolo.” Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, *op. cit.*, págs. 475-746.

⁴³ Juan de Butrón, *op. cit.*, pág. 295.

En el discurso decimoquinto encontramos una anotación hecha por nuestro escritor a las pinturas que decoraban el monasterio de El Escorial. Esta breve descripción toma como fuente una información contenida en la *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, escrita por el padre fray José de Sigüenza y publicada en 1605.

En esta cita nuestro Juan de Butrón nos recuerda la existencia en El Escorial de obras de Leonardo de Vinci, ahora, con la grafía tomada del padre Sigüenza, “Leonardo de Bins”:

“Ay pinturas en el Escorial, con notable estimación y reverencia de [...] Leonardo de Bins, gallardo ingenio y vario en la erudición [...] y de otros muchos de quienes es dificultoso hazer memoria, basta que la haga Fray Joseph de Sigüenza.”⁴⁴

Evidentemente, y como nos señala el propio juriconsulto, las notas sobre Leonardo tienen como origen la descripción del fraile jerónimo:

“[...] Leonardo de Vinci, uno de los singulares ingenios que ha producido Italia, no sólo para la pintura, en que fue tan excelente, sino para todo cuanto emprendió; tanto caudal le dio la Naturaleza que saberlo todo le parecía poco. Músico grande y gran arquitecto, escultor, ingeniero o maquinista, y anatomista, filósofo y, al fin, lo que quería.”⁴⁵

No obstante, el padre Sigüenza en su descripción de El Escorial no sólo dejó una imagen del “gallardo ingenio” de Leonardo, sino que, además, indicó que la copia de la *Cena* que existía en el Refectorio del colegio de san Lorenzo “es tan valiente y tan buena que no hay en toda la casa pintura ni cuadro de más consideración”.

Quizá, nuestro Juan de Butrón tenía estas frases del fraile jerónimo en la cabeza cuando afirmaba, refiriéndose a las pinturas y cuadros que se conservaban en El Escorial, que “ay pinturas en el Escorial, con notable estimación y reverencia.”

Para acabar, no debemos dejar olvidar la cita que el escritor riojano dejó sobre uno de los leonardescos españoles más importantes del siglo XVI, a saber, Hernando Yáñez de la Almedina, de quien nos da la siguiente noticia:

“Fernando Iañez natural de la Almedina, gran pintor, como muestra el Retablo del lugar referido.”⁴⁶

Los *Discursos Apologéticos* de Juan de Butrón plantean, pues, la cuestión de la ingenuidad de la pintura a través de un acopio de argumentos de muy diversa naturaleza y procedencia.

Sin embargo, donde podemos intuir la influencia de ideas y matices de Leonardo y la asunción de su tradición de una manera más evidente en este texto es en el conjunto de contenidos que proceden de su *paragone*, extendidos primero por Italia y después por nuestra propia península atendiendo a las nuevas necesidades desarrolladas por los artífices de esta actividad.

Ahora bien, basándose en estos argumentos, Butrón, afirma la liberalidad de la pintura puesto que es una actividad que basa su hacer básicamente en el entendimiento. Por otro lado, para nuestro escritor, la pintura es un arte emparentado y ligado a otras

⁴⁴ *Ibidem*, págs. 273-274.

⁴⁵ Fray José de Sigüenza, *La fundación*, *op. cit.*, pág. 267.

⁴⁶ Juan de Butrón, *op. cit.*, “discurso decimoquinto”, pág. 277.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

disciplinas liberales siendo, pues, una realización que ha sido reconocida por príncipes y reyes tanto en la tradición grecorromana como en la época que vive nuestro autor.

Este reconocimiento de la altura a que el arte pictórico ha ascendido socialmente viene marcado por la narración de la archiconocida anécdota de la muerte de Leonardo al lado y bajo la atención de Francisco I e, igualmente, en la costumbre de los monarcas españoles del momento de premiar y honrar a los pintores más sobresalientes.

C. JUAN DE JÁUREGUI Y SU INSERCIÓN EN LA DIFUSIÓN LEONARDESCA DURANTE EL SIGLO XVII.

Juan de Jáuregui, escritor y pintor, fue bautizado en 24 de noviembre de 1583 en Sevilla. De la primera juventud de Jáuregui se ignora prácticamente todo. Tampoco se sabe con certeza en que fecha y por qué motivo viajó a Italia, donde permaneció durante algún tiempo.

Posiblemente, su estancia en Roma se debiera al deseo de instruir un espíritu tempranamente inclinado por el mundo de las artes esperando, pues, obtener así un buen aprendizaje de la teoría y técnica pictóricas. Aunque, también, su estancia en la ciudad italiana se vincularía a un deseo de conocer directamente, no sólo el legado artístico de la Antigüedad, sino, igualmente, a los grandes artistas y literatos italianos.

En cierta manera, Pablo de Céspedes, debía ser un ejemplo, cercano al círculo de intelectuales sevillanos, que inspiraría los proyectos de nuestro autor.

Se ignora la fecha en que el poeta sevillano regresó a España, no obstante se sabe que tuvo que ser antes del 11 de mayo de 1609, puesto que ese día firma en Madrid una ratificación de escritura de venta.

La Sevilla que se encuentra Juan de Jáuregui a su retorno de Italia es una ciudad que goza de una excelente salud cultural, con una importante industria editorial y academias y cenáculos que, continuando el magisterio de Juan de Mal-Lara y Fernando de Herrera, seguían manteniéndose en la casa de Arquijo, en la de Medrano o en el propio taller de Francisco Pacheco.⁴⁷

Nuestro escritor mantendrá durante estos años una actividad constante entre Sevilla y Madrid, y a partir de 1621 hasta 1641, año de su muerte, Jáuregui desempeñará una dilatada actividad como censor oficial de libros.

Su relación con el mundo de las artes deja prueba expresa cuando en 1629 se publica en Madrid un *Memorial informatorio por los pintores*, que reunía una serie de informes y pareceres de distintos autores como Juan Alonso Butrón, Lope de Vega, el Maestro Valdivieso, Lorenzo Vander Hamen y León, Antonio de León Pinelo, Juan Rodríguez de León, con el fin de apoyar la causa de los pintores en el contencioso que mantenían, desde hacía un año, con el Fiscal de S. M. en el Real Consejo de Hacienda, con el fin de que se les declarase exentos del pago de la alcabala.⁴⁸

Juan de Jáuregui, que siempre había sido un espíritu favorable e inclinado al mundo de las artes, colabora de buen grado en este *Memorial*, siendo esta actuación, no una actitud improvisada, sino que, muy al contrario, era el fruto de una larga trayectoria vital ligada al mundo de la pintura.

En este sentido, debemos volver a señalar la relación, en su Sevilla natal, con el taller de Francisco Pacheco, a quien pudo aportar los famosos “Documentos” vincianos que tanto utilizó el autor de *El Arte de la Pintura*.

⁴⁷ Véase P. M. Piñero y R. Reyes Cano, “Introducción” a Francisco Pacheco, *Libro de Descripciones de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, Sevilla, 1985, págs. 22 y s.s.

⁴⁸ *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Magentas, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la Pintura*, Madrid, 1629.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Ahora bien, desgraciadamente, no ha sido hallada ninguna de las obras pictóricas que el sevillano realizó y de las que en la literatura de la época se pueden leer algunas referencias, como una Judith a la que aludió Lope de Vega, o las pinturas dedicadas al duque de Medina de las Torres que registra Vicente Carducho o la que menciona el doctor Salinas de Castro.⁴⁹

La obra gráfica conservada de Juan de Jáuregui se limita al retrato de Alfonso de Carranza, grabado por Pedro Perret en la *Disputatio de Vera partus naturali Humani et legitimi designatione* el retrato de fray Luis de Granada que aparece en la obra de Luis Muñoz, *Vida y virtudes del venerable varón el P. M. Fray Luís de Granada*; el retrato de Lorenzo Ramírez del Prado que aparece en su *Pentecontarchum sive Quinquaginta Militum Ducem* y los veinticuatro grabados basados en los que Durero realizó en 1498 sobre el mismo tema, que ilustran la obra del padre Luis Alcázar, *Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi*⁵⁰.

Por tanto, vemos que Juan de Jáuregui fue un artista que, aunque tiene una extensa producción literaria, que podemos señalar como su actividad creadora principal, no deja de lado una de sus aficiones más importantes, a saber, el mundo de la pintura. No en vano, hemos visto como en Sevilla participa en las tertulias que tienen lugar en el taller de Pacheco, entre los años 1610 y 1619.

Su amistad con el autor de *El Arte de la Pintura* continuará durante los años madrileños de 1625-1626, momento en que ambos artistas y escritores coinciden en la capital del reino y tendrá un episodio final durante el regreso temporal de Jáuregui a Sevilla en 1636-1637.

Según Bassegoda, está será la ocasión utilizada por Pacheco para someter su manuscrito de *El Arte* al juicio del literato.

Así pues, no podemos dejar de subrayar la colaboración entre estos dos importantes personajes de la cultura sevillana de los inicios del siglo XVII, ya que como más adelante examinaremos, sus influencias recíprocas serán, en ambos casos, fructíferas para la reflexión acerca de determinados aspectos del arte de la pintura.

La colaboración de Juan de Jáuregui en la obra de Francisco Pacheco se concreta en dos ocasiones en el *Libro de Retratos*, con unos versos al retrato de Baltasar Alcázar y con cuatro octavas en honor de Benito Arias Montano. Su participación en el *Arte* también es frecuente, encontrándose seis claros testimonios en el texto que son índice de la mutua amistad que Jáuregui y Pacheco se profesaban y que, seguidamente, enumeramos:

1. El fragmento de la epístola que Pacheco le envía durante su estancia en Roma.⁵¹
2. La traducción de un escrito de Leonardo por encargo del pintor.⁵²

⁴⁹ Lope de Vega aludió a esa pintura de Jáuregui en los siguientes versos: “Si en colores Judit, si en verso Aminta, duplicado laurel presume darte: no es tu pluma, don Juan: escribe el Arte, no es tu pincel: Naturaleza pinta...” En *La Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima Reyna de Escocia María Estuardo*, Madrid, 1627, fol.120v; Para V. Carducho véase *Diálogos de la Pintura*, op. cit., Diálogo VIII, pág. 437; y sobre el doctor Salinas de Castro en su soneto titulado *A una pintura del Salvador*, en *Poesías de Dr. Don Juan de Salinas y Castro*, Sevilla, 1869 v. II, pág. 11.

⁵⁰ Sobre este problema véase Juan Matas Caballero, “Introducción” en Juan de Jáuregui, *Poesía*, Madrid, 1993, págs. 32-33.

⁵¹ F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, 2001, pág. 370.

3. El elogio del autor del *Arte* a su obra como retratista.⁵³
4. Su presencia en el grupo de nobles aficionados a la pintura.⁵⁴
5. Su mención como posible testigo de la perfección del estofado para una escultura destinada a la condesa de Olivares en Madrid.⁵⁵
6. La localización de una carta de Miguel Ángel que Pacheco incorpora en el último momento a *El Arte* alterando el manuscrito.⁵⁶

Además de estas citaciones de Juan de Jáuregui en el *Arte de la Pintura* lo vamos a volver a encontrar en las anotaciones marginales que aparecen en el manuscrito del citado tratado, anotaciones que, por otro lado, evidencian una profunda discrepancia doctrinal en numerosas ocasiones.⁵⁷

Comenzaremos nuestro estudio de la recepción de Leonardo en la obra de Jáuregui, en primer lugar, citando el texto que Pacheco introduce en su *Arte* en relación con la traducción de un precepto de Leonardo:

[Pacheco está hablando acerca de la perspectiva] “Semejante a esto es lo que dice en sus ilustres Documentos Leonardo de Vinchi maestro de Rafael; si bien yo le añado algo más de claridad:

‘La Perspectiva necesaria en la pintura se divide en tres partes principales: la primera es la disminución que hacen los cuerpos inanimados en diversas distancias; la segunda es aquella que disminuye las figuras vivas, que se muestran en varios términos y lugares (esto es lo que toca al debuxo); la tercera es la parte que trata de la disminución de colores en todo aquello de que se ha de hacer demostración.’ Y desta última no hay regla infalible, porque cae (como se ha dicho) debaxo de la prudencia del artífice.

Deste documento hizo otra declaración el docto ingenio de don Juan de Jáuregui que pongo aquí para honrar estos escritos:

‘La Perspectiva, arte que se estiende y obra en toda la pintura, se divide en tres partes principales, de las cuales la primera es la disminución que hacen las cantidades o tamaños de los cuerpos en diversas distancias. Porque según pretende el pintor que parezcan apartados de la vista, así los debe mostrar disminuidos en lo pintado. La segunda parte es aquella que trata de la disminución de los colores destos cuerpos; porque todo color en cualquier materia, cuanto se aparta más de la vista, tanto más va perdiendo fuerza y su lustre: lo blanco parece menos blanco, lo negro menos negro, lo roxo menos encendido, y así los demás colores pierden y amortiguan lo vivo, lo eficaz, lo brillante al parecer de nuestra vista; hasta no conocerse de qué color sean las cosas; y en esta conformidad debe representarlas el pintor. La tercera parte es aquella que disminuye la noticia de las figuras o cuerpos, y de sus términos o contornos en varias distancias porque de lexos no se conoce los bultos, si es hombre o árbol, piedra o animal; y asimesmo, no si distingue aquella circunferencia y extremidad en que termina el objeto o cuerpo mirado, si es redondo, prolongado, cuadrado o en otra forma: que si se distinguiera, no juzgáramos al árbol hombre; a la oveja peñasco, o la torre choza, y otros engaños y ambigüedades, en objetos tan diferentes y tan disconformes en sus perfiles, términos o contornos. Y con esta misma confusión deben pintarse más o menos, según la distancia a que se pretenden situar.’⁵⁸

El texto aquí extraído es muy interesante por varias razones, en primer lugar, porque aunque Pacheco afirma que los dos textos provienen de la lectura del mismo precepto vinciano, sin embargo, es evidente que el del tratadista es, prácticamente, una traducción del consejo leonardesco, mientras que el de Jáuregui, aparentemente, es una

⁵² *Ibidem*, pág. 386.

⁵³ *Ibidem*, pág. 527.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 217.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 463.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 337.

⁵⁷ Véase Bonaventura Bassegoda, “Introducción” en el *Arte de la Pintura*, *op. cit.*, pág. 27.

⁵⁸ Francisco Pacheco, *El Arte*, *op. cit.*, pág. 386.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

glosa o reflexión que parte del precepto vinciano para profundizar en el mismo por medio de una digresión sobre el tema.

Recordemos, en este punto, la máxima de Leonardo en el *Libro di Pittura*:

“La Perspectiva que se usa en la Pintura tiene tres partes principales: la primera trata de la disminución que hace el tamaño de los objetos á diversas distancias: la segunda trata de la disminución de sus colores y la tercera del obscurecimiento y confusión de contornos que sobreviene á las figuras vistas desde varias distancias.”⁵⁹

Ahora bien, si reparamos en el texto de Jáuregui, comprobamos que con respecto a la perspectiva lineal, prácticamente, no añade nada a lo dicho por Leonardo en este precepto, sin embargo, si se extiende en mayores consideraciones con respecto a los otros dos tipos de perspectiva, es decir, la desaparición de la forma y la transformación y degradación del color como consecuencia de la distancia.

Es interesante, hacer notar que estas dos últimas alteraciones de la percepción eran las que más interesaban a Leonardo, y dejó acerca de ellas un número considerable de reflexiones en su *Libro di Pittura*.

Por otro lado, debemos reconocer que Pacheco no vuelve a utilizar en el *Arte de la Pintura* otros consejos leonardescos referentes a este temática. Consiguientemente, podemos deducir de esta divergencia entre los textos de Jáuregui y de Pacheco dos conclusiones: o bien, Jáuregui por su experiencia de pintor, o bien, por otras vías de información llega a las conclusiones que nos ofrece la digresión que hemos citado más arriba, o también, nuestro escritor echó mano de otros preceptos de Leonardo que estaban en los “Documentos” que poseía el tratadista, pero que, por alguna razón desconocida para nosotros, no quiso incluir en el cuerpo literario de el *Arte*.

Seguidamente, mostraremos dos preceptos vincianos incluidos en el *Libro di Pittura* cercanos a las conclusiones que Juan de Jáuregui presenta:

“Lo primero que se pierde de vista al alexarse un cuerpo umbroso es su contorno. En segundo lugar a mayor distancia se pierden las sombras que dividen las partes de los cuerpos que se tocan: luego el grueso de las piernas y pies, y así sucesivamente se van ofuscando las partes más menudas: de modo que á la larga distancia sólo se percibe una masa de una configuración confusa.”⁶⁰

“La primero cosa, en quanto á los colores, que se pierde con la distancia es el lustre, que es su parte más luminosa, y luz de la luz. Lo segundo que se pierde es el claro, porque es menor que la sombra. Lo tercero son las sombras principales, quedando á lo último sólo una mediana oscuridad confusa.”⁶¹

⁵⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. II, pág. 337: “Discorso di pittura: la prospettiva, la quale s’astende nella pittura, si divide in tre parti principali, delle quali la prima è della diminuzione che fan le quantità de’corpi in diverse distanze, la 2ª parte è quella che tratta della diminuzione de’colori del tali corpi; 3ª è quella che diminuiste la notizia delle figure e termini che hanno essi corpi in varie distanze.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 158.

⁶⁰ *Ibidem*, v. I, pág. 309: “Le prime cose che si perdano nel discostarsi dalli corpi ombrosi sono i termini loro; secundariamente in più distancia si perde li [spacii] ombrosi che devideno le parti de’corpi che si toccano; terza, le grossezze delle gambe da piè, e così sucesivamente si perde la parte più minute, in modo che a lunga distancia sol rimane una massa ovale di confusa figura.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 130.

⁶¹ *Ibidem*, “La prima cosa che de’ colori si perde nelle distanze è il lustro, loro parte minima, et è il lume de’ lumi; secundaria è il lume, perché minor de l’ombra; terzia è l’ombre principali; e rimane nell’ultimo una mediocre scurità confusa.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 130.

Existe, además de la disparidad ya vista entre los textos de Pacheco y de Jáuregui, otra más recóndita y que se muestra en el orden en que ambos autores enumeran los tipos de perspectiva existentes.

Así, el autor de *El Arte* primero, cita la perspectiva referida al tamaño, después añade la que se relaciona con la percepción de los límites de los objetos para, finalmente, nombrar la que se refiere a las pérdidas del color. En este orden el tratadista sevillano invierte la descripción dada por el propio Leonardo con respecto al segundo y tercer puesto, esta divergencia del texto leonardesco no es la seguida por Jáuregui que sitúa en segundo lugar la “diminución de los colores” y la tercera, “la que disminuye la noticia de las figuras o cuerpos.”

Esta matización es relevante, en tanto y en cuanto, en el *Libro di Pittura*, es decir, en el *Codex Urbinas 1270*, la única afirmación leonardesca de los tres tipos de perspectivas existentes y su orden es el que acabamos de ver y, además, Pacheco, como hemos visto, nos declara que tanto él como Jáuregui han utilizado el mismo “documento”. Sin embargo, en los manuscritos originales vincianos encontramos las dos posibilidades:⁶²

“3. sono le parti della prospettiva di che se serve la pictura, delle quali la prima s’astende alla diminutione delle quantità de’corpi oppachi; la seconda è delle diminutioni e perdimenti delli termini d’essi corpi oppacchi; la terza è della diminutione e perdimenti de’colori in lunga distantia.”⁶³

“La perspectiva, la qual s’astende nella pictura, si divide in tre parti principali, delli quali la prima è della diminutione che fan le quantità de’corpi in diverse distantie; La seconda parte è quella che tratta della diminution de colori di tali corpi – Terza è quella che diminuisce la notitia delle figura e termini, che ànno essi corpi in varie distantie.”⁶⁴

Otra cuestión que con respecto a este problema debemos señalar es la cita junto al texto de Leonardo y de Jáuregui de unos versos de temática semejante escritos por el racionero Pablo de Céspedes.⁶⁵

Como ya hemos hecho notar en otras ocasiones, no nos parece gratuita la forma de agrupar citas que realiza Pacheco en su texto y creemos, efectivamente, que las notas de

⁶² En la primera parte del *Codex Urbinas 1270* se puede leer: “E questa scienza è madre della prospettiva, cioè linee visuali, la qual prospettiva si divide in tre parti, e di queste la prima contiene solamente li lineamenti de’corpi; la seconda della diminuzione de’colori nelle diverse distanzie; la terza, della perdita della congionzione de’corpi in varie distanzie”, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 134. como vemos el orden de los tres tipos de perspectiva es el mismo que hemos visto en el anterior precepto de Leonardo, pero, además, debemos recordar que esta primera parte no se utilizó en las versiones reducidas y manuscritos que del *Codex* se hicieron. Por tanto, no estuvo al alcance de Pacheco según la hipótesis que utilizamos sobre el origen de los “Documentos”.

⁶³ Leonardo da Vinci, *Manoscritto E, op. cit.*, 80b. “Tres son las partes de la perspectiva de que se sirve la pintura; de ellas, la primera entiende de la pérdida del tamaño de los cuerpos opacos. La segunda, de la mengua y pérdida del contorno de esos mismos cuerpos opacos. La tercera de la mengua y pérdida del color a gran distancia.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 97.

⁶⁴ Leonardo da Vinci, *Maniscritto G, 53b*, extraído de J.P. Richter, *op. cit.*, vol. I, pág. 17. “En lo que toca a la pintura, la perspectiva se divide en tres partes principales; de éstas, la primera trata de la mengua del tamaño de los cuerpos según las diversas distancias. La segunda, de la mengua de los colores de tales cuerpos. La tercera, de la mengua que las figuras y los contornos, de los cuerpos sufren en su nitidez de acuerdo con varias distancias.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 97. Es este el texto escogido por Francesco Melzi para que sea incluido en el *Libro di Pittura* y al que se refiere el “Documento” de Pacheco. Ahora bien, en los manuscritos de Leonardo podemos encontrar otros textos muy semejantes como “Di tre nature prospettive” en *Ash. I, 17b* o “Delle parti della pittura” en el *Manuscritto E, 79b*, ambos citados en la antología de J.P. Richter, *op. cit.*, vol. I, págs. 16-17.

⁶⁵ F. Pacheco, *Arte de la Pintura, op. cit.*, págs. 386-387.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

otros autores se reúnen y unifican por criterios temáticos, pero, también, que este criterio, en el caso de conocidos como Céspedes o Jáuregui está vinculado a las frecuentes conversaciones que estos amigos mantuvieron entre sí.

Por tanto, no es extraño que hubiese entre los contertulios de la “Academia” de Pacheco discusiones acerca de un elemento tan importante en la pintura como es la perspectiva y que a partir de los testimonios de Leonardo da Vinci la conversación se animase o tomase determinados derroteros. Así, pues, la agrupación Vinci-Céspedes que, en algunas ocasiones, hemos subrayado, quizá, no sea gratuita y obedezca al recuerdo de las discusiones pasadas y mantenidas en el taller.

Finalmente, y en relación al problema de los “Documentos” vincianos que Pacheco poseía, creemos que queda claro que el origen de la posesión de éstos por el tratadista gaditano no puede estar en una donación que Jáuregui le hiciese de los mismos tras su estancia en Italia.

Las razones de esta suposición estriban en que en el propio *Arte de la Pintura*, Pacheco admite que Juan de Jáuregui le aporta un documento sobre Miguel Ángel Buonarrotti:

“Aunque sea largo este capítulo, no le embarazará lo que al mismo propósito *me comunicó don Juan de Jáuregui [...]*”⁶⁶

Sin embargo, como hemos visto, cuando alude a los “Documentos” nunca se expresa esta posible relación. “Deste documento hizo otra declaración el docto ingenio de don Juan de Jáuregui”, lo cual es extraño si tenemos en cuenta que el escritor sevillano revisó el texto de Pacheco en los años 1636-37.

Por consiguiente, quizá, debemos deducir que, efectivamente, Juan de Jáuregui conoce los escritos de Leonardo da Vinci poseídos por Pacheco y que este conocimiento pudo existir, incluso, con anterioridad a la realización de su viaje y estancia italianas, pero que Jáuregui, probablemente, no dio estos “Documentos” al tratadista gaditano ya que, por la propia amistad que hubo entre ambos, algún testimonio de ello debía de haber quedado en los escritos de Pacheco como queda de hecho de la mención a la carta de Miguel Ángel.

Dejamos de momento el escrito de Pacheco para centrarnos en otra obra fundamental que nos servirá para mostrar y comentar la recepción que el poeta sevillano realiza de los escritos e ideas vincianas. La obra poética a la que nos referimos es el *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura*.⁶⁷

El *Diálogo* es quizá el poema que mejor refleja el interés artístico de Jáuregui que no se manifiesta, únicamente, en esta composición sino que aparece también en otras piezas de sus *Rimas*, a saber, los poemas 9, 10, 19, 20, 21 y 24.

Este gusto de la literatura barroca en la temática artística no es exclusiva del escritor sevillano y los casos que podemos proporcionar de ello son abundantes, por ejemplo, los versos que dedica, el también poeta andaluz, Baltasar del Alcázar (1530-1606) a Francisco Pacheco, o los que Vicente Espinel (1550-1624) dedica al suegro de

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 337.

⁶⁷ La edición de los poemas de Jáuregui que utilizaremos es la realizada por Juan Matas Caballero con el título de *Poesía*, Madrid, 1993, págs. 268-281, perteneciente a sus *Rimas* publicadas en Sevilla en 1618.

Velázquez o a Alonso Sánchez Coello. Poemas encontramos, igualmente, de Luis de Góngora y Argote (1561-1627), de Cristóbal de Virues (1550-1609), de Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) y tantos otros que, en cierta manera, conciliaron en nuestro hispano suelo el “dictum” horaciano del “Ut pictura poesis”.⁶⁸

Comenzando, pues, el análisis del *Diálogo*, la primera cuestión que debemos tratar es la relación que la Pintura y la Escultura tienen con la Naturaleza en razón de la mimesis que de ella realizan.

Leonardo ya introdujo esta problemática en sus escritos dentro de un espíritu polémico afirmando:

“Esta es, sin duda, ciencia y legítima hija de la naturaleza, que la parió o, por decirlo en buena ley, su nieta, pues todas las cosas visibles han sido paridas por la naturaleza y de ellas nació la pintura con que habremos de llamarla cabalmente nieta de la naturaleza y tenerla entre la divina parentela.”⁶⁹

La problemática que acabamos de ver sentenciada a favor de la pintura en el “parangone” del artista florentino, es manifestada en el poema de Jáuregui a través de los labios de la Escultura que dice dirigiéndose a la Naturaleza:

“Tú, venerable maestra
de las artes, docta y diestra
pues ambas somos tus hijas
es bien juzgues y corrijas
esta diferencia nuestra.”⁷⁰

La relación de parentesco será, finalmente, dilucidada por el escritor sevillano a favor de la pintura, siendo, pues, la verdadera hija de la Naturaleza siguiendo, de esta manera, el anterior dictamen leonardesco.

Seguidamente, la Pintura utilizará un argumento de clara ascendencia vinciana cuando acusa a la Escultura de apoyarse en la propia materia proveída por la Naturaleza, en tanto que el pintor consigue la recreación de lo que le rodea mediante su propio ingenio y estudio:

“[...] Mas no juzgue por honor
ser material su labor

⁶⁸ Sobre esta temática se puede consultar Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la Crítica de Arte en España*, op. cit., “Las bellas artes en la literatura del Siglo de Oro”, págs. 59-89; Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, 1999; Julián Gállego Serrano, “Calderón de la Barca y la integración de las artes”, *Goya*, nº 161-162, 1981, págs. 274-282; M. Ruiz Lagos, “Interrelación pintura-poesía en el drama alegórico calderoniano”, *Goya*, nº 161-162, 1981, págs. 282-289; Miguel Herrero García, “Contribución de la literatura a la Historia del Arte”, *Revista de Filología Española*, Anejo XXVII, 1943; Francisco López Estrada, “Las Bellas Artes en relación con la concepción estética de la novela pastoril”, *Archivo Universidad Hispalense*, Sevilla, XIV, 1953; Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1988, (1ª ed. en alemán 1948) Tomo II, “La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII”, págs. 760-766 y “La teoría del arte en Calderón y las artes liberales”, págs. 776-791.

⁶⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 137: “E veramente questa (la pintura) è scienza e legítima figliuola di natura, perché la pittura è partorita da essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipota di natura, perché tutte le cose evidente sono state partorite dalla natura, delle quali cose [partorite] è nata la pittura. Adonque rectamente nipota d’essa natura e parente d’iddio.” Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 42.

⁷⁰ Juan de Jáuregui, *Poesía*, op. cit., pág. 268.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

que acción más calificada
es hacer algo de nada:
acción rara del pintor.”⁷¹

Leonardo da Vinci había desarrollado ampliamente este argumento en varios de los textos que componen su disputa entre las artes:

“La pintura requiere mayor discurso mental y mayor artificio que la escultura, pues ésta no es sino lo que parece, a saber, un cuerpo rotundo rodeado de aire y vestido de una superficie oscura y clara, cual los restantes cuerpos naturales. Todo su artificio es dirigido por dos maestros, la naturaleza y el hombre, siendo mayor el magisterio de aquélla, pues si la obra del escultor no socorriera con sombras más o menos oscuras y con luces más o menos claras, resultaría toda de un uniforme color, a semejanza de una superficie plana; más aun, la naturaleza viene en auxilio de la perspectiva, contribuyendo con sus escorzos a que la superficie musculosa de los cuerpos varíe según los distintos puntos de vista, de suerte que un músculo retroceda, más o menos, ante otro [...] No te vanaglories, pues, del trabajo ajeno. A ti ha de bastarte con la consideración de anchura y longitud de los miembros de un cuerpo y de sus proporciones; ahí acaba tu arte. El resto, que lo es todo, hace la naturaleza [...] Maravilla de la pintura, en primer lugar, el que parezca sobresalir del muro o de cualesquiera superficies y engañe así a las mentes más sutiles [...] La segunda gran ciencia que el pintor requiere entraña una sutil investigación y es ésta situar las sombras y las luces según sus cabales cualidades y cantidades [...] (La tercera es) la perspectiva, investigación e invención sutilísimas de los estudios matemáticos.”⁷²

Otro aspecto que en este *Diálogo* encuentra su precedente en las ideas del artista florentino, es la consideración de que una pintura puede inflamar la pasión amorosa de un contemplador.

Nuestro escritor sevillano lo poetiza con los versos siguientes:

“Será ofendiendo mi fama
que en más de un galán y dama
sin conocimiento o trato,
amor encendió su llama
sólo mirando un retrato.”⁷³

Veamos, a continuación, como Leonardo reclama tal verdad a las imágenes que pueden producir una pasión que no respete ni lo sagrado de los atributos:

“Y tanto más sobrepasa los ingenios de los hombres cuanto los induce a amar y prendarse de una pintura que no representa mujer viva alguna. Me ocurrió en una ocasión que habiendo hecho una pintura que representaba una cosa divina, fue comprada por un su amante, el cual quería que yo borrara los

⁷¹ *Ibidem*, pág. 268.

⁷² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, págs. 165-168: “La pittura è di maggior discorso mentale che la scultura, e di maggior artificio; con ciò sia che lla scultura non è altro quel ch’ella pare, cioè nel essere corpo rilevato, e circondato d’aria e vestito da superficie oscura e chiara, come sono gli altri corpi naturali; e l’artificio è condotto da doi operatori, cioè dalla natura e da l’uomo, ma molto è maggiore quello della natura; con ciò sia che s’ella non socorresi tale opera con ombre più meno oscure, e con li lumi più o men chiari, tale operazione sarebbe tutta d’un colore chiaro e scuro a similitudine d’una superficie piana. Et oltre questo vi s’aggionge l’auditorio della prospettiva, la quale con li suoi scorti aiuta voltare la superficie musculosa de’corpi a’diversi aspetti, ocupando l’un músculo l’altro con maggiore o minore occupazione [...] Sì che non ti gloriare de l’altrui opere; a te sol basta le longhezze e grossezze delle membra di qualonque corpo e le loro proporzioni, e questo è tua arte, il resto ch’è il tutto, è fatto dalla natura.”

[...] La prima meraviglia che apparisce nella pittura è il parer spiccato dal muro ad altro piano et ingannare li sottili giudici [...] La seconda cosa ch’il pittore con gran discorso bisogna; che con sottile investigazione ponga le vere quantità e qualità dell’ombre e lumi [...] (Terza è) la prospettiva, investigazione e invenzione sottilissima delli studi matematici.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 82-86.

⁷³ Juan de Jáuregui, *Poesías*, *op. cit.*, pág. 272.

Leonardo da Vinci y España

atributos de aquella deidad para poderla besar sin sospecha. Finalmente la conciencia prevaleció de los suspiros y el deseo libidinoso, y se vio obligado a sacarla de su casa.”⁷⁴

Es interesante hacer notar cómo los consejos de Leonardo en el ámbito artístico español se unieron a la valía de un pintor, nos referimos a Juan Fernández Navarrete “el Mudo” (1526-1579) quien educado en Italia y conocido allí el arte de Tiziano volvió a territorio hispano, y hacia 1568 comenzó a trabajar en El Escorial siendo grandemente alabado en la prosa del padre Sigüenza.

La figura de Navarrete “el Mudo” une en los versos de Jáuregui su valentía de pintar al hecho de su incapacidad física para hablar que le lleva a gesticular, convirtiéndose pues en el prototipo de la pintura muda según el modelo del “Ut pictura poesis”. Así, quizás, gran parte del éxito de Navarrete se unía a saber captar con meticulosidad la expresión de la sensibilidad humana a través del gesto para lo que la Naturaleza al arrebatarle la voz le dio un instrumento más adecuado:

“Así que tu bulo es vano
junto al colorir que engaña
tratado con diestra mano
o el Mudo pintor de España.

En fin, ¿un hombre sin habla
ha de ensalzar tu pincel?
Sí, que en cada lienzo y tabla
su pintura a voces habla
con elegancia, por él.

En tal profesión bien pudo
ser, aunque mudo, tan diestro;
y no hay más docto maestro
para el ejercicio vuestro;

que, como sus intenciones
declara con las acciones,
así, quien aquéllas pinta,
puede, en pintura sucinta,
pintar distintas razones”.⁷⁵

Lope de Vega deja constancia de la fama de Navarrete con parecidas razones:

“A la fábrica ayudaron
de Flandes y de Alemania
artífices y pintores
de las más raras de Italia;
aunque ninguno igualó
a un Mudo español, que habla
por sus figuras, en quien
puso sus lenguas la fama”⁷⁶

⁷⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 149: “E tanto più supera l’ingegni delli uomini ad amare et innamorarsi di pittura che non representa alcuna donna viva. E già intervenne a me far una pittura che rappresentazione de tal cosa divina, la quale comparata dall’amante, di quella volse levarne la rappresentazione de tal deità per poterla baciare sanza rispetto, ma infine la coscienza vinse li suspiri e la libidine, e fu forza che lui se la levassi di casa” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 61.

⁷⁵ Juan de Jáuregui, *Poesía*, *op. cit.*, págs. 273-274.

⁷⁶ Félix Lope de Vega y Carpio, *La octava maravilla*, en Miguel Herrero García, “Contribución de la literatura a la Historia del Arte”, *op. cit.*, pág. 66

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Leonardo, interesado, profundamente, como ya hemos comprobado en múltiples ocasiones, por representar la vida del espíritu mediante las acciones corporales, repara en la ventaja que la observación de los mudos en su actuar pueden deparar al pintor atento:

“Las figuras deben representarse con aquella actitud propia únicamente de la operación en que se fingen de modo que al verlas se conozca inmediatamente lo que piensan ó lo que quieren decir. Esto lo conseguirá mejor aquel que estudie con atención los movimientos y ademanes de los mudos, los cuales sólo hablan con el movimiento de las manos, de los ojos, de las cejas y de todo su cuerpo, quando quieren dar a entender con vehemencia lo que aprenden.”⁷⁷

“El buen pintor tiene que pintar dos cosas principales, a saber, el hombre y el concepto de su mente. Lo primero es fácil y lo segundo difícil porque se tiene que representar con gestos y movimientos de las partes del cuerpo y esto debe ser aprendido de los mudos que lo hacen mejor que cualquier otra clase de hombres.”⁷⁸

Otro aspecto del “parangón” leonardesco que introduce el poeta sevillano en la disputa que estamos viendo es la mayor pervivencia que tiene la escultura que la pintura. Sin embargo, esta defensa que los escultores realizaban de su actividad, según Leonardo y Jáuregui, no depende de su capacidad artística sino que procede de la propia naturaleza dura del mármol o del bronce:

“Nunca la materia puede
dar al artífice honor
que con el arte la excede;
y a la cera concede
lo que al bronce vividor.

Nuestras artes se acreditan
si perfectamente saben
copiar las formas que imitan
y su honor no le limitan
en que duren o acaben.”⁷⁹

Leonardo intenta responder en el libro primero del *Codex Urbinas 1270* a los argumentos de los escultores con una defensa semejante a la esgrimida por nuestro escritor en los versos arriba citados:

“Dice el escultor que su arte es más digna que la pintura porque es más eterna, pues menos ha de temer los estragos de la humedad, el fuego, el calor y el frío que aquélla. A lo que responderé diciendo que no por ello es mayor la dignidad del escultor, puesto que una tal resistencia nace de la materia, no del artífice.”⁸⁰

⁷⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 196: “Le figure de li omini abbino atto propprio alla loro operazione in modo che, vedendoli, tu intendi quel che loro si pensa o dica, li quali saranno bene imparati [da] chi imiterà li moti delli muti, li quali parlano co’movimmenti delle mani, e degli occhi e ciglia e di tutta la persona, nel voler isprimere il concetto de l’animo loro.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 21.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 219: “Il bono pittore ha a dipingere due cose principales, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perchè s’ha a figurare con gesti e movimenti delle membra; e questo è da essere imparato dalli muti, che meglio li fanno ch’alcun’altra sorte de omini.”

⁷⁹ J. Jáuregui, *Poesía, op. cit.*, pág. 276.

⁸⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 160: “Dice lo scultores la sua arte essere più digna che lla pittura, con ciò sia che quella è più eterna per temer meno l’umido e ‘l foco, e ‘l caldo e ‘l freddo che la pittura. A costui si risponde che questa cosa non fa più dignità nello scultore, perché tal permanenza nace dalla materia, e non dall’artífice.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 75.

Leonardo da Vinci y España

Un nuevo argumento a favor de la pintura que pone en juego nuestro poeta es la mayor riqueza representativa de la pintura gracias al uso del color.

En general, nuestro escritor hace un particular hincapié en la importancia que tiene el color como medio de expresión y representación en la pintura, aunque un tratadista como Jusepe Martínez, emitiendo un juicio prudencial, avise, como veremos, del peligro de un uso atolondrado e interesando de este recurso pictórico.

En Italia, el color había sido para Leonardo un elemento privilegiado dentro de la argumentación que estipulaba la preeminencia de la pintura en su rivalidad ante la escultura, y ahora, Jáuregui, siguiendo la estela vinciana, defiende en sus versos esta plenitud que el color aporta a la pintura.⁸¹

Mas los medios solamente
con que ese fin se procura
(no se altere la Escultura)
le dan honra preminente
al arte de la Pintura.

Porque mediante la unión
del colorido perfecto,
y el uno y otro precepto
extiende su imitación
a todo visible objeto;
y con sus tintes mezcladas
y en el dibujo fundadas
llegan a ser tan creídas
sus imágenes fingidas
como mis obras formadas.”⁸²

Leonardo con respecto al color y a la pintura afirma lo que sigue:

“Le falta a la escultura la belleza de los colores [...] ni hará cuerpos bruñidos o transparentes, tal como veladas figuras que muestran la carne disminuida bajo los velos que las cubren, ni los diminutos guijarros de pintados colores bajo la superficie de las límpidas aguas.”⁸³

El último argumento que Jáuregui va a mostrar en esta disputa entre las artes de la pintura y la escultura es aquél que atribuye a la escultura un mayor esfuerzo físico y a la pintura un mayor trabajo intelectual:

“Y si el escultor alega
de sus golpes la fatiga
es alegación muy ciega
que a más cansancio se obliga
el que rema, cava o siega [...]

El trabajo superior
que a las artes da valor
en el ingenio se emplea:
y éste es siempre el que pelea

⁸¹ Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, op. cit., pág. 247 y J. Brown, *Imágenes e ideas*, op. cit., págs. 63-64.

⁸² J. de Jáuregui, *Poesías*, op. cit., pág. 277.

⁸³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 165: “Manca la scultura della bellezza de’colori [...] non farà i corpi lucidi e trasparenti come le figure velate che mostrano la nuda carne sotto i veli a quella anteposti; non farà la minuta giara de varii colori sotto la superficie delle trasparenti acque.” Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 82.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

solícito, en el pintor.”⁸⁴

Leonardo utiliza un argumento semejante con la intención de relegar la escultura al escalafón inferior en el que están las artes mecánicas y, de la misma forma, elevar la pintura al sitial de las artes liberales:

“Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente.”⁸⁵

“La scultura non è scienza ma è arte meccanichissima, perché genera sudore e fatica corporale al suo operatore.”⁸⁶

Finalmente, una vez puesto de manifiesto la superioridad de la Pintura sobre la Escultura, fundamentalmente, por el ejercicio de una liviana y cómoda técnica junto con el ingenio, el poeta, destaca las particularidades claves de la pintura: color, dibujo, perspectiva, claroscuro y escorzo:

“Esta es ya la prospectiva
en cuyo cimiento estriba
cuanto colora el pincel,
arte difícil y esquiva
y, más que difícil, fiel;
que si el pintor que la entiende
la regala y no la ofende
en los oscuros y claros,
forma los escorzos raros
con que a los sabios suspende.

Desta admirable labor
y dificultad extrema
vive ajeno el escultor
y al ingenioso pintor
le da autoridad suprema.”⁸⁷

La amistad, que con anterioridad hemos remarcado entre Jáuregui y Pacheco, les llevó a mantener, también, en algunos aspectos, una comunidad de intereses. Ya hemos indicado más arriba la lectura que ambos hicieron de los “Documentos” vincianos y la participación que el poeta sevillano tuvo en la elaboración del *Arte de la Pintura*.

Sobre esta última cuestión, sería interesante recordar que en el manuscrito original del tratado de Pacheco nos vamos a encontrar con una serie de notas marginales al texto principal, donde el poeta aconseja, de diversos modos, al tratadista gaditano, consejos que se refieren a cuestiones acerca de la iconografía del *Juicio Final* realizado por Miguel Ángel, al decoro..., pero un número importante de estas notas las encontramos

⁸⁴ J. de Jáuregui, *Poesías*, op. cit., págs. 278-279.

⁸⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 158: Tra la pittura e la scultura non trovo altra differenza, se non che lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che 'l pittore, et il pittore conduce l'opere sue con maggior fatica di mente.” Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 72.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 158.

⁸⁷ Juan de Jáuregui, *Poesías*, op. cit., págs. 280-281.

relacionadas con la exposición que de la comparación de las artes va a realizar el autor del *Arte*.⁸⁸

Sin embargo, en este tema común a ambos amigos, debemos, quizá, apuntar algún dato más que nos permitiese perfilar, de manera más sólida, nuestra conexión.

Para empezar, sabemos que las *Rimas* fueron publicadas en 1618, año en que nuestro Pacheco ya debía de estar trabajando en esa obra de toda una vida que es su tratado sobre la pintura, y de la que publica un adelanto en el opúsculo impreso en Sevilla el 16 de julio de 1622 intitulado: *A los profesores del arte de la pintura*.

Curiosamente, el escrito es un alegato de la nobleza de la pintura ante la escultura.

Ahora bien, esta línea argumental que comienza en 1618 con la publicación de las *Rimas* de Jáuregui y que termina en 1649 con la edición de *El Arte de la Pintura* de Pacheco, tiene algún episodio más que debemos comentar y que citaremos, como por ejemplo, la participación de Juan de Jáuregui en el *Memorial informatorio por los pintores. En el pleito que tratan con el señor de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda sobre la exempción del Arte de la Pintura*, publicado en Madrid en 1629.⁸⁹

En este escrito, nuestro Jáuregui vuelve, desde el inicio, a indicar el ingenio que necesita la práctica de la pintura como el mejor argumento que soporta su defensa: “cuanto más pertenecen las Artes al ingenio y espíritu tanto son más decentes y nobles. [...] No es menos especulativa y colmada de estudios esta Facultad, ni menos pendiente de ingenio, su mayor móvil.”⁹⁰

Siguiendo su razonamiento el poeta sevillano va desgajando uno a uno los argumentos que mantienen la dignidad de la pintura, por ejemplo, su parecido a la escritura en el ejercicio de la mano, actividad que no la desacredita como arte manual, la práctica que de ella han hecho príncipes y reyes, la necesidad de soledad para poder crear, ésta última razón sostenida en varias ocasiones por Leonardo en el conjunto de sus escritos:

“A fin de que la prosperidad del cuerpo no arruine la del ingenio, el pintor o dibujante debe ser solitario y máximo cuando esté empeñado en especulaciones y consideraciones que continuamente apareciéndole delante de los ojos y su memoria alimentando han de ser puestas a buen recaudo.”⁹¹

Otras razones pretendidas por Jáuregui entran en el campo de la historia de la iglesia, la moderación de los propios pintores en vida y costumbres y el cumplimiento de una verdadera mimesis de la naturaleza.

Finalmente, la defensa de nuestro escritor entra en la enumeración de “los Autores que han escrito de la pintura”, y señala el poeta sevillano:

⁸⁸ F. Pacheco, *El Arte*, *op. cit.*, págs. 94, 129, 136.

⁸⁹ El texto está extraído de Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, *op. cit.*, págs. 353-366.

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 354.

⁹¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 170: “A ciò che la prosperità del corpo non guasti quella dell’ingegno, il pittore overo disegnatore debbe essere solitario, e máxime quando è intento alle speculazioni e considerazioni, che continuamente apparendo dinanzi agli occhi, che danno materia alla memoria d’essere bene riservate.”

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“En nuestros tiempos han escrito, no sólo los que estos días oigo alegar en defensa de la protección, sino los siguientes: Leonardo de Vinci, que como pintor estupendísimo (así le llama Paulo Lomazzo) penetra en sus aforismos a lo más íntimo del Arte.”⁹²

A continuación, Juan de Jáuregui hace una muy completa revisión de gran parte de la literatura artística italiana de la que extrajo sus argumentos, tanto en el *Diálogo* como en este *Memorial*.

Por tanto, podemos suponer que una gran parte de los argumentos mostrados, sobre todo en el *Diálogo*, tienen un origen leonardesco pero a través de una recepción indirecta, tal y como sucede, y hemos analizado, en el más completo “parangón” de las artes en la literatura artística española, que, como sabemos, es el de Pacheco.

Consiguientemente, debemos, quizá, hacer una lectura compaginada tanto de los textos de Jáuregui como de los de Pacheco, ya que ambos escritores debieron comúnmente discutir los problemas que, después, vieron la luz en sus libros.

Ahora bien, no olvidando la última cita que hemos realizado de Jáuregui, creemos que tenemos que añadir que nos parece relevante por las siguientes cuestiones:

a. Jáuregui describe a Leonardo da Vinci como un reconocido escritor sobre arte. Aunque la mención de Lomazzo la hace nuestro escritor en relación a la habilidad de Leonardo como artista, tal vez su referencia al florentino como teórico de las artes, también, esté en relación con el *Trattato* del milanés, quien cita a Leonardo en varias ocasiones por la relevancia de sus escritos:

“En este modo va discurrendo y argumentando Leonardo da Vinci en un libro suyo leído por mí hace ya algunos años que escribió con la mano izquierda a ruegos de Ludovico Sforza, duque de Milán, para determinar aquella polémica acerca de si es más noble la pintura o la escultura.”⁹³

El texto de Lomazzo, que acabamos de citar, nos parece significativo puesto que el autor milanés subraya, en un texto conocido por Jáuregui, que Leonardo escribió una comparación de las artes, mención que cuadraría perfectamente con la aseveración hecha por el poeta sevillano. “en nuestros tiempos han escrito, no sólo los que estos días oigo alegar en la defensa de la protección sino los siguientes: Leonardo de Vinci [...]”

Por tanto, quizá, además, debemos suponer que una parte de los argumentos de Leonardo acerca de esta polémica pudieron llegar al autor andaluz mediante las ideas expuestas por Lomazzo tal y como sucederá igualmente en el caso de Vicente Carducho.

Ahora bien, en las *Vidas* de Vasari aparecen otras referencias escritas que se dedican al problema según el tratamiento leonardesco y que, posiblemente, fueron conocidas por nuestro poeta:

“Como también está en las manos de [...], pintor milanés algunos escritos de Leonardo, también con caracteres escritos con la zurda, al revés, que tratan de la pintura y de los tipos de dibujo y formas de

⁹² Juan de Jáuregui, *Memorial*, en Francisco Calvo Serraller, *Teoría*, op. cit., pág. 365.

⁹³ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato*, op. cit., Libro segundo, pág. 58: “Nequal modo va discorrendo, et argumentando Leonardo Vinci, in un suo libro letto da me questi anni passati ch’egli scrisse con mano stanca a prieghi di Ludovico Sforza, Duca de Milano, in determinatione di questa questione sè è più nobile la pittura ò la scultura.”

colorear. Éste no hace mucho que vino a Florencia a verme deseando imprimir esta obra y se la llevó a Roma para darle salida, no se que haya sucedido de esto.”⁹⁴

b. Otro aspecto importante de la cita de nuestro Jáuregui está en la descripción de la composición de los textos de Leonardo. “Leonardo da Vinci [...] penetra en sus aforismos a lo íntimo del Arte”, el escritor sevillano parece, en su afirmación, conocer, haber leído los escritos de Leonardo, formados, en su generalidad, por preceptos que tratan de variados temas del arte pictórico, algo que no nos extraña ya que, como hemos visto, Pacheco nos recuerda que Jáuregui está familiarizado con sus “Documentos”.

Así pues, Juan de Jáuregui se nos presenta como un autor que, con claridad, recepciona el pensamiento de Leonardo en su obra escrita. Ahora bien, a la hora de inquirir sobre el origen, la fuente, de esta recepción no podemos olvidar varias posibilidades de obtención de este conocimiento.

La primera de ellas, estaría en su estancia en Italia que le proporcionaría una cierta familiaridad, no sólo con el ambiente artístico italiano de los primeros años del siglo XVII, sino también con toda la tradición artística proveniente del Renacimiento, tradición que tenía uno de sus nombres más gloriosos en la figura de Leonardo.

Pero, por otro lado, no podemos dejar de subrayar la familiaridad que nuestro poeta mantenía con los círculos artísticos e intelectuales de la Sevilla del momento. En este sentido, no podemos olvidar la fuerte tradición cultural que existía en la ciudad hispalense, materializada en diferentes centros y academias que reunían a la intelectualidad sevillana más sobresaliente.

En este contexto cultural, Jáuregui tuvo, necesariamente, que encontrarse con una cierta recepción de las ideas leonardescas que debían estar circulando en estos ambientes y de la que tenemos un claro testimonio en el tratado de Pacheco.

Ya hemos hablado de la influencia mutua que los dos pintores y escritores debieron ejercer entre ellos, y del conocimiento que tenemos de esta amistad mediante, por ejemplo, *El Arte de la Pintura*. Así, es por el propio escritor gaditano que sabemos que Jáuregui conocía los “Documentos” que estaban en manos del tratadista andaluz y la propia glosa que el poeta sevillano hace de uno de estos preceptos.

Sin embargo, también, hemos podido verificar como las fuentes de recepción de Leonardo en Jáuregui, como en la mayoría de los escritores sobre arte y tratadistas de este período, es diversa. De esta forma, por ejemplo, en su participación en el *Memorial* nuestro poeta cita como fuente para el conocimiento de Leonardo a tratadista milanés G. P. Lomazzo.

El Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga, es una obra donde los argumentos leonardescos se manifiestan con una neta claridad y, como ya hemos podido comprobar, es quizá, la obra de Jáuregui que acusa, de manera más evidente, esta influencia.

⁹⁴ Giorgio Vasari, *LeVite. Edizione Giuntina, op. cit.*, págs. 19-20: “Come anche sono nelle mani di [...], pittor milanese, alcuni scritti di Leonardo, pur di caratteri scritti con la mancina a rovescio, che trattano della pittura e de’modi del disegno e colorire. Costui non è molto che venne a Fiorenza a vedermi desiderando stampar questa opera, e la condusse a Roma per dargli esito, né so poi che di ciò sia seguito.”

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

De todas maneras y para finalizar, no debemos dejar de constatar la reciprocidad de intereses que, igualmente, reunió a Pacheco y Jáuregui en torno a la problemática del “parangón de las artes, donde no conocemos exactamente como Pacheco influyó en su amigo, pero sí sabemos que muchas de las anotaciones del poeta al *Arte de la Pintura* estuvieron consagradas a reexaminar esta cuestión bien cara a los dos.

D. VICENTE CARDUCHO Y LOS *DIÁLOGOS DE LA PINTURA* EN LA RECEPCIÓN VINCIANA PENINSULAR.

Introducción.

Vicente Carducho nació en Florencia, posiblemente, hacia 1576, no obstante, aunque pasa sus primeros años en la Toscana, hacia 1585 se traslada a España en compañía de su hermano Bartolomé, quien realiza el viaje desde Italia con la intención de trabajar, junto a otros artistas italianos, en la decoración de El Escorial.

Así, tras su traslado a nuestra península con sólo nueve años, el artista y tratadista de origen italiano se educará y se formará culturalmente, en gran parte, dentro de las tradiciones y costumbres hispanas.

El artista florentino se forma rápidamente como pintor y comienza una larga carrera de trabajos y de encargos, por ejemplo, sabemos que ya en 1599 participaba en la decoración con que Madrid es revestida para recibir a la reina Margarita, aunque, en estos primeros años de su actividad siempre el nombre irá unido al de su hermano mayor Bartolomé.

Su creciente éxito es el mejor índice de su adaptación y aceptación en España, y así, en 1608 casa con doña Francisca Benavides, y al cabo de poco tiempo y, tras la muerte de su hermano, nuestro artista es nombrado pintor del rey.

Desde esta fecha de 1609 hasta 1627 la posición de Vicente en nuestra patria aparece perfectamente consolidada, buena situación que está justificada por los continuos encargos que recibe. Sin embargo, aunque en 1627 el florentino cuenta ya con más de cincuenta años y su fama parece definitivamente asentada, un acontecimiento viene, quizá, a perturbar los últimos años de su vida, acontecimiento, que no es otro, que la llegada a la Corte madrileña de Diego Silva Velázquez.

Así, para una parte de la historiografía artística española, si el reinado de Felipe III fue el que consagró a Vicente Carducho, el de Felipe IV hará lo mismo con el sevillano Velázquez.⁹⁵

El artista florentino se nos presenta, pues, como una artista profundamente imbuido de la vocación universalista que se propagó como ideal en el Renacimiento italiano; poseía una sólida formación humanista y siguiendo, en cierta manera, el modelo sugerido por Federico Zuccaro, que, como sabemos, había sido maestro de su hermano Bartolomé.

Zuccaro no sólo era un pintor culto, sino que, también, había desplegado sus ideas en una panoplia de escritos teóricos y había participado en la organización de esas

⁹⁵ Francisco Calvo Serraller, en su "Introducción" a su edición de los *Diálogos de la Pintura* no mantendrá esta perspectiva y afirma: "No obstante, Vicente Carducho no es desmontado de ninguno de sus privilegios y le sabemos lleno de encargos hasta la fecha misma de su muerte acaecida en 1638", *op. cit.*, pág. XV.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

instituciones artísticas tan características del manierismo y que son conocidas como academias.⁹⁶

Carducho intentará seguir esta trayectoria abierta por Zuccaro escribiendo un tratado artístico publicado en 1633 con el título de *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*,⁹⁷ e intentando crear una academia en Madrid durante la década de los veinte del siglo XVII, que estaría en profunda relación con las ideas manifestadas en su propio tratado.⁹⁸

Nuestro tratadista, como todo buen artista culto que se preciase, poseía una nutrida biblioteca. Sabemos que el inventario testamentario de los libros de Carducho da la cifra abultada de 307 volúmenes, cantidad, que para la época, era considerada elevada.

En la biblioteca del autor de los *Diálogos* encontramos los autores “clásicos” que debían formar parte de la cultura libresca de un artista, a saber, escritos de arquitectura como Vitrubio, Vignola, Serlio, Alberti; igualmente, tratados de pintura como el de Zuccaro, Juan de Butrón, Lomazzo..., sin embargo, no aparece ningún texto o escrito de Leonardo da Vinci, aunque, indudablemente, lo leyó tal y como nos recuerda Pacheco y lo utilizó de una manera ingente como trataremos de demostrar en el análisis que, en las páginas siguientes, llevamos a cabo.

Los ocho diálogos que componen la obra de nuestro tratadista, han tenido una fortuna dispar en el mundo de la cultura, de hecho, hay que establecer una clara y nítida línea limítrofe y hablar de un antes y un después del siglo XIX.

Con anterioridad al siglo XIX, las alusiones y las reflexiones en torno a los *Diálogos*, son casi siempre apologeticas, tal y como demuestran los textos de Jusepe Martínez, Antonio Palomino, Francisco Preciado de la Vega, Gregorio Mayans, y el elogio más encendido que vendrá de la pluma de Juan Agustín Ceán Bermúdez.⁹⁹

El encomio y agasajo que obtuvo de los tratadistas españoles hasta el siglo XIX fue, resueltamente, transformado en intención crítica en la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez Pelayo. Esta valoración negativa tendrá una importante repercusión sobre toda la posterior crítica del texto de nuestro Carducho.¹⁰⁰

⁹⁶ Sobre la obra teórica de Federico Zuccaro se pueden ver las páginas dedicadas al mismo por Schlosser, *op. cit.*, págs. 336-338. La revisión de sus textos se puede hacer a través de la edición de los mismos por D. Heikamp, *Scritti d'Arte*, Firenze, 1962. El tema de las academias está magistralmente analizado en Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982, págs. 48 y s.s.

⁹⁷ La edición del texto que vamos a seguir es la realizada por Francisco Calvo Serraller, *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1979.

⁹⁸ Véase Francisco Calvo Serraller, “Las academias artísticas en España” en N. Pevsner, *op. cit.*, págs.209-241.

⁹⁹ Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 2006, pág. 236; Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, Madrid, 1988, v. III, pág. 147; Francisco Preciado de la Vega, *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y la práctica de la pintura escrita por Paraíso Tebano, pastor arcade de Roma*, Madrid, 1789, pág. 152.; Gregorio Mayans y Siscar, *Arte de Pintar*, Valencia, 1854, pág. 102.; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, T. I., pág. 251.

¹⁰⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, V. II, pág. 409.

Esta nueva visión de la obra del escritor florentino no se detendrá en las fronteras de nuestro país, y veremos como se puede percibir, de la misma manera, un tratamiento similar en las valoraciones de Carl Justi o Anna Fumagalli.¹⁰¹

Finalmente, en la obra de Juan Antonio Gaya Nuño, las palabras que se dedican a los *Diálogos* son más mesuradas:

“Nada de ello puede obstar al respeto, al interés y al buen castellano del libro de Carducho que abunda en diferente linaje de primores literarios y críticos y cuya completa lectura es siempre recomendable”¹⁰²

Y de la misma forma, la visión que da Karin Hellwig, constituye ya la inclusión de la obra de Carducho, así como de toda la literatura artística española, en un “corpus” tan respetable y rico como cualquier otra del ámbito europeo.¹⁰³

Como ya hemos anotado anteriormente, no queda en el inventario que se realiza a la muerte de Vicente Carducho en 1638 ninguna referencia a la posesión de un tratado de Leonardo da Vinci. Sin embargo, la lectura de los *Diálogos* no deja lugar a dudas de que Carducho conocía de Leonardo y, por tanto, la pregunta sobre cómo obtuvo su información sobre el artista de Vinci es inevitable.

La respuesta a la cuestión que estamos planteando no elimina la posibilidad, más que probable, de que el conocimiento que nuestro escritor tuvo de las ideas y de la obra artística de Leonardo no se limitarán a una simple fuente, sino que al contrario, las vías de transmisión pueden ser variadas.

Por ejemplo, recuérdese el papel destacado de Bartolomé Carducho en la Corte de Valladolid y su importancia como marchante de pintura italiana.¹⁰⁴

Así, un viajero contemporáneo decía de estas colecciones que en “las casas (de la Ribera) [...] están todas llenas de las más hermosas pinturas que hay en España, y muchas de ellas originales de Urbino, Miguel Ángel, Ticiano, Leonardo, Mantegna y otros más modernos que fueron los Apeles, Timantes, Zeuxis, Parrasio, Protógenes y Apolodoros de nuestro tiempo.”¹⁰⁵

En este sentido, debemos también traer a colación la obra que de Leonardo conservaba nuestro tratadista a su muerte, lo cual, sigue hablándonos de una cierta familiaridad, en este caso, con obras de escuela leonardesca que debían ser conocidas a nuestro escritor.

La aseveración, que hemos realizado más arriba, acerca de la variedad de las fuentes de conocimiento del artista de Vinci nos introduce, igualmente, en el problema de los distintos niveles de recepción de la obra de Leonardo en Carducho, problema que nos ha servido de herramienta metodológica a lo largo de todo este trabajo de investigación.

¹⁰¹ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1999, págs 219-225; Anna Fumagalli, “I trattatisti e gli artisti italiani in un trattato d’arte spanuolo”, *Atheneum. Studi periodici di Letteratura e Storia*, II, 194, págs. 294 y s.s.

¹⁰² Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la Crítica de Arte en España*, op. cit., pág. 38.

¹⁰³ K. Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999, págs. 206-214. y 261-265.

¹⁰⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pág.38

¹⁰⁵ F. Arribas, “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada ‘La Ribera’ en Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1906, nº121, págs. 153-170.

Leonardo como fuente. Un planteamiento del problema.

* *Presentación del material.*

El texto, que nuestro escritor presenta en el “diálogo primero”, ya deja percibir que el tratadista florentino conoció alguna de las versiones manuscritas de los escritos de Leonardo, cuando hace una breve reflexión antológica sobre las fuentes artísticas que todo pintor debe conocer:

“Leí los libros doctos en esta facultad, y en las demás que componen un perfecto Pintor. Para la Notomía, el Vexalio, Autor francés, cuyos dibujos excelentemente hizo Juan Callesux Francés, y los del Valverde Español, el insigne Becerra, ambos siguiendo casi en todo lo uno, y en lo otro al Vexalio. Algunos papeles suletos de Próspero Bresano y de Rómulo Chinchinato para saber por ellos el sitio, forma, tamaño y efecto de los huesos, y sus músculos, que son las partes que deve ser el Pintor; dexando la calidad dellos, su virtud, oficio y de sus acciones a los Médicos, y Cirujanos. Y para la Simetría al docto y diligentísimo Alberto Durero, Leon Bautista Alberti, Juan Pablo Lomazo, Pomponio Guárico, y algunos discursos manuscritos doctísimos de Michelangel, de Leonardo de Vinci y otros observantísimos que entendieron la Simetría con eminencia.”¹⁰⁶

Francisco Calvo Serraller comenta, con respecto a la cita anterior, que “probablemente, el manuscrito al que se refiere Carducho es el mismo que cita Pacheco en su *Arte de la Pintura*.”¹⁰⁷

La afirmación de Calvo Serraller se basa en la propia trayectoria del tratado de Pacheco publicado tardíamente en 1649, pero redactado, posiblemente, en una fecha bastante más temprana, ya que sabemos que 1622 el propio tratadista gaditano imprimió un opúsculo titulado: *A los profesores del arte de la pintura*¹⁰⁸, a lo que hay que sumar otro, rarísimo, sin lugar ni fecha de edición que se presenta de la siguiente manera:

“Francisco Pacheco, al lector. Determino comunicar a algunos curiosos del arte de la pintura, este Capítulo de mi obra antes de sacarlo a la luz.”¹⁰⁹

Así, hay bastantes razones para pensar que cuando Vicente Carducho publicó sus *Diálogos* en 1633, conocía algunos textos del tratadista andaluz, de lo cual, el propio Pacheco se queja cuando el florentino utiliza los textos de Leonardo da Vinci correspondientes a este capítulo XII del segundo libro de *El Arte de la Pintura*:

“Porque si la doctrina adelgaza el entendimiento, el ejercicio perfecciona la mano, y así requiere menos tiempo que estudio. Sentencia es de un valiente pintor que *la pratica deve essere edificata sopra la buona teorica*.”

Anotando el escritor gaditano al margen:

“Este documento tomó de aquí Carducho por estar impreso”¹¹⁰

¹⁰⁶ Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, op. cit., págs. 25-29. El subrayado es nuestro.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 29, n. 37.

¹⁰⁸ Francisco Pacheco, *A los profesores del arte de la pintura*, en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, págs. 185-195.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 181. Francisco Calvo Serraller nos señala la existencia de un ejemplar de este folleto en la Biblioteca Nacional de Lisboa que corresponde al capítulo XII de *El Arte de la Pintura*.

¹¹⁰ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, 2001, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, pág. 425. La sentencia de Leonardo ya había sido mencionada en la pág. 267 de la edición citada: “Porque aunque ha sido verdad que para ser uno pintor (conforme al estilo que se en tiene aprender otras artes

Veamos, seguidamente, cuáles son los textos de Leonardo que aparecían en los opúsculos publicados por Pacheco con anterioridad a la edición de *El Arte* de 1649.

Con respecto al opúsculo publicado en 1622 con el título de *A los profesores del arte de la pintura*, podemos señalar que no hay ninguna cita directa de Leonardo da Vinci, aunque sí aparecen argumentos que tiene su procedencia en las ideas y reflexiones del artista italiano como estudiaremos más adelante.

Ahora bien, la situación es diferente con respecto al folleto publicado sin fecha de edición y que corresponde al capítulo XII del segundo libro de *El Arte de la Pintura*; en este caso, Francisco Pacheco, haciendo gala de la honestidad documental que muestra en su tratado, sí deja algún texto extraído de los “Documentos” vincianos que poseía y que ya hemos citado más arriba.

Por tanto, vemos, que, justamente, los opúsculos publicados por el tratadista andaluz no hacen, prácticamente, uso de los “Documentos” que aparecerán en número de veintisiete en *el Arte de la Pintura*.

Sin embargo, es interesante señalar que en el capítulo XII que estamos tratando, sí aparece una cita de Miguel Ángel Buonarrotti:

“Non ha l’ottimo artista alcun concetto
ch’ un marmo solo in se non circinscriva
col suo soverchio, et solo a quello arriva
la mano, che ubbidisce all’intellecto.”¹¹¹

Curiosamente, esta cita es la única frase literal de los escritos de Miguel Ángel que aparece en el *Arte de la Pintura*, por lo que cabría suponer que cuando Carducho ha citado las obras manuscritas de Miguel Ángel y de Leonardo estuviera en su memoria el texto de Pacheco que acabamos de analizar.

Por otro lado, se podría hacer una comparación entre los “Documentos” vincianos utilizados por el escritor gaditano y aquellas ideas que de Leonardo aparecen en los *Diálogos*. La razón de esta comparación estribaría en mostrar el grado de dependencia en atención a la recepción vinciana que tendría el tratado de Carducho en relación con *El Arte de la Pintura* de Pacheco.

Veamos, pues, las ideas leonardescas que aparecen en los *Diálogos*:

- A. “Que los colores, a nuestro ver, se mudan como se apartan de nosotros, es cierto; porque nuestra vista tiene cierta limitación de distancia para ver, que pasando della no se ve y queda todo obscuro y negro, y con la luz que da el Sol, lo haze parecer azul: y así nos parece que lo son los cielos, siendo de materia simple, y sin color ninguno, porque no alcanza nuestra vista tanto, quanto distan de nosotros. Tomemos ejemplo de una experiencia material, y sea, que si mezclamos un poco de negro con albayalde, que es blanco, nos hace un color azulado, y de esta mezcla hará mayor efecto, más o menos azul, según la materia tuviere de tierra o de diafanidad; y porque el negro de las tinieblas es incorpóreo, y el blanco, que es la luz del Sol, de la misma

debiera saber la teórica, como fundamento sobre el que se edifica la práctica (según enseña Leonardo da Vinci)

¹¹¹ Pacheco extrae la cita de Miguel Ángel de la *Lezzione sopra un soneto de Michelangelo* de Benedetto Varchi, en Paola Barocchi, *Scritti d’Arte del Cinquecento*, Milano 1977, v. II, pág. 1322.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

manera lo es, sin genero de materia alguna haze aquel azul aparente tan subido como nos parece el cielo: y quanto mas estuviere el aire limpio de vapor, mas azul nos parecerá, porque tendrá menos en que pare la vista, ni hiera el Sol; y quanto mas la cosa se apartare de nosotros, son menos poderosas las especies porque vemos, y se acercan mas a la obscuridad, y se va haziendo aquella mezcla de azul, hasta que llega a distar tanto, que como queda dicho, no llega la facultad visiva, y queda obscuro, y entonces nos parece el cielo azul perfectísimo y la experiencia nos enseña que las cosas que vemos quando miramos las sierras o montañas desde lexos, nos parecen de un color azul, siendo compuestas de tantas.¹¹²

El razonamiento que nos presenta Carducho muestra una clara semejanza con nociones sobre el color que aparecen en el *Libro di Pittura* de Leonardo:

“El color azul del ayre se origina de aquella parte de su crasicie que se halla iluminada y colocada entre las tinieblas superiores y la tierra. El ayre por sí no tiene qualidad alguna de olor, color o sabor; pero recibe la semejanza de todas las cosas que se ponen detrás de él: y tanto más bello será el azul que demuestre, quanto más obscuras sean las cosas que tenga detrás, con tal que no haya ni un espacio demasiado grande, ni demasiado húmedo; y así se ve en los montes más sombríos que a larga distancia parecen más azules, y los que son más claros, manifiestan mejor su color verdadero que no el azul de que los viste el ayre interpuesto.”¹¹³

De la misma manera encontramos análisis y razones semejantes en el *Trattato* de Lomazzo que pudo ser igualmente utilizado por Carducho para obtener informaciones adecuadas al tratamiento pictórico del color.¹¹⁴

Además sabemos que la teoría del arte de Lomazzo es profundamente deudora de los preceptos artísticos leonardescos, por lo cual, cabe la posibilidad de que algunos conceptos leonardescos sean recepcionados por Carducho a través de los escritos del propio Lomazzo.

Una segunda, posible utilización de las ideas leonardescas en los *Diálogos* de Carducho se encontrarían en el siguiente texto:

B. “Finalmente el Pintor exterior, no haze más de lo que el Lector, que no lee mas de lo que le dan, y no se debe más de la restitución de lo que le dio el objeto que se entró por la vista: y esto es (a bien suceder) porque es mui contingente pasarse por alto lo bueno (a él incognito) o quedarse en

¹¹² Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, op. cit., págs. 161-162.

¹¹³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., T. I, pág. 241: “L’azzurro dell’aria nasce dalla grossezza del corpo de l’aria aluminada, interposta infra le tenebre superiori e la terra. L’aria per sè non ha qualità d’odore o di sapore, o di colore, ma in sé piglia le similitudini delle cose che dopo lei son collocate, e tanto sarà di più bello azzurro quanto dirietro ad essa sarà maggiore tenebre, non essendo lei di troppo spazio, nè di troppi grossezza d’umidità; e verdesi ne’monti che hanno più ombra essere più bello azzurro nelle longue distanze, e così dov’è più aluminato, mostrare più il colore del monte che dell’azzurro appiccatoli dall’aria che infra lui e l’occhio s’interpone.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, op. cit., pág. 68. Francisco Calvo Serraller en su edición de los diálogos cree más conveniente utilizar el original de Leonardo en el Códice Leicester, recogido en J.P. Richter, op. cit., t. I, págs. 161-163, intituladas *Del colore dell’aria*; nosotros preferimos la referencia de los preceptos del *Libro di Pittura* porque siguiendo nuestra hipótesis y metodología pensamos que era un texto más difundido que los originales de Leonardo conservados por Orazio Melzi en los áticos de su villa milanese de Vaprio d’Adda en principio y después por Pompeo Leoni. Sin embargo, estos originales vincianos, aparte de su difícil acceso y lecturas meticulosas añadían el problema de la compleja comprensión de la escritura invertida. No obstante, como se verá, no cabe descartar esta posibilidad de consulta. Por otro lado, los textos artísticos leonardescos se difundieron, como sabemos, con una cierta flexibilidad gracias a las copias apócrifas de las que pudieron disfrutar Pacheco y quizá, también, Carducho.

¹¹⁴ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scultura et architettura*, Milano 1584, Libro I, capítulo I, págs. 25-26.

los pinceles lo más importante: pero al docto se le debe no sólo la restitución, pero también la educación y el reducir lo que era malo a bueno”.¹¹⁵

La teoría de la “restitución” que Vicente Carducho nos esboza aquí, parece inspirarse, también, en ideas que eran en ese momento tópicas y que estaban en fluida circulación en los medios artísticos italianos en relación con la temática del *Parangón* o comparación de las artes.

Ahora bien, las ideas, en este sentido, expresadas por Leonardo en la primera parte de su *Libro di Pittura* son las que tienen una vinculación más clara con la opinión expuesta por Carducho:¹¹⁶

“El arte del escultor es de mayor fatiga corporal que el del pintor, esto es, un arte más mecánico y que menor fatiga mental requiere, es decir: que en relación a la pintura, tiene parco discurso, pues el escultor solo quita, más el pintor siempre pone. Quita siempre aquél de un mismo material, en tanto que éste pone siempre de diversos materiales. El escultor sólo busca las líneas que circunscriben la materia esculpida; el pintor estas mismas líneas y otras para la sombra, la luz, el color y el escorzo, cosas en las que la naturaleza auxilia de continuo al escultor, engendrando por sí misma la sombra, la luz y la perspectiva. Pero si el escultor se las encuentra ya resueltas, no así el pintor, que ha de obtenerlas a fuerza de ingenio, supliendo a la propia naturaleza.

Y si tú me dices que hay escultores que conocen lo que el pintor conoce, te replicaré que cuando el escultor conoce las tareas del pintor, él mismo es pintor y que cuando no las conoce, es un simple escultor. El pintor, sin embargo, ha de conocer la escultura, esto es, la naturalidad del relieve, el cual engendra por sí mismo el claroscuro y el escorzo. Por tal razón, muchos que no son sabios en este discurso de sombras y luces y perspectivas se vuelven a la naturaleza y la copian, pues sólo así, sin necesidad de otra ciencia o discurso natural, sirven a su propósito.”¹¹⁷

La siguiente cita que del maestro de Vinci encontramos en el texto de Carducho es aquella que ya hemos citado y que Francisco Pacheco consideró como un hurto que el florentino había realizado de sus escritos impresos:

C. Pero pocas veces se han visto juntas estas dos partes bastantemente para acción de tanta gallardía sino es que la práctica sea edificada sobre una buena teórica, como lo dixo Leonardo de Vinci en sus documentos”¹¹⁸

El texto leonardesco del cual Pacheco extrajo la cita que, con posterioridad, tomó Carducho es el siguiente:

“Aquellos que se enamoran de sola la práctica sin cuidar de la exactitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá á donde vá á

¹¹⁵ Vicente Carducho, *op. cit.*, pág. 192.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 192 (nota 531).

¹¹⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, T. I, pág. 163: “Lo scultore ha la sua arte de maggior fatica corporale che i'l pittore, cioè più meccanica e di minor fatica mentale, cioè che ha poco discorso rispetto alla pittura, perchè esso scultore solo leva, et il pittore sempre pone; lo scultore sempre leva á una materia medesima, e il pittore sempre pone; lo scultore solo ricerca i lineamenti che circondano la materia sculta, et il pittore ricercali medesimi lineamenti, et oltre a quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto, delle quali cose la nature n'aiuta di continuo lo scultore, cioè con ombra e lume, e prospettiva, le quali parti bisogna che 'l pittore se-lle acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura, e lo scultore le trova del continuo fatte. E se tu dirai: Gli è alcuno scultore che intende quello ch'intende il pittore, io ti rispondo che donde lo scultore intende le parti del pittore, che'esso è pittore, e dove esso non l'intende, ch'egli è semplice scultore. Ma il dipintore ha di bisogno d'intendere sempre la scultura, cioè il naturale, che ha il rilevo che per sé genera chiaro e scuro e scorto. E per questo molti ritornano alla natura per non essere scienziati in tale discorso d'ombre e lume e prospettiva, e per questo retranno il naturale, perchè solo tal ritrarre ne ha messo in uso, senza altra scienza o discorso di natura in tal proposito.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 79-80.

¹¹⁸ Vicente Carducho, *op. cit.*, pág. 193.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, á la qual sirve de guía la Perspectiva; y en no entrando por ésta puerta, nunca se podrá hacer, cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesión”¹¹⁹

Otra de las partes del texto de Carducho que pueden ser puestas en relación con textos vincianos es la siguiente:

- D. “Mas supuesto que este Pintor solo sea externo, y que solo obren las manos mediante el uso y cuidado de imitar lo que tiene delante de la vista, aunque sea con la eminencia que me has propuesto, y que hazen los que copian el natural, sin inquirir causas ni razones, no se le deberá más gloria de lo que hiziere material (como queda dicho) y que al farsante de los versos que recita, que aunque diga maravillas, no se podían preciar de que son propias, que no haze mas que bolver lo que le dieron”¹²⁰

En este caso, la alusión al “farsante” que utiliza la obra de otros para obtener un beneficio propio, recuerda, como señala Calvo Serraller una conexión con ciertas palabras de Leonardo cercanas en el sentido y en la forma:

“Si no supiera yo, cual es su caso, aducir testimonios de autores, una mucho mayor y más digna cosa aduciré, la experiencia, maestra de maestros. Van y vienen los engreídos y pomposos, revestidos y hermoeados no con las fatigas suyas, sino con las ajenas; mas las mías quieren regatearme. Y si a mí, que soy inventor, desprecian, cuánto más no habrán de ser vituperados ellos, que no son inventores, sino baladrones y pregoneros de obras que no les pertenecen.”¹²¹

En relación con el texto de Carducho cabe también colocar la siguiente digresión de Leonardo:

”El pintor que tan sólo copia a fuerza de práctica y buen ojo, mas sin juicio, es como el espejo, que en sí refleja todas las cosas contrapuestas, pero no las conoce.”¹²²

Vicente Carducho parece, también, inspirarse en los preceptos leonardescos acerca de la perspectiva de luz y color a la hora de redactar el siguiente texto:

- E. “Como por ejemplo sería, si en una pintura, que se tuviese de ver de lejos cargásemos de colores bañados, como es carmín, cardenillo, y azul, que aunque de cerca harían agradable vista, a mucha distancia, sería poco conocida, y mui confusa, por la falta de claros que distinguan y separen las formas y cuerpos, según conviene; y por eso es tan importante este conocimiento para el uso de los colores según la luz y la distancia que se han de ver, yerro mui común e lo que son meramente copiadores del natural.”¹²³

¹¹⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, T. I, pág. 184: “Di quelli che s’inamorano di pratica senza scienza sono come li nocchieri ch’entran in naviglio senza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debb’esser edificata sopra la bona teorica, della qualle la prospetiva è guida e porta, e senza questa nulla si fa bene ne’ casi di pittura.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 11. Una cita de Leonardo que sigue la misma línea: “Studia prima la scienza e poi seguita la pratica nata da essa ciencia.” *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 171.

¹²⁰ Vicente Carducho, *op. cit.*, pág. 193.

¹²¹ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, www.leonardodigitale.com/index.php.fol.323r, visitado el 10-I-2009: “Se bene como loro non sapessi allegare gli altori, molto maggiore e più digna cosa allegherò allegando la sperienza, maestra si loro maestri: Costoro vanno sconfiati e pomposi, vestiti e ornati non delle loro, ma delle altrui fatiche e le mie a me medesimo non concedano. E se me inventore disprezzeranno, quanto maggiormente loro, non inventori ma trombetti e recitatori delle altrui opere, [p] otranno essere biasimati”. Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 94-95.

¹²² *Ibidem*, fol.207r: “Il pittore che ritrae per pratica e giudizio d’occhio senza ragione, è come lo specchio che in sé imita tutte le a sé contra poste cose, senza cognizione d’esse. Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 99.

¹²³ Vicente Carducho, *op. cit.*, págs. 194-195.

Leonardo da Vinci dejó un amplio conjunto de preceptos sobre lo que él llamo en muchos casos “prospettiva di colori”. Este tipo de perspectiva, Leonardo la consideraba un paso fundamental en la representación del natural frente a los tipos de perspectiva clásicos heredados de la tradición quattrocentista:

“Tres son las partes de la perspectiva de que se sirve la pintura; de ellas, la primera entiende la pérdida de tamaño de los cuerpos opacos. La segunda, de la mengua y pérdida del contorno de esos mismos cuerpos opacos. La tercera, de la mengua y pérdida de color a gran distancia.”¹²⁴

En el *Libro di Pittura* se recogen una nutrida reunión de consejos acerca del uso de este tipo especial de perspectiva que incluye los números 193, 194, 195, 198, 199, 200, 202, 208, aunque la temática de la percepción del color será un eje continuo de la reflexión leonardesca y el análisis de sus cambios y mutamentos se recogerán en mucho más preceptos del texto vinciano que los aquí señalados.

Como ejemplo de la visión leonardesca de este tipo de perspectiva en relación con el texto de Carducho visto más arriba proponemos el siguiente consejo vinciano:

“Puesto un mismo color á varias distancias y siempre á una misma altura, se aclarará á proporción de la distancia que haga de él al ojo que le mira[...] Con lo cual queda probado, que la proporción o disminución de los colores es como la de sus distancias á la vista; lo qual sólo sucede en los colores que están en una misma altura; porque en siendo ésta diversa, no rige la misma regla, pues entonces la diferencia de los grados del ayre varia mucho en el asunto.”¹²⁵

Sin embargo, y como hemos hecho ya notar con anterioridad, el *Trattato* de Lomazzo difundió muchos de los conceptos leonardescos por la familiaridad que el tratadista milanés tenía con el ambiente vinciano, que había permanecido en la ciudad tras la marcha del maestro en 1513 y por el conocimiento de las doctrinas de Leonardo que Lomazzo pudo obtener a través de la conversación con Francesco Melzi y la revisión y consulta de los documentos vincianos que éste atesoraba en su palacio de Vaprio d’Adda.

El libro tercero del *Trattato* del escritor milanés dedicado a los colores, estudia, detenidamente, algunas de las concepciones que Leonardo había mantenido sobre este tema y que había transcrito en sus diarios, parte de los cuales se convirtieron, por la labor de Melzi, en el *Libro di Pittura*.

El libro cuarto de Lomazzo dedicado al estudio de la luz deja ideas semejantes a las vistas en el texto de Leonardo acabado de citar:

¹²⁴ Leonardo da Vinci, *Manoscritto E*, www.leonardodigitale.com/index.php.fol.80v: “3 sono le parte della prespettiva di che si serve la pittura, delle qualle la prima s’astende alla diminuzione delle quantità de’corpi oppacchi; la seconda è delle diminuzioni e perdimenti delli termini d’essi corpi oppacchi; la terza e della diminuzione e perdimenti de’colori in lunga distancia.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 97.

¹²⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, págs. 226-227: “D’un medesimo colore posto in varie distanzie et altezze, tal fia la proporcione de suo rischiaramenti, qual sarà quella delle distanzie che ciascun d’essi colori ha da l’occhio che li vede.[...] (Seguidamente realiza un cálculo matemático unido a un gráfico que demuestra una escala de desvanecimiento del color en relación a la distancia) E cosí abbaino provato qui tale essere la proporcione delle diminuzioni de’colori, o vo’dire perdimenti, qual è quella loro distanze da l’occhio che li vede; e questo solo accade ne’colori che sono de eguale altezza, perché in quelli che sono d’altezze ineguali non si osserva la medesima regola, per essere loro in arie di varie grossezze, che fan varie occupazioni a essi colori.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, págs. 51-52.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“Pero cuando el cuerpo coloreado y el objeto estén lejos, la imagen viene al ojo en la misma cantidad que el cono o ángulo de la pirámide, que es demasiado agudo y pequeño. Por esto no llena al ojo y vacila, y no se puede ver clara y distintamente [...] pero con la imagen pequeña esta cosa que está demasiado distante, el ojo no puede informar bien y por esto no pueden el dato visible clara y distintamente [...] y por la misma razón queda la tercera parte más oscura y la cuarta más que la tercera y así proporcionalmente hasta que el ojo no ve ya más.”¹²⁶

Otra parte de los *Diálogos* de Carducho parece darnos una visión de la familiaridad que el tratadista florentino tenía o había tenido con textos vincianos ya que la referencia que nos da es bastante directa de los trabajos e intereses de Leonardo:

- F. “Otros que han pintado obscuro, y teñido, atendieron solo al Arte, procurando por este medio alcanzar y proporcionar lo profundo del obscuro, con lo realzado, y luzido de la luz, cosa hasta oi no conseguida del todo de nadie, por falta de materia, que no la ai suficiente a dar una luz y un lustre de una joya, ó metal bruñido, ni para un resplandor, ni tampoco negro para la sombra de un terciopelo negro; aunque aquel Filósofo y Pintor Leonardo de Vinchi presumió sacarlo a fuerza de destilaciones y artificios.”¹²⁷

El texto de los Diálogos que acabamos de citar, junto con todos aquellos que estamos mostrando en este apartado, serán contextualizados y comentados más adelante, ya que en el punto en que nos encontramos, nuestro máximo interés es concertar la relación existente entre las ideas que, con un origen leonardesco, aparecen en el texto de Carducho y los preceptos leonardescos que el tratadista florentino leyó o tuvo a su alcance, con el fin, pues, de tratar de elaborar una hipótesis sobre el origen de la información de Leonardo y sobre el Leonardo que Vicente Carducho manejó.

Así la cita de Carducho que acabamos de ver presenta un desdoblamiento en dos temas típicamente leonardescos, a saber, el primero, la importancia que en la pintura adquiere la utilización de luces y sombras que daría un mayor énfasis al relieve del conjunto:

“Si la figura se coloca en una casa oscura, y se ha de mirar desde afuera, tendrá la tal figura todas sus sombras muy deshechas, mirándola por la línea de la luz, y hará un efecto tan agradable, que dará honor al que la imite, porque quedará con grande relieve, y toda la masa de la sombra sumamente dulce y pastosa, especialmente en aquellas partes en donde se advierte menos oscuridad en la habitación, porque allí son las sombras casi insensibles; la razón de ello se dirá mas adelante.”¹²⁸

Cualquier maestro que siguiese los consejos expuestos por Leonardo en este precepto, evidentemente, crearía una obra donde la oscuridad sería una impresión

¹²⁶ Giovanni Paolo Lomazzo, *op. cit.*, pág. 216: “Ma quando il corpo colorito, et obietto sta lontano, quella imagine viene all’occhio della medesima quantità del cono ò angulo della pirámide, il quale è troppo acuto, et picciolo. Perciò non empie l’occhio et vacilla, et not si può vedere chiara, et distintamente. [...] mà con l’imagine picciola desta cosa che è troppo distante, l’occhio non si può cose bene informare; et per questo non può vedere la cosa visibile chiara et distintamente [...] et per la medesima ragione resta la terza parte più oscura, et la quarta più che la terza, et proportionatamente infino che l’occhio non può veder più.”

¹²⁷ Vicente Carducho, *op. cit.*, pág. 268.

¹²⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, t. I, pág. 186: “E se la tua figura è cosa oscura, e tu la vedi di fora, questa tal figura ha l’ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere lei di gran rilievo e lle ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l’ombre quasi insensibili; e la ragione sarà detta al suo loco.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 13.

manifiesta a cualquier espectador, dando esa apariencia, tan característica, de la escuela leonardesca.

Pero, por otro lado, el texto de Carducho deja traslucir una faceta de los textos vincianos que, curiosamente, no se recoge en el *Libro di Pittura*, y es el conjunto de recetas que Leonardo anotó a lo largo de los años en sus cuadernos y de las cuales podemos ver una antología en la edición de los escritos de Leonardo realizada por J.P. Richter.¹²⁹

Seguidamente daremos un ejemplo de “artificio” y “destilación” con el que Leonardo pretendía obtener un color blanco de gran calidad y que podría ser una de las recetas que Carducho tendría en mente cuando señaló la opinión anterior sobre Leonardo:

“Pon blanco en una cazuela y extiéndelo de tal suerte que no exceda el grosor de una cuerda; déjalo entonces dos días al sol y al sereno. Por la mañana, cuando el sol haya enjugado el rocío de la noche...”¹³⁰

G. “Y la buena luz ha de venir de alto y del norte”¹³¹

El texto de Leonardo dice lo siguiente:

“[85] Como para retratar del natural la luz debe estar alta. La luz para retratar del natural debe ser de tramontana, ya que esta la cambia; y si lo haces utilizando la de mediodía, mantén la ventana cubierta, para que el sol iluminando todo el día aquélla no cambie. La altura de la luz debe estar situada de tal manera que cualquier cuerpo proyecte una sombra en la tierra tan larga como es su altura.”¹³²

Es importante subrayar que muchos de los textos de los *Diálogos* de Carducho que se acercan a las teorizaciones leonardescas, no lo hacen de una manera singular, tal y como acabamos de ver, así, en alguno de los casos que mostramos, es posible relacionar una cita de nuestro tratadista con dos o más ideas leonardescas, como, igualmente, comprobaremos en el caso que sigue.

H. “Todos estos efectos hazen sin duda, dexándose llevar de su natural, y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y el cuerpo, en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto.”¹³³

En este ejemplo, Vicente Carducho viene a afirmar que hay una gran tendencia en los pintores a reflejar sus rasgos personales en sus propias obras: “como cada uno aspira a

¹²⁹ J.P. Richter, *The notebooks, op. cit.*, v. I, págs. 315-325, la traducción de estos pasos vincianos están en la traducción del *Tratado de Pintura*, realizada por Ángel González García, *op. cit.*, págs. 425-436.

¹³⁰ J.P. Richter, *The notebooks, op. cit.*, v. I, pág. 318, la nota corresponde al *Códice Atlántico, op.cit.*, 27r: “Metti la biacca in vn tegame che ui sia grossa vna corda per tutto, e lascia la stare 2 dí al sole e al sereno, e fa cha la mattina quando il sole a rasciutto la rugiada della notte...”

¹³¹ V. Carducho, *Diálogos, op. cit.*, pág. 385.

¹³² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 185: “[85] Come debb’esser alto il lume da ritrarre dal naturale: ‘Il lume da ritrarre dal naturale vol essere a tramontana, acciò non facci mutazione; e se lo fai a mezzodí, tieni la finestra impannata, a ciò il sole alluminando tutto il giorno quella non faccia mutazione. L’altezza dil lume de’essere in modo situato ch’ogni corpo facci tanta longa per terra la sua ombra, quanto è la su altezza.’”

¹³³ V. Carducho, *Diálogos, op. cit.*, pág. 274.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

imitar, ó reengendrar su semejanza”, idea que aparece en los apuntes de Leonardo en varios lugares:

“El pintor que tenga las manos groseras, las hará similares en sus obras y lo mismo sucederá en cualquier miembro si un largo estudio no se lo impide. Por lo tanto, tú, pintor, mira bien la parte más fea de tu persona y cuídala con tu estudio; ya que si eres bestial, tus figuras parecerán iguales, y sin ingenio, e similarmente en cualquier parte que de bueno o triste haya en ti se mostrará en parte en tus figuras.”¹³⁴

Ahora bien, el texto de nuestro tratadista incide en la importancia del estudio y de la reflexión: “si ya con el estudio y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia”, para no caer en los errores que tanto él como Leonardo habían proscrito. Esta idea se puede encontrar, nuevamente, en el siguiente precepto del artista de Vinci:

“En este caso deberá el Pintor dibujar la figura por la regla verdadera y bella proporción. Además de esto debe medirse á si mismo, y notar en qué partes se aparta de dicha proporción, con cuya noticia cuidará diligentemente de no incurrir en el mismo defecto al concluir la figura.”¹³⁵

El conjunto de ideas extraído de los *Diálogos* de Carducho que, seguidamente, presentamos, está relacionado con la temática de la “comparación de las artes”. El autor de los *Diálogos*, también en este caso, y como analizaremos más adelante, parece inspirarse en el famoso “Paragone” vinciano. Ahora bien, en este punto, debemos recordar que las versiones apócrifas que circularon, de manera manuscrita, del *Libro di Pittura* confeccionado por Francesco Melzi, carecían de esta primera parte dedicada al “parangón”, así, en el caso de Francisco Pacheco, que analizamos en el epígrafe sucesivo, la recepción de los argumentos leonardescos se realiza por una acogida indirecta a través, fundamentalmente, de la tratadística italiana que desarrolló esta polémica en la centuria anterior.

Por tanto, en este caso, como en los ejemplos que venimos examinando, no encontramos, pues, una posible utilización del manuscrito vinciano que poseyó Pacheco por parte de Vicente Carducho tal y como el profesor Serraller afirmó. Ya que la mayoría de las temáticas examinadas hasta este momento no coinciden con las que trató el gaditano en su *Arte* aprovechando los “Documentos” vincianos.

Sigamos, consiguientemente, con los textos extraídos de los *Diálogos* y sus correspondencias leonardescas:

I. “Alega el Escultor la perpetuidad para conservar mas en la presencia humana las cosas, que es la memoria dellas, uno de los fines a que miran estas artes.

Los Pintores dicen, que quien más que las pinturas de Mosaico, y las que oi se hazen de piedras embutidas (invención nueva y admirable y ejecutada en la opulenta y maravillosa Capilla, y entierro de

¹³⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 192: “Quel pittore che averà goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e quel medesimo l’intervenirà in qualunque membro, se ‘l longo studio non glielo vieta. Adonque tu, pittore, guarda bene quella parte che hai più brutta nella tua persona, et in quella col tuo studio fa bono riparo; imperòche se sarai bestiale, le tue figure parranno il simile, e senza ingegno, e similmente ogni parte di bono e di tristo che hai in te si dimostrerà in parte nelle tue figure.”

¹³⁵ *Ibidem*, pág. 194: “Debbe il pittore fare la sua figura sopra la regola d’un corpo naturale, il quale comunmente sia di proporzione laudabile; oltre di questo far misurare se’ medesimo a vedere in che parte la sua persona varia assai o poco da quella antidetta laudabile; e fatto questa noticia, debbe riparare con tutto il suo studio di no incorrere nei medesimi mancamenti nelle figure da lui operate, che nella persona sua si trova.” Traducción de D. a. Rejón de Silva, op. cit., pág.19.

los grandes Duques de Florencia) demás, que este privilegio dize es de la materia, y no del Arte de artífice, porque también es perpetuo un peñasco informe, y un pedazo de metal bruto.”¹³⁶

El referente leonardesco a este texto de Carducho podría ser el siguiente:

“Dice el escultor que su arte es más digna que la pintura porque es más eterna, pues menos ha de temer los estragos de la humedad, el fuego, el calor y el frío que aquélla. A lo que responderé diciendo que no por ello es mayor la dignidad del escultor, puesto que una tal resistencia nace de la materia, no del artífice. La propia pintura podría alcanzar semejante dignidad si, pintando con colores vítreos sobre metales o barro cocido, fundiéramos éstos en un horno y luego los puliéramos con diversos instrumentos hasta obtener una superficie plana y lustrosa, tal como vemos que ahora hacen en distintos lugares de Francia e Italia.”¹³⁷

Otro texto integrado en el “parangón” de Carducho y que encuentra su precedente en escritos vincianos es el siguiente:

J. “Antes por ese modo muestra la Pintura ser obra la suya más del entendimiento, que no del cuerpo ni de la materia, ambas cosas de inferior esfera de la del entendimiento, que la perfección será para la parte animal, y no de la racional de que se ha de precisar el científico Artista.”¹³⁸

El texto vinciano es el siguiente:

“Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia, que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente.”¹³⁹

Otro argumento vinciano que expresa un punto de vista similar:

“El arte del escultor es de mayor fatiga corporal que el del pintor, este es, un arte más mecánico y que menor fatiga mental requiere, es decir: que en relación a la pintura, tiene parco discurso, pues el escultor sólo quita, más el pintor siempre pone. Quita siempre aquél de un mismo material, en tanto que éste pone siempre diversos materiales. El escultor sólo busca las líneas que circunscriben la materia esculpida; el pintor estas mismas líneas y otras para la sombra, la luz, el color y el escorzo, cosas en las que la naturaleza auxilia de continuo al escultor, engendrando por sí misma, la sombra, la luz y la perspectiva. Pero si el escultor se las encuentra ya resueltas, no así el pintor, que ha de obtenerlas a fuerza de ingenio, supliendo a la propia naturaleza.”¹⁴⁰

¹³⁶ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 286.

¹³⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 160: “Dice lo scultore la sua arte essere più digna che lla pittura, con ciò sia che quella è più eterna per temer meno l’umido ‘l foco, e ‘l caldo e ‘l freddo, che la pittura. A costui si risponde che questa tal cosa non fa più dignità nello scultore, perché tal permanenza nace dalla materia, e non dall’artífice, la qual dignità pò ancora essere nella pittura, dipingendo con colori di vetro sopra i metalli e terra cocta, e quelli in fornace fare discorrere, e poi pulire con diversi stromenti, e fare una superfizie plana e lustra, come ai nostri giorni si vede fare in diversi luoghi di Francia e d’Italia.” Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 75.

¹³⁸ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 289.

¹³⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 158: “Tra la pittura e la scultura non trovo altra diferencia, se non che lo scultore conduce le sue opere conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che ‘l pittore conduce l’opere sue con maggior fatica di mente.” Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 72.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 163: “Lo scultore ha la sua arte di maggior fatica corporale che ‘l pittore, cioè più mecánica e di minor fatica mentale, cioè cha ha poco discorso rispetto alla pittura perché esso scultore solo leva, et il pittore sempre pone; lo scultore sempre leva d’una materia medesima, e il pittore sempre pone di varie materie. Lo scultore solo ricerca i lineamenti che circondano la materia sculta, et il pittore ricerca li medesimi lineamenti, et oltre a quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto, delle quali cose la natura n’ajuta di continuo lo scultore, cioè con a quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto, delle quali cose la natura n’ajuta di continuo lo scultore, cioè con ombra e lume e prospettiva, le quali parti bisogna

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Un nuevo argumento de Carducho que encuentra su apoyo en los textos leonardescos es el que sigue:

K. “Cierto es que la Escultura nos da los cuerpos redondos (cosa que para el fin destas Artes no es de importancia) pero la Pintura hace lo mismo, supliendo la verdad con el arte, aunque con mayor fuerza de ingenio, por mostrar en diferentes piezas el pecho, la espalda y el lado, y no sólo el que vemos, mas con los últimos perfiles nos muestra al entendimiento y previene la parte que no alcanzamos a ver todo en un supuesto, y con mas dificultad.”¹⁴¹

Igualmente, el texto de Carducho que sigue encuentra su paralelo en documentos vincianos que acabamos de mostrar:

L. “Y en cuanto a aver menester el Pintor de la Escultura, dize que también el Escultor se vale de la Pintura pues se vale y usa del dibujo lineado y sombreado para su comodidad y conceptos: demás, que al Pintor no le sirve sino de lo que tiene verdadero y natural, que son sombras y luzes.”¹⁴²

Otro texto de Carducho relacionado igualmente con la comparación de las artes:

M. “Dize el escultor y alega, por importante, arduo, y considerable, el riesgo grande que tiene de errar, y la poca ò ninguna enmienda de su operación, pues si con el cincel ha quitado más de lo que convenía, no hallará remedio para ponerlo, y que todo es mas cuidado, de que se ha de seguir mas estimación en la operación de la Escultura: y la Pintura con mucha facilidad quita y pone, hasta ajustar la obra a su idea.

Responde el Pintor, que eso es tocante a lo operativo, y mecánico que se remedia con más o menos costa, tiempo y cuidado, y que no es lo estimativo la materia que se labra, sino lo científico (acción del entendimiento asiento destas facultades) porque el añadir lo que se cortó, cualquiera lo hará con que sólo queda perdido el tiempo, y la materia, y a yerras semejantes están sugetos también los sastres, cuando cortan telas o brocados de mucho valor, y fundidores en sus fundiciones, y los que agujerean las perlas, en la de mayor valor, y un Albañil en una fábrica, cosa contingente, y ordinaria en sus obras; y no por eso se pierde mas que el tiempo, y la materia, que tiene fácil remedio, en la parte intelectual, porque no erró el Arte, sino la operación que no es la parte que tratamos.”¹⁴³

Hay varios textos leonardescos que se asimilan bien a las recomendaciones realizadas por Carducho, por ejemplo:

“El escultor dice que si quita demasiado mármol o piedra no puede como el pintor añadir más. A lo que yo replico, si su arte fuese perfecta habría quitado según su conocimiento de las medidas, tan sólo lo preciso y no más; con que tal exceso nace de su ignorancia, que le lleva a quitar más o menos de lo que debe.”¹⁴⁴

“Podrá decir también el escultor que si comete un error no le es fácil remediarlo. Es un pobre argumento para intentar probar que una obra es tanto más digna cuanto más irremediables sus yerros; yo

che ‘l pittore se lle acquisti per forza d’ingegno e si converte in essa natura, e lo scultore le trova del continuo fatte.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 80.

¹⁴¹ V. Carducho, *op. cit.*, pág. 291. El texto de Leonardo que apoya estas ideas expuestas por Carducho ya ha sido citado con anterioridad, Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, T. I, pág. 163.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 293. Ver el texto de Leonardo, *op. cit.*, pág. 163.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 294.

¹⁴⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, T. I, pág. 159: “Dice lo scultore, che se lui leva di superchio, che non può aggiungere, com’il pittore. Al quale si risponde: Se la sua arte era perfetta, egli avrebbe sollevato mediante la notizia delle misure quel che bastava, e non di superchio, il quale levamento nace dalla sua ignoranzia, la quale li fa levare più o meno che non debbe.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 78.

preferiría decir que es más difícil remediar el ingenio del maestro que ha perpetrado tales errores, que remediar la obra que ha frustrado.”¹⁴⁵

En la misma línea de la comparación de las artes, fundamentalmente entre pintura y escultura podemos señalar este texto de Carducho como deudor de las ideas de Leonardo:

N. “Es tal arte e ingenio, que [la pintura] no defrauda a la excelencia y integridad que para la inteligencia conviene, ni a la intención; antes demonstrablemente y con eficacia da a conocer la verdad, que es el fin a que estas nobilísimas Artes miran, y se consigue mejor, y con más inteligencia en la Pintura, que no en la Escultura, en cuya potencia es imposible imitar resplandores, luzes, fuegos, noches, nublados, relámpagos, lexos, florestas, mares, glorias, tempestades y abismos, con la perfección que lo haze el Pintor: y así parece aver poco que dudar, en que la Escultura queda inferior en esta parte, porque no consigue el fin con tanta precisión como la Pintura, asimismo no puede imitar las sombras de las cosas que suele ser a veces de mucha importancia para explicar la hora en la que sucedió el caso que nos pretenden imitar, que por ella conoceremos si fue a mediodía, ó por la mañana, ó tarde, imitando los crepúsculos con diferenciar los arreboles.”¹⁴⁶

Veamos, seguidamente, los textos de Leonardo de los que pueden derivar los razonamientos plasmados en la cita anterior de Carducho:

“El escultor solo tiene que tener en cuenta cuerpo, figura, sitio, movimiento y quietud; el escultor, sin embargo, no se cuida de la luz o de las sombras, puesto que la naturaleza las engendra por sí mismas en sus estatuas; del color, nada, por la lejanía o la proximidad medianamente se molesta puesto que emplea la perspectiva lineal, pero no la de colores, los cuales varían según la distancia que del ojo las separa, ya en el tono, ya en la nitidez de su contorno y figura. La escultura, pues, tiene menos discursos y, en consecuencia, menos fatiga el ingenio que la pintura.”¹⁴⁷

“Las perspectivas de los escultores no se sirven de la perspectiva aérea; no pueden representar los cuerpos transparentes, ni los cuerpos luminosos, ni los rayos reflejos, ni los cuerpos bruñidos, así espejos y semejantes superficies pulimentadas, ni las brumas, ni las tormentas, ni infinitas cosas que no diré por no resultar tedioso.”¹⁴⁸

“La pintura requiere mayor discurso y artificio y es arte de mayor maravilla que la escultura, porque la mente del artista está obligada a transmutarse en la mente de la naturaleza para servir de intérprete entre ésta y el arte. [...] el arte de la pintura comprende y encierra en sí todas las cosas visibles, lo que no podrá hacer la escultura en su miseria.”¹⁴⁹

¹⁴⁵ *Ibidem*, pág. 162: “Potrà dire lo scultore, che dove fa un errore non esserli facile il racconciarli; questo è [tristo] argomento a volere provare ch’una inmemorataggine irremediabile faccia l’opera più digna; ma io dirò bene che lo ingegno del maestro fia piu difficile a racconciare che fa simili errori, che non fia a racconciare l’opera da quello guasta.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 78.

¹⁴⁶ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, págs. 307-308.

¹⁴⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 160: “Il scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete; nelle tenebre o luce non s’impaccia, perché la natura per sé lo genera nelle su esculture; del colore nulla; di remozione o propinquità se ne impaccia mezzanamente, cioè non adopra se non la prospettiva lineale, ma non quella di colorí, che si variano in vareí distanze dall’occhio di colore e di notizia de’loro termini e figure. Adonque ha meno discorso la scultura, e per consequenza é di minore fatica d’ingegno cha la pittura.” En la edición del *Tratado de la Pintura* realizada por Ángel González, *op. cit.*, pág. 75 del que seguimos en este caso la traducción, falta la primera frase de la traducción que aportamos nosotros.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 162: “Le prospettive delli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaia de [miglia] di là dall’opera. La prospettiva aerea è lontana [da lor] opera. Non possono figurare li corpi trasparenti, non possono figurare i luminosi, non linee riflesse, non corpi lucidi, come specchi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri, et infinite cose che non si dicono per non tediare.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 78.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 164: “La pittura è di maggiore discorso mentale e di maggior artificio e meraviglia che la scultura, con ciò sia che necesita costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propia mente di natura,

Finalmente, y en relación al tema que nos ocupa indicaremos un último texto de Vicente Carducho y su correspondiente leonardesco:

O. “El modo de obrar del Escultor, es desacomodado y descompuesto, con fatiga y sudor, con estrépito, golpes y ruido, los instrumentos pesados, y rígidos, la materia dura y rebelde al Artífice. El modo de obrar del Pintor es más compuesto, quieto y cómodo, los instrumentos y materia más fáciles, dóciles y ligeros, que según la doctrina de Aristóteles arguye más nobleza.”¹⁵⁰

“Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente. La verdad de esto puedo demostrar así, cuando el escultor realiza, su obra, aplica la fuerza de sus brazos y de su martillo para despojar el bloque de mármol o de otra piedra de lo que exceda la figura que en aquél está encerrada, trabajo éste en todo punto mecánico y que muy a menudo se acompaña del fango que resulta de la mezcla del sudor con el polvo. Su rostro aparece embadurnado y como enharinado [...] Le sucede al pintor lo contrario, pues, estando sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, pulsa el levísimo pincel en graciosos colores empapado. Se atavía con las ropas que le place, su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces, se deleita en la compañía de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas sin el estorbo estrepitoso de martillos u otros rumores.”¹⁵¹

* *Análisis de los textos presentados.*

Tras la presentación de este antología de textos extraídos de los *Diálogos* de Carducho y que parecen depender de fuentes vincianas, vamos a continuación, a proceder a su clasificación y ordenamiento, con la intención de que él mismo nos permita dilucidar donde pudo obtener el tratadista florentino esta información de las ideas de Leonardo da Vinci.

En primer lugar, podemos observar que hay, de los quince documentos de Carducho que hemos seleccionado, un número importante que pueden depender de contenidos que se conservaron en la obra vinciana que se conoce como el *Libro di Pittura*.

Así, encontramos que catorce de los quince documentos de nuestro tratadista, pueden encontrar un referente en el texto leonardesco. Ahora bien, de estos catorce documentos, ocho están vinculados con la temática del “parangón”, a saber, aquéllos que hemos rubricado como B, I, J, K, L, M, N, O; y, este pormenor, nos introduce en una problemática, ya tratada, sobre el *Libro di Pittura*.

Como sabemos, el *Libro di Pittura* es una recopilación de una gran parte del material vinciano dedicado a la temática artística realizada por su discípulo y heredero de sus

e sia interprete infra essa e l'arte [...] E tale arte abbraccia e restringe in sé tutte le cose visibili, il che far non pò la povertà della scultura.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 81.

¹⁵⁰ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 309.

¹⁵¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 158-159: “Tra la pittura e la scultura non trovo altra differenza, se non che lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che 'l pittore, et il pittore concude le opere sue con maggior fatica di mente. Provasi così esser vero, con ciò sia lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consummare il marmo, od altra pietra superchia, che eccede la figura che dentro a quella si rinchiude, con esercizio meccanicissimo, accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata, e tutto infarinato[...] Il che tutt'al contrario avviene al pittore[...]; imperò che 'l pittore con grand'agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e move il levissimo pennello con li vaghi colori, et ornato di vestimenta come a lui piace, e l'abitazione sua piena di vaghe pitture, e pulita, et accompagnata spesse volte di musiche, o lettori di varie e belle opere, la quale senza strepito di matelli, od altri minori rumori misto, sono con gran piacere udite.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 72-73.

manuscritos Francesco Melzi (1493-1570). La reunión de este material en un solo y único texto debió de estar preparada hacia 1546.¹⁵²

Sin embargo, esta primera elaboración del *Libro di Pittura*, no va a tener una gran difusión, las ideas leonardescas se expandirán, más bien, a través de copias apócrifas de este primer texto conocido también, por su lugar de conservación, como *Codex Urbinas 1270*. Ahora bien, estas copias manuscritas sólo presentarán una parte del *Codex Urbinas*, es decir, las copias que circularán a partir de la segunda mitad del siglo XVI, sólo poseerán 365 capítulos de los 944 que poseía el original. Entre las partes amputadas del original estaban los capítulos correspondientes al “parangón de las artes”.

Por tanto, vemos, que una parte importante de las influencias que Carducho recibe de Leonardo no pudo obtenerla a través de los apócrifos que circulaban por Italia desde los inicios de la segunda mitad del siglo XVI, sino que su conocimiento debía provenir de una fuente distinta.

Por otro lado, vemos que expresamente ligados al *Libro di Pittura*, en su posible versión abreviada, hay cinco textos de Carducho que hemos nombrado como A, C, E, F, G. Pero, incluso, de esos cinco textos hay que dar una serie de precisiones. Por ejemplo, el texto A, como hemos visto, trata de problemas unidos a la teoría del color y hemos conectado el argumento de nuestro tratadista con un precepto leonardesco con el que tiene clara similitudes; sin embargo, hemos, igualmente, hecho notar que la información pudo también haber sido obtenida a través del *Trattato* de Lomazzo.

El texto C, sí está claramente ubicado en el *Libro di Pittura*, pero, en este caso, sabemos que la cita leonardesca, posiblemente, es aquella que Carducho tomó de uno de los textos impresos de Francisco Pacheco.

El texto que hemos catalogado como C, es un documento, igualmente, referible al *Libro di Pittura*, no obstante, encontramos ideas semejantes en el *Manuscrito E* del Instituto de Francia, y otra vez, en el *Trattato* de Lomazzo.

El texto F hemos observado que presentaba dos direcciones de análisis, la primera de ellas, se centraba en el planteamiento de problemas claroscuro y, en este caso, sí hay una referencia evidente en los preceptos incluidos en el tratado leonardesco, pero, en el segundo tema de la cita, que entra en problemas de elaboración de pigmentos, no aparece en ninguna de las versiones del *Libro di Pittura*, en tanto que lo encontramos en el *Códice Atlántico*.

Finalmente, y en relación a los textos de los *Diálogos* de Carducho que podrían tener su antecedente en el *Libro di Pittura*, vemos denominado como G si tiene una clara aparición en el tratado leonardesco.

Así pues, aunque catorce de los quince documentos de Carducho tiene una relación con el *Libro di Pittura*, esta relación no es una conexión directa, quizá, por varios motivos:

- Una parte de los documentos, la más importante, no se encuentra en las versiones abreviadas del *Codex Urbinas 1270*. (Paragone)
- Es posible encontrar manuscritos alternativos originales de Leonardo en los que se encuentran formulaciones argumentales semejantes.

¹⁵² Carlo Pedretti, “Introduzione” en la edición del *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 22. En esta introducción, además, Pedretti nos aporta un conjunto importante de pruebas que darían la autoría de este texto a Francesco Melzi.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

- El *Trattato* de Lomazzo, como exponente en gran parte de las ideas vincianas, pudo suministrar una información equivalente a aquella que se encuentra en el *Libro di Pittura*.

Finalmente, señalaremos que el único fragmento de la obra de Carducho que con claras influencias vincianas no se encuentra en el *Libro di Pittura*, lo encontramos, como hemos indicado, en el *Códice Atlántico*.

Tras esta clasificación de los documentos extraídos de los *Diálogos*, intentaremos establecer unas conclusiones que nos permitan clarificar el origen de la influencia leonardesca en la obra de nuestro tratadista.

Para empezar, creemos que debemos rechazar la idea de que Vicente Carducho utilizó los “Documentos” vincianos que poseía Francisco Pacheco, ya que si comparamos la temática de los fragmentos provenientes de Carducho y las citas directas que Pacheco hace de Leonardo en su *Arte de la Pintura*, la correspondencia es, prácticamente, inexistente exceptuando el único caso ya mencionado.¹⁵³

Seguidamente, podríamos plantear la posibilidad de un conocimiento por parte del autor de los *Diálogos* de alguna de las versiones que del *Libro di Pittura* circularon por Italia y de las que Pacheco, como veremos, poseyó una.

Esta hipótesis podría ponerse en relación con el supuesto viaje que Vicente Carducho hizo a la península vecina y que se narra en la primera parte de su tratado.

Con respecto a este posible viaje de nuestro escritor, vamos a aceptar los resultados que Francisco Calvo Serraller expone en su “Introducción” al “Primer diálogo” de la obra del florentino.¹⁵⁴

En el siglo XIX, la crítica artística consideró, en líneas generales, que Carducho realizó un viaje a Italia basándose en la descripción pormenorizada que del mismo hizo en el primer diálogo de la obra. Fue el erudito Cruzada Villaamil quien, sin una documentación precisa, apuntó el año 1609 como la fecha en que nuestro tratadista pudo realizar esta visita; sin embargo, esta fecha dada por Cruzada entraría en contradicción con un dato interno de la propia obra que nos da el año 1627 y, finalmente, un estudioso italiano, basándose en una obra de Carducho existente en la Catedral de Trani nos da el año de 1625 como fecha probable del viaje de nuestro escritor y pintor a Italia.

La polémica del supuesto viaje continuó con el rechazo del mismo por Angulo y Pérez Sánchez, sin embargo, Camón Aznar en su volumen sobre *Pintura española del siglo XVII* defiende la posibilidad de realización del viaje apoyándose en los influjos que se advierten en su obra y que, según el historiador español, sólo se explicarían por “la visión directa de las obras, singularmente en Florencia y Mantua.”¹⁵⁵

Finalmente, Calvo Serraller aunque cree que el viaje no se realizó y que no hay una base documental que nos permita dar un veredicto firme sobre este acontecimiento afirma que “hiciera o no el viaje, no trata de contárnoslo como lo vivió, sino

¹⁵³ Véase el conjunto de referencias en el capítulo dedicado en este trabajo al tratadista andaluz.

¹⁵⁴ Francisco Calvo Serraller, “Diálogo primero” en *Diálogos de la Pintura*, op. cit., págs LVIII-LXXIV.

¹⁵⁵ Véase D. Angulo y A. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pág. 91 y José Camón Aznar, *Pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1977, pág.35.

‘interpretarlo’ como si fuera Vasari: no quiere en fin, contarnos una experiencia personal, sino darnos una lección canónica.”¹⁵⁶

Dentro del cometido de nuestra investigación, la posibilidad de una visita de Carducho a Italia no es intrascendente, ya que la existencia de la misma, permitiría a nuestro tratadista un contacto directo con las copias del tratado vinciano, puesto que sabemos que hubo dos núcleos principales de recepción de los escritos vincianos referidos al arte en Italia.

La primera de las dos tradiciones es la milanesa y nació, de hecho, de la propia estancia de Leonardo en la capital de la Lombardía y de la decisión de confiar su “corpus” al único discípulo que por su cultura humanística y condiciones nobiliarias estaba en posición de conservarlo celosamente, preparándolo para una eventual, futura, difusión impresa. En oposición a la visión casi “religiosa” con la que Leonardo es recordado en la escena artística milanesa, en otras cortes y estados italianos, la imagen de Leonardo tomaba un perfil diverso.

En esta nueva caracterización de Leonardo se veía al artista de Vinci como una personalidad genial pero incapaz de obtener resultados definitivos de todas las posibilidades de su gran ingenio.¹⁵⁷

No obstante, y a pesar de esta fama de genio “disperso” que Leonardo adquirió en estos medios culturales toscanos, en la Florencia del finales del siglo XVI comenzaron a circular algunas copias abreviadas del *Libro di Pittura*. Estas copias manuscritas, como sabemos, recogían, básicamente, preceptos extraídos de los libros segundo, tercero y cuarto del *Codex Urbinas 1270*; en realidad, como se indicó más arriba, 365 capítulos de los 944 que componían la obra original compilada por Melzi.

Entre este grupo de manuscritos destacan el *Apócrifo Concini* (Ms. 3208) de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, quizá la copia más antigua hoy conocida de la redacción abreviada del *Libro di Pittura*, el *Apócrifo Gaddi, Giacomini* y el manuscrito que fue propiedad de Antonio d’Orazio da Sangallo. Otros que, igualmente, pueden ser recordados y que poseerían una datación contemporánea serían el *Manuscrito Riccardiano 2275* de Florencia ilustrado por Stefano Della Bella, el *Octaviano 2984* del Vaticano y los Manuscritos *5018* y *968* de la Biblioteca Casanatense de Roma.¹⁵⁸

Además, la fórmula abreviada del *Libro di Pittura* debió de gozar de una cierta consideración en los talleres, visto que el texto, privado de toda la parte teórica contenida en el “Paragone”, mantenía, solamente, una serie de normas y preceptos técnicos, funcionales y rápidos, sin demasiados discursos prolijos y que podían ser, fácilmente, comprendidos por aquéllos que no tenían una gran formación literaria.

Por tanto, si hubo un viaje de Carducho a Italia, hubo, pues, grandes posibilidades de que éste conociese los escritos y las ideas de Leonardo que, como acabamos de ver, circulaban, ampliamente, en los medios artísticos italianos.

¹⁵⁶ Francisco Calvo Serraller, “Introducción”, *op. cit.*, pág. LXXXIV.

¹⁵⁷ Véase Marco Rosci, “Leonardo ‘filósofo’. Lomazzo e Borghini 1584: due linee di tradizione dei pensieri e precetti di Leonardo sull’arte”, en P.C. Marani (ed.), *Tra Rinascimento, Manierismo e realtà. Scritti di Storia dell’arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Firenze, 1984, pags.53-77.

¹⁵⁸ Véase Mauro Pavesi, “Milano, Firenze, Roma, Parigi: la diffusione del Trattato della Pittura” en *Leonardo degli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, ed. de P.C. Marani y Maria Teresa Fiori, Milano, 2007, págs. 83-99.

Ahora bien, si éste fuese el caso, seguimos encontrándonos con el problema de que una parte importante de la recepción que hace Carducho de Leonardo se manifiesta en el espacio dedicado al “Paragone”. Por tanto, debemos intentar encontrar otras fuentes de conocimientos de las ideas de Leonardo por parte del autor de los *Diálogos*.

Otra hipótesis que podemos tener en cuenta, obviando la posibilidad del viaje a Italia, es que Carducho se familiarizase con las ideas del artista de Vinci a través del conjunto de artistas que desde Italia se desplazó hasta El Escorial para participar en la decoración del excelso edificio. Entre ellos sabemos que estuvo Federico Zuccaro, no sólo artista, sino, como ya ha sido recordado, teórico importante del mundo de las artes. Además, Zuccaro fue maestro del hermano de Vicente, Bartolomé, quien demuestra su conocimiento de las iconografías de Leonardo por la *Cena* que se conserva en el Museo del Prado y que hemos analizado en el capítulo anterior.

Sin embargo, en este conjunto de artistas italianos que, durante un tiempo, residió en Madrid, uno de ellos, cuya estancia en la capital del Reino era anterior, tuvo una repercusión especial en la difusión de las ideas de Leonardo en el marco de la corte, nos estamos, pues, refiriendo al escultor Pompeyo Leoni.

La importancia de Pompeyo Leoni es fundamental para comprender el proceso de dispersión de los manuscritos vincianos después de 1589. Así, el escultor italiano presionó al heredero de Francesco Melzi, Orazio, para obtener los documentos que éste conservaba de Leonardo tras la muerte de Francesco. Ahora bien, Orazio, ya no tenía los manuscritos y dibujos requeridos ya que, en parte, los había dado a dos nobles milaneses, los hermanos Mazenta.

Pompeyo Leoni, escultor de Felipe II, estaba realizando una estancia en Milán desde 1582 para rectificar los bronce del retablo de San Lorenzo de el Escorial. Utilizando su puesto, prometió a Orazio, cargos, magistraturas y un puesto en el Senado de Milán si recuperaba los trece libros de Leonardo que él había repartido a los hermanos Mazenta, con la intención de ofrecerlos al propio Felipe II. Movidado por tales esperanzas, Orazio Melzi pidió a Alessandro Mazenta que le devolviese sus siete libros, cosa que Orazio consiguió, sin embargo, Guido, hermano de Alessandro, permaneció inflexible y no devolvió los libros que poseía.¹⁵⁹

De todas maneras, quince años más tarde, hacia 1603, tres de sus libros fueron adquiridos por Leoni. Así pues, el escultor de Felipe II llegó a poseer diez manuscritos completos de mano de Leonardo da Vinci, a los que según las investigaciones de André Corbeau habría que añadir el *Codex Atlanticus* y el *Volumen de Windsor*.¹⁶⁰

Llegados, pues, a este punto, se puede evaluar, con bastante precisión, la importancia del conjunto de documentos vincianos que poseyó Pompeyo Leoni y que trasladó a Madrid, en diversas ocasiones, a raíz de la dispersión de la colección Melzi en 1589.

¹⁵⁹ Giovanni A. Mazenta, *Alcune memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri*, Milano, 1991. La primera reedición contemporánea de la obra de Mazenta en Gramatica, L., *Le memorie su Leonardo da Vinci di don Ambrogio Mazenta*, Milano, 1919 y la última en Giovanni Ambrogio Mazenta, *Alcune memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri*, Milano, 2008, presentación de Máximo Rodella, la obra sigue la edición del texto y notas de L. Gramatica.

¹⁶⁰ André Corbeau, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Caen, 1968, págs. 93 y s.s.

El conjunto de hojas y diseños formarían el *Codex Atlanticus* y el *Volumen de la Colección Windsor*, a los que debemos añadir los *Manuscritos A, B, E, F, G, H, L, K* del Instituto de Francia, el *Códice Trivulzio*, los tres *Códices Foster*, y los *Códices de Madrid 8936 y 8937*.¹⁶¹

La muerte de Pompeyo Leoni mostró, nuevamente, los documentos y obras de arte que del artista florentino poseía el escultor milanés. En Madrid, el 12 de enero de 1609, Fabricio Castelo y Bernardino del Agua, ambos pintores, hicieron tasación de sus pertenencias. De estas pertenencias destacan los siguientes libros que pertenecieron a Pompeyo Leoni y entre los que destacan “otro libro de becerro verde con unas letras doradas en ambas partes del forro con 174 hojas numeradas que dicen las letras *Disegni di Leonardo da Vinci restaurati da Pompeo Leoni*”¹⁶². Posiblemente algún otro de los libros que aparecen inventariados contuviese obras de Leonardo da Vinci, aunque su nombre no aparezca citado directamente, tal y como sucede con “un libro de dibujos con 206 hojas”, “otro libro de becerro rojo y dorado con doscientas dos hojas de dibujos”, “otro libro forrado en cordobán verde con 268 hojas numeradas de trazas diversas”.¹⁶³

Pero, como hemos indicado antes, Pompeyo Leoni dejó junto con la herencia madrileña una hermosa casa en Milán repleta igualmente de objetos preciosos y manuscritos que fueron poseídos por sus hijos y que conocemos, de manera más extensa, gracias a que el testamentario Andrés de Mármol, con fecha 8 de julio de 1613, da noticia de que Michael Angel Leoni el hijo de Pompeyo y heredero de parte de sus bienes ha muerto en Milán. El inventario, en este caso, es mucho más amplio que los anteriores, dando extensa noticia de los “libros de dibuxos de Leonardo da Vinche rrestaurados por Pompeo.”

Así, en este documento encontramos en el folio 637 un “libro de dibuxos de Leonardo de Vinche rrestaurados por Pompeo Leoni enquadernados en becerro colorado que tiene doscientas y treinta y quatro fojas; otro [...] como el de arriba que tiene doscientas y sesenta y ocho fojas en las quales ay diferentes dibuxos colorados y negros chicos y grandes; otros [...] como el de arriba que tiene doscientas y seis fojas de diferentes dibujos en ellas chicos y grandes; item, otro libro de dibuxos enquadernado y dorado doscientas y dos fojas diferentes chicos y grandes; item otro libro grande mayor que los de arriba de dibuxos grandes y pequeños que tiene trescientas y veinte y tres dibujos; item otro de pergamino la cubierta de barios dibujos; item otro libro de cubierta colorado que tiene quarenta y nueve fojas destampas.”¹⁶⁴

¹⁶¹ *Ibidem*, págs. 117 y s.s.

¹⁶² La cita esta tomada de Miguel Lasso de la Vega Saltillo en su artículo “La herencia de Pompeyo Leoni”, *Boletín de la Sociedad de Excursionistas*, Año XLII, 1934, págs. 103-113, ahora bien, el subrayado intenta corregir una errata encontrada en la cita por André Corbeau que dice en la página 136 de sus *Manuscrits*, op. cit., “Saltillo en sa Herencia de Pompéo Léoni, in Boletín de la Sociedad de Excursiones, Madrid 1935, tome XIII, p.p., 95 à 121, mentionne un livre, relié en veau vert, de 174 ffos. portant l’inscription “*Del Insigne L. de V.*” qui nous a induit en erreur, dans notre article du fasc. XX de la Raccolta Vinciana 1964, p. 315. Après vérification sur pièces, en 1966 (AHN Madrid Consejos leg. 30063F° 294v) nous nous sommes aperçu que Saltillo, d’une part avait mal lu l’inscription en italien: “Disegni de L. da V. restaurati da Pompéo Léoni”.”

¹⁶³ Saltillo, *op. cit.*, págs. 105-113.

¹⁶⁴ Margarita Estella Marcos, “Algo más sobre Pompeyo Leoni”, *Archivo Español de Arte*, tomo LXVI, nº262, 1993, págs. 133-149.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Aunque el nombre de Leonardo da Vinci vuelve a aparecer solamente en el primero de los libros citados, podría suceder que los siguientes también incluyesen dibujos de Leonardo, si no en su totalidad, al menos en parte.

Sin contar los dibujos de Leonardo que habrían sido encuadernados por Pompeo Leoni de diversos formatos como sucedió con el *Códice Atlántico* y los *Manuscritos de Windsor*, también aparecen en el testamento, “una minerva de Leonardo” y “dos dibujos de Leonardo” que fueron poseídos por los hijos de Pompeo, así como aparece “una cabeza de pintura de Leonardo de Vinche con su marco”.¹⁶⁵

En relación con estas pertenencias de Leoni, es interesante hacer notar que Renzo Cianchi, bibliotecario de la Leonardiana de Vinci ha encontrado en el Archivo di Stato di Firenze una memoria relativa a la herencia de Pompeo Leoni donde el secretario de la embajada de Florencia en Milano enumera para el Gran duque de la Toscana “las cosas mejores que se encuentran en casa de Leoni ‘el Aretino’ en Milán” con la intención de proponer una compra de las mismas y donde aparecen obras excepcionales de Leonardo:

“Dos cartones de dos brazos de alto de Leonardo da Vinci, uno de una Leda en pie y de un cisne que bromea con ella al salir de una laguna con algunos amores o cupidos entre la hierba. El otro una Virgen con san Juanito niño y una Santa Ana, los dos en claroscuro y del natural, y ambos de Leonardo da Vinci según dice el Aretino lo que me parece que se pueda creer y que son cosa buena. Otro cartón de poco más de un brazo con una Santa del natural y desde el medio hacia arriba, en carboncillo, una perspectiva de palacios, tenido, igualmente de mano de Leonardo. Me parece algo razonable pero el cartón esta maltratado en algunos puntos. Un libro de unos 400 folios de la altura de un brazo e en cada folio hay dibujos pegados de maquinas de arte secreta y otras cosas de Leonardo que es cosa que estimo digna de S.A. y la más curiosa que entre las otras haya, dice el Aretino haber encontrado medio ducado por el papel, sin embargo cien escudos estarían bien gastados si por tal precio se pudiese comprar. Otros quince libritos de observaciones y trabajos de diversas materias de lo mismo y particularmente de anatomía, algo bueno y curioso.”¹⁶⁶

De esta manera, tras comprobar el papel fundamental de Pompeo Leoni en la sucesión de avatares que tuvo lugar con respecto a la herencia vinciana y a su traslado a España, no podemos, pues, dejar de afirmar que la estancia de Pompeo Leoni en España junto a estos documentos y obras de arte debieron influir, decisivamente, en el

¹⁶⁵ Margarita Estella, *op. cit.*, pág. 143.

¹⁶⁶ Alessandro Vezzosi (ed.), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Firenze, 1983, pág. 84.: “Due cartoni alti due braccia di Leonardo da Vinci l’uno d’una Leda in piedi ed’un cigno che scherza con lei uscente d’una palude con certi amorini, o cupidi fra l’erbe. L’altro d’una nostra Donna col Putino e S. Gio: e S. Anna ambedue di chiaro scuro e del naturale, et ambe di Leonardo da Vinci, per quanto dice L’Aretino, e mi pare se li possa credere, e che siano cosa buona. Un altro cartone di poco più d’un braccio entrovei una Santa del naturale dal mezzo in su di lapisnero con una prospettiva di palazzi tenuto pur di Leonardo. Mi par cosa ragionevole ma il cartone in qualche luogo è maltratato. Un libro di 400 fogli in circa, e li fogli sono alti più d’un braccio e in ogni foglio sono diversi disegni incollati di macchine d’arte segrete, e d’altre cose di Leonardo detto cosa veramente stimo digna di S. A. e la più curiosa che fra l’altre vie sia, dice l’Aretino averne trovato mezzo ducado della carta, però cento scudi ci sarebbe bene spesi, se per tal prezzo si potesse avere. Quindici altri libretti d’observationi, e fetiche in diverse materia de med.mo e particolarmente d’anatomia cosa buona e curiosa” Una buena actualización sobre el problema de las colecciones de Pompeo Leoni en N. Sánchez Esteban, ‘El legado de Pompeo Leoni: su biblioteca y los manuscritos de Leonardo’, en M. L. Gatti Perer (ed.), *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Milan, 1995, pp. 105–12 Helmstutler Di Dio, Kelley, “The chief and perhaps only antiquarian in Spain: Pompeo Leoni and his collection”, *J Hist Collections*, 2006; 18, págs.137-167.

conocimiento que del artista florentino tuvieron los artistas e intelectuales que residían en la Corte o pasaron por ésta en esos días.¹⁶⁷

Por tanto, tal y como hemos hecho notar en otros capítulos, hubo un momento en nuestra historia en que una gran parte de la herencia intelectual vinciana estuvo a disposición de los artistas que residían en la corte española o que la visitaban y tenían la posibilidad de entrar en contacto con el escultor Pompeyo Leoni.

Así pues, cabe emitir la hipótesis de que nuestro Vicente Carducho conociese las colecciones de Pompeyo y que se interesase por familiarizarse con las opiniones del maestro de Vinci a través de sus escritos, lo que estaría de acuerdo con la variedad de referencias leonardescas que aparecen en los escritos del autor de los *Diálogos* y que éste, Carducho, se refiera a la existencia de manuscritos de Leonardo.

En relación con la hipótesis que acabamos de plantear, podemos formular una variante, en la cual, el conocimiento de los manuscritos de Leonardo no vendría por la vía de Pompeyo Leoni, sino por la familiaridad con el también coleccionista y personaje misterioso don Juan de la Espina.

Los manuscritos que pertenecieron a este coleccionista español del siglo XVII provienen de la dispersión de la herencia de Pompeyo Leoni a partir de 1622 y fueron mostrados al príncipe Carlos Estuardo durante su viaje a España con Buckingham de febrero a octubre de 1623.

Veamos la narración que del coleccionista y de sus manuscritos nos el propio Carducho en sus *Diálogos*:

“Dizenme que la casa y Pinturas de don Juan de Espina, son particulares, y de gran valor. Prometote que tiene cosas singularísimas y dignas de ser vistas de cualquiera persona docta y curiosa (demás de las Pinturas) porque siempre se preció de lo más excelente y singular, que se ha podido hallar, sin reparar en su costa que se podía seguir, preciándose de recoger lo mui acendrado y extraordinario. Así vi dos libros dibujados y manuscritos de mano de Leonardo de Vinchi de particularidad curiosidad y doctrina; que a quererlos feriar, no los dexaría por ninguna cosa el Príncipe de Gales, quando estuvo en esta Corte: más siempre los estimó sólo dignos de estar en su poder, hasta que después de muerto los heredase el Rei nuestro señor.”¹⁶⁸

Finalmente, de todas maneras, el Príncipe de Gales consiguió una parte de los manuscritos de Leonardo al comprar alguno de ellos a los herederos de Pompeyo Leoni:

“[...] y muchas de las que avemos nombrado, estuvieron en grande riesgo quando estuvo aquí el Príncipe de Gales (oi Rei de Inglaterra) que procuró quanto pudo recoger las Pinturas, y dibujos originales

¹⁶⁷ La obra escultórica de Pompeyo también fue traspasada por las influencias leonardescas como, por ejemplo, podemos hacer notar en el *Sepulcro del Inquisidor Valdés*, arzobispo de Sevilla, para la Iglesia de Salas en Asturias. En este monumento funerario destacan las virtudes por su señalado carácter italiano, donde se funden influencias de Miguel Ángel, Rafael y Leonardo, especialmente en la representación de la Fe. Véase B. G. Proske, “Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish sculpture.”, *The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1956.

¹⁶⁸ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 438. Una posible biografía de este enigmático personaje aparece bosquejada en Emilio Cotarelo y Mori, *Don Juan de Espina, noticias de este célebre y enigmático personaje*, Madrid, 1908; F. J. Sánchez Cantón en su artículo “Los manuscritos de Leonardo que poseía don Juan de Espina”, *Archivo Español de Arte*, 1940, págs. 39-42, nos narra el interés de Carlos de Inglaterra por conseguir los preciados libros del italiano, y también, en especial, la casi obsesión de Thomas Howard, Conde de Arundel, por las obras de Leonardo, sobre este tema se puede ver: Jonathan Jones, “El verdadero código da Vinci”, *Descubrir el Arte*, Año VIII, nº 93, donde, además, se apunta la influencia de Pedro Pablo Rubens en la corte inglesa en su gusto por la figura de Leonardo.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

que pudo aver, no dexándolos por ningún dinero, y fueron grande parte del residuo de las almonedas del Conde de Villamediana, y de Pompeo Leoni.”¹⁶⁹

Sin embargo, y aunque la fecha de 1940 no permitía a Sánchez Cantón saber que en la Biblioteca Nacional se conservaban, efectivamente, dos libros que pertenecieron a Leonardo y que se conocen como los *Manuscritos de Madrid*, los esfuerzos de varios investigadores dieron, finalmente, su fruto y los escritos fueron recuperados en 1965.¹⁷⁰

No obstante, y aunque hoy siguiendo la tradición de Woldemar von Siedlitz, Teresa Mezquita Mesa afirma que “puesto que no se conocen otros manuscritos de Leonardo en dicha Biblioteca parece claro que se trata de los dos códices donados por Espina al rey”, Corbeau afirma tener dudas de esta correspondencia, ya que le parece extraño que Juan de Espina hubiera dejado al rey unos manuscritos que no estaban a la altura de presentación y encuadernación de un regalo áulico. Para Corbeau, pues, hubiese sido sorprendente que un hombre preocupado por las antigüedades y por los objetos preciosos no hubiera imitado, por ejemplo, una encuadernación como la utilizada por G. Mazenta a la hora de preservar el texto de Leonardo y que después regaló al Cardenal Borromeo.¹⁷¹

Por tanto, no tenemos certeza de que los manuscritos que vió Carducho en la casa de don Juan de Espina sean los que conocemos, hoy día, como *Manuscritos de Madrid*.

Los *Manuscritos de Madrid 8936* y *8937* son conocidos hoy, generalmente, con otra nomenclatura en la cual el *Manuscrito 8936* es denominado *Códice Madrid II* y el *Manuscrito 8937* es conocido como *Códice Madrid I*, denominación que propuso Carlo Pedretti en los primeros momentos de estudio y análisis tras el descubrimiento y que hoy, en gran parte, ha sido aceptada por los estudiosos vincianos.¹⁷²

¹⁶⁹ *Ibidem*, págs. 435-436.

¹⁷⁰ Sobre el descubrimiento de estos preciosos testimonios leonardescos hubo alguna discusión, tal y como deja entrever André Corbeau en: “Les Manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque Nationale de Madrid” en *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, op. cit.*, págs I-XIX, y algunas referencias disimuladas de Carlo Pedretti en “Le Note di Pittura nei manoscritti di Madrid” en *Leonardo da Vinci inedito. Tre Saggi*, Firenze, 1968, págs. 9-51.

¹⁷¹ Woldemar von Seidlitz, *Leonardo da Vinci. Leben und Werk. Vollständige Ausgabe*, Essen, 1996; Teresa Mezquita Mesa, *Manuscritos de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989, pág. 8; S. Corbeau, *op. cit.*, pág XVIII.

¹⁷² Carlo Pedretti, “Le Note di Pittura”, *op. cit.*, pág. 10. La descripción de los manuscritos y su publicación ha dado lugar a una abundante bibliografía que no entraremos aquí a detallar pero de la que podemos señalar la edición por Ladislao Reti de los *Códices de Madrid*, 5v., 1974 y del propio editor los artículos que dedicó al descubrimiento, “The two unpublished manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid” en *Burlington Magazine*, CX, 1968, I, págs 10-22 y II págs.81-89, y el texto que desde varias especialidades analizaba la novedad de estos manuscritos *Leonardo desconocido*, Madrid, 1975; también, debermos citar Nando de Toni, “Contributo alla conoscenza dei manoscritti vinciiani 8936 e 8937 della Biblioteca Nazionale di Madrid”, *Phycis, revista internazionale di Sotria della Scienza*, Firenze, 1967; A. Corbeau, “Les Manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque Nationale de Madrid” en *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Caen, 1968, págs. I-XIX; Carlo Pedretti, “Le Note di Pittura nei manoscritti di Madrid”, en *Leonardo da Vinci inedito. Tre saggi*, Firenze, 1968, págs. 0-51; Marco Rosci, “Leonardo da Vinci: los manuscritos de Madrid” en V.V.A.A., *Leonardo da Vinci*, Barcelona, 1967, 2.v.; Augusto Marinoni, *I codici di Madrid (8937 e 8936). I codici della Biblioteca di Madrid nello loro relazioni con alcun fogli del Codice Atlantico*, Firenze, 1975; Anna Maria Brizio, *Presentazione dei codici di Madrid*, Firenze, 1975; Teresa Mezquita Mesa, *Manuscritos de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989; N. García Tapia, ‘Los codices de Leonardo en España’, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63, 1997, págs. 372-95

En este trabajo de investigación presentamos como anexo un conjunto de textos acerca de la pintura recogidos de los dos manuscritos de Madrid. El anexo consta de nueve preceptos incluidos en el *Manuscrito Madrid I (8937)*, de los cuales los cuatro primeros se dedican a reflexiones sobre el estudio de la luz y su impacto sobre los cuerpos y los cinco restantes aportan recetas no sólo para fabricar colores o barnices usados en pintura sino también para trabajar, por ejemplo, el tintado de tejidos.

El *Manuscrito II de Madrid (8936)* tiene una información sobre el arte pictórico más copiosa y así, encontramos treinta y nueve consejos o digresiones de Leonardo acerca de cuestiones artísticas o que tiene relación con el tema y la ciencia pictóricas.¹⁷³

El primero de los textos¹⁷⁴ nos da una información autobiográfica acerca de los problemas de realización del Cartón de la *Batalla de Anghiari*. Después encontramos siete textos que tratan sobre perspectiva y perspectiva de colores. Un conjunto amplísimo, vuelve a dedicarse al estudio de los efectos de la luz y de la sombra no sólo sobre los objetos sino también sobre la fisiología del ojo. Finalmente, también encontramos alguna digresión sobre la composición de las obras, anatomía humana aplicada a la representación de los cuerpos, variedad en los rostros humanos y del rechazo de exagerar en demasía los músculos del ser humano en las representaciones pictóricas:

“De Pittura:

Non farai tutti le muscoli alle tua figure evidente, perché ancora che essi sieno ai lor siti, e non si fanno di grave evidentia se lle membra ove essi sono situati, non sono in grande forza o ffatica. E lle membra che restan senza esercizio sieno sanza dimostrazione di muscoli. E sse altrimenti farai, più tosto un sacco di noce che figura umana arai imitato”¹⁷⁵

Según Carlo Pedretti el *Manuscrito de Madrid I* que, fundamentalmente, contiene unos espléndidos diseños tecnológicos y notas de mecánica, fue redactado por Leonardo entre los años 1493-1497, es decir, durante la primera estancia de Leonardo en Milán, bajo el mecenazgo de Ludovico Sforza. El *Manuscrito de Madrid II* contiene, de hecho, un agregado de fascículos que, principalmente, se datan entre 1503 y 1506, con la sola excepción de un fascículo añadido al final del *Manuscrito* y que esta totalmente dedicado al problema de la fusión del “Cavallino” de Francesco Sforza y que data de los años de esa empresa artística, es decir, entre 1491 y 1493.¹⁷⁶

Las notas sobre pintura recogidas en el *Manuscrito II*, fueron incluidas, en la mayoría de los casos en el *Libro di Pittura* melziano y en las versiones abreviadas que del mismo empezaron a circular desde la segunda mitad del siglo XVI.

Si realizamos, por tanto, una comparación entre los extractos de Carducho y las notas de pintura de los *Manuscritos de Madrid*, la decisión sobre la influencia que estos

¹⁷³ Carlo Pedretti en “Le Note di Pittura” *op. cit.*, recoge una primera antología más reducida que la nuestra, en tanto que no estima necesario citar un elenco de textos sobre el estudio de la luz y la sombra así como sobre perspectiva que, tradicionalmente, han sido incluidos en los trabajos que sobre textos artísticos de Leonardo han sido realizados.

¹⁷⁴ *Códice Madrid II*, fol 1r.

¹⁷⁵ Leonardo da Vinci, *Manuscrito II de Madrid (8936)* fol. 128r. “No harás todos los músculos de tus figuras evidentes, ya que están colocados en sus lugares y no se deben resaltar en los sitios donde están situados si no realizan un gran esfuerzo o fatiga. Y los miembros que quedan sin ejercicio no deben mostrar los músculos. Y si de otra manera hiciese mas bien habrías imitado un sacco de nueces que una figura humana.”

¹⁷⁶ En nuestro anexo no hemos incluido estas páginas por la diferencia de contenido con respecto a las notas escogidas de los dos Manuscritos.

tuvieron sobre la recepción de Leonardo en los *Diálogos* de nuestro tratadista no es evidente.

En primer lugar, es remarcable subrayar que Leonardo es caracterizado por Carducho como un artista entregado a la elaboración de pigmentos usando “destilaciones y artificios”.¹⁷⁷

Información e impresión que el escritor de los *Diálogos* pudo obtener si hojeó el *Manuscrito I de Madrid* o bien se fijó en su último folio donde aparecen una serie de recetas para mejorar los utensilios y los barnices que usan los pintores, además de dar otros consejos para tintar paños:

“Per lavare pennelli:

Lasciva di cienere di ciero e indi calcina viva e un po' d'allume di roca.”¹⁷⁸

“Se volli buona vernice chiara e ffatta senza fuoco, intacta el ginepro e lla goma che versa di tale intacature, misschiala con olio di noce vechio e ben purificato e bianco. La qual mistione farai col dito 'n una taza al sole. E intaca tal ginepro d'aprile cioè circa al fine di marzo”¹⁷⁹

También, como hemos mostrado, los dos manuscritos abundan en reflexiones acerca del uso de la perspectiva que Carducho pudo, igualmente, conocer y que se podrían poner en conexión con alguno de sus textos:

“Como por ejemplo sería si en la pintura, que se huviese de ver de lejos cargásemos de colores bañados, como es carmín, cardenillo y azul, que aunque de cerca harían agradable vista, a mucha distancia sería poco conocida, y mui confusa [...]”¹⁸⁰

Veamos alguno de los textos del *Manuscrito II de Madrid*:

“De la perspectiva de colores en los sitios oscuros. En lugares luminosos uniformemente hasta diferente hasta las tinieblas, será el color más claro el que esté más cerca del ojo y será el más oscuro el que con respecto a ese ojo esté más lejos.”¹⁸¹

“De la pintura y perspectiva de los colores. Los primeros colores deben ser simples y los grados de su disminución junto con los grados de la distancia deben convenir. Es decir, que la grandeza de las cosas participará más de la naturaleza del punto, cuanto ellas estarán más cerca del mismo, y los colores participarán tanto más del color de su horizonte cuanto estén más cerca de éste.”¹⁸²

Sin embargo, tal y como hemos ya mencionado, la mayoría de los textos que tratan de cuestiones de pintura en el *Manuscrito II de Madrid* no quedaron desconocidos hasta su descubrimiento en 1965, como nos indica A. Corbeau este documento lleva las marcas

¹⁷⁷ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 268.

¹⁷⁸ Leonardo da Vinci, *Manuscrito I (8937)*, fol. 191v. en <http://www.leonardodigitale.com/index.php>, “Para lavar los pinceles, lava con cenizas de hierro y después con cal viva y un poco de alumbre de roca.”

¹⁷⁹ *Ibidem*, fol. 191v. “Si quieres un buen barniz claro y hecho sin fuego, corta el enebro y la goma que sale de tal corte, mézclala con aceite de nogal viejo, bien purificado y blanco. Esta mezcla harás con el dedo en una vasija al sol. Y corta el enebro en abril es decir, alrededor del final del marzo.”

¹⁸⁰ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 194.

¹⁸¹ Leonardo da Vinci, *Manuscrito II de Madrid*, fol. 73 r.: “Della prospettiva de'colori ne lochi osscuri Ne lochi luminosi uniformemente disforme insino alle tenebre, quel colore sarà più chiaro, che ffa più vicino all' ochio, e così sarà più oscuro, che da esso ochio fia più remoto.”

¹⁸² Leonardo da Vinci, op. cit., fol. 78v.: “De pictura e prospettiva de'colori. Li primi colori debbono essere senplici e lli gradi della lor diminutione, insieme con li grande delle distantie si debbono convenire. Cioè che lle grandezze delle cose parteciperan più della natura del punto, quanto esse li saran più vicine. E lli colori han tanto più a partecipare del colore del suo orizo[n]te, quat'esse a quello si son più propinque.”

tanto de Melzi como de Leoni, es decir, Francesco Melzi utilizó este manuscrito para componer el *Libro di Pittura*. De esta manera, podemos comprobar que los textos que acabamos de citar, directamente extraídos del *Manuscrito II de Madrid*, ya aparecían en el *Codex Urbinas 1270* y en las versiones abreviadas del mismo:

“Ne’ luoghi luminosi uniformemente disforme insino alle tenebre, quel colore sarà più [chiaro che] fia più vicino all’occhio, e così sarà più] oscuro, che da esso occhio fia più remoto.”¹⁸³

“Li primi colori debbeono essere semplici, e li gradi delle lor diminuzione insieme co’ li gradi delle distanze si debbono convenire, cioè che lle grandezze delle cose parteciparan più della natura del puonto, quato esse gli saran più vicine, e li colori han tanto più a partecipare del colore del suo orizzonte quant’esse a quello si son più propinque.”¹⁸⁴

Finalmente, un último detalle que desearíamos comentar con respecto a la relación de los *Manuscritos de Madrid* con respecto a la recepción leonardesca en los *Diálogos* de Carducho, es que, en ambos códices madrileños, no hay rastros de textos relacionados con la “comparación de las artes” que, como hemos visto, conforman un número importante de documentos de origen vinciano en la obra de nuestro tratadista.

Tras este examen de los *Manuscritos madrileños*, podemos establecer las siguientes conclusiones:

La primera de ellas nos señalaría que, aunque Carducho en su propio tratado nos informa del conocimiento que tuvo de los manuscritos de Leonardo da Vinci que pertenecieron a don Juan de Espina, sin embargo, no encontramos una relación directa entre ambos textos, a saber, los *Manuscritos madrileños* de Leonardo y los *Diálogos* de Carducho.

Ahora bien, se podría afirmar que los manuscritos recuperados en la Biblioteca nacional de Madrid no corresponden con aquellos que fueron propiedad de don Juan de Espina y que Carducho tuvo la posibilidad de consultar.

Igualmente, podemos añadir, atendiendo a argumentaciones ya expresadas, que nuestro tratadista pudo conocer el conjunto de manuscritos vincianos que, durante un tiempo, estuvieron en Madrid, y formaron parte de las colecciones de Pompeyo Leoni. Esta afirmación nos pondría en contacto con otro problema de la recepción de Leonardo da Vinci en los *Diálogos* de Carducho, a saber, la familiaridad que el escritor y tratadista italiano pudo tener con un manuscrito de fisionomía de Leonardo da Vinci y del cual se perciben testimonios en su tratado.

En fin, concluyendo este apartado acerca de las posibles fuentes de Leonardo y sobre Leonardo que Vicente Carducho pudo utilizar y que son la base de la recepción de Leonardo en su obra podemos apuntar que:

- Resulta difícil admitir que nuestro escritor utilizase los “Documentos” de Francisco Pacheco, salvo en aquellas ideas y opiniones que aparecen impresas en los escritos del autor gaditano.
- Los *Manuscritos de Madrid* no ejercieron, efectivamente, influencias visibles en la recepción de las ideas de Leonardo por parte de Carducho.
- La posibilidad de que Vicente Carducho se familiarizase con las opiniones de Leonardo da Vinci a través de su viaje a Italia, bien por la consulta de los

¹⁸³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág.240.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 241.

escritos vincianos que, de manera importante, circulaban por Italia, bien por el contacto con artistas italianos que lo pusiesen en conocimiento de las mismas, está vinculado a la posible, pero no confirmada, visita por tierras italianas que el autor de los *Diálogos* pudo hacer y que narra en su escrito.

- Vicente Carducho pudo conocer las ideas leonardescas a través de la colección de escritos vincianos que Pompeyo Leoni atesoró en la corte madrileña.
- Los artistas italianos que trabajaron en la decoración de El Escorial, entre ellos el mismo Zuccaro, pudieron informarle y familiarizarlo con preceptos e ideas de origen leonardesco.
- Vicente Carducho conocía, verdaderamente, parte de la vida y del pensamiento leonardesco por la lectura de los tratados italianos que poseyó y manejó a la hora de redactar sus *Diálogos de la Pintura*.

Tras haber examinado el posible origen de la recepción leonardesca por parte de Vicente Carducho, examinaremos, seguidamente, un problema planteado en el apartado anterior y que está en relación con la posibilidad de conocimiento que tuvo nuestro tratadista de los escritos sobre fisionomía que Leonardo pudo escribir.

Un tratado de fisionomía leonardesco.

**Argumentación de la hipótesis.*

El conocimiento y las ideas de fisionomía que de Leonardo da Vinci tuvo nuestro Carducho nos aparece mencionado desde las primeras páginas de los *Diálogos de la Pintura*:

“Para la Fisionomía a Iuan Pablo Galuci Salodiano, que curiosa y doctamente discurre de los movimientos y afectos interiores, y exteriores, y a Juan Bautista de la Porta y Leonardo en un tratado della, y Lomazo en su libro de Pintura.”¹⁸⁵

La existencia de un posible tratado de fisionomía redactado por Leonardo da Vinci puede ser deducido a partir de una serie de declaraciones que examinaremos seguidamente.

En primer lugar, debemos recordar la afirmación hecha por Luca Pacioli:

“Leonardo da Vinci, nuestro compatriota florentino [...] Y, no satisfecho con todo ello, habiendo terminado su gran libro de pintura y los movimientos humanos [...]”¹⁸⁶

Sobre este testimonio de Luca Pacioli, M. W. Kwakkelstein sugiere que el “Libro de pictura e movimenti umani” comprendiese, igualmente, un tratamiento de los “Moti mentali”, es decir, un estudio de fisionomía.¹⁸⁷

¹⁸⁵ V. Carducho, *op. cit.*, págs 29-30. Giovanni Paolo Gallucci Salodiano hizo la traducción del libro de Alberto Durero, *Della Simetria de i corpi humani. Libro Quattro*, al que Gallucci añadió un quinto libro: “Et accresciuti del quinto libro, nel quale si tratta con quei modi possano i Pittori, e scoltori mostrare la diversità della natura de gli huomini e donne, e con quali pasión, che sentono per li diversi accidenti che li occorrono”, editado en Venecia en 1591; Giovanni Battista della Porta, *De humana physiognomica*, 1586; la referencia a Gian Paolo Lomazzo en el *Trattato*, *op. cit.*, págs. 105 y s.s.

¹⁸⁶ Luca Pacioli, *La Divina Proporción*, Madrid, 1991, pág. 30.

¹⁸⁷ Michael W. Kwakkelstein, “The Lost Book on “moti mentali”, *Achademia Leonardi Vinci Journal*, VI, 1993, págs 56-66.

Esta afirmación se conectaría bien con las declaraciones del propio Leonardo: “Scriveraj • djfilosomja”.¹⁸⁸ Proyecto que estaría en relación con un “Libro titolato de figura umana” que es mencionado en un folio de la misma serie de Windsor y que es datado, efectivamente, “Addi 2 aprile 1489”.¹⁸⁹

Aunque el libro no ha llegado a nuestras manos sí se ha conservado un elenco importante de notas en el *Libro di Pittura* que, a continuación indicamos:¹⁹⁰

“Discorso de’pregetti del pittore[58], “Figura e sua divisione”[112], “Delli movimenti e delle opinione varie”[115], “Qual’è di maggior importanza, o ‘l movimento creato dalli accidenti diversi delli animali, o le loro ombre e lumi[122], “Precetti di pittura”[127], “Come si de’figurar i putti”[142], “Come si de’figurar i vecchi”[143], “Come si de’figurar le donne”[144], “Come si de’figurar le vecchie”[145], “Come si de’figurar una battaglia”[148], “Del modo dello imparare bene a comporre insieme le figure nelle storie”[173], “Varietà d’uomini nelle storie”[178], “Dell’imparare li movimenti de l’uomo”[179], “Come il bono pittore ha da dipingere due cose, cioè l’uomo e la sua mente”[180], “Del comporre le storie”[181], “Convenienze de’parti nelles storie”[185], “De’ componenti delle storie”[188], “Precetti del comporre le storie”[189], “De’ movimenti dell’uomo”[279], “De’ moti delle parti de volti”[285], “De movimenti dell’uomo nell volto”[286], “Qualità d’arie de’visi”[287], “Degli atte delle figure”[294], “De’ movimenti delle membra quando si figura l’uomo, che sieno atti propri[296], “Ogni moto della figura finta debb’essere fatto in modo che mostri effetto”[297], “De moti propii demonstratori del moto della mente del motore”[298], “De moti propii operati da uomini di diverse età”[299], “Dell’attitudine delli uomini”[325], “Dell’attitudine delle figure”[327], “Dell’attenzione de’circonstanti ad un caso notando”[328], “De movimenti”[358], “Delli maggiore o minori gradi degli accidenti mentali”[359], “Delli medesimi accidenti che accadono nell’uomo di diverse età”[360], “D’attitudine”[361], “Della varietà de’visi”[365], “Come la figura non fia laudabile s’ella non mostra la passione dell’animo”[367], “Come le mani e braccia in tutte le sue operazioni hanno da dimostrare la intenzione del suo motore il più che si può”[368], “Delli moti appropriati alla mente del mobile”[370], “Come gli atti mentali movono la persona in primo grado di facilità e comodità”[371], “De moti comuni”[373], “Che se le figure non isprimento la mente sono due volte morte”[376], “Dell’osservazione del decoro”[377], “Del figurare uno che parli infra più persone”[380], “Come si debe figurare una figura irata”[381], “Come si figura un disperato”[382], “Del ridere e piangere e differenzia loro”[384], “Del medesimo”[385], “De’posati d’infanti”[386], “De’posati di femmine e giovanetti”[387], “Come si de’ cognoscere una bona pittura e che qualità de’ avere a esse buona”[409], “Del giudicio ch’hai da fare sopra l’opera d’un pittore”[483]¹⁹¹

Este amplio conjunto de notas podría, efectivamente, dar la impresión de que Leonardo hubiese compilado un tratado de fisionomía y que éste no fuese desconocido durante el siglo XVI.

¹⁸⁸ Leonardo da Vinci, *Manuscriptos de Windsor* n. 19059r (Fogli B dell’anatomia, f. Ir), *op. cit.*

¹⁸⁹ *Ibidem*, n.19059r (B42r).

¹⁹⁰ Carlo Pedretti en *Leonardo da Vinci inedito*, *op. cit.*, pág. 26 considera que este conjunto de notas pertenecería a los años 1508-1510, siendo coetáneas con el perdido *Libro A*, aunque M. Kwakkelstein adelanta en diez años la fecha de alguna de ellas en *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice*, Leiden, 1994, pág. 147.

¹⁹¹ Los números entre corchetes corresponden al número de precepto en la edición del *Libro di Pittura* que estamos utilizando en este trabajo de investigación.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Ahora bien, la existencia de ese posible tratado leonardesco podría estar en relación con un conjunto de testimonios de la decimosexta centuria que nos informa acerca del interés de Leonardo por la representación de rostros expresivos y de los sentimientos humanos.

Veamos, en primer lugar, la opinión de Giovambattista Giraldo “Cinthio” (1504-1573):

“Ayuda también al Poeta hacer lo que solía hacer Leonardo Vinci, excelentísimo pintor. Éste, en cualquier momento que quería pintar una figura, primero consideraba su calidad y su naturaleza. Es decir, si debía ser noble o plebeya, alegre o severa, turbada o contenta, vieja o joven, iracunda o de ánimo tranquilo, buena o malvada. Y después, conocido su ser iba donde sabía que se reunían personas de tales características, y observaba diligentemente sus rostros, sus maneras, sus costumbres y movimientos del cuerpo. Y una vez que había encontrado lo que buscaba y le parecía adecuado a lo que deseaba, lo dibujaba con su estilete en un pequeño cuaderno que siempre llevaba en la cintura, y hecho esto muchas veces y después de haber obtenido lo que quería y cuanto le parecía suficiente para aquella imagen que quería pintar, se ponía a estudiarla y la conseguía representar maravillosa.”¹⁹²

Giorgio Vasari, en su biografía de Leonardo escrita en 1568, nos deja, también, una descripción del gusto de Leonardo por la observación y captación de los rasgos fisionómicos de determinados individuos:

“Le deleitaba tanto cuando veía algunas cabezas extrañas, o bien con barba o bien con cabelleras de hombres salvajes que habría seguido un día entero a alguno que le hubiese gustado; y se lo introducía de tal manera en su idea que después llegado a casa lo dibujaba como si lo hubiese tenido presente. De este tipo se ven hechas por él muchas cabezas masculinas y femeninas.”¹⁹³

Gian Paolo Lomazzo en su *Trattato* de 1584 nos deja un recuerdo semejante:

“Pero por recuperar el razonamiento dejado digo que siendo estos afectos tan poderosos en conmover los ánimos cuando están expresados de tal manera que parecen naturales, para conseguir esta facultad tan excelente y tan importante se tiene que imitar principalmente y sobre todos a Leonardo, del que se cuenta que no representaba ningún movimiento en una figura que antes no quisiese unido a su estudio, ver una imagen del natural, no por otra cosa sino para sacar de esto una cierta vivacidad natural con la que después añadido el arte, hacía ver los hombres pintados mejor que los vivos.”¹⁹⁴

¹⁹² Giovambattista Giraldo “Cinthio”, *Discorsi intorno al comporre de i romanza, delle Comedie, e delle Tragedia*, Venice, 1554, págs. 193-194: “Giova anco al Poeta far quello, che solleva fare Leonardo Vinci eccellentissimo dipintore. Questi, qual hora voleva dipingere qualche figura, considerava prima la sua qualità, e la sua natura, cioè se doveva ella essere nobile o plebea, gioiosa, o severa, turbata o lieta, vecchia o giovane, irata o di animo tranquillo, buona o malvagia: e poi, conosciuto l’esser suo, se n’andava ove egli sapeva, che si ragunassero persone di tal qualità; et osservava diligentemente; lor visi le lor maniere, gli habiti, et i movimenti del corpo: et trovata cosa, che gli paresse atta a quel, che far voleva, la riponeva collo stile al suo libriccino, che sempre egli teneva a cintola, et fatto ciò molte volte e molte, poi che tanto racconto egli havea, quanto gli pareva bastare a quella imagine ch’egli voleva dipingere, si dava a formarla, et la faceva riuscire meravigliosa.”

¹⁹³ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina e Torrentiniana*, <http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>. Visitado el 20-I-2009: “Piacevagli tanto quando egli vedeva certe teste bizzarre o con barbe o con capegli degli uomini naturali, che arebbe seguitato uno che gli fussi piaciuto, un giorno intero; e se lo metteva talmente nella idea, che poi arrivato a casa lo disegnava come se l’avesse avuto presente. Di questa sorte se ne vede molte teste e di femine e di maschi [...]”

¹⁹⁴ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato*, op. cit., pág. 106: “Mà per ripigliare il ragionamento tralsciato dico che essendo questi moti, così possenti in comuovere gl’animi quando sono espressi in guisa che paiano naturali per conseguire questa facultà tanto eccellente et importante se hà da imitare principalmente, et sopra tutti Leonardo del qual si racconta che non faceta moto in figura, che prima non lo volesse co ’l suo studio accompagnato vedere un’ tratto nel vivo, non per altro che per cavarne una certa vivacità naturale, con la qual doppo aggiوندendovi l’arte faceva veder gl’huomini dipinti meglio che i vivi.”

También Lomazzo en la *Idea del tempio della pittura* de 1590 indica:

“[...] Y con tanto ingenio dibujó las caras monstruosas que ninguno nunca, aunque muchos en esta parte fueron excelentes, lo pudo igualar. Pero de tantas cosas ninguna se imprimió sólo quedan de su mano y en buena parte llegaron a las manos de Pompeyo Leoni, escultor del Católico Rey de España que los obtuvo del hijo de Francesco Melzi, y algunos libros aun llegaron a las manos del Señor Guido Mazenta, doctor virtuosísimo, que los tiene en gran estima.”¹⁹⁵

Finalmente, recordamos las palabras de Giovanni Battista Armenini, bastante semejantes a las expresadas con anterioridad por Giraldi:

“Fue el excelentísimo Leonardo da Vinci el más sutil ingenio entre los mejores y tan diligente en todas sus perfectísimas obras que, aunque no haga muchas, puede decirse que tan sólo atendió al camino trazado por Zeuxis y Apelles más que cualquier otro de su tiempo. De modo que antes de disponerse a formar la invención de cualquier obra suya que debiera hacer investigaba todos los efectos propios y naturales de cada figura y de cualquier otra cosa conforme a su idea; después buscaba sus cualidades, esto es, si aquella persona debía ser noble o plebeya, alegre o severa, turbada o contenta, vieja o joven, de ánimo tranquilo o por el corazón airado, bueno o malo. Una vez que esto quedaba claro en su mente, hacía diversos esbozos y después iba donde sabía que se reunían personas de tales características: observaba con todo cuidado sus rostros, maneras, ropas y el movimiento del cuerpo y cuando encontraba lo que creía adecuado a lo que deseaba hacer; con la punta metálica lo llevaba a un librito que siempre tenía consigo.”¹⁹⁶

Además, el siglo XVI italiano nos dejó una obra de fisionomía, citada por Carducho, que era *De Humana Physiognomica*, escrita por Giovan Battista della Porta en 1586; según la hipótesis de Carlo Pedretti, Della Porta habría hecho uso del perdido tratado leonardesco, lo que hablaría de una cierta difusión del escrito.¹⁹⁷

Ahora bien, otra referencia que debemos tener en cuenta con respecto al problema que estamos tratando es aquélla que a través de los escritos de Roger de Piles nos narra el conocimiento que Rubens tuvo de la obra de Leonardo a través de Pompeyo Leoni:

¹⁹⁵ Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* en *Scritti sulle arti*, ed. De Roberto Paolo Ciardi, 2 vols., Firenze, 1973-74, v. I, pág. 259: “[...] E con tanto ingegno disegnò le faccie mostruose, che niun altro mai, come che molti siano stati in questa parte eccellenti, ha potuto agguagliarlo. Ma di tante cose niune se ne ritrovano in stampa, ma solamente di mani di lui, che in buona parte sono pervenute nelle mani di Pompeo Leoni, statovaro del Católico Re di Spagna, che egli ebbe dal figliuolo de Francesco Melzi, e n'è venuto di questi libri ancora nelle mani del S. Guido Mazenta, dottore virtuosissimo, il quale gli tiene molto cari.”

¹⁹⁶ Gio. Battista Armenino, *Dei veri precetti della pittura*, Milano, 1820: “Fu adonque l'ecellentissimo Leonardo da Vinci come più sottile ingegno fra i migliori tanto diligente in tutte le perfettissime opere sue, quantunque se ne siano molte che si può dire ch'egli solo più atenedse alla via di Zeusi e di Apelle de di qualunque altro del tempo suo. Conciasiachè prima che si possese a formar impresión di qualche sua opera ch'egli far dovesse, giova da sè investigando tutte gli effetti propj e naturali di ogni figura e di ogni altra cosa conforme alla sua idea, di poi cercava le sue qualità, cioè, se quella persona devea esser nobile o plebea, gioiosa oppure severa, turbata o lieta, vecchia o giovane, o di animo tranquillo oppure irato, o buono o malvagio, e così fatta chiara la mente dell'esser su, ne faceva diversi schizzi; di poi se ne andava dove gli sapeva che si radunavano persone di tutte qualità ed ossevava con ogni cura i loro visi, le loro maniere, gli statu ed il movimento del corpo e trovata cosa che gli piacesse atta a quello che far voleva con lo stile suo al libriccino che teneva sempre seco[...]” La traducción está extraída de Giovan Battista Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, op. cit., págs. 117-118.

¹⁹⁷ Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito*, op. cit., pág. 26. Sobre una historia de la Fisiognómica en general se puede consultar el texto de Julio Caro Baroja, *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, 1988; son relevantes para nuestro trabajo las páginas 180 y 199 donde el escritor español trata de la influencia de la Fisiognómica en los tratadistas artísticos españoles, entre ellos Carducho, y la cita que de Leonardo se incluye en estos escritos.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“Rubens se extiende a continuación sobre el grado en que Leonardo da Vinci poseía la anatomía. Cuenta en detalle todos los estudios y todos los dibujos que Leonardo había hecho y que Rubens había visto entre las curiosidades de un tal Pompeyo Leoni que era de Arezzo. Continúa por la anatomía de los caballos y por las observaciones que Leonardo había hecho sobre fisionomía, de lo cual Rubens vió, igualmente, los dibujos.”¹⁹⁸

Este último texto de Roger de Piles es sumamente interesante porque nos habla de unos textos y dibujos sobre fisionomía que estuvieron en poder de Pompeyo Leoni. Dibujos y textos que conoció Rubens gracias a la gentileza de Leoni y que, igualmente, Carducho pudo conocer por la misma vía.

La relevancia del tratado de Carducho en relación a cuestiones fisionómicas ya fue entrevista, por primera vez, por el gran estudioso de la *Cena vinciana*, Giuseppe Bossi. Bossi en el estudio que dedicó a la magna obra de Leonardo en el convento dominicano de Santa María de las Flores tradujo los textos que Carducho dedicó a la obra vinciana en sus *Diálogos*.

Dentro del esquema argumental de los *Diálogos* encontramos algunas referencias dispersas en el texto de carácter fisionómico que trataremos más adelante, y por tanto nos centraremos, en un primer momento, en el Diálogo octavo, último diálogo del texto de Carducho que, según Pedretti, sería la parte que reflejaría de manera más clara el conocimiento por parte de nuestro tratadista de los textos fisionómicos de Leonardo y que se intitula: *De lo práctico del Arte, con sus materiales voces, y terminos, principios de fisionomía, y simetría, y la estimación, y estado que oi tiene en la Corte de España*.¹⁹⁹

Realmente, como el título indica, el capítulo donde Carducho introduce los problemas sobre fisionomía, es un capítulo variado, de tal manera que, en verdad, las páginas dedicadas a esta temática son aproximadamente veinte páginas del capítulo.²⁰⁰

Ahora bien, en estas páginas, básicamente, nuestro autor realiza una colección de caracteres con su conformación física, siguiendo el precepto leonardesco:

“El buen pintor tiene que pintar dos cosas principales, a saber, el hombre y el concepto de su mente. La primera es fácil, la segunda difícil porque se tiene que representar con gestos y movimientos de los miembros.”²⁰¹

La primera idea que, en estas páginas dedicadas a la fisionomía, nos transmite Vicente Carducho es la siguiente:

“Algunos Filósofos, y Poetas han querido, que el hombre tenga (en cuanto animal) cierta simpatía con los demás animales; y que por las facciones costumbres, y movimientos dellos se conozcan los del hombre.”²⁰²

¹⁹⁸ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris, 1699, pág. 168: “Rubens s’etend ensuite sur le degré auquel Léonard de Vinci possédait l’anatomie. Il rapporte en détail toutes et tous les dessins que Léonard avait faits et que Rubens avait vus parmi les curiosités d’un nommé Pompeo Leoni, qui était d’Arezzo. Il continue par l’anatomie du chevaux et par les observations que Léonard avait faites sur la phisionomie, dont Rubens avait paraillement vu les dessins.”

¹⁹⁹ Vicente Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, págs 379-451.

²⁰⁰ Vicente Carducho, *op. cit.*, págs. 396-415.

²⁰¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I., pág. 219: “Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perche s’ha a figurare con gesti e movimenti delle membra [...]”

²⁰² Vicente Carducho, *op. cit.*, pág. 396.

Aunque, no sabemos si Leonardo llegó a redactar de manera autónoma un libro dedicado a la fisionomía, sí sabemos que, y es importante señalarlo, sus estudios fisionómicos no sólo los conocemos por los fragmentos que sobre este tema encontramos en el *Libro di Pittura* sino que, tal y como hemos visto en el caso de Rubens, debemos incluir un conjunto de dibujos que por su variedad puede ser adscrito a campos más bien diversos.

Este complemento de los textos vincianos con un conjunto de dibujos es afirmado por Kenneth Clark quien nos recuerda lo siguiente sobre el posible libro de los movimientos humanos leonardesco que Luca Pacioli en 1498 atestiguaba conocer:

“Pacioli en su introducción a la *Divina Proportione*, escrito en 1498, nos dice que Leonardo, con gran diligencia ha terminado un libro admirable sobre la pintura y los movimientos corporales (de pictura et movimenti humani). Ese libro se ha perdido; pero en la colección de dibujos anatómicos de Windsor existen varios estudios sobre el cuerpo humano en movimiento que están realizados por estas mismas fechas y con toda probabilidad relacionados con el libro en cuestión.”²⁰³

Así pues, el material que debemos utilizar para rastrear la recepción sobre cuestiones fisionómicas leonardescas que pudo conocer Vicente Carducho no debe estar limitado al conjunto de preceptos que aún nos restan en el *Libro di Pittura*, debemos incluir también las investigaciones anatómicas que Leonardo llevó a cabo y que se interesaban por los movimientos y afectos humanos.

Leonardo había establecido un plan para tal tratado en una fecha tan temprana como su primer período milanés (1482-1499) y en 1489 nuestro artista redactó un borrador básico de la futura trayectoria de sus investigaciones que comenzaba de manera evolutiva por la concepción del hombre y la descripción de la naturaleza del útero, llegando a :

“A continuación describe un hombre y una mujer adultos y sus medidas y la naturaleza de sus complexiones, color y fisionomía [...] Después representa en cuatro informes las cuatro condiciones del hombre, esto es, la alegría con variados modos de risa y representa la causa de la risa; la tristeza de varias formas con su causa; la lucha con varios actos de matanza, huida, miedo, ferocidad, osadía, asesinato y todas las cosas que tienen relación con tales casos, ACTITUDES: después describe las actitudes y movimiento.”²⁰⁴

Ahora bien, dentro del campo de investigaciones anatómicas, Leonardo no tenía pensado restringirse a la anatomía del ser humano, su escrutinio de la naturaleza también indagaría sobre la anatomía de los animales.

Sin embargo, este estudio de la anatomía de los animales no sería un estudio estanco, separado, aislado del resto de sus estudios científicos. Como siempre Leonardo relaciona todos los elementos y datos que conoce para extraer conclusiones cada vez más fructíferas en los diferentes campos de su actividad. Por tanto, los estudios anatómicos no iban a limitarse al hombre, se extenderían también a varios animales, comparándolos entre ellos y también con el hombre en la medida de lo posible.²⁰⁵

²⁰³ Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Madrid, 1991, pág. 59.

²⁰⁴ Clark 19037v/FB20v. Extraído de Charles D. O'Malley y J.B. de C.M. Saunders, *Leonardo on the human body*, New York, 1983, pág. 31: “Next describe a grown male and female, and their measurements, and the nature of their complexions, color and physignomy. [...]

The represent in 4 accounts 4 universal conditions of man, that is, joy various ways with its cause; strife, with various acts of slaughter, flight, fear, ferocity, daring, murder, and all things which pertain to such cases [...] ATTITUDES: Then describe attitudes and moviment.”

²⁰⁵ Carlo Felice Biaggi: “Anatomy in Art” en V.V.A.A., *Leonardo da Vinci*, Japan, sin fecha de edición, págs 437-438.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Así, la relación establecida por Vicente Carducho entre los rasgos y comportamientos humanos con los rasgos y comportamientos animales tendría un posible origen en un conjunto de textos e imágenes leonardescos que establecen esta relación fisionómica.

Si hubo un texto sobre fisionomía escrito por Leonardo, este escrito pudo haber contenido una panoplia de argumentos que estableciesen esta relación tal y como podemos comprobar, por ejemplo, en el *Manuscrito K* del Instituto de Francia:

“Aquí, haré un apunte para mostrar la diferencia que existe entre el hombre y el caballo y en la misma medida con otros animales. Comienzo con los huesos, y después con los que tiene su origen y finalizan en huesos con tendones y después con los que tienen un solo tendón en un lado.”²⁰⁶

“De la relación que existe entre la disposición de los huesos y los músculos de los animales y la de los huesos y músculos del hombre.”²⁰⁷

La existencia de un posible tratado sobre la anatomía del caballo basada en los estudios que siguió Leonardo para el modelo en barro del “Cavallo” es notoria a los tratadistas de arte del siglo XVI:

“Mientras se ocupaba de esta obra, propuso al duque hacer un caballo de bronce de estatura maravillosa para recordar la imagen del duque [...] a decir verdad los que vieron el modelo que Leonardo hizo en tierra, grande, juzgan no haber visto jamás una cosa tan bella ni tan soberbia [...] Se perdió también un modelo pequeño de cera que se consideraba perfecto junto con un libro de anatomía de los caballos ejecutado para su estudio.”²⁰⁸

Pero la relación que estamos tratando en Leonardo entre la anatomía y acciones humanas y las de los animales nos viene, también, señalada de manera indirecta, por el *Trattato* de Lomazzo y *Le Vite* de Vasari.

Como es bien sabido, se puede inferir de los escritos de Lomazzo que conocía muy bien no sólo las obras de arte de Leonardo sino también sus escritos sobre arte. Los escritos de Lomazzo conocidos como el *Libro dei Sogni e Raggionamenti*, la *Idea del tempio della pittura* y su citado *Trattato dell'arte della pittura* se han convertido en un conjunto de informaciones de primera mano sobre los manuscritos leonardescos. Igualmente, son valorados como elementos inexcusables para una valoración de la vida milanesa de Leonardo las conversaciones que Lomazzo mantuvo con el discípulo más devoto de Leonardo y su heredero, Francesco Melzi.²⁰⁹

²⁰⁶ Leonardo da Vinci, *Manuscrito K*, folio 109v., extraído del artículo de Luigi Lenati: “Comparative Anatomy” en V.V.A.A., *Leonardo da Vinci, op. cit.*, pág. 393: “Here I make a note to show the difference that exist between man and horse and in the same way with other animals. I commence with the bones, and then to those which proceed from and end in the bones with tendons, and then to those which have a single tendon on one side.”

²⁰⁷ *Ibidem*, pág. 393: “Of the relationship that exist between the arrangement of the bones and muscles of the animals and that of the bones and muscles of the man.”

²⁰⁸ Giorgio Vasari, *Le vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, pág. 27: “Mentre che egli attendeva a questa opera propose al Duca fare un cavallo di bronzo di maravigliosa grandezza per mettervi in memoria l'immagine del Duca [...] en el vero quelli che vedono il modello che Leonardo fece di terra, grande, giudicano non aver mai visto più bella cosa nè più superba [...] Venne anche smarrito un modello piccolo di cera ch' era tenuto perfetto, insieme con un libro di notomia di cavagli fatta da lui per suo studio.” El recuerdo de este libro en la tratadística italiana del siglo XVI en el *Trattato* de Lomazzo, *op. cit.*, libro II, pág. 177 e *Il Riposo* de Borghini, *op. cit.*, Libro III, pág. 189.

²⁰⁹ Véase Michael Kwakkeslstein, *op. cit.*, pág. 123.

Partiendo, pues, de esta base de confianza sobre las ideas de Leonardo que nos dan los escritos del tratadista milanés, no podemos dejar de señalar que en el capítulo segundo del primer libro del *Trattato dell'arte della pittura*, Lomazzo no sólo incluye un análisis de los movimientos del caballo junto a análisis de las acciones y afectos del ser humano, sino que, también, siguiendo una tradición leonardesca, se ocupa del movimiento de otros animales.²¹⁰

Y, así, Leonardo en su *Libro di Pittura* nos deja algunos preceptos que nos indican el interés del florentino por este estudio de anatomía comparada que venimos analizando:

“De los movimientos del hombre y otros animales. Los movimientos de los animales son de dos especies, es decir, el movimiento local y el movimiento accional. El movimiento local se produce cuando el animal se mueve de un lugar a otro. Y el movimiento local es de tres especies, a saber, subir, descender y andar por un lugar plano. A estos tres se les añaden dos, esto es, lento y rápido y otros dos, es decir, recto y tortuoso y otro más que es saltar. Sin embargo el movimiento accional está en conjunto infinito con las infinitas operaciones que no sin daño propio, muchas veces se busca el hombre.

Los movimientos son de tres tipos, a saber, local, accional simple, y el tercero el movimiento compuesto del accional con el local.

Infinitos son los movimientos compuestos como en los de bailar, esgrimir, jugar, sembrar, arar, remar, sin embargo este remar, es accional simple porque el movimiento accional hecho por el hombre en el remar no se mezcla con el local mediante el movimiento del hombre sino mediante el movimiento de la barca.”²¹¹

La comparación entre la naturaleza animal y humana no se limitaba en el maestro de Anchiano solamente a aspectos fisiológicos, el paralelismo, siguiendo una tradición occidental, se encontraba, igualmente, en el campo moral.

La lista de libros que poseía Leonardo²¹² incluye un conspicuo grupo de textos dedicado a lo que podía ser denominado como los misterios secretos de la naturaleza y las fantasías alegóricas del mundo natural. Los escritos vincianos muestran como el artista florentino los estudió con un especial cuidado. Además del famoso “poema científico” intitulado *L'Acerba*, su librería contenía la antología medieval conocida como *Fior di Virtù*, una copia de las *Fábulas* de Esopo en francés y el *Quadrerigio* de Federico Frezzi, un poema religioso científico.

La *Historia Natural* de Plinio también podría ser incluida en esta categoría, en tanto y en cuanto, narra episodios de fabulosos animales.²¹³

²¹⁰ Lomazzo, *Trattato*, op. cit., capítulo XX, pág. 177, “Dei moti de gl'animali i generale”.

²¹¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., t. I, pág. 265-266: “De li movimenti de l'uomo et altri animali”: “Li moti degli animali sono di due spezie, cioè moto locale e moto azzionale. Il moto locale è quando l'animale si move da loco a loco, e 'l moto azzionale è 'l moto che fa l'animale in sè medesimo senza mutazioni di loco. E 'l moto locale è di tre spezie, cioè salire, discendere et andare per loco piano. A questi tre se si aggonge due, cioè tardo e veloce, e due altri, cioè il moto retto et il tortuoso, et un altro appresso, cioè il saltare. Ma il moto azzionale è in infinito insieme coll'infinite oper<a>zione, le quali non sanza suo danno spespe volte si procaccia l'uomo.

Li moti sono di tre spezie, cioè, locale, azzionale semplice, et il terzo è moto composti d'azzionale co<l> locale.

Tardità e velocità non si debbono connumerare nelli moti locali, ma nelli accidenti d'essi moti.

Infiniti sono li moti composti, perchè in quelli è ballare, schermire, giocolare, seminare, arare, remare; ma questo remare non se mista col locale mediante il moto de l'uomo, ma mediante il moto della barca.”

²¹² Véase Ladislao Reti, *The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci*, op. cit. II, pág. 81 y s.s.

²¹³ Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, New York, 2006, págs. 139-140.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Los textos de *L'Acerba* y la *Fior di Virtù* atribuían propiedades y comportamientos propios a los animales, y así, con la utilización de estas fuentes, Leonardo construyó un bestiario en el cual los animales se comportaban a través de acciones claramente humanas.²¹⁴

Estos paralelismos visuales y morales entre animales y hombres llegan a una triste formulación en la visión del hombre como una bestia violenta que desencadena sus crueles instintos en la guerra, denominada por Leonardo “pazzia bestialissima”.²¹⁵

Quizá, la representación artística leonardesca más sobresaliente de esa “locura bestial” que es la guerra y la violencia sin límites que lleva asociada fue la *Batalla de Anghiari*.

El conjunto de dibujos que van asociados a la elaboración de este fresco, en líneas generales, presenta dos protagonistas que ya habían recibido la atención anatómica de Leonardo, a saber, el hombre y el caballo.

Ahora bien, en la *Batalla de Anghiari*, los rostros, las acciones que hombres y caballos ejecutan, se mezclan, se metamorfosean en la violencia de su acción. El hombre adquiere en estos admirables dibujos la violencia de rasgos que pertenecen a un animal y el bruto se humaniza adquiriendo la fisonomía desencajada por los “moti d'animo” del ser humano.

Giorgio Vasari ya fue consciente de este entrelazamiento cuando afirmó en la vida del maestro de Anchiano:

“Por lo que queriéndola llevar a cabo, comenzó un cartón en la Sala del Papa, situada en Santa María Novella dentro del cual representó la historia de Niccolò Piccinino capitán del duque Filippo de Milán, y allí dibujó un grupo de caballos que combatían por una bandera, cosa que fue tenida por maravillosa y de gran magisterio por las maravillosas consideraciones que realizó al presentar la fuga, ya que en ella *no se conoce menos, la rabia, el desprecio, y la venganza en los hombres que en los caballos.*”²¹⁶

Un ejemplo claro de lo que queremos presentar lo podemos ver en un dibujo ecuestre de la Galería della Accademia de Venezia, donde el jinete y el caballo, de forma mimética, han adquirido la misma expresión. **[Imagen 1]**²¹⁷

Otro ejemplo interesante que de la transformación, la metamorfosis del hombre en bestia o viceversa, lo encontramos en un dibujo que se encuentra en la Real Colección en el Castillo de Windsor y que presenta, de manera casi cinematográfica, las cabezas agresivas de los caballos convirtiéndose en la rugiente testa de un león y el rostro desencajado por la agresividad de una cabeza humana. **[Imagen 2]**²¹⁸

²¹⁴ Una magnífica antología de estos textos vincianos se puede ver en Giusseppina Fumagalli, *Leonardo omo senza lettere*, Firenze, 1952, págs. 180-231.

²¹⁵ Véase sobre este tema el texto de Domenico Laurenzia, *De Figura Umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Firenze, 2001, capítulo IV, “Uomini Bestiali. Radicalismo zoologico tra fisiognomica, bestiari e anatomia comparati” págs. 173-185.

²¹⁶ Giorgio Vasari, *Le vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. IV, pág. 32: Per il che volendola condurre Lionardo, cominciò un cartone alla sala del Papa, luogo in S. Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino capitano del duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un gruppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga, per ciò che in essa *non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli.*” El subrayado es nuestro.

²¹⁷ “Torso de un hombre de perfil con proporciones de la cabeza; bocetos de dos jinetes”, c. 1490 y c. 1504. Pluma, tinta y sanguina sobre punta metálica, 280x222 mm. Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. 236r.

²¹⁸ “Caballos en acción con estudios de expresión de caballos, un león y un hombre y un plano arquitectónico.” c.1505. Pluma y tinta, 19,6x30,8 cm., Windsor Castle, The Royal Collection, 12326r. Un

Por lo tanto, encontramos que las primeras afirmaciones realizadas por Carducho en la parte de su obra dedicada a la fisionomía y que comienzan por la comparación de rasgos animales y humanos, están cercanas a algunas de las reflexiones que realizó Leonardo da Vinci en su *Libro di Pittura*, así como en los escritos de anatomía y el conjunto de dibujos que dejó en sus cuadernos y anotaciones y que, en propiedad de Pompeo Leoni, pudieron ser consultados y vistos por Vicente Carducho.

La siguiente idea que Carducho nos propone en este capítulo de su Tratado es la de unir el aspecto exterior del individuo a la conjunción de humores que rigen su organismo. Teoría fisiológica de origen clásico y que apoyándose en Plinio, Carducho describe de la siguiente manera:

“Y porque entremos con alguna autoridad, sea la de Plinio, lib. 7 que dize, que el hombre bien acondicionado de humores, y mui sano, ha de tener ocho pesos de sangre, quatro de flema, dos de cólera, y uno de melancolía. Tanto, quanto estos humores desconcertaren, y predominaren los unos a los otros, inclinará su afecto a aquello, con que tendra mas conveniencia”²¹⁹

La teoría de los humores que era uno de los pilares básicos de las teorías médicas de la Antigüedad y que mantuvo su influencia y su prestigio durante el Renacimiento,²²⁰ sin embargo, aparentemente es rechazada por Leonardo que, según, Martín Kemp, pretende desarrollar una ciencia de base más empírica y crítica con las tradiciones intelectuales heredadas del Mundo Clásico y de la Edad Media:

“Leonardo no parece haberse adscrito a las más tradicionales prescripciones fisonómicas que leen los rasgos faciales particulares como señales del carácter. Creyó que la naturaleza del alma de la persona se manifestaba en las formas exteriores del cuerpo, pero su instinto parecía haberle dicho que esto era el efecto del conjunto total del rostro más bien que un agregado de indicadores definibles separadamente.

En vez de desarrollar la fisionomía de signos prefijados, dio mayor atención a lo que más tarde fue llamado patonomía, es decir, la expresión de la emoción a través de la alteración de los rasgos faciales.”²²¹

El texto de Martín Kemp nos sitúa en el marco en que se desarrollaban los estudios fisionómicos en la Italia de principios del siglo XVI y la respuesta de Leonardo a sus

dibujo relacionado con el citado sería el que se encuentra, igualmente en la Colección Windsor RL 12276r que presenta en su parte inferior un conjunto de cabezas femeninas y andróginas de perfil apareciendo, de repente, también de perfil un león y un dragón rugientes. Otro paralelismo en el dibujo de Windsor 12502, donde aparecen, una cabeza de hombre coronado de hiedra y una cabeza de león. Ejemplos soberbios del uomo bestiale serían los dibujos de guerreros preparados para la *Lucha por el estandarte* y que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Budapest. Finalmente, quizá el dibujo más sorprendente que mezcla elementos humanos y animales son el *Dibujo de un monstruo con cuernos* de hacia 1508 del cual se conserva una copia en Windsor realizada por Francesco Melzi.

²¹⁹ Vicente Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 397.

²²⁰ Sobre este punto véase, V.V.A.A. *Historia General de las Ciencias*, Barcelona, 1988, v. I; Stephen F. Mason, *Historia de las Ciencias*, Madrid, 1986, T. I y II; A.C. Crombie, *Historia de la Ciencia: De San Agustín a Galileo*, 2 v. Madrid, 1993; Juan Vernet, *Astrología y Astronomía en el Renacimiento*; Barcelona, 1974; José María López Piñero, *Historia de la Medicina*, Madrid, 1990; Allen G. Debus, *El Hombre y la Naturaleza en el Renacimiento*, México, 1996.

²²¹ Martín Kemp, *Leonardo da Vinci, Experience, Experiment and Desing*, London, 2006, pág 9: “Leonardo does not appear to have ascribed to the more formulaic prescriptions of traditional physiognomics, which read particular facial features as set signals of character. He did believe that the nature of the soul of the person was manifested on the outer form of the body, but his instint seems to have told him that it was the effect of the total ensemble of the face, rather there an aggregate of separately definable indicators

Instead of developing a physiognomics of fixed signs, he paid greater attention to what was later called pathognomics that is to say, the expresión of emotions though the alteration of facial features.”

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

exigencias. Alrededor de 1500 los estudios fisionómicos se habían difundido, ampliamente, en Italia desde que su situación intelectual había sido establecida sólidamente por el hecho de que los dos textos más famosos sobre esta temática, a saber, *Physiognomica* y el *Secretum secretorum*, se creían escritos por Aristóteles. La Fisionomía astrológica se había, de la misma manera, desarrollado en el campo de los textos de medicina.

Sin embargo, no fue hasta 1504 cuando Pomponio Gaurico incluyó por primera vez una discusión en su *Tratado de Escultura* en el que se afirmaba que las palabras no pueden expresar de manera adecuada lo que el escultor por sus medios puede realizar y, de hecho, afirma que la humanidad podría obtener provecho del conocimiento de la fisionomía:

“La fisiognomía es una forma de observación mediante la cual podemos llegar a conocer las cualidades de las almas a partir de los rasgos corporales [...] Es prácticamente imposible expresar con palabras todo el servicio que la fisiognomía presta al escultor, y no sólo a él, sino a todo el género humano”²²²

Quizá como respuesta a las opiniones de Guárico, Leonardo que, por esas fechas, estaba en Florencia hizo su famosa crítica al valor de la fisiognomía y quiromancia:

“De la falaz fisonomía y quiromancia no me extenderé porque en ellas no hay verdad; y esto se manifiesta porque tales quimeras no tienen fundamento científico. Es verdad que los signos de los rostros muestran, en parte, la naturaleza de los hombres, de sus vicios y complexiones, pero cuando en el rostro los signos que separan las mejillas de los labios de la boca y las aberturas de la nariz y las cajas de los ojos son evidentes, son hombres alegres y, a menudo, sonrientes; y a los que se les señala poco son hombres meditabundos, y los que tienen las partes de la cara con gran relieve y profundidad son hombres bestiales e iracundos con poco entendimiento; y los que tienen las líneas interpuestas debajo de las cejas de manera muy evidente son iracundos; y los que tienen las líneas transversales de la frente muy marcadas son hombres de abundantes lamentaciones ocultas o evidentes. Y lo mismo se puede decir de muchas partes. Pero sobre la mano encontrarás grandísimos ejércitos que han sido muertos en una misma hora por el cuchillo, en los que ningún signo de la mano es igual el uno al otro y así en un naufragio.”²²³

El texto que acabamos de ver es relevante por dos motivos, el primero de ellos, porque es, prácticamente, único en su ataque a los estudios fisionómicos y, en segundo lugar, porque, realmente, en el escrito, Leonardo, no ataca a la Fisionomía, sino más bien, las únicas frases adversas van dirigidas hacia la Quiromancia.

De hecho, si examinamos la librería de Leonardo, encontramos que el número de volúmenes dedicados a este apartado es notable. Así, como ya hemos visto más arriba, encontramos el “Libro dj g[i]or[i]o valla”, “plinjo”, “ciecho dasscolj”, “fisonomía dj scoto”, “conseruatio dj santja”, libros que corresponderían a la enciclopedia de Giorgio Valla intitulada *De expetendis et fugiendis rebus*, que poseía un capítulo extraído de la

²²² Pomponio Guárico, *Sobre la escultura*, ed. de André Chastel y Robert Klein, Madrid, 1989, págs. 158-159.

²²³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. II, pág. 262: “De fisionomia e chiromanzia. Della fallace fisionomia e chiromanzia non mi astenderò, perché in loro non è verità; e questo si manifesta perché tali chimere non hanno fundamenti scientifici. Vero è che li segni de’volti mostrino in parte la natura dagli uomini, di lor vizii e complessioni; ma nel volto li segni che separano le guancie de ‘labri della bocca, e lle nari del naso e casse degli occhi sono evidente sono uomini allegri e spesso ridenti; e quelli che poco li segnano sono uomini operatori della cogitazione; e quelli ch’hanno le parti del viso de gran rilievo e profondità sono uomini bestiali e iracondi con poca ragione; e quelli ch’hanno le linee trasversali de la fronte forte liniate sono uomini copiosi di lamentazioni occulte e palesi. E così si pò dire di mol<t> parte. Ma della mano tu troverai grandissimi esserciti essere morti in una medesima oro di coltello, che nessun segno della mano è simile l’uno a l’altro, e così in naufragio”

Physiognomica de Adamantius, la *Historia Naturalis* de Plinio, donde el autor latino señala las creencias fisionómicas de Aristóteles, *L'Acerba* de Cecco d'Ascoli, cuyo tercer capítulo está dedicado también a la fisionomía, el *Liber Phisionomiae* de Michel Scot y el *Regimen Sanitatis Salernitarum* de Arnaldo de Villanova y Johannes Mediolanensis.²²⁴

Por tanto, Leonardo sí estaba interesado por los problemas fisionómicos y conocía las ideas tradicionales que desde la Antigüedad habían formado parte del cuerpo de esta disciplina. Además, Leonardo se adhirió a la teoría central de la medicina medieval, “la teoría de la compensación”, tal y como nos la deja intuir su planeado tratado “Sobre el Cuerpo Humano” cuyos principios Leonardo redactó en 1489 y que ya hemos citado anteriormente:

“A continuación describe un hombre y una mujer adultos y sus medidas y la naturaleza de sus complexiones, color y fisionomía [...] Después representa en cuatro informes las cuatro condiciones del hombre, esto es, la alegría con variados modos de risa y representa la causa de la risa, la tristeza de varias formas con su causa; la lucha con varios actos de matanza, huida, miedo, ferocidad, osadía, asesinato, y todas las cosas que tienen relación con tales cosas.”²²⁵

Leonardo, probablemente, en este texto se está refiriendo a los cuatro tipos de humor o temperamentos que, en algún caso, se han relacionado con el famoso dibujo de Windsor.²²⁶

Por tanto, la segunda afirmación de Carducho que vimos anteriormente referida al conocimiento de los “humores” como condición importante de la representación del carácter humano era, también, una de las ideas que Leonardo había incluido en sus escritos tal y como hemos demostrado, y que, por lo tanto, podía haber formado parte de un notable tratado fisionómico.²²⁷

Seguidamente, Vicente Carducho comienza una descripción de los caracteres humanos que considera más importantes desde un punto de vista artístico. Los caracteres que nos presenta son los siguientes: “justo, hombre de malas costumbres, homicida, prudente, necio, insensato y rudo, atrevido y temerario, tímidos, pusilánime, manso y piadoso, lujurioso, castos, desvengorizados y mentirosos, vergonzosos y verdaderos, costumbres pésimas, ingeniosos, melancolía, malignidad, embidia, fortaleza, devoción, magestad, avaricia, alegría, crueldad, ira y furia, deshonestidad, prudencia, hurto, honestidad, temor, locura, llanto, risa.”

En general, estas clasificaciones de caracteres buscan en la pintura manierista y barroca la representación adecuada del sujeto. Preocupación que tuvo en Leonardo una gran importancia y que se relacionaba en el genio florentino con un problema que se convierte, de la misma manera, en un pilar artístico básico de la teoría del arte manierista y barroca, nos estamos refiriendo, pues, al tema del “decoro”.

²²⁴ Véase Ladislao Reti, “The Two Publisher”, *op. cit.*, pág. 81 y s.s. y Michael Kwakkelstein, “Leonardo da Vinci”, *op. cit.*, págs. 51-51, n.85.

²²⁵ El texto original en J.P. Richter, *The notebooks of Leonardo*, *op. cit.*, v. II, pág. 108-109.

²²⁶ Leonardo da Vinci, *Cinco tipos fisionómicos representando diferentes formas de locura*, c. 1494. Pluma y tinta, 260x205 mm. Windsor Royal Library. Ver para esta interpretación, Wilhelm Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, Vicenza, 2001. Una panorámica en Flavio Caroli, *Leonardo*, *op. cit.*, pág. 70.

²²⁷ Gian Paolo Lomazzo, seguidor de las ideas de Leonardo en tantos aspectos, incluye también esta idea en el capítulo dedicado al análisis del movimiento, *op. cit.*, pág. 120.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

El decoro está relacionado con la utilización de la fisonomía, en tanto y en cuanto, el estudio de los caracteres humanos y su plasmación en signos físicos exteriores darán la representación adecuada de la historia ejecutada en la pintura.

Leonardo dedicó muchos de sus consejos del *Libro di Pittura* a este tema del decoro y a sus vertientes fisionómicas:

“Del decoro que se debe observar. Observe el Pintor, el debido decoro: esto es, la conveniencia del acto, trages, sitio y circunstancias, respecto a la dignidad ó baxeza de la cosa que represente; de modo que un Rey tenga la barba, el ademán y vestidura grave, el parage en que se halla que esté adornado, y las circunstancias con reverencia y admiración, y con trages adecuados a la gravedad de una Corte Real: y al contrario las personas baxas, correspondiendo todos los miembros a la dicha composición. La actitud de un viejo no debe ser como la de un mozo, ni la de una muger igual a la de un hombre, ni la de éste a la de un niño.”²²⁸

Es interesante observar que en este precepto leonardesco que va, en líneas generales, a advertir de la importancia que registra el “decoro” para la actividad de un pintor, sin embargo, Leonardo nos da varias descripciones de tipos que deben ser observados si se quiere mantener esa adecuación entre la presentación de las personajes y la escena representada.

La primera caracterización que Leonardo nos da es la representación del rey y de su corte, de la majestad, “de modo que un Rey tenga la barba, el ademán y vestidura grave, el parage en que se halla que este adornado y las circunstancias con reverencia y admiración, y con trages adecuados a la gravedad de la Corte Real.”

Así, la característica más sobresaliente de esta descripción leonardesca de la majestad es la gravedad, que, de forma semejante es, igualmente, el rasgo más importante de la caracterización que Carducho nos presenta:

“Las acciones de majestad, graves, autorizadas, decentes, dignos, severos, afables, osados, fuertes, prontez, el rostro asperto, el semblante magnifico, las manos siempre ocupadas en cosas graves, altas y generosas; la planta firme y grave, y todo el cuerpo algo derecho y no descompuesto, los ojos tardos, graves y despiertos.”²²⁹

Otra relación que podemos establecer entre las fisionomías aportadas por Carducho y las que se diseminan a lo largo de los escritos leonardescos es aquélla que viene denominada en los *Diálogos* de Vicente Carducho como el “pusilanimo”:

“Cara pequeña tienen los pusilanimos, pequeños hombros, cuerpo flaco, la frente circular, el habla vehemente, el pecho flaco, las costilla delgadas y vazias, el caminar apriesa, echándose azia atrás quando andan, los ojos secos, grandes y movibles.”²³⁰

En el texto que, a continuación, presentamos de Leonardo el protagonista es un acontecimiento “pauroso”; acto que tiene unas características similares al “pusilanimo” de Carducho:

²²⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. II, pág. 291: “De l’osservazione del decoro “Osserva il decoro, cioè della convenienza de l’atto, vestigie e sito, re sia de barba, aria et abito grave, et il sito ornato, et, li circostanti sieno con riverenza, e admiratione e abiti degni e conveniente alla gravità d’una tal corte, e li vili disornati, infiniti et abbietti, e li lor circostanti abbiano similitudine con atti d’un vecchio non sieno simile a quelli del giovane, né la femina con l’atto del maschio, né quello de l’uomo con quello del fanciullo.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 112.

²²⁹ Vicente Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 405. Calvo Serraller establece un vínculo entre este texto y el *Trattato* de Lomazzo, *op. cit.* pág. 133.

²³⁰ *Ibidem*, pag. 400-401.

“Y si el acontecimiento infunde miedo, los rostros asustados de aquellos que huyen hagan una gran postración de temor y fuga, con varios movimientos como se dirá en el cuarto libro de los movimientos”²³¹

La primera cosa que debemos subrayar en el consejo de Leonardo, es la afirmación que el artista de Vinci nos hace de la existencia de un “libro de los movimientos”. Sin embargo, como ya hemos indicado en otras partes de nuestro trabajo, los “movimientos” no se refieren únicamente a desplazamientos sin ninguna carga emotiva, los “movimientos” como el genio florentino nos recuerda en numerosas ocasiones a lo largo de sus escritos, son también los movimientos del alma.

En segundo lugar, debemos remarcar las similitudes entre el “rostro asustado que hacen una gran postración de temor” del consejo leonardesco y “los ojos secos, grandes y movibles” de la caracterización de Carducho, así como “el caminar apriesa” y “la gran dimostrazione de temore e di fuga”.

Por tanto, en los ejemplos que hemos mostrado hasta este momento y los que, seguidamente, aportaremos, podemos ver una conexión entre las caracterizaciones fisionómicas de Leonardo y de Carducho que pueden ser justificadas por un conocimiento del segundo, de los escritos y dibujos del primero.

El siguiente paralelismo en la captación de los afectos humanos entre Leonardo y Carducho es aquél que se refiere a la melancolía.

El autor del *Libro di Pittura* en muchos de sus preceptos nos habla de la risa y el llanto y de su contraposición tanto anímica como física, pero en uno de sus consejos deja en relación al llanto un breve esbozo de los melancólicos:

“No mezclarás los melancólicos y lacrimosos y llorosos con los alegres y risueños ya que la naturaleza quiere que con los llorosos se llore y con los alegres y risueños se ría y separa en ellos las risas y los llantos.”²³²

Carducho dice con respecto a la melancolía:

“La melancolía, pensativos y llenos de tristeza, los ojos hundidos, fijos en la tierra, la cabeza baxa, el codo sobre la rodilla, la mano debaxo de la quixada, echado debaxo de qualque arbol, ó entre piedras, ó caverna, el color pálido y amarillo”²³³

En este caso, la recreación que Paolo Lomazzo hace de la melancolía es muy similar:

“Sin embargo, comenzando por la melancolía, ella hace los actos penosos, melancólicos y llenos de tristeza, como se expresaría, por ejemplo, en nuestros primeros padres Adán y Eva después de haber cometido el pecado de la desobediencia, así, se harán con los ojos perdidos, fijos en la tierra, con la cabeza inclinada y el codo encima de la rodilla y la mano bajo la mejilla y sentados en lugar conveniente como bajo algún árbol umbroso, o entre las rocas y cavernas.”²³⁴

²³¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 274: “[...] e se ‘l caso è pauroso, li visi spaventati di quelli che fuggono facciano grande mostrazione di timore e di fuga, con vari movimenti, come si dira nel quarto libro de li moti”

²³² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 220: “Non misterai i malinconiosi e lacrimosi e piagenti con li allegri e ridenti, imperò, che la natura dà che con li piagenti si lacrimi, e con li ridenti si allegri, e si separa li loro risi e pianti.”

²³³ Vicente Carducho, *op. cit.*, pág. 404.

²³⁴ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato*, *op. cit.*, libro II, pág. 128: Però cominciano della melancolia ella fa gl'atti pensosi, mesti, et colori di tristezza, volendola per essemplio, esprimere ne i primi nostri padri, Adam, et Eva, doppò commesso il peccato della disubidienza, si faranno con gl'occhi dimessi, affisati in

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

La descripción dada por Lomazzo y Carducho, verdaderamente, no es original, sino que, más bien, tiene unos orígenes milenarios. Así, el motivo de la mejilla apoyada en la mano aparece como motivo de dolor en los personajes de duelo de los sarcófagos egipcios. Ahora bien, aunque esta iconografía se pierde durante los siglos de la Edad Media, recobra su significación en los siglos XV y XVI. Un ejemplo claro de la iconografía que acabamos de citar la encontraríamos en la figura de Heráclito en el fresco rafaelesco de la *Escuela de Atenas*.²³⁵

Sin embargo, curiosamente, esta iconografía la encontramos en un conocido dibujo de Leonardo da Vinci [**Imagen 3**] que representa a un anciano sentado en un paisaje con estudios de aguas que corren atravesando un obstáculo.²³⁶

Se ha querido ver en la representación del anciano, una imagen del propio Leonardo²³⁷ que, en el dibujo, se ajusta bastante a la caracterización dada por Lomazzo y por Carducho; el anciano está sentado entre rocas, bajo un árbol, con los ojos perdidos y colmados de tristeza con la mano apoyada en la mejilla.

Curiosamente, si el dibujo verdaderamente corresponde a una fecha tan tardía como 1513 estaría en relación con un conjunto de iconografías de “melancolías” que fueron realizadas en estos años. Así, podríamos relacionarlas, en primer lugar, con la efigie de Heráclito en el fresco de la *Escuela de Atenas* realizado por Rafael de Urbino en las Estancias Vaticanas hacia 1510-1511, pero, igualmente, se podría conectar con el profeta Jeremías en la *Bóveda de la Capilla Sixtina*, fresco realizado entre 1508 y 1512 y con el que existen profundos paralelismos y, finalmente, en 1514, encontramos la ejecución del magnífico grabado sobre la *Melancolía* de Alberto Durero.

Por lo tanto, aunque en los escritos conservados de Leonardo no encontramos una descripción minuciosa del estado melancólico, el dibujo de Windsor sí nos sitúa ante una imagen que la recuerda muy cercanamente, en un momento, en que se estaba fijando el modelo por mano de los grandes maestros del Renacimiento.

Otro de los caracteres que Carducho nos muestra y que tiene una relación con la obra leonardesca es la caracterización de la “embidia”:

“La embidia haze encoger todos los miembros, ofuscar las cejas, crujir los dientes, encoger los labios, retorcerse con cierta pasión, y modo de mirar de desdén, como querer entender y inquirir las cosas ajenas”²³⁸

Como en otros casos existe una dependencia directa del texto de Carducho con el texto correspondiente del *Trattato* de Lomazzo:

“La envidia, dolor muy cruel del ánimo por el bien de los otros, hace retraerse todos los miembros, como contraer y entenebrece las cejas, apretar los dientes, contraer los labios, retorcerse con cierta

terra, con la testa chinata co'l gomito sopra il ginocchio, et la mano sotto le gote, et assisi in loco conveniente, como sotto qualche arbor ombroso, overo fra sassi, et caverne [...]

²³⁵ Véase Raymond Klibansky, Edwin Panofsky y Fritz Salx, *Saturno y la melancolía*, Madrid, 1991, págs. 281 y 282.

²³⁶ Leonardo da Vinci, “Anciano sentado en un paisaje con estudios de aguas que corren atravesando un obstáculo” c. 1513, Pluma y tinta, 152x213 mm, Windsor Castle, The Royal Collection, 12579r.

²³⁷ Véase Giorgio Nicodemi, “The portrait of Leonardo”, en V.V.A.A. *Leonardo da Vinci*, op. cit. págs. 9-16, especialmente la pág. 11.

²³⁸ Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 404.

pasión en la mirada, casi en acto de querer comprender y espiar los hechos de los otros y razonar mas que los otros.”²³⁹

Sobre la envidia, Leonardo, también, dejó un dibujo alegórico y una explicación del mismo, lo cual, nos deja percibir el interés de Leonardo por esta iconografía que, pudo aparecer en otros escritos del maestro florentino y cuya tradición pudo pasar al tratadista milanés, quien, como hemos ya visto, recoge en muchos casos, quizá, a través del “milieu” milanés y del propio Melzi esa herencia leonardesca:

“La envidia debe representarse con un movimiento despectivo en la mano hacia el cielo, ya que, si pudiese, utilizaría su fuerza contra Dios; su cara debe estar cubierta con una máscara de apariencia justa; debe estar herida en el ojo por una palma y una rama de olivo, herida en la oreja por laurel y arrayán, como símbolo de su odio por la victoria y la verdad. De ella deben salir muchos rayos, como símbolo de su mala lengua. Será una figura delgada y demacrada, pues su tormento es perpétuo. Una serpiente le roerá el corazón. Llevará una aljaba llena de lenguas que, utiliza como flechas, pues es con lo que ofende a menudo, así como una piel de leopardo, porque este animal (mata al león por envidia sirviéndose del engaño). También sostendrá en la mano un jarrón lleno de flores, escorpiones y sapos y otras criaturas venenosas. Y cabalgará sobre la muerte, porque la envidia nunca muere, nunca se cansa de dirigir. Irá embriada y cargada de diversos tipos de armas, porque todas sus armas son mortales.”²⁴⁰

El siguiente rasgo fisiológico que aparece en Carducho y Lomazzo y que podría tener un antecedente vinciano es el que nos aparece con la denominación ira y furia:

“Los movimientos de la ira y furia intrépidos, sin orden y fuera de sí, la boca abierta y torcida, que rasga miembros, ó vestidos, ó cabellos de cabeza, ó barba con las manos, ó aprieta los dientes, mira fixo, y mui abiertos los ojos, y la boca cerrada, sacando la quijada de abaxo más afuera que la alta; y tal vez echado en el suelo dando puñadas en la tierra con grandes voces, tiembla y echa espuma por la boca y fuego de los ojos.”²⁴¹

El texto de G. P. Lomazzo que le sirve de inspiración es el siguiente:

“La furia hace los actos atolondrados y fuera de sí como los que se lían en acciones ofensivas sin respeto alguno, volviéndose vehementes en todas las acciones con la boca abierta y torcida que parece que chillen, gruñan, griten y se lamenten, rasgándose los miembros y los vestidos y haciendo otros desvarios que se ven, continuamente, en los furiosos [...] La ira, que no es otra cosa que una grandísima inflamación del ánimo, hace los movimientos iracundos, coléricos y violentos, como sucede en aquellos que se les inflama la cara, los ojos se encienden e inflaman como brasas y los movimientos de todos los miembros, por el ímpetu y la violencia de la cólera se hacen vigorosos y mucho más enojados [...]”²⁴²

²³⁹ G.P.Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, Libro II, pág. 130: “La invidia, crudelissimo dolore di animo per il bene altrui; fa ritirar tutti i membri, come contraere, et ofuscar le ciglia, stringere i denti, ritirar’le labbia, torcersi con certa passione di sgnardo, quasi in atto di volar, intendere, el spiare’fatti altrui; et ragionar sempre più de gl’altri.”

²⁴⁰ Leonardo da Vinci, *Library of Christ Church College Oxford*, 2b. En J.P.Richter, *The notebooks, op. cit.*, v. I, pág 353- 354: “Questa invidia si figura colle fiche verso jl cielo, perchè se potesse, userebbe le sue forze contro a dio; fassi colla maschera in volto di bella dimostrazione; fassi ch’ella è ferita nella vista da palma e olivo; fassi ferito l’orecchio di lavro e mirto a significare che vittoria e verità l’offendono; fassi le uscire molti fulgori, a significare il suo mal dire, fassi magra e secca perch’è sempre in continuo strigimento, fassi le il core roso da un serpente enfiante; fassi le un turcasso, e le freccie lingue, perchè spesso con quelle offende; fassi le una pelle di leopardo, perchè quello per invidia ammazza il lione, con inganno; fassi le un naso in mano pien di fiori e su quello pien di scorpioni e rospi e altri veneni, fassi le cavacale la morte, perchè la invidia non morendo, mai languisce a signoreggiare; fassi le la briglia carica di divese armi perchè tati strumenti della morte.” Traducción en Leonardo da Vinci, *Cuadernos*, Ed. de H. Anna Suh, Barcelona, 2006, pág. 127.

²⁴¹ Carducho, *Diálogos, op.cit.*, pág. 406.

²⁴² G.P. Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, Libro II, pág. 136: “La furia, fa gli atti stolti et fuor di se; si come di quelli, che si avvolgono ne i moti offensivi, senza riguardo alcuno, rendendosi vehemente in tutti gl’affetti, con bocca apperta et storta che par che stridano, ringhino, urlino, et si lamentino,

Leonardo se interesa por el análisis de la ira y del airado en algunos de sus consejos:

“Una figura ayrada tendra asida por los cabellos a otra, cuyo rostro estará contra la tierra, la una rodilla sobre el costado caído, y levantado en alto el brazo derecho con el puño cerrado. Esta figura debe tener el cabello erizado, las cejas baxas y delgadas, y los dientes apretados; los dientes apretados y los extremos de la boca arqueados, el cuello grueso, y con arrugas por delante, por estar inclinado acia el enemigo.”²⁴³

Sin embargo, este gusto de Leonardo por la descripción de la figura colérica, airada, tiene una repercusión más amplia en su obra gráfica, donde los dibujos de rostros fuertes, con los ojos encendidos, que abundan en la obra leonardesca parecerían elevar el modelo “tempranamente representado en la obra de Leonardo por el perfil de un guerrero del British Museum”,²⁴⁴ que tendría una posible fuente de inspiración en el Colleoni verrocchiesco, a un modelo icónico ampliamente difundido en su obra.

Este gusto por el rostro de características fuertes y una cierta tendencia colérica toma dos direcciones en la obra artística leonardesca, por un lado, el desarrollo de las “caricaturas” que formarían un importante capítulo de los estudios fisiológicos de Leonardo.²⁴⁵ Y, por el otro, una tendencia a exaltar la ferocidad del ser humano hasta convertirlo en una bestia inhumana que tendría sus modelos más relevantes en los guerreros que rivalizan por el estandarte en la perdida *Batalla de Anghiari* y a los que podría estar haciendo referencia en el texto arriba citado.²⁴⁶

Por tanto, Leonardo se interesó, por diversos motivos, en la iconografía del furioso, lo que le llevó no sólo a redactar algunos de los consejos que pasaron al *Libro di Pittura* y que, quizá, pudieron formar parte de otros estudios de carácter anatómico o fisiológico, sino que también dejó un importante conjunto de dibujos que reflejaban este modelo fuerte y colérico de gusto leonardesco.

stracciandone le membra et i panni, et facendo altre smanie, che si veggono di continuo negl'infurati[...]
L'ira che non è altro che grandissima infiammatione d'animo, fa i moti stizzosi, colerici, et violenti; si come appare in quelli, à cui si gonfia la faccia, gl'occhi s'accendono et avampano come bragia; et i moti di tutte le membra, per l' impeto et violenza della colera si fanno gagliardissimi et molto più risentiti [...].”

²⁴³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. II, pág. 292: “Come si de'fare una figura irata”
“Alla figura irata farai tenere uno per li capegli col capo storto a terra, e con uno de'ginocchi sul costato, e col braccio destro levare il pugno in alto; questo abbia li capegli elevati, le ciglia basse e strette, et i denti stretti et dui stremi da canto della bocca arcati, il collo grasso, e dinanzi, per lo chinarsi al nemico, sia pieno di grinze.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, op. cit., pág. 114. Otras menciones a la figura del airado en el *Libro di Pittura* leonardesco las encontramos en los preceptos 350 y 369 de la edición citada.

²⁴⁴ Véase, E. H. Gombrich, “Cabezas grotescas” en *El Legado de Apeles*, Madrid, 1985, págs 115-155, pág. 135

²⁴⁵ Sobre las caricaturas leonardescas y sus problemas veanse los títulos ya citados de Laurenza y Kwakkelstein, al que debemos añadir el texto de Flavio Caroli, *Leonardo. Studi di Fisiognomica*, Roma, 1991. También es interesante la visión del problema dada por Varena Forcione, “Leonardo's grotesques: originals and copies” en Carmen C. Bambach (ed.) *Leonardo da Vinci. Master draftsman*, New York, 2003, págs. 203-227; en V.V.A.A. *Léonard de Vinci: Dessins et Manuscrits*, París, 2003 el apartado dedicado a “Portraits et grotesques” págs. 169-243 y, finalmente en Martin Clayton, *Leonardo da Vinci. The divine and the grotesque*, London, 2003, pág. 73 y s.s.

²⁴⁶ En relación con el análisis del cabello con rasgos fisiológicos véase, Domenico Laurenza, *De Figura Humana*, op. cit., “capella ispidi e forti come segno di forza vitale il tipo leonino tra fisiognomica e veneciotica medica del cuore” págs. 66-70, y con respecto a la *Batalla de Anghiari*: “Uomini bestiali. Radicalismo zoologico tra fisiognomica, bestiari e anatomia comparata” op. cit. págs. 173-184.

Si seguimos examinando los caracteres y fisonomías establecidas por Carducho en su Tratado artístico, nos volvemos a encontrar con una descripción que recuerda los modelos de Leonardo y de Lomazzo:

“Graciosa, humilde y modesta es la honestidad, mirar con respeto, bien cubierta y adornada, sin descubrir pie, pechos ni otra cosa del cuerpo, los movimientos no lascivos, muelle ni insolente, no mirar fixo risueño, sino con gravedad y compostura, la vista baxa y grave”²⁴⁷

Veamos, a continuación, una referencia similar en los escritos de Lomazzo:

“La honestidad, hace los actos graciosos, humildes y modestos, como mirar con respeto a los otros, no descubriéndose las ropas, al contrario con el modo más prudente que se puede las partes honestas, como los senos, piernas, hombros, se cubre. No hace actos lascivos, obscenos, insolentes, al contrario está siempre recogida y siempre ocupada en sus asuntos y se ocupa solo de cosas honestas, como hacen los nobles bien nacidos y mujeres virtuosas y los hombres tambien.”²⁴⁸

Leonardo tiene una descripción parecida para la actitud de las mujeres dentro del conjunto de consejos que con respecto a la observación del decoro encontramos en el *Libro di Pittura*:

“Las mugeres y las jóvenes nunca se han de pintar con las piernas descompuestas, o demasiado abiertas; porque esto da muestras de audacia o falta de pudor; y estando juntas es señal de vergüenza.”²⁴⁹

“Las mugeres se representarán siempre con actitudes vergonzosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baja y vuelta acia un lado.”²⁵⁰

Tras estos dos preceptos leonardescos acerca de la honestidad de las mujeres, es posible, incluso, ver que existe una cercanía mayor entre el texto de Carducho y Leonardo que entre el texto de Carducho y Lomazzo. Esta cercanía, podría, pues, en principio, atestiguar un conocimiento directo del texto de Leonardo que, no tiene por qué indicar la existencia de un libro dedicado a la fisionomía, ya que, como vemos, estas máximas, que nuestro tratadista podía haber conocido, se encuentran en el conjunto de consejos que forman *Il Libro di Pittura*.

Seguidamente, Carducho analiza las características que debe poseer la representación del temor. En este caso, es una descripción que se acerca a la que el propio autor ya realizó sobre el “pusilanimio” y que, por tanto, viene a estar cerca de los planteamientos ya vistos de Lomazzo y Leonardo:

“Las acciones del temor, trepidas, sin defensa, pronta, descolorido, que buelve las espaldas, debiles posturas de piernas, brazos y cabeza, bolviendola a una parte y los ojos (abiertos) a otra, con los hombros algo encogidos.”²⁵¹

²⁴⁷ Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 406

²⁴⁸ G.P.Lomazzo, *Trattato*, *op. cit.*, pág. 156: “La honestà fa gl’atti gratiosi, humili, et modesti, come mirar con rispetta altrui, non scuoprìti panno intorno, anzi con più accorto modo che si può le parti vergognose, come mammelle, gambe, spalle, ricoprirsi, non far atto lascivo, laido et occuparsi, sè non in honeste cose, come fanno le gentili ben nate, et virtuose donne et huomini ancora.”

²⁴⁹ *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. II., pag. 294: “Nelle femmine e giovanette no debb’essere atti di gambe sbarlate o troppo aparte, perchè dimostrano audacia, et al tutto privazione di vergogna; e le strette dimostrano timore di vergogna.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 115.

²⁵⁰ *Ibidem*, pág. 205: “Le donne si debbeno figurare con atti vergognosi, le gambe insieme strette, le braccia raccolte insieme, teste basse e piagate in traverso” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 27.

²⁵¹ Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 407

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Finalmente, Carducho trata dos aspectos básicos de la expresividad de las emociones, a saber, el llanto y la risa:

“Los movimientos del llanto de boca, ojos, y carrillo casi son como los de la risa, solo se diferencian en la rigidez de las cejas, que se da al que llora, ó se quita al que ríe, y el llanto tal vez es de contento, que en tal caso seran las lagrimas con risa. Mas el llanto de tristeza, ó dolor será apretando las manos, entretegidos los dedos, y buetos abaxo, tendidos los brazos, otros arrimados al pecho, los cabos de la boca inclinados abaxo, las cejas juntas haziendo arrugas en medio.

Al verse el llanto de la risa requiere los cabos de la boca arriba, las cejas arqueadas, los ojos alegres, manos abiertas e iguales.”²⁵²

En este caso, la relación con Leonardo es mucho más directa, ya que Leonardo, analizó estos dos movimientos del alma a través de un conjunto importante de notas y de referencias en sus textos. Veamos algunos ejemplos que nos permitirán evaluar el paralelismo de estos consejos leonardescos en relación con el dado por Carducho antes de comenzar el problema de la “simetría”:

“Y primero de la risa y el llanto que son muy parecidos en la boca y en las mejillas y en el cerrar los ojos pero que varían en las cejas y su intervalo; y todo esto diremos en su lugar [...]”²⁵³

“El que ríe no se diferencia del que llora, ni en los ojos, ni en la boca, ni en las mejillas, sino sólo en lo rígido de las cejas que se abaten en el que llora y se levantan en el que ríe. A esto se añade que el que llora destroza con las manos el vestido y los cabellos y con las uñas se arranca la piel del rostro lo que no sucede al que ríe.”²⁵⁴

“No harás el rostro del que llora con los mismos movimientos del que ríe, porque, a menudo, se parecen y porque el modo verdadero es variar como se varia la causa del llanto o la de la risa, ya que al llorar, las cejas y la boca varían según las causas del llanto porque unos lloran de ira, otros de miedo, otros de ternura y alegría, algunos por celos y sospechas, otros de dolor y sentimiento, y otros de compasión y pesar por la pérdida de amigos y parientes. Entre estos unos parecen desesperados, otros no tanto, unos derraman lágrimas, otros gritan, algunos levantan el rostro al cielo y dejan caer las manos cruzadas, y otros, manifestando temor, levantan los ombros, y así á este temor según las causas mencionadas. El que derrama lágrimas, levanta el entrecejo y une las cejas, arrugando aquella parte, y los extremos de la boca se bajan; pero en el que ríe están levantados, y las cejas abiertas y despejadas.”²⁵⁵

²⁵² *Ibidem*, pág. 408.

²⁵³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. II, pág. 259: “[...] E prima del riso e del pianto, che sono molto simili nella bocca e nelle guancie e serramento d’occhi, ma solo si variano nelle ciglia e loro intervallo, e questo tutto diremo al suo loco.”

²⁵⁴ *Ibidem*, pág. 293: “Da quel che ride a quel che piange non si varia né occhi, né bocca, né guancie, ma solo fa rigidità delle ciglia che s’aggiongono a chi piange, e levasi a chi ride. A colui chi piange s’aggionge ancora le mani stracciare li vestimenta e capegli, e co’l’onghie stracciarsi la pelle del volto, il che non accade a chi ride” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 114.

²⁵⁵ *Ibidem*, pág. 293-294: “Non farai il viso di chi piange con equali movimenti di quel che ride, perchè spesso si somigliano, e perchè il vero modo si è di variare si com’è variato l’accidente del pianto da l’accidente del riso, imperò che, per piangere, le ciglia e la bocca si varie cause del pianto, perchè alguno piange con ira, alguno con paura, et alcuni per tenerezza e allegrezza, alcuni per sospetto, et alcuni per doglia e tormento et alcuni per pietá e dolore delli parenti o amici persi de li qua<|>i pianti alguno si dimostra disperato, alguno mediocre, alcuni solo lacrimosi, et alcuni gridano, alcuni col viso al cielo e co’l mani in basso avendo le dita di quelle insieme tessute; altri timorosi co’le spalle inalzati agli orecchi; e così seg<u>ono secondo le predette cause. Quel che versa ‘l pianto alza le ciglia nelle loro giontare, et le stringe insieme, e compone grinze di supra, et in mezzo li canti della bocca in basso; e colui che ride gli ha alti e le ciglia aperte e spaziose.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, págs. 114-115.

Tras esta exposición de los textos de Carducho que tratan acerca de cuestiones fisionómicas, podemos apuntar una serie de conclusiones que podemos extraer tras su confrontación de textos similares de G. P. Lomazzo y de Leonardo da Vinci.

En primer lugar, se puede afirmar que con respecto a cuestiones fisionómicas Carducho poseía una información que, en parte, pudo ser suministrada por un conocimiento de los manuscritos vincianos tanto en su vertiente escrita como en la gráfica y dibujística. Posiblemente, tal y como había sucedido con Pedro Pablo Rubens, nuestro tratadista tuvo la oportunidad de conocer los manuscritos vincianos que atesoraba en Madrid Pompeo Leoni y, sin lugar a dudas, pudo utilizar y ver los manuscritos que poseía don Juan de la Espina, manuscritos que como hemos visto, no tienen porqué ser necesariamente los que hoy día se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

En segundo lugar, podemos constatar que una parte de la tradición vinciana con respecto a cuestiones fisionómicas es asimilada por Carducho, a través, del *Trattato* de Gian Paolo Lomazzo. De hecho, casi todas las conexiones que en relación a problemas fisionómicos se encuentran en Carducho y en Lomazzo también se encuentran, aunque con alguna variante en Leonardo. Es decir, casi todas las cuestiones fisionómicas que son tratadas por Leonardo en los escritos que de él nos han quedado, aparecen, igualmente, en el milanés y también en el autor de los *Diálogos*. Ahora bien, no podemos afirmar que esa relación sea totalmente directa, es decir, que de Leonardo pasasen a Lomazzo y del tratadista milanés a Carducho, porque en un ejemplo tan claro como la expresión de la risa y el llanto este tipo de transmisión no se cumple. Por lo tanto, se podría afirmar o bien que tanto el milanés como el tratadista hispano tuvieron acceso a los manuscritos de Leonardo incluyendo algún manuscrito perdido que le sirvió de modelo a los dos para elaborar sus caracterizaciones fisionómicas o bien que Carducho trabajó y obtuvo información tanto de los escritos leonardescos como del *Trattato* de Lomazzo.

*** Otros problemas fisionómicos vincianos en Los Diálogos.**

Seguidamente, vamos a tratar otra serie de cuestiones fisionómicas que aparecen en los *Diálogos* de Carducho aunque ajenas al capítulo octavo de su libro.

Quizá uno de los análisis más relevantes que realiza el autor de los *Diálogos* es el que rememora el fresco del *Cenacolo* vinciano en Santa María de las Gracias:

“Fui a Milán a ver aquella Cena tan admirada por los doctos como estimada de los milaneses. Está en el Refitorio de los Frailes Dominicos, en Santa María de Gracia: en que se vé mui bien adonde llegó el ingenio deste divino nombre; porque no ai Apostol en cuyo movimiento, acción y aspecto no se conozca la intención, y afecto, que interior, y exteriormente tiene la turbación, la santidad, la piedad, la fidelidad, y el amor; como la malignidad, y traición de Judas en su rostro falso, y descortés y plebeya postura. El rostro del Salvador quedó, por hazer, no se la causa.

Maestro: Yo te la diré, y juntamente cosa que oí de no poca graciosidad y que fue como Leonardo no hallase, que el ingenio alcanzase a concebir fisionomía tal, qual convenía para un hombre Dios, ni en el natural lo pudiese juntar, no lo quiso fiar de su idea, ni de su pincel, como lo demás, sino del concepto que devotos podían hazer, que así lo dixo al Duque Ludovico Esforcia, por quien fue llamado a Milán con grande reputación; porque le conocía, y estimava con muchas veras, y gustava de discurrir con él amigablemente muchas vezes, no solo en conceptos de la Pintura, mas tambien de la música, y otras cosas de que Leonardo estava adornado. No quiero callarte lo que me contaron averle sucedido con el Prior de aquel Convento por quento gracioso. Era este prior, por ventura, más devoto que discreto, y cansava cada día a Leonardo porque no acabara aquella Cena; mayormente quando le veía estar mucha parte del día mirándola y después bolverse sin hazer nada; y visto que no por eso Leonardo se dava mas priesa, se

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

determinó de irse a quejar al Duque, como lo hizo; el Duque hizo llamar a Leonardo y con templado modo le dixo: Sepa que tenemos al Padre Prior mui enojado, y así demosle gusto en acabar esa Cena. Conocido por Leonardo el del Duque, comenzó a discurrir sobre su concepto, y dezia, que no todas las vezes estava hecho señor y dueño del entendimiento de lo que avían de hazer y obrar las manos: así que no se espantase si todas las vezes no obrava; entiendese el Padre Prior, que no era aquello y cavar la huerta una misma cosa. Y discurriendo largo rato sobre el ente del Arte, y sus proyectos, con aquella alta filosofia que acostumbra, concluyó y dixo, que dos cabezas le faltavan que formar en su idea, que le traían con muchísimo cuidado; y que la una bien sabia que no la avía de hallar, porque sólo la avía en el cielo, y que en la tierra, ni en su imaginación no podía aver aquella belleza celestial, para que él la imitase, y como tal, indigno se rendía. La otra era la de Judas también mui singular en maldad, y que adonde se podía hallar hombre tan inicuo y perfido, que a su Señor y Maestro vendiese, después de aver recibido tantos beneficios: mas de aquello, tema algún recurso y consuelo; porque a más no poder, no le podía faltar la de su Padre Prior: Riose el Duque de la gracia y agudeza grandemente.

Discípulo: Eso me refirieron los mismos Frailes, enseñándome la pintura: desta me dizen ai una copia en el Refitorio del Colegio del Escorial, que el Rei don Felipe Segundo hizo traer contentándose con la copia, ya que por estar la original pintada en la pared, le fue imposible averla; y el Rei de Francia intentó con extraordinarias maquinas de madera y otras cosas llevarla a su Reino, consultado para el caso muchos ingenieros, y hombres industriosos y entendidos y no pudo conseguirlo”²⁵⁶

La larga cita que acabamos de hacer nos relata uno de los acontecimientos más difundidos de la tradición leonardesca, a saber, la realización de una de sus obras mayores, *Il Cenacolo* de Santa María de las Gracias, y la serie de anécdotas que a lo largo de su realización se produjeron.

Como ya sabemos, no fue esta narración de Carducho la primera que se realiza sobre la *Cena* de Leonardo, el padre Sigüenza en su relato sobre la construcción y decoración de El Escorial, nos deja ya una descripción bastante semejante y dependiente de las mismas fuentes historiográficas.

Pasando al análisis de la anécdota, primeramente, vamos a desglosar los aspectos más importantes de la narración de nuestro tratadista y posteriormente, pasaremos a un análisis pormenorizado de los mismos.

El inicio de la cita comienza con la alusión al viaje por Italia realizado por el discípulo y que serviría como recurso literario, para exponer las maravillas y logros del arte italiano del Renacimiento y como ejemplo de los preceptos que los artistas deben seguir para intentar alcanzar las metas conseguidas por los artistas italianos.

Con respecto al viaje y la posibilidad de su realización, nos remitimos al análisis que del mismo ya hemos llevado a cabo en páginas anteriores.

Ahora bien, en relación al ejemplo que proveen las artes italianas del siglo XVI, como espejo donde se deben reflejar los artistas de otros países, nuestra discusión debería examinar este criterio expresado en Carducho en conexión a la creación de una Academia madrileña de las artes que, a imitación de las ya constituidas en Italia, se esforzase en imponer unos métodos de estudio que desarrollasen un tipo de arte que se aproximase a los ideales artísticos del siglo XVI.

En 1606 ya nos aparece el primer documento de formalización de una Academia de pintura en Madrid, donde un grupo de pintores residentes en Madrid llegan a un acuerdo con los frailes del Convento de la Victoria para alquilar unas dependencias como sede de una academia de San Lucas.²⁵⁷ Posteriormente en 1626 encontramos el memorial

²⁵⁶ V. Carducho, *op. cit.*, pág. 89.

²⁵⁷ C. Pérez Pastor, “Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas” en *Memorias de la Real Academia Española*, Madrid, 1914, nº 602, pág. 119, F.J. Sánchez Cantón, “Los pintores de Cámara de los Reyes de España,” *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1914, págs. 239-240 y 296-298.

redactado por Juan de Butrón, *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de pintores*,²⁵⁸ donde el objetivo de esta Academia queda explícito:

“Y asimismo con la poca valentía y arte con que los más pintan, acordaron de fundar una Academia, a donde se enseñen científicamente la teoría y la práctica de este arte, con los conceptos y reglas, y ejercicios necesarios, a imitación de la antigüedad y de lo que hoy se hace en las mas partes de Italia, de donde han salido, y salen tan gloriosos efectos (honra de aquella nación).”²⁵⁹

Los *Diálogos* de Carducho, que estamos examinando, vuelven a insistir y presentar el tema a lo largo de todo el tratado, y de hecho, Francisco Calvo Serraller considera los *Diálogos* de Carducho un texto, esencialmente, académico que respondería a las necesidades y organización de esta Academia.²⁶⁰

Así, los *Diálogos*, presentan un sistema pedagógico de enseñanza de las artes donde las influencias de los modelos de Vasari y Zuccaro son evidentes.

Ahora bien, no debemos olvidar que para el desarrollo del academicismo la aportación de Leonardo da Vinci es fundamental por dos razones. Por un lado, el recuerdo de una “posible” academia fundada por el propio Leonardo en Milán,²⁶¹ y por el otro lado, porque el artista florentino siempre deseó escribir un libro donde se recogiesen sus preceptos artísticos, libro que debió llegar a adquirir, posiblemente, el formato de un borrador²⁶² y que, finalmente, adquirió su forma actual en la redacción que el discípulo de Leonardo, Francesco Melzi, dio a los preceptos del maestro en el conocido *Codex Urbinas 1270* o *Libro di Pittura*.

Si proseguimos examinando la larga cita en la que Vicente Carducho nos describe el fresco creado por Leonardo en Santa María de las Gracias, el siguiente tema que nos aparece y que está en clara relación con todos los problemas fisionómicos que hemos tratado con anterioridad, es la descripción del estado anímico de los apóstoles ante la afirmación realizada por Jesús, ya que “no ai Apóstol en cuyo movimiento, acción y aspecto no se conozca la intención, y afecto, que interior y exteriormente, tiene la turbación, la santidad, la piedad, la fidelidad, y el amor, como la malignidad y la traición.”

Pero esta descripción de los “afectos” que agitan a los Apóstoles en el fresco de Santa María de las Gracias se completa con otra apreciación que Carducho hace en la página 167 de sus *Diálogos*:

“El advertido y docto Leonardo da Vinchi no explicaría los conceptos del ánimo en los Apóstoles que pintó en la Coena Domini que está en Milán, a no ser tan gran Filósofo y Fisionómico, conociendo y aplicando por las causas los afectos exteriores y interiores del ánimo y del cuerpo.”²⁶³

Es interesante, primeramente, volver a incidir en el recuerdo que Carducho vuelve a hacer de Leonardo como “gran Filósofo y Fisionómico” que unido a su citación en el inicio de los *Diálogos*, “para la Fisionomía [...] Leonardo en un tratado della” nos señala la posibilidad del conocimiento que Carducho pudo tener de ese hipotético y

²⁵⁸ Juan de Butrón, *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de pintores* en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, págs. 221-233.

²⁵⁹ Juan de Butrón, *Epístola*, op. cit., pág. 221.

²⁶⁰ Francisco Calvo Serraller, “Las academias artísticas en España” en Nikolaus Pevsner, *Academias de Arte*, Madrid, 1982, págs. 209-241.

²⁶¹ Véase a este respecto, Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, op. cit. pág. 32 y s.s.

²⁶² Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley, 1964.

²⁶³ Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 167.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

pérdido tratado de fisionomía escrito por el toscano. De hecho, si los manuscritos que poseía don Juan de la Espina son los que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, Carducho pudo leer la siguiente sentencia de Leonardo que, como en la *Cena*, recuerda la variedad de las emociones humanas:

“De la variedad de los rostros según los accidentes del hombre, fatigado, en reposo, airado, lloroso, riendo, gritando, timorato y cosas similares.

E igualmente, los miembros de la persona en unión con toda actitud debe responder al rostro alterado.”²⁶⁴

La tratadística italiana, como ya hemos visto cuando examinamos la descripción de la obra de Leonardo por el padre Sigüenza, había incidido en que uno de los mayores valores de la *Cena* de Leonardo era, efectivamente, la plasmación de los afectos o movimientos del alma de los Apóstoles. Así, por ejemplo, Giorgio Vasari en su Proemio a la tercera parte de *Las Vidas* en la edición torrentiniana de 1550 afirma:

“Leonardo da Vinci, que, dando inicio a ese tercer estilo que deseamos llamar moderno, aparte de la gallardía y calidad del diseño, ya la representación sutilísima de todos los detalles de la naturaleza tal y como precisamente son, con buena regla, mejor orden, recta medida, dibujo perfecto y gracia divina, con abundancia de copias y profundísimo arte, concedió verdaderamente a sus figuras el movimiento y el hábito”²⁶⁵

Nuestro Carducho, que conocía perfectamente a estos escritores italianos, debía tener en su mente las descripciones de Vasari, Lomazzo, Armenini, cuando redactó su amplio comentario sobre la *Cena* de Santa María de las Gracias.

Por ejemplo, Vasari destaca del Cenáculo vinciano:

“Se ve en el rostro de todos ellos el amor, el miedo, la indignación o el dolor de no poder comprender el ánimo de Cristo.”²⁶⁶

Lomazzo de, manera semejante, también hace referencia a los “moti” de los Apóstoles:

“Ya que en aquellos Apóstoles individualmente se ve la admiración, el miedo, el dolor, la sospecha, el amor y similares pasiones y afectos.”²⁶⁷

Armenini, haciéndose eco de la obra vinciana nos dice:

“Me pareció, sin embargo, hasta tal punto un inmenso milagro, por haber expresado admirablemente en los apóstoles esa sospecha que les había entrado al querer saber quien era el que quería traicionar a su maestro”.²⁶⁸

²⁶⁴ Leonardo da Vinci, *Manuscrito II de Madrid, op. cit.*, 72v.: “Delle varietà de visi, secondo li accidenti dell’omo, in fatica, in riposo, in ira, in pianto, in riso, i’gridare, in timore e ssimili cose. E ancora le membra della perso[na] in insieme, con tutta l’attitudine debbe rispondero alla effigia alterata.”

²⁶⁵ Giorgio Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Trento, 1988, 2 v. pág. 12, segundo volumen: “[...] Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamar la moderna, oltre la gagliardezza e bravezza del disegno, ed oltre il contraffare hostilissimamente tutte le minuzie della natura, così appunto come elle sono, con buona regola, miglior ordine, o retta misura, disegno perfetto, e grazia divina, abbondantissimo di copie e profundissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto e il fiato.” La traducción en Giorgio Vasari, *Las Vidas*, (Ed. de Luciano Bellosi y Aldo Rossi), Madrid, 1991, pág. 467.

²⁶⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite, edizione giuntina, op. cit.*, pág. 25: “[...] Si vede nel viso di tutti loro l’amore, la paura e lo sdegno overo il dolore di non poter intendere lo animo di Cristo.”

²⁶⁷ G.P. Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, pág. 111: “Imperoche in quelli Apostoli appartatamente si vede, l’ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l’amore, et simili pasión et affetti.”

Carducho, tras alabar la variedad de expresiones y emociones que Leonardo supo infundir en sus discípulos, contrapone esta diversa afectación con la caracterización fisionómica de Judas: “la malignidad, y traición de Judas rostro, falso, y descortés, y plebeya postura.”

La caracterización fisionómica que nos da Carducho es algo más rica en la adjetivación que las que nos dan los tratadistas italianos que acabamos de revisar. Así, Vasari califica la actitud de Judas de “obstinación, odio y traición” y Lomazzo describe a Judas como “la traición que es un concepto del ánimo, con un semblante, totalmente similar al de un traidor”. Sin embargo, encontramos una caracterización mucho más detenida y cuidadosa de Judas en un texto casi contemporáneo de los *Diálogos*, nos referimos al *Musaeum* del cardenal Federico Borromeo escrito en 1625. El cardenal Borromeo en esta obra describe la famosa *Cena* vinciense, y al hacerlo, nos presenta los rasgos y las actitudes de Judas de la siguiente manera:

“Al pintar el rostro de Judas Leonardo alcanzó los grandes arcanos de la fisionomía y demostró cuanto fuese experto en tal arte. Lo ha plasmado, de hecho, taciturno, hirsuto, con la mirada introvertida y los cabellos enmarañados, de una delgadez escuálida y malsana, la nariz roma, todos indicios de pésimas actitudes del ánimo a los ojos de aquellos que por el rostro están en grado de adivinar el ánimo de los hombres.”²⁶⁹

Interesante descripción que, quizá, enlaza con la caracterización que el propio Carducho da de la “malignidad”, calificación que nuestro tratadista dio al comportamiento de Judas en el *Cenaculo*:

“A la malignidad que se ocupa de todas las obras ruines y despiadadas, los movimientos tímidos y dudosos, y indeterminables.”

La dificultad a la hora de presentar la maldad suprema de Judas llevaron a Leonardo como nos recuerda Armenini, a un estudio fisionómico profundo de tal caracterización anímica:

“Para ello se requiere algún conocimiento de fisionomía, porque hablando de esto, se dice que Leonardo da Vinci, penó durante muchos meses para dar forma a la cabeza de Judas del Cenáculo que pintó en Milán, en el refectorio de los frailes de S. Domenico, porque no podía hallar cabeza del natural que se pareciese a la que él imaginaba en su espíritu que debería ser un traidor tal.”²⁷⁰

Esta anécdota sobre la dificultad de encontrar un modelo natural que personificase tal representación de la perfidia, tomo cuerpo en la narración vasariana, que, acerca de la representación del rostro de Judas, introduce el personaje del Prior del convento de Santa María de las Gracias, objeto de mofa por Leonardo que asimila sus rasgos a los del Apóstol traidor:

“Le faltaba, pues, la de Judas que todavía le hacía reflexionar, no creyendo poderse imaginar una forma de expresar el rostro de aquél, que después de tantos beneficios recibidos, hubiese tenido un ánimo

²⁶⁸ G.B.Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, op. cit., pág. 223.

²⁶⁹ Federico Borromeo, *Musaeum*, Milano, 1625. El texto está extraído de Flavio Caroli, *Leonardo.Studi de Fisiognomica*, Milano, 1995, pág. 15: “Explicavit antem Leonardus in Judae vultu mysteria magna physognomices, atque ostendit quam peritus esset ejus artis. Fecit enim atrum, hirsutum, abditis, introrsum oculis, inhorrescente capillo, torrida macie squalidum, simo naso; quae cuneta pesimos a nimi mores indicant apud eos, qui ex facie hominum animos addivinare possunt.”

²⁷⁰ G.B. Armenini, *De los verdaderos preceptos*, op. cit., pág. 189.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

tan feroz que hubiese decidido traicionar a su Señor y Creador del mundo, aunque habiendo buscado de esta última y finalmente no encontrando nada mejor no le faltaría la de aquel prior tan importuno e indiscreto.”²⁷¹

Prácticamente, Carducho introduce en su totalidad la narración vasariana:

“Y discurrendo largo sobre el ente del Arte, y sus preceptos, con aquella alta filosofía que acostumbrava, concluyó y dixo, que dos cabezas le faltavan que formar en su idea, que le traían con muchísimo cuidado; y que la una bien sabía que no la había de hallar; porque solo la avía en el cielo, y que en la tierra, ni en su imaginación, no podía aver aquella belleza celestial, para que él la imitase, y como de tal indigno se rendía. La otra era la de Judas, también mui singular en maldad, y que adonde se podía hallar hombre tan inicuo y perfido, que a su Señor y Maestro vendiese, después de aver recibido tantos beneficios: mas de aquello, tenía algún recurso y consuelo, porque a más no poder, no le podía faltar la de su Padre Prior.”²⁷²

Tras la alabanza de las actitudes y rostros de los Apóstoles y la descripción negativa de Judas, nuestro escritor continúa su descripción del Cenáculo vinciano indicando la noticia, conocida a través de la tratadística italiana, de la imperfección del rostro de Jesús.²⁷³

Carducho en su narración de los acontecimientos que están en relación con la creación de *la Cena* de Santa María de las Gracias introduce un juicio interesante de la amistad de Leonardo con su mecenas el duque Ludovico Sforza, con quien “gustava de discurrir con él amigablemente muchas vezes, no sólo en conceptos de la Pintura, más también de la música, y otras cosas, de que Leonardo estava adornado.”

Esta cita del autor de los *Diálogos*, como vemos, hace referencia a dos afirmaciones, la primera que vamos a examinar, es aquélla que nos señala que el Duque de Milán gustaba de la música que Leonardo interpretaba y de la conversación que con respecto a este arte se podía desarrollar entre ambos interlocutores.

La relación de Leonardo con la habilidad musical está, en principio, atestiguada por fuentes historiográficas prevasarianas:

“Cuando tenía treinta años de edad se dice que el Magnífico lo envió ante el Duque de Milán, con Atalante Migliorotti, con el regalo de una lira que el último podía tocar con una rara ejecución.”²⁷⁴

Sin embargo, es en la edición “Giuntina” de las *Vidas* de Vasari donde esta relación adquiere su formulación clásica:

“Y sucedió que muerto Giovan Galeazzo duque de Milán y convertido en duque Ludovico Sforza en el año de 1494, fue conducido a Milán con gran reputación Leonardo ante el Duque, quien se deleitaba

²⁷¹ G. Vasari, *Le vite edizione giuntina, op. cit.*, págs. 25-26: “[...] Gli mancava poi quella di Giuda, che anco gli metteva pensiero, non credendo potersi immaginare una forma de esprimere il volto di colui che, dopo tanti benefizii ricevuti averssi avuto l’animo si fiero che si fussi risoluto di tradir il suo Signore e Creador del mondo, pur che di questa seconda ne cercherebbe, ma che alla fine, non trovando meglio, non gli mancherebbe quella di quel priore tanto importuno et in discreto.”

²⁷² Vicente Carducho, *Diálogos, op. cit.*, págs. 90-91.

²⁷³ La relación de este asunto con la tratadística italiana fue tratada en el capítulo dedicado al Padre Sigüenza y a él nos volvemos a remitir.

²⁷⁴ Anónimo Gaddiano en Claire Farago, *Selected Scholarship, op. cit.*, pág. 73: “When he was thirty years of age it is said that the Magnificent sent him to the Duke of Milan to present with Atalante Migliorotti the gift of a lyre, which the alter could play with rare execution.” Sobre Leonardo y la música se puede ver en V.V.A.A., *Leonardo da Vinci y la Música*, Madrid, 2003; Enmanuel Winternitz, “Leonardo y la música” en *Leonardo desconocido, op. cit.*, págs. 136-166; Enrico Magni-Daffloq, “Da Vinci’s Music”, en V.V.A.A., *Leonardo da Vinci, op. cit.*, págs. 227-233.

mucho con el sonido de la lira para que la tocase [...] Además de esto fue el mejor recitador de rimas de forma improvisada de su tiempo. Escuchando el duque los razonamientos milagrosos de Leonardo, se enamoró de sus virtudes de forma increíble [...] conociendo que el ingenio de aquel príncipe era agudo quiso [...] discurrir con el duque largamente acerca de esto, le razonó bastante sobre arte [...]"²⁷⁵

Ahora bien, aunque, posiblemente, como vemos, está en Vasari la fuente de inspiración de la narración de la amistad de Leonardo y Ludovico “el moro” planteada en los *Diálogos*, hay una referencia en los escritos de Cellini que muestra, quizá, de una manera más cercana, la amistad entre Leonardo, y en este caso, el rey francés Francisco I, señalándose, además, con más nitidez el placer que el rey Valois sentía al mantener una conversación con el florentino:

“Y para abundar en tan grandísimo ingenio, teniendo algún conocimiento de las letras latinas y griegas, el rey Francisco, enamorado de sus grandes dotes, encontraba tanto placer en oírle razonar que pocos días al año se separaba de él, lo que fue causa de que no pudiera llevar a la práctica sus admirables estudios hechos con tanta disciplina. No quiso dejar de relatar las palabras que oí decir al rey sobre él, palabras que me dirigió a mí estando presente el cardenal de Ferrara, el cardenal de Lorena y el rey de Navarra: dijo que no creía que en el mundo hubiera hombre que supiese tanto como Leonardo, y no sólo en escultura, pintura o arquitectura sino que también era un grandísimo filósofo.”²⁷⁶

Por tanto, es razonable pensar que Carducho, quizá, no sólo tuvo en cuenta el texto de Vasari a la hora de redactar sus *Diálogos* ya que los recuerdos vincienses de Benvenuto Cellini se acercan, grandemente, a la imagen dada de la relación de Leonardo con un gobernante por nuestro tratadista.

Seguidamente, Carducho nos narra la anécdota de Leonardo con el Prior de Santa María de las Gracias que, como hemos ya hecho notar, recoge, básicamente, las noticias vasarianas ya analizadas en capítulos anteriores.

Para finalizar, vemos como nuestro escritor nos recuerda que en El Escorial se conservaba una excelente copia de la obra vinciense.

El origen de la información de Carducho sobre esta copia puede estar en el texto del padre Sigüenza sobre el monasterio que ya hemos estudiado en el capítulo correspondiente de este trabajo, aunque, debemos resaltar una pequeña diferencia que, a continuación, mostramos.

Veamos, pues, en primer lugar, la apreciación sobre la copia de la *Cena* hecha por fray José de Sigüenza:

“Presentáronle al Rey nuestro fundador esta copia en Valencia que como digo es tan buena que quita la gana, digo el deseo de traer acá el refectorio de Milán.”²⁷⁷

Examinemos, ahora, la referencia del artista en relación al mismo acontecimiento:

²⁷⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione giuntina, op. cit.*, pág. 25. La última parte de la cita está relacionada con el problema de la finalización del *Cenáculo* y la disputa con el prior: “Avvenne che morto Giovanni Galeazzo duca di Milano, e creato Ludovico Sforza nel grado medesimo l'anno 1494, fu condotto a Milano con gran riputazione Leonardo al Duca, il quale molto si diletta del suono de la lira perchè sonasse [...] Oltra ciò fu il migliore dicitore di rime a l'improvviso del tempo suo. Sentendo il Duca i ragionamenti tanto mirabili di Leonardo, talmente s'innamorò delle sue virtù che era cosa incredibile [...] conoscendo l'ingegno di quel principe esser acuto volse [...] discorrere col Duca largamente sopra di questo: gli ragionò assai de l'arte [...]”

²⁷⁶ Benvenuto Cellini, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, 1989, págs. 199-200.

²⁷⁷ Fray José de Sigüenza, *La fundación, op. cit.*, pág. 268.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Eso me refirieron los mismos Frailes, enseñándome la pintura: desta me dizen ai una copia en el Refitorio del Colegio del Escorial, que el Rey don Felipe Segundo hizo traer, contentándose con la copia ya que por estar el original pintado en la pared fue imposible averla.”²⁷⁸

Así, pues, vemos una diferencia en la interpretación del mismo episodio, ya que Carducho, deja insinuar que el rey Felipe II deseó poseer la obra original vinciana como ya había sido el propósito de Luis XII de Francia, pero ante el fracaso del rey francés, nuestro prudente monarca, no insistió en el asunto:

“Y el Rei de Francia intentó con extraordinarias máquinas de madera, y otras cosas, llevarla a su Reino, consultando para el caso muchos ingenieros, y hombres industriosos y entendidos, y no pudo conseguirlo.”²⁷⁹

Para finalizar este apartado dedicado a valorar las influencias de los estudios fisionómicos de Leonardo sobre los *Diálogos* de Vicente Carducho haremos un breve análisis de una apreciación de Carducho sobre una temática que interesó altamente a Leonardo:

“Causará las mas vezes estas diferencias la variedad de los sugetos que ai entre los hombres, y como cada uno aspira a imitar, ó reengendrar su semejanza [...] se imita quanto puede, solicitado de afectos del natural, ó composición suya [...]. Todos estos efectos hazen sin duda, dexandose llevar de su natural, y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y en el cuerpo en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia.”²⁸⁰

El texto de Carducho, como vemos, recurre al precepto renacentista del pintor que se retrata en su obra, “ogni dipintore dipinge se”, adagio que circulaba por el medio florentino de época de Leonardo y que, generalmente, se ha atribuído a Cosimo de Medici, aunque también se encuentra en los sermones de Girolamo Savonarola (1452-1498):

“Todo pintor se pinta a si mismo. No se pinta a sí mismo como siendo un hombre porque hace imágenes de leones, caballos, hombres y mujeres que no son él mismo, pero él se pinta a sí mismo como pintor, esto es acordado a su concepto; y aunque la fantasía y las figuras que los pintores pintan serán diversas, la voluntad corresponde toda a su concepto. Igualmente los filósofos ya que eran orgullosos describieron a Dios de forma enfatizada y altanera.”²⁸¹

Leonardo inspirado por el medio intelectual en que se realizaban estas reflexiones y por su propio interés en los problemas fisionómicos y de representación del ser humano, advirtió de esta problemática en diversas ocasiones de las que veremos algun ejemplo:

“El mayor defecto de los pintores es replicar los mismos movimientos, los mismos rostros y la forma de los paños en una misma historia, y hacer que la mayor parte de los rostros se parezcan al maestro, lo que muchas veces me ha admirado, porque he conocido algunos que en todas las figuras parecen haberse

²⁷⁸ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 91.

²⁷⁹ Vicente Carducho, *op. cit.*, pág. 92

²⁸⁰ Vicente Carducho, *op. cit.*, pág. 274

²⁸¹ Creighton E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500. Sources and Documents*, Illinois, 1997, pág. 159 “Sermons on Ezekiel” (1497): “Every painter paints himself. He does not paint himself as being a man because he makes images of lions, horses, men and women that are not himself, but he paints himself as a painter, that is according to his concept; and although the ‘fantasie’ and figures that the painters paint will be diverse, the will all correspond to his concept. So too the philosophers, became they were proud, described God in swollen and haughty ways.” Con respecto a este tema en relación con Leonardo se puede ver Martin Kemp, *Behind de Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, Essex, 1997, pág. 242

retratado del natural, y en aquéllas se ven los actos y movimientos del pintor y si él es rápido en hablar y en los actos, sus figuras son iguales en la rapidez; y si el maestro es devoto, lo mismo parecen las figuras con sus cuellos torcidos, y si el maestro es para poco sus figuras parecen la pereza retratada del natural, y si el maestro está desproporcionado, sus figuras son iguales y si está loco en sus historias se muestra, largamente, que las figuras son enemigas de conclusiones y no están atentas a lo que hacen, al contrario hay quien mira para acá y quien para allá come si soñasen, y así plasman cualquier accidente en la pintura que le suceda al propio pintor. Y habiendo considerado muchas veces la causa de este defecto, me parece que se debe tener en cuenta que el alma que es la que dirige o gobierna cada cuerpo y es la que forma nuestro juicio antes de que sea nuestro. Por lo tanto, ha dirigido toda la figura del hombre tal y como ella ha considerado que deba ser, o con la nariz larga, o corta o chata afirmando con ello su altura y figura. Y es de tanta fuerza este juicio que mueve los brazos del pintor y lo hace replicarse a sí mismo, pareciendo a esa alma que éste sea el verdadero modo de representar al hombre y quien no siga sus preceptos cometa un error. Y si ella encuentra alguno que se semeje al cuerpo que ella ha formado, le ama y se enamora, normalmente, de él. Y por esto, muchos se enamoran y toman por mujer a la que se le parece y a menudo los hijos que nacen de los mismos se parecen a sus progenitores.”²⁸²

El paralelismo entre el texto de Carducho y el de Leonardo es evidente, aunque la transmisión de la idea, quizá, no hay sido directa sino que ha habido un intermediario que, como en otras ocasiones, podemos reconocer en G.P. Lomazzo.²⁸³

Sin embargo, es importante hacer notar que los contenidos fisionómicos de el autor de los *Diálogos* introduce a lo largo de todo su escrito mantienen una clara dependencia de las investigaciones y reflexiones leonardescas. De hecho, Leonardo se ocupa del tema, no sólo como investigación artística, sino también desde un punto de vista fisiológico y psicológico. Leonardo es, por consiguiente, uno de los grandes fisionomistas del siglo XVI y su influjo no pasó inadvertido y sin repercusión, sus escritos, sus ideas y sus visiones, a pesar de no ser impresas, por diversos caminos, dejaron su huella entre los artistas y pensadores posteriores.

El parangón de Carducho en los *Diálogos*.

Los *Diálogos* de Carducho, como otros tratados artísticos de los siglos XVI y XVII, reservan uno de sus capítulos al tema de la comparación de las artes, es decir, a la disputa entre las diferentes disciplinas artísticas acerca de su valor y el puesto que ocupan entre ellas.

²⁸² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 193: “Sommo difetto è de’pittori replicare li medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni una medesima storia, e fare la maggiore parte de’volti che somigliano al loro maestro, la qual cosa m’ha molte volte dato ammirazione perché n’ho conosciuti alcuni che in tutte le sue figure para avervisi ritratto al naturale; et in quelle si vede li atti e li moti del loro fattore, e s’egli è pronto nel parlare e ne’ moti le due figure sono il simile in prontitudine; e se ‘l maestro è devoto, il simile paiono le figure con lor colli torti; e se ‘l maestro è da poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale; e se ‘l maestro è sproporzionato, le figure sue son simili e s’egli è pazzo, nelle sue istorie si dismostra largamente, le quali sono nemiche di conclusione, e non stanno attenti alle loro operazioni, anzi chi guarda in qua, e chi in là come se sognassino; e così seguendo ciascun accidente in pittura il proprio accidente del pittore. E avendo io più volte considerato la causa di tal difetto, mi pare che sia da giudicare che quell’anima che regge e governa ciascun corpo si è quella che fa il nostro giudizio inanti sia il proprio giudizio nostro. Adonque ella ha condotto tutta la figura de l’omo com’ella ha giudicato quello stare bene, o col naso longo, o corto, o camuso, e così li affermò le sua altezza e figura. Et è di tanta potenza questo giudizio, ch’egli move le braccia al pittore e fagli replicare sé medesimo, parendo a essa anima che quello sia il vero modo che simigli al suo corpo, ch’ella ha composto, ella l’ama e s’innamora spesso di quello. E per questo molti se innamorano e toglían moglie che simiglia a lui, e spesso li figlioli che nascono di tali simigliano ai loro genitori.”

²⁸³ Anna Fumagalli, “I trattatisti e gli artista italiani in un trattato d’arte spagnuolo.” *Athenaeum. Studi periodici di Letteratura e Storia*, II, 194.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Con anterioridad, hemos visto que Leonardo da Vinci con sus escritos, en cierta manera, dió una base sólida a esta disputa entre las artes. El florentino establecerá en el *Codex Urbinas 1270* una comparación múltiple entre la pintura por un lado y la poesía, la música y la escultura por el otro.

El ataque que Leonardo dedicó a la poesía relegándola de su posición hegemónica frente a la pintura, ya hemos visto como iba en contra de las teorías humanísticas de la pintura que se centraban en la paridad entre las dos artes dentro del marco teórico enunciado como “*Ut pictura poesis*”.

Curiosamente, en nuestro suelo hispano la polémica emprendida por Leonardo contra la poesía sólo fue secundada por las opiniones de Francisco de Holanda, el resto de los tratadistas redujo la amplitud de la confrontación vinciana al marco de la disputa con la escultura.

Será, pues, esta comparación la que retomará Vicente Carducho en sus *Diálogos*. Así, en el Capítulo Sexto de su tratado vamos a encontrar un “parangón” entre la escultura y la pintura.²⁸⁴

Curiosamente, el propio Carducho será quien nos nombre a Leonardo como uno de los participantes en esta controversia a través de sus escritos:

“Leonardo de Vinchi entendió lo mismo en un discurso que hizo a este intento, a pedimento de Ludovico Esforzia, Duque de Milan, con que dize, que todas las Artes que comprehenden trabajo, sudor, y fuerzas del cuerpo, son menos nobles que las otras que carecen dellas, y que el estruendo y ruido de los mármoles, y madera, y los golpes y cosas semejantes, y aun la muchedumbre de los manjares, de que necesitan la conservación de las fuerzas del Escultor y el trabajo corporal, inquietan, y se oponen a la contemplación y racionación del entendimiento, que es adonde se apoya la calidad de las facultades.”²⁸⁵

Aparentemente, la información sobre la existencia de un tratado sobre la “comparación de las artes” escrito por Leonardo da Vinci durante su estancia en la Corte de Ludovico Sforza vendría a través del *Trattato* de Lomazzo que, como sabemos, Carducho utilizó asiduamente:

“En este modo va discurriendo y argumentando Leonardo da Vinci en su libro que yo leí hace ya algunos años y que escribió con la mano izquierda a ruegos de Ludovico Sforza, duque de Milán, para determinar aquella polémica acerca de si es más noble la pintura o la escultura, diciendo que cuanto más lleva un arte consigo la fatiga del cuerpo y el sudor tanto más es vil y menospreciado. Con todo eso, tal arte no deja de estar sujeto a las materias groseras más que a las sutiles, es decir, a la imaginación de la mente, las cuales no pueden ser, en manera alguna, expresadas donde hay irrupción de cosas contrarias a ellas, Lo que se ve, claramente, que sucede en la escultura, donde interviene el mármol, hierro y otras materias parecidas que cansan el cuerpo y producen ruido, que son cosas enemigas del estudio, el cual, así no puede jamás ni realizarse ni aplicarse, aunque, sin embargo, por esta razón no se interrumpa la obra y no consiga ser menos bella y perfecta de lo que el artífice antes de dar inicio al cincel había concebido e imaginado en su idea. De tal manera que no se puede, en ningún modo, negar que este arte de la escultura por estar enmarañado de piedra, de fatigas y parecidas incomodidades y, consecuentemente, siendo enemigo de la imaginación y de la contemplación, de la excelencia y del aprecio, no ceda a la pintura, la que, por el contrario, es un arte alejado de las fatigas, de los ruidos de las materias bastas, lo que efectivamente es propio de las artes liberales. Así ella entre todas las otras es mucho más apta para expresar en una figura todas las cosas imaginadas por milagrosas que se conciben en la idea. Porque el pintor puede retirarse a un lugar tranquilo y alejado de todos los estrépitos que lo pueden estorbar e interrumpir y allí en aquella soledad y quietud con el punzón ligerísimo o con la pluma va poco a poco

²⁸⁴ Vicente Carducho, *Diálogos*, Diálogo Sexto “Trata de las diferencias de modos de pintar, y si se puede olvidar: De las pretensiones que entre sí, tienen la Pintura y la Escultura: y si podía conocer de Pintura el que no fuere Pintor”, *op. cit.*, págs. 259-323.

²⁸⁵ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, págs. 309-310.

plasmando cuanto ha concebido en la mente hasta darle feliz cumplimiento, sin que el defecto de la materia se lo impida. Y porque la Plástica, hermana de la pintura, como afirman los antiguos, le falta el ruido y la fatiga de trabajar las piedras, fue elegida como madre por la escultura, a lo que se añade que en sus obras le sirviese de ejemplo y guía, sirviéndola con sus modelos de tierra más cercanos a la imaginación y que, después, pueden ser medidos con el compás, y así, por este camino se pudiesen introducir en el mármol figuras de hombres, caballos y lo que se desease. Así, para concluir, se puede otra vez inferir que la escultura no es otra cosa que una imitación laboriosa de la Plástica y una práctica de tallar el mármol con diligencia y mayor consumo de tiempo, y cuanto más se eleva y se hace más perfecta más se acerca a la Plástica, la que, por esto, no tiene falta de dibujo, composición de los músculos y perfilamiento (aunque sin escorzo) que tenga la pintura y, por ello, es considerada su hermana, por lo que se sigue de los mismo que la pintura sea la tía de la escultura y la hermana de la Plástica con la cual yo siempre me he complacido y me complazco, como dan fe algunos caballos completos, patas y cabezas e, igualmente, cabezas humanas de Nuestra Señora y de Cristos adolescentes de cuerpo entero y en partes, y cabezas de ancianos también en un buen número, puedo decir que en ella se encuentra una gran facilidad para el arte de pintar o dibujar bien. Porque en ella se hará, por ejemplo, una bola redonda y en dibujo se hará con el compás y después sobre aquello en el mismo plano y con la misma bola se le sombrearé, iluminándola con sus reflejos y sombras sobre el plano, haciéndola parecer redonda, como la de la Plástica. Y allí, se podrá conocer cual sea la diferencia entre hacer en relieve y representar en un plano, porque, de hecho, si se quiere someter a la perspectiva y representar en orden las pérdidas y las adquisiciones, los hundimientos y las partes que sobresalen de los miembros, es cosa muy cierta que hay que tener paciencia e inteligencia ya que no es difícil sino casi imposible hacerlo. Y se dejaría casi, sin duda, la tarea si, por otro lado, no viniese mitigado el esfuerzo y recompensado por el gran placer que se tiene cuando se ve en el papel sobresalir las cosas como si fuesen naturales. Sin embargo, este único ejercicio, según mi pobre juicio, es mucho más excelente y divino que no haya otro en el mundo, ya que el artifice se demuestra casi como otro Dios.’ Y estas son las propias palabras escritas por Leonardo en su libro citado.”²⁸⁶

²⁸⁶ G.P. Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, libro segundo, págs 158-159: “[...] Nelqual modo va discorrendo, et argumentando Leonardo Vinci, in un suo libro letto dà me questi anni passati ch’egli scrisse di mano stanca a prieghi di Ludovico Sforza, Duca di Milano, in determinazione di questa questione sè è più nobile la pittura, ò la scultura; dicendo che quanto più un’arte porta seco fatica di corpo, e sudore, tanto più è vile et men pregiata. Però che tal’arte non è manco sogetta alle materie grosse che alle sottili, cioè alle imaginationi della mente, lequali non possono in maniera alcuna essere espresse, dove vi è interrompimento di cosa a loro contraria. Il che si vede chiaramente essere nella scultura dove v’interviene marmo, ferro, et altre simili materia di fatica di corpo, et strepito; tutte cose nemiche de lo studio, il quale non può mai tanto mettersi et applicarsi, che tuttavia però per questa cagione grandemente non s’interrompa et l’opera non riesca in gran parte men bella et perfetta di quello che l’artifice avanti che dasse dipiglio allo scalpello s’haveva nella sua idea concetto et imaginato. Talche non si può in verum modo negare che quest’arte de la scultura, per essere il proprio intrico di sassi, fatiche, et simili incomodi; et consecuentemente essendo nemica all’imaginatione et contemplatione, di eccellenza, et di pregio non ce da alla pittura la quale per il contrario è arte lontana dalle fatiche, dà gli strepiti et dalle materia grosse. Il che appunto è proprio dell’arti et scienze liberali. Però ella fra tutte l’altre è molto più atta ad esprimere in figura tutte le cose imaginate per mirabili che siano nell’Idea. Perche il pittore può ritirarsi in loco quieto et rimoto da tutti gli strepiti, che lo possono distornare et interrompere et ivi in quella solitudine et quiete con lo stile sottilissimo, ovvero con la penna andar tacitamente esprimendo quanto ha concetto nella mente, et dargli felice compimento senza che ‘l difetto della materia l’impedisca. Et perche la plastica sorella della pittura, come affermano gl’antichi, si come arte di manco strepito, et fatica di lavorar di sassi, fù dalla scultura eletta per madre, acciò che ella nelle sue opere gli fosse esempio et guida, servendola dei suoi modelli di terra, come più propinqua alla imaginatione, i quali poi andasse misurando co’l compasso, et per questa via venisse a introdurre nel marmo figure d’huomini, di cavalli, et ciò che volesse; di qui per concluderla, si può ancor inferire che la scultura, non è altro che una imitatione fatigosa della Plastica, et una pratica d’intagliar’marmi con diligenza et longheza di tempo, et che tanto più ella s’inalza, et fassi perfetta, quanto più s’accosta alla plastica; la quale, perciò che non hà in se manco di disegno, compositione di muscoli et circoscrizione (ben che senza scorza) che habbi la pittura, è tenuta sua sorella, si che ne seguita che la pittura viene ad essere zia della scultura et sorella della Plastica, della quale perche io sempre molto mi sono dilettrato, et mi dilecto, si come fanno fede diversi miei cavalli intieri, et gambe et teste, et ancora teste humane di Nostre Donne et Christi fanciulli intieri et in pezzi et teste di vecchi in buon numero posso dire che in lei è una grandissima facilità appetto all’arte di dipingere, o ben disegnare. Perché in lei si farà per esempio una palla rotonda, et in disegno si circuirà co’l sesto, et dopoi sopra quello stesso piano, et quella istessa

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Tanto el texto de Carducho como su posible referente en el *Trattato* de Lomazzo, coinciden en tres aspectos de la crítica que ambos pintores hacen a los escultores, el primero de ellos es la fatiga y el cansancio que van unidos a la tarea del escultor, el segundo, es el ruido y el estrépito que desencadenan la actividad escultórica, y el tercero es el alejamiento de la imaginación, de la idea de la escultura con respecto a la plástica y a la pintura: “Però che tal’arte non è manco sogetta alle materie grosse che alle sottili, cioè alle imaginationi della mente”.

Estos problemas traen aparejada una catalogación de la escultura como una actividad inferior a la pintura, ya que el ruido no permite el trabajo intelectual que necesita del silencio para su realización y, por otro lado, la fatiga va unida al carácter mecánico con el que Leonardo pretende calificar la actividad escultórica.

Aunque nuestro tratadista hará una argumentación más precisa de la “comparación entre la escultura y la pintura, sin embargo, en la introducción del problema, éste viene enunciado por los puntos que el escritor florentino había marcado en el texto que de él cita Lomazzo y que acabamos de comentar.

Así, las palabras de Carducho describen la situación como sigue:

“[...] sólo se diferencian en el modo material de obrar, que es accidente, y en lo formal de la perspectiva, de que no trata la Escultura enteramente, ni tan ordinario como la Pintura [...] diferenciándose en el modo de poner en acto visible, lo que tuvieron formado en el entendimiento el Escultor con mayor trabajo corporal, en madera, mármol, bronce, cera, etc y el Pintor en lienzo, pared, tabla ó papel más compuesta y descansadamente.”²⁸⁷

Así pues, vemos que nuestro escritor, antes de dilucidar un examen más detallado de la diferencia entre ambas artes, subraya lo que considera desemajanzas primordiales, a saber, la perspectiva o el mayor discurso intelectual del arte de la pintura y el trabajo descansado de ésta en contraposición al rudo laborar del escultor.

Ahora bien, sabemos que el conocimiento del “Paragone” leonardesco no sólo se tiene a través de estas ideas vincianas que Lomazzo nos conserva y transmite y que acabamos de citar, el primer *Libro della Pittura* está dedicado a la conservación de la discusión que Leonardo mantuvo con el resto de las artes.

Pero, si comparamos el texto de Lomazzo con los escritos conservados en el *Codex Urbinas 1270*, podemos comprobar que, aunque existe una similitud de conceptos, no hay una identificación posible y exacta. Visto lo cual, por lo tanto, podemos concluir, o bien que el texto citado por Lomazzo no fue conocido por Francesco Melzi, compilador del *Libro di Pittura*, y de ahí que no se incluya en dicha antología vinciana, o bien que Lomazzo sintetizó las ideas leonardescas y puso en boca de Leonardo un texto redactado y compuesto por el propio tratadista milanés.

palla s’andarà onbrandola et allumandola con i suoi riflessi et ombre sopra il piano facendola parere tonda, si come quella della plastica. Et quivi si potrà conoscere quanto sia la differenza del far’ di rilievo e del rappresentar in piano: perché infatti se si vuole sotto porre alla prospettiva et rappresentar’ per ordine le perdite et gli acquisti, gli sfondamenti et eminenze di membri; è cosa certissima che è bisogno di tanta pazienza et intelligenza, che quasi impossibile è à farlo, non che difficile. E si lasciarebbe senza dubbio la cosa se dall’altra parte la fatica non fosse mitigata et ricompensata del gran diletto che si prende di vedere sopra le carte ò tavole spicar’le cose, come se naturalmente fossero. Però questo solo esercizio stimo io al debbol mio giudizio essere il più eccellente et divino che sia al mondo poi che l’artifice viene quasi a dimostrarsi quasi un’altro Dio. Et queste son per il più proprie parole scritte da Leonardo nel detto suo libro.”

²⁸⁷ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., págs. 278-279.

Por tanto, conocemos por testimonios diversos la existencia de este escrito vinciano acerca de la “comparación de las artes”.

Por un lado, ya hemos señalado y comentado la declaración de Lomazzo contenida en su *Trattato* sobre la existencia de este “Parangon” que el autor milanés habría leído “en un libro suyo [...] hace ya algunos años.”

Por otro lado conocemos el testimonio de Luca Pacioli, quien se suele referir a la existencia de un manuscrito autógrafo de Leonardo escrito a petición de Ludovico Sforza, con ocasión de un debate o disputa mantenida en la Corte de Milán en 1498:

“Estando, Excelso Duque, en el 9 de febrero del año de nuestra salvación de 1498, en la inexpugnable fortaleza de vuestra ínclita ciudad de Milán, dignísimo lugar de vuestra acostumbrada residencia, constituido con vuestra presencia en laudable y científico duelo, con la concurrencia de toda clase de hombres celeberrimos [...] y, en compañía de los más principales arquitectos, ingenieros y asiduos inventores de cosas nuevas, Leonardo da Vinci, nuestro compatriota florentino, cuyo renombre en los campos de la escultura, fundición o pintura [...] y no satisfecho con todo ello, habiendo terminado ya con toda diligencia su gran libro sobre la pintura y los movimientos humanos [...]”²⁸⁸

Sin embargo, la existencia de este escrito aparece igualmente en la obra *Alcune Memorie de'fatti di Leonardo da Vinci a Milano e de suoi libri* escrito por Ambrosio Mazenta quien en relación con este escrito vinciano afirma:

Allí disputa y decide la famosa cuestión sobre la prioridad entre la pintura y la escultura haciendo dar sentencia de ello a un ciego y un idiota a favor de la pintura”.²⁸⁹

El problema que, seguidamente, nos plantearemos inquiriere acerca de cuáles son las fuentes leonardescas que Carducho utilizó para redactar el “parangón” que aparece en el Diálogo Sexto de sus *Diálogos*.

En principio, ya sabemos que conoce la referencia al texto leonardesco incluido en el segundo libro del *Trattato* de Lomazzo. Sin embargo, el milanés acomete esta temática en otras partes de su Tratado, como son el Proemio y el Libro Primero.

Nuestro análisis, pues, partirá de la comparación de los puntos del debate tratados por Lomazzo en su escrito con los argumentos aportados por Carducho.

Los temas que el anterior introduce en el debate son los siguientes:

En el “Proemio”²⁹⁰ Lomazzo prácticamente no entra en la polémica, argumentando más bien acerca de las similitudes que de las diferencias existentes entre las dos artes, de todas maneras, aporta algunas razones:

- a. Diferencia en los materiales usados tanto por la escultura como por la pintura.

²⁸⁸ Luca Pacioli, *La Divina Proporción*, Ed. de Antonio Manuel González y Juan Calatrava, Madrid, 1991, págs. 29-30.

²⁸⁹ La cita esta tomada del texto de Kate T. Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*, Copenhagen, 1958: “Vi disputa, e decide la famosa questione del primato, tra la pittura e la scoltura, facendone dar sentenza da un cieco e da un idiota in favor della pittura.”

²⁹⁰ G.P.Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, págs. 1-16.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

- b. El escultor presenta un cuerpo representado en su plenitud, el pintor presenta el cuerpo en una superficie plana. Es decir, el escritor presenta todas las caras en una sola obra en tanto que el pintor presenta solamente una.
- c. El arte más antigua es la pintura.
- d. El arte de la pintura es un arte de hombres libres.
- e. El pintor tiene necesidad del conocimiento de todas las disciplinas para la realización de su obra.

El el “Libro primero” del *Trattato* que se ocupa de la “Proportione naturale et artificiale de le cose”²⁹¹, en el capítulo primero dedicado a la “Definitione della pittura”, utiliza los siguientes argumentos de comparación entre las dos artes:

- a. La pintura es una actividad que no necesita ni trabajo ni fatiga y que por lo tanto, es una actividad grata a los hombres libres y no debe ser tachada de arte mecánica.
- b. La escultura representa el relieve con materia ya creada en tanto que el pintor con mayor ingenio lo crea en un plano. Por tanto, la pintura debe ser más valorada que la escultura ya que con su arte representa la tercera dimensión.
- c. La pintura se diferencia de la escultura en el color, por lo que la pintura se asemeja más a la Naturaleza que la escultura. Así, en tanto que el pintor representa la cualidad por el color y la cantidad por la proporción, el escultor solo representa la cantidad por el uso que hace de la materia. Este uso del color y de la luz el pintor puede graduarlo sabiamente gracias al conocimiento de la perspectiva.

Finalmente, y como hemos hecho notar con anterioridad, en el “libro segundo” del *Trattato* es donde el tatadista milanés introduce las apreciaciones extraídas, según él, de los argumentos leonardescos. Resumiendo, estos argumentos podemos citar los siguientes contenidos de esta parte del “parangón”:

- a. La escultura es una actividad artística donde se produce un trabajo físico que produce la fatiga del cuerpo y de sus energías.
- b. Este trabajo duro y trabajoso produce ruido que es un estorbo para la creación intelectual.
- c. La escultura en la presentación de la representación de la naturaleza está más ligada a la naturaleza que a la reflexión intelectual.
- d. Función del modelado en barro o plástica tanto para la escultura como para la pintura. En el caso de la pintura es fundamental para ejercitarse en la consecución del relieve.
- e. Por el esfuerzo físico y su menor reflexión intelectual la escultura no es un arte liberal sino mecánica.
- f. La experiencia de Leonardo.

Ahora bien, si sintetizamos los argumentos que nos aparecen tanto en el Proemio como en el Libro primero y segundo del *Trattato* podemos ver, que en líneas generales, Lomazzo afirma:

²⁹¹ *Ibidem*, págs 17-103.

- a. Hay una diferencia de materiales entre la escultura y la pintura. Esta diferencia es accidental y no esencial.
- b. El escultor presenta un cuerpo visible desde todos los ángulos, sin embargo, esta ventaja le viene de la materia que utiliza y no de un trabajo intelectual previo.
- c. El pintor sólo puede representar una figura desde un punto de vista, sin embargo por medio del estudio de la incidencia de la luz sobre los cuerpos puede buscar una representación que da una impresión de un volumen casi redondo.²⁹²
- d. El arte de la pintura es el arte más antiguo.
- e. La actividad pictórica es propia de hombres libres y es, pues, una actividad liberal y no mecánica. En este sentido el pintor, para realizar su labor con la suficiente dignidad, tiene necesidad de poseer conocimientos enciclopédicos.
- f. La actividad pictórica necesita más bases teóricas que la escultura porque necesita los conocimientos perspectivos para poder representar la tercera dimensión.
- g. La pintura se acerca más a la representación verdadera de la naturaleza gracias a la utilización del color que la escultura no posee.
- h. La actividad escultórica es fatigosa desde el plano físico, característica que le acerca a las artes mecánicas.
- i. La escultura en su quehacer produce una gran cantidad de ruido que impide la tranquilidad y el silencio necesarios a la actividad intelectual.

Sin embargo, y como estudiaremos más detenidamente en el capítulo próximo dedicado a Francisco Pacheco, en líneas generales, Lomazzo no dedica un gran espacio de su escrito a esta polémica que, para 1584, se consideraba prácticamente zanjada en el ámbito italiano, de ahí, que el tono que emplea Lomazzo a la hora de exponernos sus argumentos sea, *grosso modo*, bastante conciliador.

Seguidamente, vamos a exponer los argumentos dados por Vicente Carducho para comprobar si la polémica desarrollada en los *Diálogos* es más extensa y profunda o si se ajusta a la visión de Lomazzo.

Para empezar, podemos decir que la exposición que nuestro tratadista plantea de sus razones, es más organizada que la realizada por Lomazzo. Así, Carducho comienza con los argumentos que los escultores plantean como favorables a su actividad, para, seguidamente, apuntar la réplica que dan los pintores. Veamos los argumentos de los escultores:

- a. La escultura tiene una mayor antigüedad ya que Dios formó al hombre de barro.
- b. El escultor utiliza diferentes tipos de operación como el bajorrelieve, figura exenta....
- c. Los escultores utilizan diferentes materiales, algunos de ellos de gran valor.
- d. La escultura mantiene una mayor duración y perpetuidad que la pintura.
- e. Hay una mayor dificultad a la hora de trabajar las materias escultóricas, donde se trabaja quitando y no poniendo.
- f. La escultura obtiene mejor relieve en sus representaciones.
- g. El pintor tiene necesidad del conocimiento escultórico para llevar a cabo sus obras.

²⁹² Sobre los estudios de Leonardo en la búsqueda de presentar los volúmenes que se pierden en la representación pictórica véase, Carlo Pedretti, *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, Firenze, 2005, "La 'línea circonferenziale' generatrice della bellezza umana", págs. 219-239.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

- h. No hay posibilidad de errar en la escultura, por la razón que dimos con anterioridad, al caracterizar a la escultura como una actividad que trabaja quitando.
- i. Las obras escultóricas alcanzan, en algunos casos, unas dimensiones grandiosas y colosales.
- j. Hay un menor número de escultores que de pintores.
- k. La escultura alcanza mayores precios que la pintura.
- l. En la Antigüedad se representó a la escultura como una estatua de oro y a la pintura con una estatua de plata.

Tras la exposición de los principios defendidos por los escultores, Carducho los rechaza sistemáticamente defendiendo los derechos de la pintura sobre la escultura. Ahora bien, dentro del conjunto de argumentos que va a utilizar para doblegar los razonamientos de los escultores hay una serie de contenidos de clara estirpe vinciana.

Por tanto, podemos reconocer en el “parangón” de Carducho una doble recepción de la tradición vinciana, por una parte, una tradición que podríamos denominar directa a través de las afirmaciones leonardescas recogidas por Lomazzo, o bien, por una transmisión directa a través de la propia percepción de los manuscritos originales de Leonardo y, por otra parte, una tradición indirecta que le sería transmitida a Carducho a través de la tratadística italiana que vulgarizó el tema en la segunda mitad del siglo XVI.

Estas dos vías de transmisión de las ideas vincianas son reconocidas por Karin Hellwig cuando afirma sobre las fuentes que inspiran el “parangón” de Carducho: “Carducho sigue, sobre todo a Varchi y a Leonardo.”²⁹³

El texto de Varchi intitulado *Due Lezioni sopra la pittura e la scultura*, publicado en 1546, es uno de los escritos más importantes del siglo XVI relacionado con el problema de la “comparación de las artes”. El libro está dividido en dos partes, en la primera, Varchi desarrolla una amplia digresión sobre el concepto de “arte” para dedicarse en la segunda parte a discutir acerca de los respectivos méritos de la escultura y de la pintura.

En principio, enunciaremos las razones que los pintores proponen en su defensa:

- a. Importancia de la pintura en el mundo clásico transmitida por las fuentes grecorromanas.
- b. Honores recibidos por los pintores de reyes y gobernantes en la Antigüedad.
- c. Mejor imitación de la naturaleza por la pintura que por la escultura, el volumen percibido en una obra escultórica vendría dado por las características propias del material usado.
- d. La práctica de la pintura hace necesaria una mayor reflexión e ingenio que la escultura, donde el trabajo manual juega un papel mayor.
- e. El pintor utiliza el diseño como una herramienta básica de su trabajo, lo cual no sucede, necesariamente, en la actividad escultórica.
- f. El pintor tiene más posibilidades de aprender escultura que el escultor de aprender pintura.
- g. Importancia y utilidad de la perspectiva en el trabajo del pintor como método de mostrar “el natural” con una mayor verosimilitud.
- h. Comparación entre la actividad pictórica y la creación del mundo por la divinidad.

²⁹³ Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999, pág. 249.

- i. Relación de la pintura y el dibujo con la ilustración del trabajo científico.
- j. Mayor comodidad física a la hora de realizar el trabajo pictórico.
- k. La pintura da mayor placer al espectador que el que recibe ante la contemplación de la escultura.

Las razones expuestas por Varchi en su *Lección*, recogen gran partes de los argumentos que Leonardo da Vinci había ya formulado en su “paragone”. Así, si especificamos los contenidos que Varchi utiliza y que provienen de los razonamientos formulados por el artista de Anchiano, podemos señalar que los contenidos de las letras c, d, e, f, g, i, j, k, tiene claras resonancias vincianas. Es decir, con respecto a un número aproximado de once argumentos, ocho de los mismos provienen de la tradición leonardesca que durante el siglo XVI se había difundido por Italia.

Después de haber resumido la argumentación que Varchi expone sobre las ventajas de la pintura vamos a enunciar los contenidos que los escultores aportan con la intención de ennoblecer su actividad:

- a. La antigüedad de la escultura es superior a la de la pintura.
- b. Los romanos representaban la escultura con una estatua realizada en oro mientras que, utilizaban la plata para representar a la pintura.
- c. Mayor durabilidad de la escultura frente a la pintura.
- d. Mayor semejanza de la escultura en la representación del natural. Acusación a la pintura de fingimiento y engaño en la representación de la naturaleza.

Los argumentos leonardescos aparecen cuando Varchi nos subraya que los pintores consideran que ellos realizan una mejor imitación de la naturaleza y que el volumen obtenido con la escultura es una ventaja que procede de las características del material utilizado y no del ingenio del escultor. De la misma manera, la impronta leonardesca aparece cuando se remarca la mayor reflexión e ingenio que los pintores dan a su labor artística, así como, en las mayores posibilidades que el pintor tiene de reflejar la belleza y variedad del mundo natural.

Leonardesco, igualmente es, la mayor vinculación de la pintura con el dibujo y la importancia de la perspectiva en una representación más ajustada del natural. Finalmente, también reflejan un espíritu vinciano aquellos argumentos que tratan de la mayor comodidad del trabajo pictórico, la facilidad del pintor a la hora de aprender la labor del escultor y la crítica a la mayor permanencia de la escultura frente a la representación pictórica.

Tras la revisión de las opiniones sobre la “comparación entre las artes” encontradas en el *Trattato* de Lomazzo, que nos hablarían de una transmisión casi directa de los preceptos leonardescos con respecto a esta temática, y el complemento indirecto en la recepción de los argumentos enarbolados por Varchi, comprobamos que los contenidos del “parangón” de Carducho están, prácticamente, vinculados a alguna de las apreciaciones que aparecen en los dos textos.

Seguidamente, haremos un estudio de los textos del “parangón” que aparecen en los *Diálogos* de Carducho y que ya vimos vinculados al pensamiento leonardesco.

El primer texto perteneciente al “paragone” leonardesco nos aparece sin vincular a la temática de la comparación de las artes aunque si está unido a la comparación de dos

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

tipos de pintor, el pintor exterior que “no haze mas de lo que el Lector, que no lee mas de lo que le dan”, es decir, no está vinculado a la reflexión artística que conviene al pintor docto al que sólo se le “debe no sólo la restitución, pero también la educación y reducir lo que era malo a bueno.”²⁹⁴

La comparación entre el pintor exterior, que asumen la naturaleza sin reflexionar sobre ella, y el pintor docto, que con un trabajo intelectual mayor la reelabora, se acerca, efectivamente, a la relación que el artista florentino establece entre un escultor, que no ha adquirido los recursos intelectuales del pintor porque la propia materia que utiliza se los proporciona, y el pintor que consigue la plasmación del natural a través de su propia especulación:

“El arte del escultor es de mayor fatiga corporal que el del pintor, esto es, un arte más mecánico y que menor fatiga mental requiere, es decir: que en relación a la pintura, tiene parco discurso [...] Por tal razón, muchos que no son sabios en este discuro de sombras y luces y perspectivas se vuelven a la naturaleza y la copian, pues solo así sin necesidad de otra ciencia o discurso natural, sirven a su propósito.”²⁹⁵

El siguiente texto, éste sí ya del “parangón” de Carducho, entra de lleno en la polémica, enunciando un argumento clásico utilizado por los escultores y que subraya la mayor duración que tiene la obra escultórica:

“Alega el Escultor, la perpetuidad para conservar más en la presencia humana las cosas, que es la memoria dellas uno de los fines a que miran estas artes.”²⁹⁶

En Leonardo encontramos la respuesta a este argumento que proponen los escultores, propuesto de manera similar a la empleada por Carducho:

Dice el escultor que su arte es más digna que la pintura porque es más eterna, pues menos ha de temer los estragos de la humedad, el fuego, el calor y el frío que aquélla. A lo que responderé diciendo que no por ello es mayor la dignidad del escultor, puesto que una tal resistencia nace de la materia, no del artífice. La propia pintura podría alcanzar semejante dignidad si, pintando con colores vítreos sobre metales o barro cocido, fundiéramos éstos en un horno y luego los puliéramos con diversos instrumentos hasta obtener una superficie plana y lustrosa, tal como vemos que ahora hacen en distintos lugares de Francia y de Italia.²⁹⁷

El texto de Leonardo, vuelve a marcar, claramente, la diferencia que se pretende establecer con la escultura, a saber, que la pintura es una actividad que requiere una mayor reflexión y disciplina intelectual frente a una escultura que obtiene sus ventajas, sólo y exclusivamente, de las propiedades de la materia que utiliza.

La pintura, pues, se diferencia de la escultura por un discurso intelectual más rico, tal y como dice Carducho: “muestra la Pintura ser la obra suya más del entendimiento”.²⁹⁸ Argumento que es repetido, adquiriendo diferentes formulaciones en el “parangone” leonardesco que configura el primer libro del *Codex Urbinas 1270*:

²⁹⁴ V. Carducho, *op. cit.*, pág. 192

²⁹⁵ Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, traducción de Ángel González García, Madrid, 1983, págs 79-80.

²⁹⁶ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 286.

²⁹⁷ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de Á. González, *op. cit.*, pág. 75.

²⁹⁸ V. Carducho, *Discursos*, *op. cit.*, pág. 289.

Leonardo da Vinci y España

“Entre la pintura y escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente.”²⁹⁹

O también:

“El escultor sólo busca las líneas que circunscriben la materia esculpida; el pintor estas mismas líneas y otras para la sombra, la luz, el color y el escorzo, cosas en que la naturaleza auxilia de continuo al escultor engendrando por sí misma, la sombra, la luz y la perspectiva. Pero si el escultor las encuentra ya resueltas, no así el pintor, que ha de obtenerlas a fuerza de ingenio, supliendo a la propia naturaleza.”³⁰⁰

Los argumentos del autor de los *Diálogos* y aquellos que hemos visto de Leonardo vuelven a indentificarse cuando Carducho afirma:

Cierto es que la Escultura nos da los cuerpos redondos (cosa que para el fin destas Artes no es de importancia) pero la Pintura haze lo mismo supliendo la verdad con el arte, aunque con mayor fuerza de ingenio, por mostrar en diferentes piezas el pecho, la espalda, y el lado y no sólo el que vemos, mas con los últimos perfiles nos muestra el entendimiento, y previene la parte que no alcanzamos a ver todo en un supuesto, y con más dificultad.”³⁰¹

Así, el párrafo anterior confirma la frase leonardesca. “pero sí el escultor las encuentra ya resueltas no así el pintor que ha de obtenerlas a fuerza de ingenio, supliendo a la propia naturaleza”.

Acerca de si es la pintura la que necesita el conocimiento de la escultura para poder alcanzar unos buenos resultados o viceversa, Leonardo nos recordaba, como ya hemos anotado, que “cuando el escultor conoce las tareas del pintor, el mismo es pintor y que cuando no las conoce es un simple escultor.”³⁰² Ya que los fundamentos de la pintura son superiores, en complejidad intelectual, a los que sustentan y mantienen la escultura.

La reflexión de Vinci acerca de las bases de cada una de las artes en disputa se acerca, decididamente, a la opinión mantenida en este punto del “parangón” por el pintor Carducho:

“Y en cuanto a aver menester el Pintor de la Escultura, dize que también el Escultor se vale de la Pintura pues se vale y usa el dibujo lineado y sombreado para su comodidad y conceptos: demas que al Pintor no le sirve sino lo que tiene de verdadero y natural, que son sombras y luces.”³⁰³

Otro de los puntos clásicos de la contienda entre escultores y pintores problematizaba con la caracterización de la escultura como un “arte que quita” frente a la pintura que era definida como un “arte que pone”.

Recordemos en este sentido la opinión leonardesca:

“[...] El escultor sólo quita, mas el pintor siempre pone. Quita siempre aquél de un mismo material, en tanto que éste pone siempre de diversos materiales.”³⁰⁴

²⁹⁹ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de Á. González, *op. cit.*, pág. 72.

³⁰⁰ *Ibidem*, pág. 80.

³⁰¹ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 291.

³⁰² Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de Á. González, *op. cit.*, pág. 80.

³⁰³ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 293.

³⁰⁴ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de Á. González, *op. cit.*, pág. 74.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Ahora bien, al ser la escultura un arte “que quita”, desde el punto de vista de los escultores, esta peculiaridad de su trabajo daría un gran riesgo profesional a su actividad ya que, ante un posible error, no habría posibilidad de realizar una enmienda y la obra artística habría quedado, pues, truncada:

“Dize el escultor, y alega, por importante, arduo y considerable, el riesgo grande que tiene de errar y la poca ò ninguna enmienda de su operación, pues si con el cincel ha quitado más de lo que convenía, no hallará remedio para ponerlo, y que todo es más cuidado de que se ha de seguir más estimación en la operación de la Escultura: y la Pintura con mucha facilidad quita y pone, hasta ajustar la obra a su idea.”³⁰⁵

Sin embargo, esta alegación de los escultores contra los pintores ya había sido respondida por Leonardo, quien señalaba que “si su arte fuese perfecta habría quitado, según su conocimiento de las medidas, tan solo lo preciso y no más; con que tal exceso nace de su ignorancia, que le lleva a quitar más o menos de lo que se debe”.³⁰⁶

Nuestro tratadista, siguiendo este razonamiento, concluye en la línea del artista de Vinci: “no erró el Arte, sino la operación”. Con ello, Carducho insiste, una y otra vez, siguiendo la estela leonardesca, que lo importante en el arte es la elaboración mental y, por tanto, si el arte es discurso mental, las herramientas intelectuales son fundamentales para la actividad del pintor.

Así, en cierta manera, se insiste, pacientemente, en un cierto currículo que el pintor debe de seguir, en un camino que debe recorrer, hasta lograr ser ese “artista culto” que sería el “paradigma” de los *Diálogos* y de cualquier academia pictórica.

El pintor, por consiguiente, es superior al escultor porque gracias a su conocimiento de la naturaleza y de los medios de representación de la misma, no está limitado por la materia y sus posibilidades, como lo está el escultor, y así, éste, no podrá “imitar resplandores, luces, fuegos, noches, nublados, relámpagos, lexos, florestas, mares, glorias, tempestades y abismos con la perfección que lo haze el Pintor”³⁰⁷

Argumento que Leonardo formula de forma sintética con las palabras que, a continuación, mostramos:

“La pintura requiere mayor discurso y artificio y es arte de mayor maravilla que la escultura, porque la mente del artista está obligada a transmutarse en la mente de la naturaleza para servir de intérprete entre ésta y el arte.”³⁰⁸

Por consiguiente, la sintonía a la hora de plantear la polémica entre pintores y escultores es, francamente, cercana en el autor de los *Diálogos* y el artista toscano, de tal manera que, como hemos comprobado, la mayor parte de los conceptos que nuestro tratadista utiliza ha sido ya enunciada por Vinci, bien a través del “paragone” incluido en el *Libro di Pittura*, bien a través de las ideas que le fueron transmitidas por Lomazzo.

Este acuerdo se muestra en la utilización por parte de Carducho de un último argumento que tiene como objetivo rebajar el arte rival a la condición mecánica deseada para él:

³⁰⁵ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 294.

³⁰⁶ Leonardo da Vinci, *Tratado*, op. cit., ed. de Á. González, pág. 74.

³⁰⁷ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., págs. 307-308.

³⁰⁸ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de Á. González, op. cit., pág. 81.

“El modo de obrar del Escultor, es desacomodado y descompuesto, con fatiga y sudor, con estrépito, golpes y ruido; los instrumentos pesados, y rígidos, la materia dura y rebelde al Artífice.”³⁰⁹

Esta última presentación de la atmósfera laboriosa y fatigosa del taller del escultor cierra el círculo que nuestro tratadista al adelantar, en los inicios de su “comparación de las artes”, que las recriminaciones a las que la escultura era deudora, venían dadas por el planteamiento de su tarea con un mayor trabajo corporal.

Finalmente, la disputa que Carducho plantea en los *Diálogos*, adquiere una nueva dimensión cuando, en cierta manera, personifica a los contendientes de la misma en las figuras de Leonardo da Vinci y de Miguel Ángel Buonarroti.

La confrontación en nuestra tratadística entre estas dos excelsas personalidades dentro del mundo del arte no era nueva, recordemos que ya fue hecha por Francisco de Holanda, que, aunque en su tabla de “águilas” daba el primer puesto a Miguel Ángel, sin embargo, personalmente, sentía una preferencia mayor por el “pintor de las sombras”.

Vicente Carducho vuelve, pues, a contraponer estas dos figuras, en este caso, sin atender a sus realizaciones artísticas, sólo fijándose en sus opiniones sobre la escultura y la pintura.

Miguel Ángel es caracterizado como un defensor de los escultores:

“Michelangel sintió lo contrario en una carta que escribió a Dominico Varchi (hombre famoso y docto en todas las letras) en respuesta de otra que el avía escrito sobre esta materia, y dixo, que quanto más la Pintura pareciere Escultura será mejor, y quanto más la Escultura pareciese Pintura, será peor: de que dio a entender, que tenía por inferior a la Pintura.”³¹⁰

Leonardo en contraposición a Miguel Ángel será el adalid de los pintores:

“Y respondió a Giorgio Vasari [...] que ambas tenían un mismo fin, y que obrara la una y la otra con grandísima dificultad, y no dixo más, que parece que el amor que tenía a la Escultura [...] no le dexó alargarse a discurrir y a responder a todas las razones que avía dado Leonardo.”³¹¹

Posiblemente, la polémica presentada en este tratado recuerda la animadversión que Miguel Ángel y Leonardo mantenían y que fue recogida en las primeras biografías que sobre el artista de Anchiano se hicieron.

³⁰⁹ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 309.

³¹⁰ *Ibidem*, pág. 311. Las frases que Miguel Ángel envió a Benedetto Varchi son las siguientes: “M. Benenedetto- Perché è paia pur che io abbia ricevuto come io ho, il vostro libretto, risponderò qualche cosa a quel che mi domandate, benchè ignorantemente. Io dico che la Pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, ed il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la Pittura; e però a me soleva parere che la Scultura fosse la linterna della Pittura e che dall’una all’altra fosse quella differenza che è dal sole alla luna.”, Benedetto Varchi, *Due Lezioni* <http://w.w.w.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001495/bibit001495.xml>. Consultado el 22-IV-2009. “Señor Benedicto, para que parezca que he recibido vuestro Librito, responderé alguna cosa a lo que me preguntáis, bien que ignorantemente. Yo digo que la *Pintura* me parece mejor quanto más se acerca al relieve, y el relieve peor quanto más se acerca a la *Pintura*; por esto a mí me solía parecer que la Escultura fuesse la linterna de la Pintura, y que de la una a la otra havía la diferencia que hay del Sol á la Luna.” Traducción de Felipe de Castro en Benedetto Varchi, *Lección sobre la primacia de las artes*, Madrid, 1993 (Ed. de Cristóbal Belda Navarro), pág 208, reproduce en facsímil la edición de Madrid, 1753.

³¹¹ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág 311.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Huestro tratadista, quizá, quiere ver, igualmente, un ataque a los argumentos de Leonardo en defensa de la pintura, en la frase, un tanto misteriosa, que el escultor del *David* escribió en esta carta en respuesta a la demanda requerida por Varchi:

“Aquel que escribió que la Pintura era más noble que la Escultura, si entendió así las otras cosas que escribió, no puedo menos decir que las hubiera escrito mejor mi criada”³¹²

Ahora bien, a pesar de la vuelta atrás de Miguel Ángel en sus argumentos llegando a plantear una posición de equilibrio y paridad entre las dos artes, el autor de los *Diálogos* en un rasgo de simpatía y admiración hacia Leonardo, relega al gran Miguel Ángel y afirma:

“[...] solo tomaré licencia para decir, que tengo por más Filósofo a Leonardo de Vinchi que a Michaelangel Bonaroti, Pintores y Escultores y ambos nobles Florentinos.”³¹³

Frase que muestra con claridad la valoración final que el pintor Carducho hace de la temática del “parangón de las artes”.

Nuestro tratadista y el autor de *De la Pintura Antigua*, sintieron la fascinación de Leonardo a través de la fuerza de sus argumentos, la sutileza de su ingenio y el misterio de sus sombras.

Otros temas leonardescos incluidos en los *Diálogos de la Pintura*.

* *La formación del pintor*.

La presencia de Leonardo en los *Diálogos de la Pintura* no sólo es patente en alguno de los grandes temas que Carducho trata en su obra, el artista de Vinci es referente de otras discusiones y tratamientos del hecho pictórico que encontramos a lo largo de este importante tratado.

En primer lugar, veremos la formación del pintor, un tema que preocupó, profundamente, a Vicente Carducho a lo largo de toda su obra. El escrito, pues, tiene ese carácter propedéutico que le da un matiz academizante, cosa que ha hecho pensar a más de un estudioso de los *Diálogos* que este tratado estaba pensado, en clara conexión, con la aparición de una academia madrileña de pintura.³¹⁴

³¹² B. Varchi, *Due Lezioni*, “Appendice Lettrea a Benedetto Varchi”, *op. cit.*; “Colui che scrisse che la Pittura era più nobile della Scultura, se egli avesse così ben intese l’altre cose che egli ha scritte, l’avrebbe meglio scritte la mia fante.” Traducción de Felipe de Castro, *op. cit.*, págs. 209-210. Felipe de Castro señala en la traducción como receptor del ataque de Miguel Ángel a Baldassare Castiglione, que como veremos, en su *Cortigiano*, también, entró en el debate sobre la primacía de las artes. Carducho, sin embargo, parece dejar claro en su antagonismo, que la frase debía ir dirigida a Leonardo. Con respecto al desencuentro entre los dos grandes creadores, véase el *Anomino Gaddiano*, en Claire Farago, *Leonardo*, *op. cit.*, v. I, pág 75.

³¹³ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 312.

³¹⁴ Véase a este respecto la ya citada “Introducción” a los *Diálogos* de Francisco Calvo Serraller en V. Carducho, *Diálogos de la Pintura*, *op. cit.*, págs. IX-CXXXIII, igualmente, Zigmunt Wązbinski, “Los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho: el manifiesto del academicismo español y su origen”, *Archivo Español de Arte*, nº251, 1990, págs 435-448; A. Martínez Ripoll, “Un discurso de Vicente Carducho”, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 141, 1978, págs 83-91; Anna Fumagalli, “I Trattatisti e gli Artisti italiani in un Trattato d’Arte Spagnuolo”, *Atheneum*, t.II, 1914, págs. 194 y s.s.

Para empezar, nuestro tratadista deja totalmente claro el carácter intelectual de la pintura. La pintura es, ante todo, un discurso mental, una creación intelectual que adquiere su mayor acierto o desacierto gracias al grado de preparación que el pintor ha obtenido. Es decir, las bases intelectuales son fundamentales para que el artista pueda alcanzar el objetivo propuesto de una recreación del natural. En evidente concordancia con este pensamiento, Carducho cita y comenta una conocida afirmación del artista de Anchiano:

“Pero pocas veces se han visto juntas estas dos partes bastante para acción de tanta gallardía, sino que la práctica sea edificada sobre una buena teórica, como lo dixo Leonardo da Vinchi en sus documentos.”³¹⁵

Leonardo, en relación con la referencia hecha aquí por el autor de los *Diálogos*, comentó: “aquellos que se enamoran de [la] sola práctica, sin cuidar de la exactitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá á donde vá á parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica.”³¹⁶

Así pues, nada valen al pintor las condiciones naturales si no se estudia “primero la ciencia y luego la práctica que se deduce de ella”, puesto que “el pintor debe estudiar con regla.”³¹⁷

Leonardo, por lo tanto, sentó las bases de la preeminencia del estudio teórico en la formación del pintor y Carducho, siguiendo estas directrices, delimita dos tipos de preparación pictórica que darán lugar a dos tipos de pintor:

“Yo considero en el hombre dos Pintores, uno interior, que es el entendimiento intelectual y discursivo práctico, y el otro exterior, operativo y práctico, que son las manos; ambos han de concurrir en la Pintura obrada y efectuada.”³¹⁸

Por tanto, dependiendo de la instrucción recibida por el pintor y por su deseo de formarse intelectualmente, así como del proceso de creación artística que es utilizado por el pintor, encontramos dos tipos de artista pictórico. En primer lugar, el “pintor científico” que ha adquirido una formación completa y que considera la fase intelectual de la creación artística como el paso más importante e inexcusable en la concepción y realización de una obra pictórica, y en segundo lugar, el “pintor exterior [que] no haze más de lo que el Lector, que no lee más de lo que le dan, y no se le debe más de la restitución de lo que le dio el objeto que se entró por la vista.”³¹⁹

Ahora bien, este “pintor externo” no deberá ser recompensado por sus obras como deberían serlo los pintores científicos porque al trabajar “sin enquirir causas ni razones no se le deberá más gloria de lo que hiziere material” y en cierta manera, este tipo de artista para nuestro Carducho es una especie de “farsante” que es comparado al que

³¹⁵ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 193.

³¹⁶ Leonardo da Vinci, *El Tratado de la Pintura*, traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 11.

³¹⁷ *Ibidem*, pág. 5.

³¹⁸ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 188. Carducho aquí sigue muy de cerca los postulados establecidos por Federico Zuccaro en su obra teórica *Idea dei pittori, scultori et architetti*, Torino, 1607, Libro I, pág. 16. La reedición de los escritos de Zuccaro en *Scritti d'Arte*. (Ed. de D. Heikamp) Firenze, 1962. En relación con este problema se puede ver: M. Cardenal, “Vicente Carducho (1578-1638)” *Revista de Ideas Estéticas*, 1950, págs. 94 y s.s.

³¹⁹ *Ibidem*, pág. 192.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

recita versos ajenos que “aunque diga maravillas no se podían preciar que son propias, que no haze más que volver lo que le dieron.”³²⁰

Discurso cercano al indicado por Leonardo cuando afirma:

“Van y vienen estos engreidos y pomposos revestidos y hermoseedos no con las fatigas suyas sino con las ajenas.”³²¹

Carducho, como Leonardo, piensa en la necesidad de una formación integral del pintor, que abarque un amplio conjunto de disciplinas, tanto de carácter científico como de perfil humanístico. En consecuencia, el pintor verdadero necesita una formación especulativa intensa. “haré un epílogo para que te quede en la memoria con todas sus partes de que yo quisiera se compusiera, el que presume ser perfecto pintor. Yo le hiciera consumado filósofo natural y moral, para que contemplando alcanzase las calidades de las cosas y por sus causas supiera demostrar los afectos, mudanzas y alteraciones según los bojetos [...] Hiciérale perfecto Geómetra y Aritmético para que supiera prudencialmente una hermosa simetría cuantitativa y numerosa [...] hiciérale también experto anatomista [...] perspectivo.”³²²

Esta formación amplísima y general del pintor se acerca, por tanto, al deseo de ser universal reclamado en tantas ocasiones por el maestro de Vinci:

“Quello non fia universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella pittura”³²³

Un aspecto relacionado con la nueva posición del artista en la sociedad que tanto Carducho como Leonardo pretenden alcanzar y que se conecta, igualmente, con el silencio y con la tranquilidad que deben reinar en el entorno del pintor a la hora de meditar y crear, es el gusto por la soledad que, en nuestro tratadista, es tan decisivo que su alabanza se coloca en el inicio de los *Diálogos*:

“O Santa Soledad! docta y prudente compañía!”³²⁴

Leonardo, en su *Libro della Pittura*, ya enfatizaba esta necesidad que tiene el creador de aislarse, de apartarse del bullicio, del estrépito, para reflexionar, sin distracciones, acerca de su obra:

“Porque la prosperidad del cuerpo no agoste la del ingenio, el pintor o dibujante ha de ser solitario, máxime cuando esté empeñado en especulaciones y consideraciones que, apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria alimentando, han de ser puestas a buen recaudo.”³²⁵

Y, efectivamente, comprobamos la relación de la soledad creadora con la universalidad creadora de Leonardo cuando, en sus propias reflexiones, une los dos

³²⁰ *Ibidem*, pag. 193.

³²¹ Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, ed. de Á. González, *op. cit.*, pág. 94.

³²² Véase M^a Merced Virginia Sanz Sanz, “La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de arte e iconografía*, T. III-5, 1990.

³²³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 174. “Aquel que no gusta igualmente de todas las cosas que en la Pintura se contienen no será universal.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 6.

³²⁴ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 23.

³²⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v.I, pág. 170: “A ciò che la prosperità del corpo non guasti quella del’ingegno, il pittore overo disegnatore debbe essere solitario, e massime quando alle speculazioni e considerazioni, che continuamente aparendo dinanzi agli occhi, che danno materia alla memoria d’essere bene riservate.” Traducción de Á. González, *op. cit.*, pág. 356.

conceptos, señalando las nuevas vías de formación y caracterización creadora del artista, que después, claramente, tendrán una vía de continuidad en el academicismo italiano y en el propio Carducho quien, entre todos nuestros tratadistas, tal vez debido a su origen, es el que integra en su obra el mayor conjunto de influencias italianas:

“El pintor debe ser solitario y considerar lo que ve y hablar consigo mismo eligiendo las partes mejores de aquellas cosas que ve; haciendo igual que el espejo que se trasmuta en tantos colores como tienen las cosas que delante se le aparecen y haciendo así podrá convertirse en una segunda naturaleza.”³²⁶

Finalmente, el círculo vuelve a cerrarse subrayando el aspecto intelectual de la actividad pictórica, silenciosa y meditativa frente al estrépito y el trajín que vive el taller del escultor, que como hemos visto, con este ruido se aleja de la dignidad que merece el arte de la pintura.

** La reflexión sobre los problemas lumínicos.*

Leonardo da Vinci es uno de los artistas renacentistas que se planteó de una forma más ardua el problema de la consecución del relieve en pintura.

La búsqueda del volumen es uno de los problemas principales para aquellos artistas que intentan dar a sus obras una mayor apariencia y sensación de verosimilitud.

El arte renacentista tendrá como uno de sus objetivos primordiales la representación creíble de la naturaleza y de los objetos que rodean al artista.

Ahora bien, esta representación aceptable de lo natural pasa, necesariamente, a ojos de los creadores renacentistas por dos logros que hacen posible la representación de la tridimensionalidad, cualidad básica de los objetos y del espacio que percibimos.³²⁷

Leonardo, profundo seguidor de las tradiciones renacentistas florentinas, en la cuales se formó y desarrolló sus primeros estudios e investigaciones, establecerá como fin fundamental del arte la representación aceptable de lo natural:

“La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza l’opere de natura, che non fanno le parole o le lettere.”³²⁸

La consciencia que el florentino tenía de cuales eran los estudios e investigaciones que había que seguir para obtener esta representación de la naturaleza le lleva a delimitar, claramente, dentro de la tradición florentina, donde están los antecedentes de su propia línea de trabajo. Antecedentes que reconoce en aquellos pintores que fueron capaces de plasmar en sus obras la verosimilitud a través de la recreación en el espacio pictórico de la tridimensionalidad y el volumen corpóreo:

“Después de estos vino Giotto florentino, quien (no estando contento con imitar las obras de Cimabue su maestro no teniendo...) nacido en montes solitarios, habitados solamente por cabras y bestias similares,

³²⁶ *Ibidem*, pág. 173: “Il pittore debbe essere solitario e considerare e considerare ciò ch’esso vede e parlare co’ seco eleggendo le parti più eccellenti delle spezie di qualunque cosa lui vede; facendo a similitudine dello specchio, il quale si trasmuta in tanti colori, quanta sono quelli delle cose che se li pare dinanzi; y facendo cosí, lui parrà essere seconda natura.”

³²⁷ Un análisis de las necesidades sociales que empujaron a la sociedad florentina a la búsqueda de un arte que representase de manera consecuente la realidad en Frederick Antal, *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, 1989.

³²⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 134.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

dirigido por la naturaleza hacia un arte similar, comienza a dibujar, arriba entre las rocas, los movimientos de las cabras de las que era pastor y así comenzó a hacer todos los animales que en aquella región encontraba, de tal modo lo hizo, que después de mucho estudio había superado no sólo a los maestros contemporáneos, sino también a todos los de los siglos pasados. Después de esto el arte volvió a caer porque todos imitaban las pinturas ya hechas y así de siglo en siglo fue declinando hasta que Tomaso florentino, llamado Masaccio, mostró con una obra perfecta como aquellos que tomaban por tutor otra cosa que la naturaleza, maestra de maestros, se esforzaban en vano.”³²⁹

Por tanto, una parte importante de las investigaciones de Leonardo tendrá como objeto el estudio de la representación de la tridimensionalidad del espacio a través de la perspectiva y, por otro lado, otra parte del esfuerzo vinciano se dirigirá al estudio de la sombra y de la luz, en su incidencia sobre los cuerpos, en la búsqueda de la plasmación del volumen.³³⁰

Los pensamientos del florentino sobre la pintura, como sabemos, no quedaron ignotos hasta la edición de la versión abreviada del *Codex Urbinas 1270*, sería malinterpretar la difusión del conocimiento en la época moderna si esperásemos que los libros se imprimieran para que las ideas de un autor circularan.

En los siglos XV y XVI seguían siendo vías de transmisión fundamental tanto la oralidad como la copia manuscrita total o parcial que de un escrito se podía hacer. Textos que pasando de mano en mano, producían una difusión relevante de las informaciones de un pensador o literato.³³¹

Sabemos que este proceso en Leonardo, como en tantos otros escritores prestigiosos, dio lugar a la aparición de copias manuscritas de sus textos, lo cual debió de producir una difusión de la tradición leonardesca con alcances, todavía hoy día, no bien delimitados.

Ahora bien, esta tradición no sólo se publicitaba a través de las copias de escritos leonardescos, los tratadistas artísticos, los escritores científicos, en muchos casos, se apropiaban de las ideas del artista de Anchiano y las difundían sin, por otro lado, dejar constancia del origen de esas informaciones.

Además, en el caso español, nunca podemos dejar de nombrar la posible difusión de las ideas vincianas a partir de la herencia leonardesca transportada por Pompeyo Leoni desde Milán a Madrid, donde debió ser mostrada, no sólo para su posible venta, sino también como objeto de curiosidad en un momento en que los gabinetes y las colecciones eran objeto de moda.³³²

³²⁹ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico, op. cit.*, 387r.: “Dopo questi venne Giotti florentino, il quale (none stando contento a lo imitare l’opere di Cimabue suo ma[estro], non avendo...) nato in monti solitario, abitato solo da capre e simil bestie, questo sendo volto dalla natura a simile arte, cominciò a disegnare su per i sassi li atti delle capre de le quali era guadartore, e così cominciò a fare tutti li animali che nel paese si trovava in tal modo che questo, dopo molto estudio, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questo l’arte ricadde perche tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tomaso florentino, scognominato Masaccio, mostrò con opera perfetta come quegli che pigliavano per altore altro che la natura, maestra de’ maestri s’affaticavano invano.”

³³⁰ No incidiremos más en este punto acerca de la extensísima bibliografía que sobre estos temas existe sobre Leonardo y que ya hemos subrayado en otras notas y en la propia bibliografía del trabajo. Sin embargo, nos gustaría recordar aquí el interesante volumen de André Chastel, *Léonard ou les sciences de la peinture*, París, 2002.

³³¹ Véase Peter Burke, *El Renacimiento europeo*, Barcelona, 2000.

³³² Julius Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, 1987.

Por consiguiente, podemos reconocer en los *Diálogos* de Vicente Carducho un conjunto de textos que están ligados a la tradición de Leonardo y que tienen como temática el tratamiento del volumen y de la perspectiva.

Comencemos, pues, el análisis de estos documentos señalando una referencia que nuestro tratadista hace sobre el florentino, caracterizándolo, quizá, por uno de sus logros más definitivo, a saber, el tratamiento y dominio de los efectos de luz:

“Otros que han pintado obscuro, y teñido, atendieron sólo al Arte, procurando por este medio alcanzar y proporcionar lo profundo del obscuro, con lo realzado y luzido de la luz, cosa hasta oi no conseguida del todo por nadie, por falta de materia, que no la ai suficiente a dar una luz, y un lustre de una joya, ó metal bruñido, ni para un resplandor, ni tampoco negro para la sombra de un terciopelo negro; aunque aquel Filósofo y Pintor Leonardo de Vinchi presumió de sacarlo a fuerza de destilaciones y artificios.”³³³

El texto se encuentra en el “Diálogo sexto” que entre otras cosas “trata de las diferencias de modos de pintar”.³³⁴

Efectivamente, la primera parte de este capítulo está dedicada a examinar las diferentes escuelas pictóricas, una de las cuáles produce obras “obscuras”. Sin embargo, Carducho, admite la variedad en la técnica pictórica dentro de un paradigma crítico que potencia la pluralidad de tendencias, siempre y cuando se atienda “sólo al Arte”, es decir, la diversidad es aceptable siempre y cuando su objetivo sea la consecución del Arte.

Ahora bien, esta escuela que ha “pintado obscuro” busca el contraste de luces “procurando por este medio alcanzar y proporcionar lo profundo del obscuro, con lo realzado y luzido de la luz”, método técnico de conseguir un volumen acusado conseguido por el contraste de luces y sombras que tendría, pues, un origen leonardesco y que desembocaría, posiblemente, en las experiencias tenebristas que por esos años se recepcionaban en la pintura española y que, entre nuestros tratadistas, Pacheco defendía valientemente junto a la pintura de Caravaggio, Ribera y Velázquez, que, en cierta manera, actualizaban, en ese momento, la herencia del maestro florentino.

Carducho, no entra a valorar las posibilidades plásticas de esta escuela “obscura”, y se centra, a renglón seguido, en la imposibilidad de lograr pigmentos puros que puedan semejar las luces y brillos que la propia naturaleza nos ofrece, lo cual, evidentemente, es una crítica, y como ejemplo de esta imposibilidad nos presenta como modelo a Leonardo, hombre de ingenio superior, “filósofo” que, claramente, según nos narra Vasari, podía ensimismarse en procesos cuasi-alquímicos de elaboración de materias pictóricas:

“Se dice que el papa le encargó una obra, e inmediatamente empezó a destilar óleos e hierbas para hacer el barniz. Por lo que el papa León dijo: ‘Ay de mí, éste no sirve para hacer nada, pues empieza por pensar en el final antes que en el principio de la obra.’”³³⁵

³³³ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 268.

³³⁴ *Ibidem*, pág. 239 y s.s.

³³⁵ Giorgio Vasari, *Le vite dei celebri pittori, scultori e architetti*, op. cit., pág. 25: “Dicesi che essendogli allogato una opera dal papa, subito cominciò a stillare oli ed erbe per far la vernice perché fu detto da papa Leone: Oimè costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell’opera.” Traducción en Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, 1988, ed. de M^a Teresa Méndez Baiges y Juan M^a Montijano García, pág. 318.

Verdaderamente, Leonardo gustó de investigar los procesos técnicos que podían mejorar los materiales y utensilios pictóricos que el artista utilizaba; es así, que encontramos, como ya hemos visto, un conjunto de recetas en los manuscritos leonardescos como en el *Manuscritos de Madrid* que, sin embargo, no aparecen reunidos en el *Libro di Pittura*, lo cual podría ser un índice de una aproximación, en este caso, de Carducho a lo originales vincianos y no a copias apócrifas del *Codex Urbinas 1270*.

En líneas generales, las ideas sobre el color que aparecen en los *Diálogos* están vinculadas a tópicos existentes en la teoría del arte italiana que, en buena parte, procedían de las propias ideas y tradiciones leonardescas.

Un ejemplo de esta asunción de la tradición vinciana del color por nuestro escritor es el texto que se cita:

“Que las colores a nuestro ver, se muden como se apartan de nosotros, es cierto; porque nuestra vista tiene cierta limitación de distancia para ver, que pasando della no se vé y queda todo obscuro y negro, y con la luz que dá el Sol, lo haze parecer azul: y así nos parece que lo son los cielos, siendo de materia simple, y sin color ninguno, porque no alcanza nuestra vista tanto, quanto distan de nosotros. Tomemos ejemplo de una experiencia material, y sea que mezclamos un poco de negro con albayalde, que es blanco, nos haze un color azulado, y esta mezcla hará mayor efecto, más o menos azul, según la materia tuviere de tierra o de diafanidad; y porque el negro de las tinieblas es incorpóreo, y el blanco que es la luz del Sol de la misma manera lo es, sin genero de duda alguna, haze aquel azul aparente tan subido como nos parece el cielo: y quanto más estuviere el aire limpio de vapor, más azul nos parecerá porque tendrá menos en que pare la vista, ni hiera al Sol; y quanto más la cosa se apartare de nosotros son menos poderosas las especies porque vemos, y se acerca más a la oscuridad, y se va haziendo aquella mezcla de azul, hasta que llega a distar tanto, que como queda dicho, no llega la facultad visiva, y queda obscuro, y entonces nos parece el cielo azul perfectísimo. Y la experiencia nos enseña en las cosas que vemos quando miramos las sierras, ó montañas desde lexos, nos parecen de un color azul, siendo compuestas de tantas.”³³⁶

El texto de Carducho tiene una clara relación con un conjunto de escritos vincianos que hacen azul el color del aire. Quizá, de todos ellos, el precepto más representativo de esta temática se encuentra en el *Libro di Pittura*:

“Porque el aire en sí no tiene más color del que tenga el agua, pero lo húmedo que se mezcla con él desde la región media hacia abajo es lo que lo hace más denso y densificándose con los rayos solares que allí inciden e iluminan, y el aire que hay desde esta región hacia arriba queda tenebroso; es por esto que luz y tiniebla componen el color azul, y este azul es en que se tiñe el aire con mayor o menor oscuridad dependiendo de si el aire esta mezclado con más o menos humedad.”³³⁷

Las digresiones de Leonardo sobre el color del aire son interesantes por varias premisas que entran en juego en la demostración y que se inician admitiendo que los colores que percibimos, como por ejemplo, el color del aire, no son colores simples sino colores compuestos, tal y como Carducho reconoce cuando declara: “cuando miramos las sierras ó montañas desde lexos, nos parecen de un color azul, siendo compuestas de

³³⁶ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., págs. 161-162.

³³⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. II, pág. 316: “[...] Perché l’aria in sé non ha colore più che s’abbia l’acqua, ma l’umido che si mista con essa dalla mezza regione in giù e quello che la ingrossa, e, ingrossando, li razzi solari che vi percuotano v’aluminano, e l’aria ch’è da detta mezza regione in su resta tenebrosa; e perché luce e tenebre compone colore azzurro, e questo è l’azzurro in che si tinge l’aria con tanta maggiore o minore oscurità quanto l’aria è mista con minore o maggiore umidità.” Otras reflexiones de Leonardo sobre el mismo problema en *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 241.

tantas”, de manera semejante Leonardo había afirmado algo parecido con cierta rotundidad: “Ma il colore non si vedera mai semplice”.³³⁸

Sin embargo, al mantener esta opinión el florentino simplemente está continuando una tradición que se remontaba al *De coloribus* aristotélico.³³⁹

Por otro lado, es interesante subrayar el papel que juegan el blanco y el negro, colores que representan la luz y la oscuridad, las tinieblas y el sol y que en su conjunción crean el color azul del cielo. Reflexión que debemos poner, pues, en conexión con la afirmación que del autor los *Diálogos* hemos visto más arriba y que, en relación con Leonardo, nos manifestaba la imposibilidad de conseguir pigmentos negros y blancos que pudiesen conseguir mimetizar, de forma adecuada, aquéllos tonos que la naturaleza nos presenta.³⁴⁰

Finalmente, y en relación con lo visto anteriormente, es también notable señalar la ligazón que existe entre la apreciación de Carducho acerca del color que tiñe las montañas en la lejanía con el correspondiente precepto leonardesco:

“Quanto más obscura sea en sí una montaña, tanto más azul parecerá a la vista; y la que más alta esté y más llena de troncos y mas será más obscura; porque la multitud de matas y arbustos cubre la tierra de modo que no puede penetrar la luz; y además las plantas rústicas son de color más obscuro que las cultivadas. Las encinas, hayas, abetos, cipreses y pinos son mucho más oscuros que los olivos y demás árboles de jardín. La parte de la luz que se interpone entre la vista y lo negro de la cima, compondrá con él un azul más bello, y al contrario. Quanto más semejante sea el color del campo en que insiste una planta al de ésta, tanto menos parecerá que sale fuera, y al contrario: y la parte blanca que confine con parte negra parecerá mucho más clara, y del mismo modo se manifestará más obscura la que más remota esté de un parage negro; y al contrario.”³⁴¹

A lo largo de los *Diálogos* de Vicente Carducho encontramos un número importante de consejos que tienen relación con la percepción del color por el observador y las variaciones que éste sufre atendiendo a las diferentes condiciones de visión como sería el caso de la pérdida de intensidad del color como efecto de la distancia entre el objeto y el receptor:

“Como por ejemplo sería si en una pintura, que se hiciese de ver de lejos cargásemos de colores bañados, como es carmín, cardenillo y azul que aunque de cerca harían muy agradable vista, a mucha distancia sería poco conocida, y muy confusa, por la falta de claros que distingan y separen las formas y los cuerpos según conviene; y por eso es tan importante este conocimiento para el uso de los colores

³³⁸ *Ibidem*, pág. 316.

³³⁹ Martín Kemp, *La Ciencia del Arte*, Madrid, 2000, pág. 285.

³⁴⁰ Para más información de las concepciones de Leonardo sobre la simplicidad y accidentalidad del color se puede consultar: Rodolfo Papa, *La “Scienza della Pittura” di Leonardo. Analsi del Libro di Pittura*, *op. cit.*, págs. 113-135 y también Moshe Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, 1978, págs. 44-90.

³⁴¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 248: “Quella montagna distante dall’occhio si dimostrerà più bello di azzurro, che sarà da sè più oscura; e quella sarà più oscura che sarà più alta e più boschereccia, perché tali boschi mostrano i suoi arbusti dalla parte di sotto per essere forti, alti, e la parte di sotto è scura perché non vede il ciel. Ancora le piante selvatiche de’boschi sono in sé più oscure che le dimestiche; molto più oscure sono le quercie, faggi, abeti, cipressi e pini, che non sono li alberi e ulivi ed altri fruti. Quella lucidità che s’interpone infra l’occhio e ‘l nero, che sarà più sottile nella gran sua cima, farà esso nero di più bello azzurro, e così di converso. Quella pianta manco pare di dividersi dal suo campo, che termina con campo di colore più simile al suo, e così de converso. Quella parte del bianco parrà più candida, che fia più presso al confine del nero, e così parrà men bianche che sarà più remote da esso scuro. Quella parte del nero parrà più oscura, che fia più vicina al bianco, e così parrà manco oscura che fia più remota da esso bianco.” Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 75.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

según la luz y la distancia a que se han de ver, yerro mui común en lo que son meramente copiadores de lo natural.”³⁴²

Es evidente, que la fuente original de estos estudios sobre el color y su variación atendiendo a las condiciones de percepción es Leonardo da Vinci, que en este sentido, desarrolló y transformó las limitadas afirmaciones que los tratadistas cuatrocentistas del arte habían realizado acerca de este componente básico de la pintura.

Ahora bien, Carducho y Leonardo están próximos en su apreciación de estos cambios no sólo, porque un espectador de la naturaleza es consciente de que así sucede: “aunque de cerca harían muy agradable vista, a mucha distancia sería poco conocida y mui confusa”, sino además, porque esta observación natural se debe complementar con un conocimiento científico de la representación pictórica. Es decir, el primer paso en la representación pictórica residiría en la observación detenida del natural, y este estudio nos introduciría en un tipo de disminución que no es la reducción de las formas que había dosificado la perspectiva lineal clásica enunciada en el siglo XV, sino un decrecimiento que se conforma con la disminución de los objetos y que Leonardo calificó de “prospettiva de’ colori”: “tres son las partes de la perspectiva de que se sirve la pintura; de ellas, la primera entiende de la pérdida de tamaño de los cuerpos opacos. La segunda, de la mengua y pérdida del contorno de esos mismos cuerpos opacos. La tercera de la mengua y pérdida de color a gran distancia.”

El estudio de la luz y del color son un tema recurrente a lo largo del *Libro di Pittura*, de hecho, como en otros tantos casos sucede, las investigaciones sobre estos fenómenos ópticos se amplían, en el florentino, a campos puramente científicos, desbordando, en muchos momentos, las propias finalidades artísticas. Es por eso, que podemos encontrar referencias a este tipo especial de perspectiva en algunas notas vinciánas, como podrían ser los párrafos 193, 194, 195, 198, 200, 202, 208, 261, 262 del *Codex Urbinas 1270*.

Por tanto, del reconocimiento y plasmación del fenómeno óptico, de la desaparición del color con la distancia, que sería el nivel de práctica artística que interesaría al “pintor exterior” de Carducho, Leonardo se interna en el análisis de la evaluación de las causas que producen esta mengua del color:

“Tantas son las variedades en las distancias en las que se pierden los colores de los objetos como son variadas las partes del día y como son la variedad de la densidad o sutilidad del aire por la cual penetran en el ojo las especies de los colores de los citados objetos. Y de esto no daremos en este momento otra regla.”³⁴³

En este análisis de las causas que producen el debilitamiento del color y de las imágenes en la distancia llega Leonardo a conclusiones que se repiten a lo largo del *Libro di Pittura*:

“Quanto mayor sea la distancia á que se mira un obgeto, tanto más confundidos quedarán.”³⁴⁴

³⁴² V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, págs. 194-195.

³⁴³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 224: “Tante sono le varietà delle distanze nelle quali si perdano li colori delli obbietti quanto sono varie l’età del giorno e quante son le varietà delle grossezze o sottilità del aria, per le quali penetrano a l’occhio le spezie de’ colori delli predetti obbietti. E di questo non daremo al presente altra regola.”

³⁴⁴ *Ibidem*, pág. 323: “Li termini di quello obietto saranno manco noti, che fien veduti in maggiore distanza.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 143.

Sin embargo, Leonardo, ejemplo claro del ‘pintor docto’, del ‘filósofo’, examinará, aún más detenidamente, estas sensaciones y establecerá una regla apoyada en una norma matemática que diferenciará, pues, su pintura de los, simplemente, ‘copiadores del natural’:

“Puesto un mismo color á varias distancias y siempre á una misma altura, se aclarará á proporción o disminución de la distancia que hay de él al ojo que le mira[...] Con lo cual queda probado, que la proporción o disminución de los colores es como la de sus distancias á la vista; lo qual sólo sucede en los colores que están en una misma altura; porque siendo esta diversa no rige la misma regla, pues entonces la diferencia de los grados del ayre varia mucho en el asunto.”³⁴⁵

Como punto final de este apartado, nos gustaría aportar otra novedad a las referencias vincianas que encontramos en los *Diálogos* de Vicente Carducho con respecto a los problemas de la luz, el color y la iluminación.

En este caso, nuestro tratadista hace una recomendación a un posible discípulo acerca de la mejor iluminación en el “Diálogo octavo” dedicado entre otros aspectos a la “práctica del Arte”. Pues bien, en el Diálogo, el Maestro, hace la siguiente recomendación al alumno:

“Y la buena luz ha de venir de alto y del Norte.”³⁴⁶

El precepto se encuentra, igualmente, en el *Libro di Pittura* leonardesco formulada en los términos siguientes:

“La luz para dibujar del natural debe ser del norte, para que no haga mutación; y si se toma del mediodía se pondrá en la ventana un lienzo, para que quando dé el sol, no padezca mutación la luz. La altura de ésta será de modo que todos los cuerpos produzcan sombras iguales a la altura de ellos.”³⁴⁷

Otros preceptos vincianos que están en la misma línea se expresan de la siguiente manera: “il lume grande e alto e non troppo potente fia quello che renderà le particule de’ corpi molto grate.”³⁴⁸

Camón Aznar al hablar de los *Diálogos* de Vicente Carducho nos indica la importancia de este “Diálogo octavo” “donde nos da clara idea de la técnica con que elaboraba sus cuadros y frescos”, con lo que podríamos entender, con respecto a todas las

³⁴⁵ *Ibidem*, págs. 199-200: “D’un medesimo colore posto in varie distanze et altezze, tal fia la proportione de suo rischiaramenti, qual sarà quella delle distanzie che ciascun d’essi colori ha da l’occhio che li vede [...] E così abbiamo provato qui tale essere la proporzione delle diminuzioni de’colori, o vo’ dire perdimenti, qual è quella delle loro distanze da l’occhio che li vede; e questo solo accade ne’colori che sono di equale, perché in quelli che sono d’altezze inequali non si osserva la medesima regola per essere loro in arie di varie grossezze, che fan varie occupazioni a essi colori.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, págs. 51-52. Sobre este punto véase Moshe Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, *op. cit.*, págs. 282 y s.s.; Linda Luperini, *L’ottica di Leonardo tra Alhazen e Keplero*, Milano 2008; James S. Ackerman, *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Massachussets, 1991, págs 97-151 y 165-176; John Shearman, “Leonardo’s Colour and Chiaroscuro” *Zietschrift f. Kunstgeschichte*, 25, 1962, págs 13-47; Paolo Galluzzi (ed.), *La mente di Leonardo*, Firenze, 2006, págs. 313-364 y David C. Lindberg, *Theory of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976.

³⁴⁶ V. Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 385.

³⁴⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 185: “Come debb’esser alto il lume da ritrarre dal naturale: Il lume da ritrarre dal naturale vol essere a tramontana, acciò non facci mutazione; e se la fai a mezzodi, tieni finestra impannata, acciò il sole alluminato tutto il giorno quella non faccia mutazione. L’altezza dil lume de’essere in modo situato ch’ogni corpo faccia tanta longa per terra la sua ombra, quanto é la su altezza.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 12.

³⁴⁸ *Ibidem*, pág. 192.

cuestiones lumínicas y coloristas que hemos analizado en este epígrafe, que nuestro tratadista reflexionó, seriamente, sobre estos principios de inspiración leonardesca a la hora de abordar una parte de su obra pictórica.

Sin embargo, el propio Camón Aznar nos vuelve a comentar: “nos hemos ocupado con alguna extensión de sus teorías porque pueden explicar las complicaciones de su pintura. Y porque son una muestra más de esa contradicción que en este caso –como en el de Céspedes- existe entre la formación técnica idealista quinientista, con la realidad de su obra ya en pleno siglo del barroco.”³⁴⁹

Ahora bien, serán esos mismo principios leonardescos los que impulsarán a la pintura lombarda y a Caravaggio hacia los derroteros que el propio Carducho criticará y que, no obstante, Francisco Pacheco, con un criterio, también más renovador, utilizará para defender la nueva pintura producida por Caravaggio, Ribera y Velázquez.

****Aspectos biográficos de Leonardo en los Diálogos.***

En los *Diálogos de la Pintura* de Carducho aparecen diseminadas una serie de notas sobre el maestro de Vinci que, fundamentalmente, se refieren a alguna de sus obras más relevantes, como la famosa *Última Cena* de Santa María de las Gracias, de la cual ya hemos hablado o el *Neptuno* que en las líneas siguientes trataremos, ahora bien, también nos toparemos en esta obra con elogios que recuerdan la fama de Leonardo, y como no, el famoso episodio de la muerte del maestro.

Dentro de este recorrido sobre algunos aspectos biográficos de Leonardo da Vinci recordaremos, en primer lugar, que en el Diálogo primero se recuerda la fama de Leonardo da Vinci a través de la obra de Ariosto:

“El Ariosto en el canto 33 nombrandole entre los Pintores célebres, dize:
Leonardo, Andrea Manteña, Giambellino³⁵⁰

El verso de Ariosto se encuentra en *Orlando furioso*:

“E quei che furo a’nostri chi, o sono ora,
Leonardo, Andrea Mantenga, Gian Bellino.”³⁵¹

Como bien indica Francisco Calvo Serraller en su edición de los *Diálogos*, “probablemente Carducho reproduce a Ariosto a través de Vasari, quien en la ‘Vida de Andrea Mantegna’ dice:

“Donde mereció ser del Ariosto celebrado no menos por sus muy gentiles prendas que por la excelencia de la pintura donde en el principio del canto XXXIII enumerándolo entre los más ilustres pintores de su tiempo dice: Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.”³⁵²

³⁴⁹ José Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1977, pág. 53.

³⁵⁰ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 88

³⁵¹ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, cantoXXIII,2, www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001301.xml&query=&brand=default, consultado el 2-II-2009. “Los que en nuestros tiempos son ahora Leonardo, Andrea Mantenga, Juan Bellino.” Traducción en Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, (ed. Francisco José Alcántara), Barcelona, 1988, pág. 565

³⁵² Giorgio Vasari, *Le Vite dei più celebri*, op. cit., pág. 338: “Onde mentò esser dall’Ariosto celebrato non meno per, suoi gentilissimi costumi, che per eccellenzia della pittura, dove nel principio del XXXIII canto annoverandolo fra i più illustri pittorri de’tempi suoi dice: “Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.”Es interesante señalar que la relación y comparación entre Leonardo y Mantegna ya también,

Además de recuerdos del prestigio de Leonardo en el mundo italiano, Carducho introduce en su Tratado algunas referencias a las obras señeras de la producción del genio de Vinci. Así, por ejemplo, encontramos que en la corte imperial alemana se encontraba: “en el Palacio Imperial ai un nacimiento de mano del Vinchi.”³⁵³

Hoy día, la obra recordada por nuestro tratadista, tal y como él la describe, en forma de “un nacimiento de Leonardo”, habría desaparecido, aunque, quizá, la referencia a este “nacimiento” sea correcta porque, según los biógrafos de Leonardo, como el autor del *Libro de Antonio Billi* de 1518, encontramos que el artista florentino:

“Hizo una tabla de altar para el señor Ludovico de Milán que obtuvo la calificación de una de las más bellas cosas que en pintura se puede ver, y fue enviada por este señor a Alemania al Emperador.”³⁵⁴

El *Anonimo Gaddiano* de 1540 también, de forma parecida, cita la tabla perdida de Leonardo:

“Pintó una tabla del altar para el Señor (Duque) Ludovico de Milán que aquéllos que la vieron declararon que era la más bella y extraordinaria obra que se podía encontrar en pintura y que el ya mencionado señor envió al Emperador.”³⁵⁵

Finalmente, esta información la encontramos, de la misma manera, en las *Vidas* de Vasari:

“Cuando el duque escuchó los admirables razonamientos de Leonardo, se prendó de sus virtudes de una forma increíble. Y le rogó que pintase una tabla de altar con una Natividad, que el duque envió al emperador.”³⁵⁶

Es interesante hacer notar que las informaciones que aparecen en el fragmento vasariano son dependientes de las biografías que sobre Leonardo ya habían sido escritas, salvo en que es Vasari el único que afirma que la tabla de altar era una *Natividad* tal y como parece recoger Carducho del tratadista de Arezzo.

Sin embargo, aunque hay estudiosos de Leonardo como Claire Farago que apuntan a la existencia de esta perdida *Natividad*, la mayoría de los historiadores creen que esta obra, que partió hacia Milán, es muy probable que fuese la primera versión de la *Virgen de las Rocas* que, posiblemente, Ludovico Sforza comprara a la Cofradía de la Inmaculada Concepción de San Francisco en 1492 o 1493 y la enviase como regalo al emperador Maximiliano. La presencia de Ambrogio di Predis, colaborador de Leonardo, en torno a esa fecha en la corte imperial de Innsbruck proporciona a esta teoría mayor credibilidad.

había sido subrayada por Gonzalo Fernández de Oviedo como vimos en el epígrafe correspondiente de este trabajo de investigación.

³⁵³ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 93.

³⁵⁴ *Libro di Antonio Billi* en Claire Farago, op. cit., pág. 68: “Fece una tavola da altare al signore Ludovico di Milano, che ha nome delle più belle cose che in pittura si vega, la quale esso signore mandò nella Magna allo Imperatore.”

³⁵⁵ *Anonimo Gaddiano*, en Claire Farago, op. cit., pág. 74: “He painted an altar panel for Signol (the Duke) Ludovico of Milan, Vich those who have seen it declare to be the most beautiful and unusual work to be found in painting, and Vich the aforementioned lord sent... to the Emperor.”

³⁵⁶ Vasari, *Le vite. Edizione Giuntina*, op. cit., v. IV, pág. 25: “Sentendo il duca i ragionamenti tanto mirabili di Leonardo, talmente s’innamorò de le sue virtù che era cosa incredibile, e pregatolo, gli fece fare in pittura una tavola d’altar[e], dentrovi una Natività che fu mandata dal duca a l’imperatore.” Traducción en Giorgio Vasari, *Las Vidas*, op. cit., pág. 474.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

El traslado de la pintura a Alemania podrían explicar, también, cómo fue a parar al Louvre, ya que pudo pasar de la colección de los Habsburgo a Francia en 1528, o, quizá, después, cuando la nieta de Maximiliano, Eleonora, contrajo matrimonio con Francisco I, profundo admirador y mecenas de Leonardo.

La siguiente mención de las obras de Leonardo en los *Diálogos de la Pintura*, aparece en conexión con las colecciones artísticas que desde Francisco I estaban en el palacio francés de Fontainebleau:

“Y al olio las tienen de Leonardo, de Rafael [...]”³⁵⁷

La relación de los artistas italianos con Francia adquiere uno de sus momentos cenitales durante el reinado de Francisco I. Ahora bien, podemos decir que uno de los primeros grandes contactos que tiene la cultura francesa con Italia tras la invasión de 1494, es a través de Milán; y en Milán, el artista más renombrado es Leonardo quien, rápidamente, entrará en contacto con la corte francesa, ya después de 1499, por medio de Charles de Amboise para llegar, finalmente, a residir en Francia en sus últimos años de vida.³⁵⁸

Una importante referencia que poseemos de una obra de Leonardo en la corte francesa nos viene de la *Leonardo Vincii Vita* escrita por Paolo Giovio en 1527, donde el escritor lombardo afirma:

“Está también la pintura de Cristo niño jugando con su madre, la Virgen y su abuela Ana que Francisco el rey de Francia compró y colocó en su capilla.”³⁵⁹

De hecho, sabemos que en su viaje a Francia, Leonardo había llevado consigo algunas de sus más preciadas pinturas, tal y como nos recuerda el secretario del cardenal Luis de Aragón, Antonio de Beatis, en una visita que hacen al maestro florentino en su residencia de Clos-Lucé en 1517: “él (Leonardo) mostró a su eminencia el Cardenal, tres pinturas: una de una cierta dama florentina, pintada del natural a instancias del último señor Giuliano de Medici, otra de un joven San Juan Bautista y la tercera de una Virgen con el Niño en el regazo de Santa Ana, todos perfectísimos.”³⁶⁰

Ahora bien, sería razonable pensar que estas obras, quizá, quedaron en Francia a la muerte del maestro en mayo de 1519. Pero, parece que la inclusión de estas preciadas piezas vicianas en las colecciones reales francesas no fue tan fácil, ya que, tal y como afirman Janice Shell y Grazioso Sironi, Salai pudo ser el heredero de las pinturas de Leonardo que, posteriormente podrían haber sido adquiridas por los agentes de Francisco I cuando estaba reuniendo su colección en Fontainebleau.

De hecho, a pesar de la anterior afirmación de Paolo Giovio, sabemos que la obra vista por Antonio de Beatis conocida como *La Virgen, El Niño y Santa Ana*, no entró en

³⁵⁷ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 96.

³⁵⁸ En relación a este punto se pude consultar Anthony Blunt, *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, 1983 y, también, Silvia Fabricio-Costa y Jean Pierre le Goff (dirs.), *Léonard de Vinci entre France et Italia*, Caen, 1999.

³⁵⁹ Paolo Giovio, *Leonardo Vincii Vita*, en Claire Farago, op. cit., pág. 71: “Extat et infans Christus in tabula cum Matre Virgine Annaque avia colludens, quam Franciscus Rex Galliae coemptam in sacrario collocavit.”

³⁶⁰ Antonio de Beatis, *The Travel Journal of Antonio De Beatis Through Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517-18*, (Hale, J.R. y Lindon, J.M.A.), London, 1999.

la colección real hasta 1636 cuando el cardenal Richelieu la dio en regalo a Luis XIII, pareciendo que el cardenal la había obtenido en Casale Mongerrato en 1629 o 1630.³⁶¹

Giorgio Vasari indica, de la misma manera, en sus *Vidas*, como algunas obras del pintor de Anchiano terminaron en las colecciones francesas:

“Este cartón como abajo se dirá se fue después a Francia [...] Empezó Leonardo a hacer para Francesco del Giocondo el retrato de Mona Lisa, su mujer y cuatro años lo trabajó dejándolo sin acabar, esta obra está hoy en manos del rey Francisco de Francia en Fontainebleau.”³⁶²

En la visita que Cassiano dal Pozzo realizó a Fontainebleau en 1625, recuerda las pinturas de Leonardo entre las que destaca la *Gioconda* y la *Leda*.³⁶³

Y, finalmente, en una referencia temporal también cercana a los *Diálogos* de Carducho, *Les entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* de 1685, André Félibien declara que:

“El señor Jabac que trabajó tan felizmente como para acumular una cantidad considerable de cuadros raros y excelentes, de los que se puede decir que han enriquecido Francia y decorado el gabinete del rey, hizo, igualmente una selección de un número grande de dibujos de la mano de los mejores maestros. Hay entre otros muchos que son de Leonardo y que conserva cuidadosamente. Entre los cuadros del Rey se ven tres de este gran Pintor, a saber, un San Juan en el desierto, una Virgen y una Santa Ana y una Virgen de rodillas [...] muchos retratos, entre otros el de Lisa, mujer de Francesco del Giocondo. Es éste el mismo que está en el Gabinete del Rey.”³⁶⁴

Como hemos podido comprobar las referencias que informaban de la presencia de obras maestras de Leonardo en Francia y, concretamente, en Fontainebleau comienza con la breve biografía de Paolo Giovio y continúan con la importante fuente que son las *Vidas* de Giorgio Vasari que nuestro Carducho conocerá y manejará con una cierta profusión.

Sin embargo, tampoco debemos dejar de ponderar el relato de Cassiano dal Pozzo, cuya fecha de 1625 es muy cercana a la de la publicación de los *Diálogos*, teniendo, además en cuenta la presencia del italiano en nuestro suelo en 1626.

Por tanto, cabe la posibilidad de que nuestro Carducho pudiese informarse de los cuadros leonardescos que colgaban de los muros de Fontainebleau a través de las noticias que le pudo suministrar el propio Cassiano dal Pozzo, que, como sabemos se

³⁶¹ Janice Shell y Grazioso Sironi, “Salai and Leonardo’s Legacy” *Burlington Magazine*, 133, nº1055, 1991, págs. 95-108.

³⁶² Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. IV, pág. 30: Questo cartone (Santa Ana, La Virgen y el Niño) come di sotto si dirà, andò poi in Francia [...] Prese Leonardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi, lo lasciò imperfecto: la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanebleò.”

³⁶³ Cassiano dal Pozzo, “Legatione del Signore Cardinale Barberino in Francia”, Roma, Biblioteca Vaticana, MS. Barberini Latino 5668. Fue el secretario del cardenal quien apodó, por primera vez, a la famosa obra con la denominación de *Gioconda*.

³⁶⁴ André Félibien, *Les entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, en Claire Farago, *op. cit.*, pág. 132 y s.s. Hemos utilizado también la edición de 1725, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes avec la vie des architectes* editada en Trevoux: “M. Jabac qui a travaillé si heureusement à faire un amas très considerable de Tableaux rares et excellents, dont l’on peut dire qu’il a enrichi la France et orné le cabinet du Roi, a fait aussi un recueil d’un très grand nombre de desseins de la main des meilleurs Maîtres. Il y en a entr’autres plusieurs qui sont de Léonard, et qu’il conserve chèrement. Parmi les Tableaux du Roi l’on en voit trois de ce grand Peintre, sçavoir un Saint Jean au desert, une Vierge et une Sainte Anne, et une vierge à genoux [...] plusieurs portraits, entr’autres celui de Lise, femme de François Gioconde. C’est celui-là même qui est dans le Cabinet du Roi.”

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

convertirá en un gran amante del arte y la teorías vincianos y que demostrará su conocimiento en pintura de tradición leonardesca cuando califica una de las obras de El Escorial como pintura atribuible a Bernardino Luini:

“Todas estas obras son de Tiziano [y se ve también] una Virgen en tabla con el Señor y [con] san Juan, que se abrazan, [y] san José que se encuentra junto a la Virgen, obra de Leonardo da Vinci o del Luini su discípulo.”³⁶⁵

Otra de las obras de Leonardo que aparece en el texto de Carducho es el gigantesco caballo dedicado a Francesco Sforza que el genio florentino ideó y que, finalmente, nunca llegó a terminarse. En este caso, nuestro escritor comete el error de vincular “il cavallo” al mecenazgo de Francisco I, grave error en el que el tratadista incurre y que no encuentra paralelo en las noticias que sobre la obra aporta Vasari.

En otras ocasiones, en este trabajo, nos hemos referido a este monumental proyecto cuyo origen se encontraba en el propio memorial que Leonardo envía a Ludovico Sforza a su llegada a la ciudad lombarda:

“Además, emprenderé la ejecución del caballo de bronce que será gloria inmortal y eterno honor a la feliz memoria del Señor Vuestro Padre y de la ínclita casa Sforzesca.”³⁶⁶

La obra monumental de Leonardo aparece en las primeras biografías vincianas y alcanza su máxima difusión a través de la recreación que del evento hace Vasari:

“Mientras se dedicaba a esta obra propuso al Duque hacer un caballo de bronce de grandeza maravillosa para guardar la memoria de la imagen del Duque; y tan grande lo comenzó y lo realizó que nunca se pudo acabar. Y sobre esto hay quien ha mantenido la opinión (como son varios y muchas veces malignos los juicios humanos) que Leonardo, como en otras cosas suyas, lo comenzó para no acabarlo ya que siendo de tanta grandeza y quererlo fundir en una sola pieza se veía en esto una dificultad increíble; y se podría incluso creer que por esta razón que muchos hayan hecho este juicio, puesto que muchas de las cosas que empezó no se terminaron. Pero, a decir verdad, se puede creer que su intención grandísima y excelentísima, por ser demasiado voluntariosa, fuese impedida y que querer buscar siempre la excelencia sobre la excelencia y la perfección sobre la perfección, fuese la razón de ello, de suerte que la obra se retrasase por el deseo como dice nuestro Petrarca, y es la verdad que los que vieron el modelo que Leonardo hizo en tierra, grande, pensaron no haber visto nunca algo tan bello y soberbio. El modelo duró hasta la llegada de los franceses a Milán con el rey de Francia Luis, quienes lo despedazaron.”³⁶⁷

³⁶⁵ Cassiano dal Pozzo, *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, Aranjuez, 2004, pág. 214, ed. de Alessandra Anselmi, también de la misma autora “Le collezioni di Filippo II nel Diario del Viaggio in Spagna de Cassiano dal Pozzo” en Luis Antonio Ribot García y Ernest Belenguer Cebrià, *Las sociedades hispánicas y el mar a finales del siglo XVI*, Lisboa, 1998, págs. 99-122.

³⁶⁶ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, *op. cit.*, 1082r: “Anchora si poterà dare opera al cavallo di bronzo che sarà gloria immortale et aeterno honore de la felice memoria del Signor Vostro patre et de la inclitya casa Sforzesca.”

³⁶⁷ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, *op. cit.*, pág. 27: “Mentre che egli attendeva a questa opera propose al Duca fare un cavallo di bronzo di maravigliosa grandezza per mettervi in memoria l'immagine del Duca; e tanto grande lo cominciò e riuscì, che condur non si potè mai. Ècci chi ha avuto opinione (come son varii e molte per invidia maligni i giudizi umani) che Leonardo, come dell'altre sue cose, lo cominciasse perché non si finisce, perché essendo di tanta grandezza, in volerlo gettar d'un pezzo vi si vedeva difficoltà incredibile, e si potrebbe anco credere che dall'effetto molti abbin fatto questo giudizio, poichè delle cose sue ne son molte rimase imperfette. Ma per il vero si fusse impedito, e che il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezzione ne fusse cagione, talché l'opra fusse ritardata dal desio, come disse il nostro Petrarca; e nel vero quelli che veddono il modelo che Leonardo fece di terra, grande, giudicano non aver mai visto più bella cosa né più superba; il quale durò fino che i Francesi vennono a Milano con Ludovico re di Francia, che lo spezzarono tutto.” Acerca de la historia de esta obra desaparecida, con una interesante visión de la obra poética a la que dio lugar en el Milán de los Sforza, se puede consultar Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, pág. 98 y s.s.: Una

El texto de Carducho, como hemos indicado, se aleja del modelo vasariano al confundir el mecenazgo de la obra:

“Tuvo en Palacio a Leonardo de Vinchi para ocuparle en una grande obra del mayor cavallo de bronce que se hubiese visto, y la mayor empresa que en materia de vaziado se huviese inventado, para lo cual hizo el modelo, que con varias guerras se ha perdido; no tuvo efecto la execución, porque la muerte lo atajó.”³⁶⁸

En los *Diálogos de la Pintura* se incluye, de la misma manera, una apreciación sobre el famoso dibujo de *Neptuno* vinciano, que tampoco llegó a convertirse en una pictórica acabada:

“No me pesó de ver esta Ciudad (se refiere a Pisa) tan celebrada de los antiguos, así por ver esta maravilla, como otra no menos, que fue un dibujo de mano del gran Leonardo, de un Neptuno, con tanta perfección hecho, quanto puede la imaginación desear. Representava tan bien aquella turbación de la mar, el carro tirado de unos cavallos marinos, con algunos monstruos, con tanta perfección, que dignamente un gran Poeta le hizo este Epigrama, escrito en un adorno, que encierra aquel dibujo, guardado con grandísima veneración, como joya principal de una casa tan ilustre como es la de M. Giovanni Gaddi:

‘Pinxit Virgilus Neptuno, pinxit Homerus
Dum maris undae soni, et vada flectic equos
Mente quidem vates illum compexist uterque
Vincius est oculis, iureque vincit eos.’”³⁶⁹

Parece que la fuente, en ese caso, podría ser, igualmente, las *Vidas* de Giorgio Vasari, que, según Calvo Serraller, estarían prontas para dar auxilio informativo en el periplo viajero que narra el discípulo al maestro en este tratado:

“Para su gran amigo Antonio Segni dibujó en un papel un Neptuno, con trazo tan diligente que parecía que estaba completamente vivo. Se veía el mar revuelto y su carro tirado por caballos marinos, con las quimeras, las orcas y algunas cabezas de dioses marinos muy hermosas. Su hijo Fabio le dio este dibujo a Giovanni Gaddi, con este epigrama:

‘Virgilio retrató a Neptuno, también Homero
mientras conducía a sus caballos en medio de las olas del mar
Ambos poetas lo contemplaron con los ojos del espíritu
pero da Vinci con los del cuerpo y con justicia los venció.’”³⁷⁰

revisión excelente del problema de la concepción y de su fundición a raíz de la información aportada por los *Manuscritos de Madrid* en Maria Vittoria Brugnoli, “La estatua ecuestre de los Sforza: ‘Il cavallo’”, en Ladislao Reti (ed.) *Leonardo desconocido*, Madrid, 1975, págs. 86-110 y en Andrea Bernardoni, “Leonardo and the Equestrian Monument for Francesco Sforza: The Story of an Unrealized Monumental Sculpture”, véase Gary M. Radke (ed.), *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, New Haven, 2009, págs. 95-137-

³⁶⁸ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 96.

³⁶⁹ *Ibidem*, pág. 80.

³⁷⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., v. IV, pág. 23: “Ad Antonio Segni, suo amicissimo fece in su un foglio un Neptuno, condotto così di disegno con tanta diligenza che e’ pareva del tutto vivo. Vedevasi il mare turbato et il carro suo tirato da’ cavalli marini con la fantasime, l’Orche et i Noti, et alcune teste de Dei marini bellissime. Il quale disegno fu donato da Fabio suo figliolo a messe Giovanni Gaddi con questo epigramma: ‘Pinxit Virgilius neptunum, pinxit Homerus/ Dum maris undisoni per vada flectic equos. / Mente quidem vates illum compexist uterque./ Vincius est oculis, iureque vincit eos.’” Traducción en Giorgio Vasari, *Las Vidas*, op. cit., pág. 474. En líneas generales la crítica afirma que el dibujo descrito por Vasari se puede conectar con el dibujo 12570 de la Royal Library de Windsor, aunque sea un primer esbozo de otro más completo y acabado que tendría más relación con la obra vista por Vasari, sobre este tema véase Cecil Gould, “Leonardo’s ‘Neptune’ Drawing”, *Burlington Magazine*, XCIV, 1952, págs. 289-294. Parece ser que el dibujo perdido se conservaba en Roma en la colección Giovanni Gaddi antes de ser transferido a Pisa donde ya lo vio Vasari. Es notable remarcar, finalmente,

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Sin embargo, Carlo Pedretti señala, al comparar las versiones del dibujo dadas por Vasari y por Carducho, ciertas diferencias, que, en otras ocasiones, también hemos indicado, y que, en este caso, tendrían que ver con una visión más sobria en la descripción de la misma obra por parte de nuestro tratadista: “tirado por cavallos marinos, con algunos monstruos”, frente a la más rica de Vasari: “il carro suo tirato da ‘cavalli marine con le Fantasine, l’Orchi et i Noti et alcune teste di Dei marini.”³⁷¹

Por otro lado, curiosamente, la transcripción del epigrama tampoco es exacta en los dos autores, por ejemplo Carducho utiliza la expresión “undae soni” mientras que Vasari usa “undasoni”.

No obstante, en general, las dos versiones son muy similares en su contenido y estructuración por lo que, creemos, cabe inclinarse a una influencia clara del texto del biógrafo aretino sobre nuestro tratadista.

Para finalizar este punto, analizaremos el tratamiento que de la muerte de Leonardo presenta nuestro escritor:

“Y me contaron, entrando yo en la misma pieza donde murió, el caso, y fue, que hallándose mui a los fines de sus días, y de edad de setenta y cinco años, aviendo recibido el Santísimo Viático entró el rey a verle, y estando hablando con él, con el gusto que solía su Majestad hazerlo, le dio un parasismo, anuncio de la muerte y acudiendo el benigno rei, al socorro deste tal accidente, espiró en sus reales brazos, que pareció que hasta en esta ocasión mostró su mucho saber, y prudencia, pues conociendo que la muerte era forzosa, quiso gozar para ella, de esta singular ocasión, por ventura jamás ofrecida a ninguno.

Sintió el Rei su muerte a la medida del amor que le tenía que era mucho, y tal que algún allegado de su M., zeloso ó rezeloso de las demostraciones que con este hombre eminente hazia le dixo un día, casi significándole era desautorizar la Majestad hazer lo que hazía con un hombre particular, y dizen que el Rei se volvió y le dixo con severidad, ‘Yo puedo hazer Monsiures, y Pares, mas no destes hombres, y así, les debo mayor estimación.’³⁷²

Como hemos tratado en capítulos anteriores, la muerte de Leonardo da Vinci en brazos de Francisco I, es uno de los episodios más conocidos y citados de la vida del genio florentino y que va a tener una gran repercusión y fama como argumento a favor de la dignidad y ennoblecimiento de la pintura.

que el epigrama está muy en consonancia con las ideas que Leonardo tenía acerca de la relación existente entre la poesía y la pintura y que aclara a lo largo de su *Paragone*. Esta idea es compartida por Carlo Pedretti, *La Tempesta in Biblioteca. Il Paragone delle arti da Urbino a Ischia*, Rimini, 2001, págs 99 y s.s. Además, Pedretti, en este apunte como en otros que ya hemos citado vuelve a insistir en la pertinencia del viaje de Carducho en Italia ya que según él aporta nuevas informaciones que Vasari había omitido como que los versos del epigrama estaban enmarcados con el propio dibujo de Neptuno. Por otro lado, como hemos hecho también nosotros, subraya las diferencias existentes entre las dos versiones del epigrama.

³⁷¹ Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito, op. cit.*, págs. 14-15. En líneas generales frente a la opinión de Calvo Serraller, Pedretti no descarta la posibilidad de que el viaje que Carducho afirma haber realizado a Italia sea verdadero, por tanto en la misma línea iría la argumentación que el historiador italiano hace en torno a la afirmación que Carducho realiza de no haber visto un rostro de Jesús en la *Cena* milanesa, mientras que Lomazzo y Vasari dejaron constancia de que Leonardo la había dejado “imperfecta”. “He speaks with admirations of the actions and expressions of the Apostles and concluyes: ‘The face of the Savoiur is blank; I do not know what caused the painter to leave it so’. On the other hand, both Vasari and Lomazzo speak of Christ’s face as left ‘imperfecta’, not blank.” Carlo Pedretti y Kenneth Clark, *Studies for the Last Supper from the Royal Libray at Windsor Castle*, London, 1983, pág. 30.

³⁷² V. Carducho, *Diálogos, op. cit.*, págs, 96 y s.s.

La anécdota viene, por primera vez, narrada en las *Vidas* de Vasari y desde ahí se va a extender, casi de forma hagiográfica, por la literatura artística italiana y española.³⁷³

El texto de la muerte de Leonardo da Vinci está claramente dividido en dos partes, cada una de ellas, reflejando una procedencia diferente. Así, la primera parte, aquella que nos describe el acontecimiento principal, es decir, el colapso y la muerte del florentino en brazos del rey de Francia sigue, claramente, el texto del escritor aretino, como ya hemos indicado con anterioridad.³⁷⁴

Ahora bien, la segunda parte que nos relata el aprecio que el rey Francisco I sentía por Leonardo y la respuesta que da al cortesano malintencionado, no aparece en ninguno de los textos italianos que hemos mencionado con anterioridad, por lo tanto, suponemos que su origen está en una fuente española.

Posiblemente, nuestro Carducho, en esta segunda parte, esté utilizando una referencia a Francisco I de Francia recogida en el escrito de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes* que, se recordará, también, hemos analizado más arriba:

“Del Cristianismo Rey Francisco se dize, que sabiendo que murmuravan del algunos, porque honrava a los grandes architectos y artífices destas artes, dixo: Yo puedo en un momento armar a muchos caballeros, y hazerlos grandes, sabéndolos en altísimos grados de fortuna: pero con todas mis fuerzas y poder no puedo hazer un solo grande artífice, porque los ingenios no los dan los Reyes a lo hombres, si no sólo Dios: dando a entender, que no es justo se honre más lo que procede de la gracia humana, y está sujeto a vaivenes de fortuna, que lo que procede de particular don y gracia de Dios, sin estar sugeto a mudanza.”³⁷⁵

Los *Diálogos de la Pintura* de Carducho son, pues, un claro ejemplo de literatura artística, muy cercana a lo modelos italianos que se habían difundido en años anteriores, y que componían la biblioteca de todo artista culto que se preciase, como era el caso de nuestro tratadista.

El pensamiento y las ideas de Leonardo, como hemos estudiado, afloran con bastante asiduidad en la obra de Carducho, ya que los preceptos vincianos podían formar parte de las enseñanzas de cualquier academia artística que se preciase y, así, ya hemos visto, como el texto de nuestro escritor puede ser comprendido y contextualizado dentro de ese episodio academicista que se desarrolló en nuestras artes durante la primera mitad del siglo XVII.³⁷⁶

Sin embargo, el conocimiento que nuestro Carducho poseía de Leonardo es problemático en referencia a su origen, que bien pudo haber sido a través de una de las copias que circulaban del *Trattato della Pittura* o que pudo, también, ser a través de los manuscritos conservados durante unos años en Madrid por Pompeyo Leoni y, posteriormente, de manera más reducida, por Juan de Espina.

³⁷³ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. IV, pág. 36; Ludovico Dolce, *L'Aretino ovvero Dialogo della Pittura*, Milano, 1863, pág. 19; Raffaello Borghini, *Il Riposo, op. cit.*, pág. 189; G. P. Lomazzo, *Gli sogni e raggionamenti* en *Scritti sulle arti* (Ed. de R. P. Ciardi), Firenze, 1973, v. I, pág. 109. En la literatura artística española adquiere este episodio de la vida de Leonardo un gran desarrollo y valor con anterioridad al escrito de Carducho, así lo vemos aparecer en el escrito de Francisco de Holanda, *Lembrança de quanto serve a la sciencia de Desegno e Entendimiento da Arte da Pintura*, (Ed. de J. Segurado) Lisboa, 1970, pág. 135; Fray José de Sigüenza, *op. cit.*, págs. 267-268; Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para al estimación de las artes*, Madrid, 1600, Libro tercero, pág. 168; Juan de Butrón, *Discursos Apologéticos de que se defiende la ingenuidad de la Pintura*, Madrid, 1626, pág. 272.

³⁷⁴ Véase la narración vasariana en el capítulo dedicado a Fray José de Sigüenza.

³⁷⁵ Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia, op. cit.*, pág. 223.

³⁷⁶ Un texto como *Il Riposo* de Raffaello Borghini, vinculado con la academia florentina, utiliza con bastante frecuencia las ideas de Leonardo, aunque no cite su procedencia.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

La posibilidad de un conocimiento directo de los manuscritos vincianos ha permitido plantear en los *Diálogos* la inclusión de un tratamiento de los problemas fisiómicos a partir de un perdido escrito escrito del florentino sobre esta disciplina.

En este trabajo hemos ofrecido algunas vías de identificación de nociones fisiómicas de Leonardo, a través de todo el “corpus leonardesco” y de los escritos de Lomazzo, muy vinculados, igualmente, en este aspecto, a las reflexiones del maestro de Anchiano.

En relación con las influencias que, de Leonardo, aparecen en el tratado de Carducho, hemos destacado y analizado aquéllas relacionadas con el problema de la “comparación de las artes” que se desarrollan, principalmente, a través de la disputa de la escultura y la pintura.

La rivalidad de ambas disciplinas figurativas será un episodio habitual de los intentos que los pintores españoles realizarán durante el siglo XVII para mejorar su reputación y posición social además del prestigio de su actividad.

El recurso a los argumentos elaborados por Leonardo da Vinci a finales del siglo XV para esta labor, serán una base ineludible de la evolución del problema, tanto en el suelo italiano, como en el suelo hispano, durante los siglos XVI y XVII.

La influencia leonardesca sobre el autor de los *Diálogos* es innegable y reconocida, ampliamente, en el texto del tratado. Ahora bien, es, igualmente, interesante subrayar como Carducho, tal como con anterioridad lo hizo el propio Francisco de Holanda, se decanta por Leonardo da Vinci en su comparación con Miguel Ángel Buonarroti; así, Leonardo, se presenta como uno de los modelos del artista “docto” y reputado por su actividad que acaba sus días reconocido internacionalmente siendo asistido en su lecho de muerte por el rey Francisco I.

Estas características de la elaboración del “personaje” de Leonardo influyen en la recepción de los consejos del propio genio de Anchiano, así, la concreción de pintura como “cosa mentale”, la universalidad de conocimientos y aptitudes que el pintor debe poseer, la soledad en la que debe fraguar su creación son tópicos que van unidos a una difusión y recepción de las ideas leonardescas tanto en el ámbito italiano como en el ámbito español tan cercanos en tantos aspectos, en estos momentos.

Otro de los episodios comunes de la leyenda leonardesca que aparecen en los *Diálogos de la Pintura* es la recreación y descripción del *Cenáculo* de Santa María de las Gracias y las cuestiones ligadas al mismo acerca de la vivacidad del conjunto, sus gesticulaciones y “moti di animo” y el problema de la representación del rostro de Cristo.

Finalmente, Carducho a través de numerosas descripciones de obras de arte que incluye en su obra nos deja, también, anotaciones de alguna de las obras más relevantes de Leonardo como son la *Cena* ya citada, el famoso “*Cavallo*” de Francesco Sforza, el dibujo del *Neptuno*, *La Virgen de las Rocas* en las colecciones imperiales y aquéllas obras que se encontraban en las colecciones reales francesas.

Vicente Carducho como artista y tratadista muy ligado al ambiente italiano, es uno de nuestros escritores sobre arte que, tal como subraya Anna Fumagalli o Virginia Sanz Sanz, asumen con una mayor facilidad las ideas artísticas que provenían de Italia, tanto a través de las publicaciones como de manuscritos, grabados, dibujos o la propia información oral.

Sin embargo, el gusto de nuestro tratadista por lo leonardesco no quedó, solamente, ligado a un uso literario. Sabemos que en el testamento que redactó el 13 de abril de 1635 figuraba una “Santa Catalina de Leonard”, obra que vuelve a aparecer en un inventario de sus bienes realizado en 1638.³⁷⁷

Por otro lado, como ya hemos visto en el capítulo anterior dedicado al leonardismo en las artes figurativas españolas de los siglos XVI y XVII, tanto en Vicente como en Bartolomé, su hermano, se puede rastrear el conocimiento de los modelos figurativos leonardescos y su uso en su propia obra.

Su familiaridad con la cultura de la península vecina no es perdonada por Marcelino Menéndez Pelayo que critica su estilo “afeado de incorrecciones e italianismos, que debieron pegársele al autor, no de su origen [...] sino de la frecuente lectura de los preceptistas toscanos.”³⁷⁸

Sin embargo, su correcto tratado es fuente rica de informaciones del medio artístico hispano y de sus colecciones, recordando, con especial interés que en la abigarrada y singular casa de don Juan de la Espina, nuestro tratadista vió “dos libros dibujados y manuscritos de mano del gran Leonardo de Vinchi de particular curiosidad y doctrina.”³⁷⁹ Doctrina que nuestro Carducho respetó, siguió y citó, además de mantener el interés de los investigadores por recobrar los dos libros de Leonardo que durante años guardaron su misterio en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

³⁷⁷ La obra en la almoneda de Carducho fue comprada por D. Jerónimo de Villanueva, caballero de la orden de Calatrava y protonotario de los Reinos de la Corona de Aragón. A este respecto véase María Luisa Caturla, “Documentos en torno a Vicente Carducho”, *Arte Español*, Madrid, 1968-69, págs 146-231. Según Ruiz Manero podría corresponder a la obra mencionada por Antonio Ponz en el convento de Carmelitas Descalzos, Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 48.

³⁷⁸ M. Pelayo, *op. cit.*, pág. 401.

³⁷⁹ V. Carducho, *op. cit.*, pág. 438.

E. FRANCISCO PACHECO Y LAS INFLUENCIAS DE LEONARDO DA VINCI EN *EL ARTE DE LA PINTURA*.

Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564-Sevilla, 1644³⁸⁰) como señala Francisco Calvo Serraller, “es una de las personalidades más interesantes de la cultura artística de Barroco: maestro y suegro de Velázquez, autor del *Arte de la Pintura*, iconólogo al servicio de la Inquisición, animador y testigo privilegiado, en fin, del momento literario más gloriosos de la historia de Sevilla.”³⁸¹

Verdaderamente, fue Pacheco un hombre de cultura vastísima reflejada en sus escritos a través de una profunda erudición que muestra su talla de intelectual honesto en una Sevilla, que en esos momentos, hacia gala de ser una de las capitales intelectuales de nuestro país.

Tampoco debemos olvidar, su deseo de continuar un conjunto de actividades intelectuales relacionadas con un cenáculo de intelectuales sevillanos, que tuvo su origen en la Academia de Mal Lara y de la que fueron partícipes figuras tan representativas del momento como Baltasar de Alcázar, Fernando de Herrera, el propio tío de Pacheco, el Canónigo Pacheco, Pablo de Céspedes, Luis de Alcázar, Juan de Jáuregui, Francisco de Rioja, el tercer Duque de Alcalá...³⁸²

En fin, Francisco Pacheco se nos muestra como un hombre de cultura universal que “en efecto, al igual que Leonardo fue poeta y pintor, esteticista y filósofo, tratadista del arte y preceptista en sus elaboraciones”³⁸³

Así, Pacheco ha sido, con relación al tema que nos ocupa, uno de los máximos exponentes de nuestra tratadística. Su *Arte de la Pintura*³⁸⁴, publicado póstumamente en 1649 es, quizá, con el texto de Vicente Carducho, uno de los textos más representativos de la tratadística española del siglo XVII.

Sin embargo, *el Arte de la Pintura* no ha sido el único texto escrito por Francisco Pacheco relacionado con el mundo artístico. En su haber, debemos incluir un escrito publicado que no lleva fecha ni lugar de impresión: *Francisco Pacheco. Al Lector. Determino comunicar a algunos curiosos del arte de la pintura este capítulo de mi libro antes de sacarlo a la luz, porque el intento que trata no depende de otro y por calificar por esta pequeña muestra todo lo restante que escribo de esta profesión*. Según Bonaventura Bassegoda³⁸⁵ el texto correspondería al capítulo doce del segundo libro de

³⁸⁰ La partida de entierro de Pacheco de 27 de noviembre de 1644, fue descubierta y publicada por Antonio Gallego Burín en 1960, con ello se deshacía el error sobre su fallecimiento difundido a través de las informaciones de Palomino, que daba como fecha del deceso el 1654.

³⁸¹ Véase Calvo Serraller, F.: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991, pág. 181

³⁸² En relación con los ideales y desarrollo de estos cenáculos señalamos la obra de Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1995

³⁸³ Véase Urmeneta, Fermín de: “Francisco Pacheco. Glosas al genuino Leonardo español”, *Archivo Hispalense* nº 15, 1956, págs. 9-40.

³⁸⁴ Sobre las ediciones de esta magna obra desde su primera publicación en 1649 en Sevilla por Simón Faxardo, debemos indicar aquella realizada, de manera un tanto descuidada, en 1869 por Gregorio Cruzada Villaamil, la edición a cargo de Francisco Javier Sánchez Cantón en 1956 y la última edición crítica realizada por Bonaventura Bassegoda i Hugas en 2001. Será esta última edición la que hemos tomado como base para nuestro trabajo y todas las citas del texto de Pacheco se harán con respecto a esta edición.

³⁸⁵ Bassegoda, *op.cit.*, pág. 14

El Arte de la Pintura. También debemos recordar el opúsculo intitulado *A los profesores del Arte de la Pintura*, fechado en 1622³⁸⁶.

La fortuna crítica de estos textos y de la figura del propio Pacheco ha sido diversa, desde los elogios de Palomino hasta juicios más contundentes de Stirling o Pedro de Madrazo³⁸⁷. Sin embargo, esta tendencia se mesura en los comentarios de Marcelino Menéndez Pelayo que concluye sobre el libro de Pacheco: “lejos de ser inútil, el *Arte de la Pintura* fue un positivo servicio hecho a nuestra cultura estética del siglo XVII”³⁸⁸ o en el análisis de Gaya Nuño, quien resalta: “Pacheco, buen profesor y teorizante, no podía constituir una excepción. Sin ser un clásico, prosaba con la suficiente soltura para poder ser leído sin esfuerzo y hasta con agrado. Y sabía muchísimas cosas, que de suerte más o menos pertinente, gustaba de exponer.”³⁸⁹

Finalmente, un comentario, también adecuado, encontramos en la obra que K. Hellwig, donde la obra de nuestro escritor es analizada y contextualizada en el marco de las tradiciones intelectuales del siglo XVII español.³⁹⁰

Los escritos de Pacheco, en su conjunto, muestran un artista que más allá de las limitaciones del mundo del taller, se preocupa por fundamentar su quehacer y la labor de sus compañeros con una base teórica que se sitúa, en clara consonancia, con las exigencias ya mostradas por los artistas italianos del Renacimiento.

El objetivo de Pacheco, más allá de la exposición de unos conocimientos artísticos, busca, siguiendo los desarrollos culturales de su propia época, asentar la dignidad de la pintura y de sus artífices. De esta manera, Pacheco emprenderá una comparación con el arte rival, la escultura, y desarrollará una polémica con los escultores en la búsqueda del reconocimiento de la superioridad de la pintura; esta superioridad argumentada del arte pictórico rescatará a la pintura de su servidumbre como “arte mecánica” y la situará al mismo nivel que las denominadas “artes liberales”.

Este esfuerzo por ennoblecer la tarea pictórica no lo realizará Pacheco en la soledad, buscará egregios acompañantes, los grandes artistas del siglo XVI serán sus avales en el reconocimiento de la dignidad de la pintura; y dentro del elenco de grandes maestros, Leonardo será uno de los elegidos por su altura como artista, teórico y pintor que tuvo la ocasión de subrayar con su propia muerte la distinción del arte que realizaba.³⁹¹

Pacheco, con este esfuerzo argumentativo en favor de la pintura, subrayaba el derecho de su yerno, Velázquez, a culminar este proceso de ennoblecimiento del arte a través de su propio encumbramiento como pintor de cámara en la corte de Felipe IV.

Como ya hemos hecho notar, Leonardo se presenta como un claro referente de los intereses de Pacheco. Leonardo, el hombre universal, era el prototipo de artista culto

³⁸⁶ Otros textos escritos por Francisco Pacheco fueron, *Apacible coloquio entre un congregado y un tomista acerca del misterio de la Purísima concepción de Nuestra Señora por Francisco Pacheco, ecelente maestro i único pintor*, Sevilla 1620, *El Libro de Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* que quedó inédita hasta el siglo XIX, fue publicado en 1892 por Asensio y Toledo y en él se encuentran datos biográficos importantes de un número considerable de artistas y literatos. No señalamos aquí, su diversa obra poética recogida en diversas antologías y escritos y diversos códigos misceláneos donde de su mano se recopilan textos de diversa procedencia.

³⁸⁷ Calvo Serraller, F., *op.cit.*, pág. 369.

³⁸⁸ Véase Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1940, volumen II.

³⁸⁹ Gaya Nuño, Juan Antonio: *Historia de la crítica del arte en España.*, Madrid, 1975.

³⁹⁰ Hellwig, Karin: *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999.

³⁹¹ Menéndez y Pelayo nos subraya esta idea cuando afirma “el continuo recuerdo de Rafael, de Miguel Ángel y de Leonardo da Vinci tantas veces memorados en aquellas páginas...”, *op. cit.*, pág. 415.

que había comenzado la tarea de elevar la pintura desde sus orígenes gremiales al mundo del creador libre de las artes liberales. Esta similitud de intereses dejará sus marcas en la actividad teórico-artística de Pacheco, de tal manera, que si revisamos los índices del *Tratado de la Pintura* de Leonardo y del *Arte de Pintar* de nuestro Pacheco, veremos ciertas similitudes en el planteamiento y en la cuestiones que se presentan, tal y como iremos mostrando en las páginas sucesivas.³⁹²

Sin embargo, estas similitudes y concomitancias que hemos indicado, no solamente vienen dadas por la comunidad de intereses entre los dos teóricos, sino que, también, Pacheco conocía las ideas de Leonardo.

El conocimiento de las ideas de Leonardo lo adquiere Pacheco a través de diversas fuentes de información y de transmisión. Tal y cómo ya hemos señalado en nuestro capítulo introductorio estas fuentes no pueden ser valoradas de una manera uniforme. La recepción de las fuentes, como ya hemos analizado, es diversa y su modo de apropiación por parte del receptor las convierte en seres que se metamorfosean y adaptan a las nuevas circunstancias, abriendo nuevos pasos a la reflexión que no habían sido intuidos por su propio autor.³⁹³

Pacheco va a recibir las ideas de Leonardo a través de dos fuentes, la primera, el propio Leonardo da Vinci, de cual poseía unos “documentos”, que cita de manera literal en veintisiete ocasiones. Estos documentos vincianos se identifican de manera casi textual, tal y como hemos podido comprobar, con partes del *Libro di Pittura* leonardesco elaborado por su discípulo Francesco Melzi³⁹⁴, lo cual hace suponer, como más adelante comentaremos en profundidad, que Pacheco debió conseguir una de las versiones apócrifas que del texto leonardesco estaban circulando en Italia desde mediados del siglo XVI.

De esta manera, podemos recordar al hilo de las informaciones proporcionadas por Sancho Corbacho que ya en 1593, al extender la escritura de bienes que aportaba al matrimonio manifiesta que poseía un Vignola en francés y dos libros de pintura (y se pregunta el estudioso si estos dos libros de pintura no serían los textos de Leonardo de Vinci y de Ludovico Dolce) y el de Jorge Vasari.³⁹⁵

Por otro lado, hay una segunda fuente de información sobre Leonardo y sus opiniones, esta segunda fuente es la tratadística italiana de arte desarrollada a lo largo del “Cinquecento”. Tal y como Bonaventura Bassegoda³⁹⁶ ha estudiado minuciosamente, Pacheco conocía y manejaba, con una gran soltura, los principales tratadistas de arte italiano. Así, continuamente en el tratado de Pacheco aparecen referencias a Vasari, Armenini, Borghini, Lomazzo...³⁹⁷

³⁹² Fermín de Urmeneta, *op. cit.*, pág. 39.

³⁹³ El argumento que acabamos de citar nos introduce en la metodología seguida en esta investigación basada en las premisas de la hermenéutica y de la estética de la recepción tal y como, someramente, hemos señalado en la introducción a este trabajo. La bibliografía que sustenta esta metodología viene indicada en el mismo apartado.

³⁹⁴ Véase Vinci, Leonardo da: *Libro di Pittura*, edición a cargo de Carlo Pedretti y Carlo Vecce, Firenze, 1995. Sobre la autoría de Francesco Melzi del *Libro di Pittura* que, posteriormente, se convertiría en *Tratado de la Pintura* se puede consultar: Pedretti, Carlo: *Leonardo da Vinci on painting. A lost book (libro A)*, Berkeley, 1964 y también: Pedretti, Carlo y Baratta, Giorgio: *Leonardo e il Libro di Pittura*, Roma, 1997.

³⁹⁵ Sancho Corbacho, Antonio: “Francisco Pacheco, tratadista de arte”, *Archivo Hispalense* 23, 1955, págs. 111-145.

³⁹⁶ Bassegoda, B.: *op.cit.*, pág. 32 y s.s.

³⁹⁷ Sancho Corbacho, A., *op.cit.*, pág. 131. Menéndez Pelayo, M., *op.cit.*, pág 414.

Estos escritores aportarán a nuestro tratadista dos tipos de información sobre Leonardo da Vinci, en primer lugar, datos, informaciones sobre algunos aspectos de la vida de Leonardo y en segundo lugar, opiniones sobre arte, que de origen leonardesco, habían pasado al acervo común de la literatura artística italiana del siglo XVI y que, de esta manera, llegarán a nuestra tratadística del siglo XVII. Así, estas ideas y concepciones artísticas tendrán una cierta relevancia en el panorama artístico hispano y un importante grado de difusión gracias al texto de Pacheco.

Este uso honesto de la cita de los principales tratadistas del arte italiano, va a deparar también a nuestro escritor algún sinsabor. Tal y como el propio autor del *El Arte* nos comenta parece que Vicente Carducho, aunque comenzó a escribir su tratado en una época posterior a los primeros esbozos del *Arte de la Pintura*, llegó a publicar antes que Francisco Pacheco su tratado: *Diálogos de la Pintura*.³⁹⁸

Este adelanto en la publicación de su obra de Carducho, que hizo aparecer su escrito en 1633, parece ser que obligó al suegro de Velázquez a replantearse parte de su tratado que, como hemos señalado, aparecerá de manera póstuma en 1649.

Pacheco se sintió molesto no sólo porque Carducho publicase una obra de asunto semejante antes que él, sino porque parece que había utilizado sus propios escritos para usarlos sin prevenir de esto al gaditano. Pacheco pudo comprobar esta utilización porque una cita de los “Documentos” de Leonardo aparecía en los escritos del italiano lo que llevó a decir al autor de *El Arte*: “este documento tomó de aquí Carducho, por estar impreso”³⁹⁹

A continuación comenzaremos nuestro análisis de las referencias que de la vida y obra de Leonardo da Vinci aparecen en el *Arte de la Pintura* de Pacheco comenzando por las noticias de la vida, obra y técnicas del artista italiano.

Referencias a la vida, obra y técnicas de Leonardo da Vinci en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco.

Las referencias a la vida de Leonardo da Vinci en el tratado de Pacheco están en clara relación con uno de los objetivos que el autor persigue en su obra, a saber, el encomio de su actividad y la adquisición de un estatuto social más elevado para los pintores.

Este objetivo del escritor gaditano se relaciona, tal y como ya hemos visto, con el deseo por una parte de la intelectualidad española del siglo XVII, de elevar la posición social del artista en la sociedad española y de librarlo de algunas cargas y servidumbres, como el impuesto de la alcabala, que lo colocaban al nivel de otros profesionales y artesanos.

Por tanto, veremos como Pacheco utiliza determinados aspectos de la vida del florentino como trampolín para ensalzar la actividad del pintor y el reconocimiento que la sociedad le debe.

La mayor parte de estas informaciones le llegaron a Pacheco a través de la tratadística italiana del siglo XVI, donde la figura de Leonardo había servido a los mismos fines,

³⁹⁸ El texto de Carducho que utilizamos en este capítulo así como en el capítulo dedicado a la obra de este escritor de origen italiano es la espléndida edición crítica del mismo a cargo de Francisco Calvo Serraller, editada en Madrid en 1979.

³⁹⁹ La narración y análisis del acontecimiento es realizado por diversos autores entre los que cabe destacar: Calvo Serraller, F.: *Teoría de la Pintura*, op.cit., pág 36, Gallego, J. op.cit., pág 56 y la edición de Bassegoda ya citada.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

aunque, también debemos recordar, que dentro del debate que sobre las artes tuvo lugar en España en los albores del siglo XVII, la figura de Leonardo aparece con el mismo propósito en la obra de Gutiérrez de los Ríos, el licenciado Butrón...⁴⁰⁰

De las fuentes italianas, la más utilizada por Pacheco será Vasari⁴⁰¹, que como sabemos llegó a escribir una revisión de la primera versión de su obra en 1568,⁴⁰² que será la edición utilizada por Pacheco en su obra.⁴⁰³

Será de la obra de Vasari de la que Pacheco extraerá informaciones básicas sobre la vida y obra del artista florentino:

“Y sea el primero Leonardo de Vinci, maestro de Rafael de Urbino, insigne pintor de su tiempo, muy estimado de todos los príncipes, particularmente de Ludovico Esforza, duque de Milán y de Juliano de Médicis duque de Florencia, y del rey Francisco Valesio de Francia.

Entre las obras famosas que hizo, pintó una Cena de Cristo Nuestro Señor en el convento de Santo Domingo de Milán, cuya vista puso en gran deseo al rey de pasarla a su reino, intentándolo con arquitectos y maquinistas, por llevarla seguramente; mas por ser grande la pared y casi imposible desistió de su intento. Aunque pasado algún tiempo llevó al artífice por gozar de sus famosas obras, el cual enfermando en su casa lo visitaba muchas veces benignamente y sucedió un día que habiendo recibido el Santísimo Sacramento fuera del lecho con mucho sentimiento y lágrimas, le sobrevino un desmayo como mensajero de la muerte, y llegándose el rey a sostenerle la cabeza, parece que en aquella sazón reconoció su noble alma que no podía subir a más honra, y dexando el cuerpo en los brazos de aquel magnánimo Rey, voló a los del Eterno, después de setenta y cinco años gastados en honestos ejercicios.”⁴⁰⁴

En este texto, ampliamente divulgado por la tratadística europea, pensemos que una versión muy parecida la encontramos en Raffaello Borghini⁴⁰⁵, Pacheco presenta un relato donde la figura del pintor alcanza la dignidad que se merece.

⁴⁰⁰ Véase los apartados de esta investigación dedicados a esta temática.

⁴⁰¹ Hellwig, K., *op.cit.*, pág. 229: “Mientras Carducho sigue sobre todo a Varchi (...) Pacheco se sirve más de Vasari.”

⁴⁰² Véase Schlosser, Julius: *La Literatura Artística*, Madrid, 1976, págs 260-261.

⁴⁰³ Sobre la edición de Vasari utilizada por Pacheco: Bassegoda, B., *op. cit.*, pag. 33. Según vimos más arriba, Pacheco ya poseía esta edición de Vasari en 1593.

⁴⁰⁴ Pacheco, F, *el Arte de la Pintura, op.cit.*, págs.146-147. El texto utilizado por Pacheco como hemos dicho con anterioridad es la edición de las *Vidas* de Vasari de 1568, es decir, la conocida como la *Giuntina*. Edición que indica lo siguiente sobre la muerte de Leonardo: “Finalmente venuto vecchio, stette molti mesi ammalato; e vedendosi vicino alla morte, si volse diligentemente informare de le cose catoliche e della via buona e santa religione cristiana, e poi con molti pianti, confesso e contrito, se bene e' non poteva reggersi in piedi, sostenendosi nelle braccia d'i suoi amici e servi, volse divotamente pigliare il Santissimo Sacramento fuor del letto. Soprugiunseli il re, che spesso et amorevolmente lo soleva visitare; per il che egli per riverenza rizzatosi a sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia quanto avea offeso Dio e gli uomini del mondo non avendo operato nell'arte come si conveniva. Onde gli venne un parosismo messaggiero della morte; per la qual cosa rizzatosi il re e presoli la testa per aiutarlo e porgerli favore acciò che il male lo alleggerisse, lo spirito suo, che divinissimo era, conoscendo non potere avere maggiore onore, spirò in braccio a quel re, nella età sua d'anni 75.” El texto está extraído de: <http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari>. La edición de 1550 o *Torrentiniana* daba una imagen menos religiosa de la muerte de Leonardo que fue transformada por Vasari en su segunda edición de 1568. Acerca de la falsedad del relato por la ausencia del rey, véase entre otras posibles biografías vicianas, Nicholl, Charles, *Leonardo el vuelo de la mente*, Madrid, 2005, pág. 564.

⁴⁰⁵ El tratado de Raffaello Borghini fue también utilizado por Pacheco, tal y como nos lo señala B. Bassegoda. *Il Riposo*, publicado en 1584 se convierte en uno de los textos artísticos más señalados de la estética manierista, en él encontramos una serie de biografías de los artistas italianos más relevantes, alguna de ellas como la de Leonardo es un resumen de la *Vida* del mismo artista escrita por G. Vasari. En la sección de este trabajo dedicada a Fray José de Sigüenza introducimos el texto original del Borghini sobre este suceso.

Es uno, pues, de los diversos episodios que engrandecen la figura del artista a través de una serie de relatos que, convertidos casi en hagiografía, dan argumentos al tratadista sevillano para solicitar una elevación en el rango y en la dignidad del arte que profesa.

Pero, ya hemos hecho notar más arriba, que este deseo de igualar al pintor con otras artes liberales y la búsqueda de su ennoblecimiento, no era solamente un deseo de Pacheco para la generalidad de sus compañeros, Pacheco perseguía un objetivo más concreto, a saber, el enaltecimiento y el ascenso de su propio yerno Diego Velázquez, ya por entonces pintor agasajado por el rey Felipe IV.

Pacheco se presentará a sí mismo como el descubridor de Velázquez situándose en su calidad de maestro en una tradición que continuaba a las grandes figuras de la Antigüedad y a los grandes maestros del Renacimiento italiano. Pacheco, pues, se situará en la tradición de Leonardo, Giorgione y de Platón y equipará a su yerno con Rafael, Tiziano y Aristóteles, los discípulos de los grandes maestros arriba nombrados:⁴⁰⁶

“No tengo por mengua aventajarse el discípulo al maestro (habiendo dicho la VERDAD que no es mayor), ni perdió Leonardo de Vinci en tener a Rafael por discípulo.”⁴⁰⁷

Además, sabemos que esta relación entre Leonardo da Vinci y Rafael de Urbino será una de sus referencias dilectas que aparecerán como referente de ese lazo tan importante (maestro-discípulo/ relevancia de la función del maestro) a lo largo del todo *El arte de la Pintura*.⁴⁰⁸

También es interesante subrayar que esta afirmación de Pacheco puede ser comparada con la famosa sentencia de Leonardo da Vinci donde insta al discípulo a superar al maestro, realidad que se vio cumplida en el destino de Velázquez:

“Tristo è quel discepolo che non avanza il suo maestro”⁴⁰⁹

Las referencias a la vida de Leonardo no son abundantes en la obra de Pacheco, pero sí dejan entrever la información vasariana de una rivalidad existente entre Miguel Ángel Buonarroti y Leonardo da Vinci.⁴¹⁰

Estas referencias a ambos artistas, sin embargo, tienen como objetivo, no la presentación de su enemistad sino indicar el paralelismo entre ellos con respecto a algunas características propias y a sus obras:

“Y comencemos por el mayor: el divino Micael Angel como consta en su vida y de lo que dèl se refiere. Hizo un cartón (habiendo de concurrir con Leonardo de Vinci) de la guerra de Pisa, en el cual puso muchos desnudos”⁴¹¹

⁴⁰⁶ Hellwig, K, *op.cit.*, pág. 130.

⁴⁰⁷ Pacheco, F, *op.cit.*, pág. 202.

⁴⁰⁸ Las referencias a las enseñanzas de Leonardo sobre Rafael aparecen en las siguientes páginas de *El Arte de la pintura*, por ejmplo en la página 275.

⁴⁰⁹ Da Vinci, Leonardo, *The notebooks of Leonardo da Vinci*. Edited by Jean Paul Richter, 2 v., New York, 1970, pág. 250.

⁴¹⁰ La rivalidad entre Miguel Ángel y Leonardo se obtiene en el texto de Vasari sobretodo en el período de la vida de Leonardo pasado en Florencia entre 1500 y 1506. Vasari, G., *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Edición a cargo de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Madrid, 2007, pág. 478: “Había un enorme desprecio mutuo entre Miguel Ángel Buonarroti y él” (...)

⁴¹¹ Pacheco, F, *El arte de la Pintura, op.cit.*, pág. 437.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

En esta cita Pacheco, señalando de pasada la rivalidad entre los dos artistas, nos hace referencia a uno de los grandes eventos de la Florencia de inicios del Cinquecento, la decoración del Salón de los Quinientos en el Palazzo Vecchio.

Giorgio Vasari es una de las fuentes más importantes de transmisión de la información sobre el acontecimiento; el escritor de Arezzo nos dice que Leonardo y Miguel Ángel recibieron el encargo de decorar los muros del Salón con pinturas que narraban algunas de las gestas más importantes del pueblo florentino y que, en ambos casos, la obra nunca llegó a ser terminada por diferentes motivos.⁴¹²

Sin embargo, esta falta de conclusión en las obras planteadas para el Palazzo Vecchio no fue un inconveniente para que su fama se extendiese y los cartones fuesen copiados y admirados por una multitud de pintores, entre ellos por el propio Rafael.⁴¹³

Igualmente, los dos artistas Miguel Ángel y Leonardo aparecen en otra apreciación de Pacheco:

“Con que se prueba que, no sólo los antiguos se alzaron con la erudición, y que en nuestro siglo ha habido varones doctos, no sólo en la pintura, pero en las letras humanas (de que se ha hablado asaz), como Micael Angel, de quien se leen muchas composiciones en verso, Leonardo de Vinci, el Bronzino (...)”⁴¹⁴

La cita de Pacheco se pone en relación con los conocimientos que hay que alcanzar para dedicarse a la tarea pictórica, pero también con la formación literaria que los pintores deben tener para tratar los contenidos de su obra con la suficiente dignidad.

Como sabemos, el ideal de un artista culto es un ideal que ya podemos encontrar en el Mundo clásico, por ejemplo, en la obra de Marco Vitrubio Polión⁴¹⁵ se describe la imagen del arquitecto ideal, imagen que hace necesaria una formación en ciencias y letras ya que, “por tanto, los arquitectos que sin teoría, y sólo con la práctica, se han dedicado a la construcción, no han podido conseguir labrarse crédito alguno en sus obras(...) debe pues, éste estudiar Gramática; tener aptitudes para el Dibujo; conocer la Geometría; no estar ayuno de Óptica, ser instruido en Aritmética y versado en Historia(...)”⁴¹⁶

Este ideal de hombre de conocimientos universales provenía del modelo de la Retórica clásica, así, en el *Orador* de Marco Tulio Cicerón⁴¹⁷ se indican cuales son los saberes que un buen retórico debe poseer. Este conjunto de conocimientos por su vastedad impone el tipo de *uomo universale* que retomarán en el Renacimiento de forma paradigmática Leone Battista Alberti y Leonardo da Vinci.⁴¹⁸

⁴¹² Sobre la reconstrucción de la posible disposición de las pinturas que decoraban los muros del Palacio véase Gould, C., “Leonardo’s Great Battle-piece. A Conjectural Reconstruction”, *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, págs.117-129. Algunas informaciones nuevas sobre el asunto: Pedretti, Carlo: *Leonardo da Vinci inedito. Tre Saggi*, Firenze, 1968. Uno de los estudios más recientes sobre el tema corresponde a Hatfield, Rab, *Finding Leonardo*, USA, 2007.

⁴¹³ Las apreciaciones en este sentido son numerosas a lo largo de todas las vidas de Vasari. También debemos recordar las apreciaciones de Benvenuto Cellini en sus *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, 1989, donde afirma que fueron la escuela del mundo.

⁴¹⁴ Pacheco, F. *op.cit.*, pág. 537.

⁴¹⁵ Véase, Vitrubio, Marco P., *Los diez libros de la Arquitectura*. Edición de Agustín Blázquez, Barcelona, 1982.

⁴¹⁶ *Ibidem*, pág. 5 y 6

⁴¹⁷ Cicerón, Marco T, *El Orador*, Madrid, 1991, edición de E. Sánchez Salor.

⁴¹⁸ L. B. Alberti en su obra sobre la pintura intitulada *Della Pittura* nos presenta este ideal en varias ocasiones, podemos, por ejemplo, encontrarlo en la página 113 y s.s. de la edición española que

A partir de estos precedentes la tratadística italiana asumirá la formación intelectual del artista como uno de sus preceptos básicos, argumento que se adecuaba perfectamente al deseo, por parte de estos autores, de elevar la posición social del artista.

Este ascenso social del artista, la transformación de la pintura en un arte liberal, va unido a la aparición de academias que reglamentan estrictamente la formación intelectual del artista y que desarrollan en el campo pictórico el “dictum” horaciano del “ut pictura poesis”⁴¹⁹

La obra de Pacheco también se interesará por otros aspectos de la obra de Leonardo, aquellos que están en relación con el tema de las técnicas artísticas que se describen a lo largo del libro.

Leonardo, por tanto, no sólo aparecerá en el tratado de Pacheco como uno de los artistas que debemos recordar por haber elevado la dignidad de la pintura a través del reconocimiento de su valor por reyes y grandes personajes europeos, ni por su vasta cultura que puso al servicio de la renovación de la pintura, el florentino es también recordado por Pacheco por aspectos más técnicos como veremos a continuación:

“En la cual observación de los diversos efectos que hace la luz con los colores, fueron excelentes Rafael de Urbino, Leonardo da Vinci, Antonio Correggio y Ticiano, los cuales con tanta arte y prudencia imitaron la luz y los colores, que sus figuras parecen antes naturales que artificiales; mostraron en las carnes ciertas manchas y tintas que los imperitos no alcanzan;”⁴²⁰

Era notoria a Pacheco la importancia que para Leonardo da Vinci tenía toda la reflexión acerca de la luz y el color, asuntos de los que trata ampliamente en el *Libro della Pittura* del cual, como se tratará, poseía una versión apócrifa el propio Pacheco.

También debemos subrayar que del elenco presentado por Pacheco, dos de los tres pintores que acompañan el nombre de Leonardo, son pintores que de una manera más o menos evidente se han relacionado con las técnicas de Leonardo y con sus influencias. Rafael de Urbino nos aparece ligado a lo largo de todo el texto de Pacheco como discípulo de Leonardo y Antonio Correggio por su suavidad tonal y el uso del claroscuro fue relacionado desde épocas tempranas con influencias de tipo leonardesco⁴²¹.

Por otro lado, la última parte de la cita nos parece sumamente relevante del estudio de Leonardo sobre los reflejos luminosos y sus efectos sobre las diferentes superficies en la transformación del color original. Los ejemplos de la reflexión de Leonardo sobre este

utilizamos: “Quiero que el pintor, tanto como le sea posible, sea docto en verdad en todas las artes liberales(...)” Alberti, León Battista, *De la Pintura y otros escritos sobre arte*, Edición de Rocío de la Villa, Madrid, 1999; en Leonardo da Vinci también esta formulación culta del artista se encuentra a lo largo de sus numerosos escritos.

⁴¹⁹ Sobre el desarrollo de las academias y la formación intelectual del artista se puede consultar: Pevsner, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982, donde podemos leer: “El objetivo de este sistema de educación es evidentemente el mismo que el del sistema teórico de Leonardo en general. El arte debe escindirse de la artesanía manual. Hay que desarrollar el conocimiento más que la habilidad en el pintor”, *op. cit.*, pág. 38. La influencia del ideal humanístico en la pintura europea aparece bien estudiado en: Lee, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis. Una teoría humanística de la pintura*. Madrid, 1982, sobre todo ver el capítulo VI, pág. 73 y s.s. intitulado “el pintor erudito”.

⁴²⁰ Pacheco, F., *op.cit.*, pág. 84. Según Bassegoda esta referencia estaría extraída del *Trattato* de Lomazzo de 1584, pág. 33.

⁴²¹ Véase Brown, D.A., *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, New York, 1981.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

tema, como ya hemos señalado, son numerosos, pero podemos extraer de sus textos un ejemplo para con él aclarar el sentido de la frase del tratadista andaluz:

“Lo que se pregunta es lo sucede muchas veces cuando un rostro ya sea coloreado o sea blanco y las sombras lo amarillean. Y esto sucede porque las calles húmedas amarillean más que las secas y las partes del rostro que se giran en tales calles se tintan del amarillo y de la oscuridad de las calles que reflejan en ellas.”⁴²²

Es también interesante recordar la descripción que Giorgio Vasari realizó del retrato de *la Gioconda*, retrato donde el naturalismo es tan perfecto que se confunde con el propio color de la vida, tal y como nos subrayaba Pacheco anteriormente:

“Los ojos tenían ese brillo y ese lustre que se pueden ver en los reales, y a su alrededor había esos rosáceos lívidos y los pelos que no se pueden realizar sin una gran sutileza (...) La boca, con toda la extensión de su hendidura unida por el rojo de los labios y lo encarnado del rostro, no parecía color sino carne real.”⁴²³

Esta búsqueda de la representación naturalista que elogia Pacheco es conseguida por Leonardo con diversos procedimientos y técnicas que son muy recomendables para todo pintor que quiera sobresalir en su arte. Ya hemos mostrado como Pacheco nos cuenta que Leonardo, como otros grandes maestros del arte italiano, utilizaba con una gran sabiduría la luz y el color, pero estos procedimientos, resultado de arduas investigaciones en el caso de Leonardo, no son los únicos recursos del pintor florentino, Pacheco, apoyándose en el tratado de Giovanni Battista Armenini, nos narra otras vías de investigación que Leonardo utilizaba para acercarse al modelo natural:

“De esta manera, que la perfección consiste en pasar de las ideas o a lo natural, y de lo natural a las ideas; buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto. Así lo hacía también su maestro del mismo Rafael, Leonardo de Vinci, varón de sutilísimo ingenio atendiendo a seguir los antiguos; el cual, primero que se pusiese a inventar cualquier historia, investigaba todos los efectos y naturales de cualquier figura, conforme a su idea; y hacía luego diversos rasguños; después se iba donde sabía que se juntaban personas de la suerte que las había de pintar y observaba el modo de sus semblantes y vestidos y movimientos del cuerpo; y hallando cosa que le agradase, conforme a su intento lo debuxaba en el librete que siempre llevaba consigo (veremos adelante sus palabras conforme a su intento) y, desta manera, acababa sus obras maravillosamente.”⁴²⁴

⁴²² Vinci, L.da, *Libro della Pittura, op. cit.*, pág 415, v. II: “Quello che si dimanda accade che spesse volte un viso fia colorito o bianco e l'ombre gialleggiaranno, e questo accade che lle strade bagnate più gialleggiano che ll'asciutte, e lle parte del viso che sono volte a tali strade sono tinte della giallezza et oscurità delle strade che gli stanno per obietto.” Sobre este texto perteneciente según Carlo Pedretti al perdido Libro A y con un comentario en la pág. 78 de su texto se puede consultar: Pedretti, C., *Leonardo da Vinci on painting. A lost book (libro A)*.

⁴²³ El texto castellano que acabamos de citar de las *Vidas* de Vasari corresponde a la edición española editada por Luciano Bellosi y Aldo Rossi en Madrid, 2007, que traduce la edición Torrentiniana de 1550. En este caso no cabe establecer diferencias entre la edición Torrentiniana y la edición Giuntina de 1568 que presentan la misma descripción de la *Gioconda*: “Gli occhi avevano que' lustri e quelle acquirine che di continuo si veggono nel vivo, et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi e i peli, che non senza grandissima sottigliezza si possono fare(...) la bocca con quella sua sfenditura, con le sue fini unite dal rosso della bocca con l'incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente”, *op. cit.*, <http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari>, pág. 31.

⁴²⁴ Pacheco, F., *op.cit.*, pág. 275. De este texto de Pacheco presenta Bassegoda la referencia italiana de la obra de G.B. Armenini: *De veri precetti della pittura*(1586); nosotros hemos utilizado la edición castellana: Armenini, Giovanni Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Madrid, 1999 edición realizada a cargo de M^a Carmen Bernárdez Sanchís, cuya traducción es: “Fue el excelentísimo Leonardo da Vinci el más sutil ingenio entre los mejores, y tan diligente en todas sus perfectísimas obras que, aunque no haya muchas, puede decirse que tan sólo atendió al camino trazado por Zeuxis y Apeles más que cualquier otros de su tiempo. De modo que antes de disponerse a formar la invención de cualquier

Raffaello Borghini, en su *Riposo*, también daba cuenta del dibujo preciso y con un fuerte componente naturalista de Leonardo:

“Hay una cabeza de un hombre muerto hecha con preciso detalle por Leonardo da Vinci.”⁴²⁵

Referencias que debieron informar a Pacheco de la gran capacidad dibujística del maestro florentino.

El texto de Pacheco, además, destila en estas líneas el fuerte componente manierista que su tratado recoge por influencia italiana. Así, líneas más arriba, Pacheco nos ha recordado la famosa carta que Rafael de Urbino envió a Baldassare Castiglione y que Pacheco traducía en los siguientes términos:

“Mas careciendo de buen juicio y de hermosas mujeres, yo me sirvo de cierta idea que se me ofrece a la imaginación; si ésta tiene alguna excelencia en la arte, no lo sé, pero bien me fátigo por alcanzarla”⁴²⁶

Pacheco, pues, nos subraya la pertinencia de corregir las representaciones interiores con la contemplación de la naturaleza, aunque también, puede ser realizada esta corrección a la inversa de tal manera que, cuando falte ésta, puede utilizar directamente de las “hermosas ideas”⁴²⁷ adquiridas por él.

Panofsky destaca como el sentido de “idea” en Pacheco cobra un doble sentido, por un lado aparece como representación específica de la belleza, por otro lado es un concepto o imagen de lo que se ha de obrar.

Esta interpretación manierista de la relevancia de la intelectualidad del arte en base a la concepción de la imagen mental o “idea” aparece relacionada con el pensamiento leonardesco en varios tratadistas que estuvieron, como ya hemos mostrado, al alcance de Francisco Pacheco, así en relación al texto de Armenini que acabamos de ver, el escritor italiano señala:

“Leonardo Vinci mostraba claramente con bellissimo discurso que la importancia de las artes está en la mente aunque no se expresan sino en las obras”⁴²⁸

Pero, el texto del escritor gaditano que acabamos de citar más arriba, no sólo es importante por la relación que hemos podido establecer entre la visión de un arte

obra suya que debiera hacer, investigaba todos los efectos propios y naturales de cada figura y de cualquier otra cosa conforme a su idea; después buscaba sus cualidades, esto es: si aquella persona debía ser noble o plebeya, alegre o severa, turbada o contenta, vieja o joven, de ánimo tranquilo o por el corazón airado, bueno o malo. Una vez que esto quedaba claro en su mente, hacía diversos esbozos y después iba donde sabía que se reunían personas de tales características, observaba con todo cuidado sus rostros, maneras, ropas y el movimiento del cuerpo, y cuando encontraba lo que creía adecuado a lo que deseaba hacer, con la punta metálica lo llevaba a un librito que siempre tenía consigo. Hacía esto muchas veces hasta que le bastaba para aquella figura u otras cosa que quisiera pintar, y se ponía a darle forma, haciéndola maravillosa: óptimo modo y vía en verdad, para realizar obras, pero nadie en nuestro tiempo lo sigue”, *op. cit.*, págs. 117-118.

⁴²⁵ Cita traducida por el autor del texto de Borghini, pág 50: “There is a dead man’s head done in great detail by Leonardo da Vinci”.

⁴²⁶ Pacheco, F, *op. cit.*, pág. 275. Las ideas rafaelescas son analizadas desde la perspectiva de la construcción de la estética manierista por Panofsky, Erwin, *Idea*, Madrid, 1984, págs. 63, 65, 77. Interesante resulta el análisis de las ideas artísticas del Manierismo en la obra de Schlosser, *op. cit.*, págs. 371 y s.s. y en la clásica obra de Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia*, Madrid, 1980, págs., 143 y s.s.

⁴²⁷ *Ibidem*, pág. 275.

⁴²⁸ Armenini, G.B., *op. cit.*, págs. 288-289.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

intelectualizado común a nuestro tratadista y al ambiente cultural italiano, sino también porque nos aporta una descripción de los modos de creación del florentino: “el cual, primero que se pusiese a inventar cualquier historia, investigaba todos los efectos y naturales de cualquier figura, conforme a su idea; y hacía luego diversos rasguños; después se iba donde sabía que se juntaban personas de la suerte que las había de pintar y observaba el modo de sus semblantes y vestidos y movimientos del cuerpo”

Este modo de investigación y de creación artísticas de origen leonardesco, no sólo son mencionadas en este apartado por el autor de *El Arte*, nuestro tratadista volverá más adelante sobre este procedimiento utilizando una cita directa de Leonardo:

“Observa -dice- en las acciones naturales que hacen los hombres de prontitud, nacida de la poderosa afición de sus afectos, y haz prestamente memoria con el debuxo en tu librete para servirte de ellas en la ocasión que se ofreciere valerte de las mismas acciones”⁴²⁹

Esta utilización de pequeños cuadernos, muy manejables, para tomar notas del natural, era una costumbre habitual en el proceso creador de Leonardo, de hecho, el artista florentino nos aporta otros procedimientos que permiten tomar apuntes rápidos del natural y esquematizarlos con la finalidad de poder memorizarlos y utilizarlos posteriormente en el estudio:

“Si quieres tener soltura para recordar la expresión de un rostro deberás primero memorizar gran número de cabezas, narices, bocas, mentones, gargantas, cuellos y hombros (...) así, cuando hayas de dibujar un rostro de memoria lleva consigo un pequeño cuaderno donde tengas anotadas esas facciones (...)”⁴³⁰

“Es preciso saber con exactitud todos los movimientos del hombre, empezando por el conocimiento de los miembros y del todo, y de sus diversas articulaciones, lo cual se conseguirá apuntando brevemente con pocas líneas las actitudes naturales de los hombres (...) por esto será muy bueno que te acostumbres a llevar contigo una libretilla de papel (...)”⁴³¹

Pero además del color y de la luz, para Pacheco, Leonardo es un maestro del dibujo. En este sentido, el artista florentino aparece en el texto de Pacheco como un pintor que aplica sus dotes dibujísticas a la realización de excelentes retratos:

⁴²⁹ Pacheco, F, *op. cit.*, págs. 342-343.

⁴³⁰ Vinci, L. da: *Tratado de Pintura, op.cit.*, pág. 398. El texto original leonardesco, al alcance de Pacheco en el *Libro della Pittura* declaraba lo siguiente: “Se tu vuoi avere facilità in tenerte a mente un’aria d’un volto, impara prima a mente di molte teste, occhi, nasi bocchi, menti e gole e colli e spalli(...) overo, quando hai a fare un volto a mente, porta con teco un piccolo libretto(...)” Págs. 261-262, *op.cit.*, volumen II.

⁴³¹ Vinci, Leonardo da, *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribio Leon Baustista Alberti*, edición de Diego Antonio Rejón de Silva, Madrid, 1784, pág.44. El texto leonardesco dice: “Li movimenti de l’omo vogliono essere imparati dopo la cognizione delle mebra e del tutto in tutti li moti delle membra e gionture, e poi con breve notazione di pochi segni vedere l’azzioni delli omini (...) sicché per questo sia vago di portar con teco un piccolo libretto di carte (...)”, *Libro della Pittura, op. cit.*, pág 219, también en la página 200 se puede leer. “ Sempre il pittore che vole aver onore delle sue opere, debbe cercare la prontitudine de’ sua atti naturali fatti dalli omini improvviso e nati da potente affezione de’ loro effetti, e di quelli fare brevi ricordi in su’ suoi libretti, e poi alli suoi propositi adoperarli (...)”.

Leonardo da Vinci y España

“¿Quién como Apeles en la antigüedad, el mayor pintor y el mayor retratador, pues lo fue de Alexandro Magno? ¿Quién igualó a Leonardo de Vinchi, maestro de Rafael para que entre sus profundas obras no hiciese maravillosos retratos?”⁴³²

“Hizo también retratos en debuxo el gran Leonardo de Vinchi (...)”⁴³³

La maestría de Leonardo para la ejecución de retratos inolvidables ya es conocida desde sus primeros biógrafos, sin embargo será Vasari quien en su relato de la vida del maestro de Anchiano introduzca alguno de los lugares comunes que después pasaron al resto de la tradición historiográfica europea. Así, será a través del biógrafo aretino, tal y como ya hemos indicado, como Pacheco recogerá gran parte de su información sobre Leonardo da Vinci. Por lo tanto, podemos afirmar que la importancia de los retratos leonardescos viene en el texto del tratadista afincado en Sevilla subrayado por la transmisión vasariana.

Ya también hemos hecho notar que la edición de la obra de Vasari utilizada por Pacheco será la edición de 1568 conocida como la *Giuntina*. En esta edición, Vasari nos recuerda dentro de las obras de Leonardo los siguientes retratos que el pintor realizó:

“Ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci, cosa bellissima”⁴³⁴

“Hizo para Francesco del Giocondo el retrato de su mujer Mona Lisa y, a pesar de dedicarle los esfuerzos de cuatro años, lo dejó inacabado. Esta obra la tiene hoy el rey Francisco de Francia en Fontainebleau. Todo aquel que quisiera ver en qué medida puede el arte imitar a la naturaleza lo podía comprender en su cabeza, porque en ella se habían representado todos los detalles que se pueden pintar con sutileza. Los ojos tenían ese brillo y ese lustre que se pueden realizar sin una gran sutileza. En las cejas se apreciaba el modo en que los pelos salen de la carne, más o menos abundantes y, girados según los poros de la carne, no podían ser más reales. La nariz, con todas esas aperturas rosáceas y tiernas, parecía de verdad. La boca, con toda la extensión de su hendidura unida por el rojo de los labios y lo encarnado del rostro, no parecía color sino carne real. En la fontanela de la garganta, si se miraba con atención, se veía latir el pulso: y en verdad se puede decir que fue pintada de una forma que hace estremecerse y atemoriza a cualquier artista valioso.”⁴³⁵

Los dos retratos enumerados aquí por Vasari corresponden, de manera evidente, al retrato de *Ginebra de Benci* hoy día conservada en la Nacional Gallery de

⁴³² Pacheco, F. *op.cit.*, pág. 522

⁴³³ *Ibidem*, pág. 527.

⁴³⁴ http://biblio.cribecu.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=30

⁴³⁵ *Ibidem*, “Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto: la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanableò. Nella qual testa, chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere: avvegnaché gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo, et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi e i peli, che non senza grandissima sottigliezza si possono fare; le ciglia, per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali; il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si vedeva essere vivo; la bocca con quella sua sfenditura, con le sue fini unite dal rosso della bocca con l'incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente; nella fontanella della gola, chi intentissimamente la guardava, vedeva battere i polsi: e nel vero si può dire che questa fussi dipinta d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice, e sia qual si vuole.”El texto en castellano lo encontramos en Vasari, g., *Las Vidas, op. cit.*, pág 476.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Washington⁴³⁶ y al famosísimo y controvertido retrato de *Mona Lisa* hoy en el Museo del Louvre en París.

Creemos que de estos dos retratos mencionados por Vasari, Pacheco se refiere fundamentalmente al retrato de la *Gioconda* que es, como hemos visto, el que recibe una mayor atención y una descripción más prolija en el texto vasariano. El conjunto de detalles que gracias al dibujo y al uso del color por parte de Leonardo vuelve a la obra casi milagrosa debió impactar en el tratadista sevillano que coloca a Leonardo, siguiendo un tópico de la época, a la altura del mismo Apeles.

No obstante, esta comparación de Leonardo con Apeles ya aparecía en la edición *Torrentiniana* de Vasari de 1550 en un epitafio que después se mantendrá en la edición *Giuntina* de 1568:

“EL SOLO A TODOS VENCE
VENCE A FIDIAS, VENCE A APELES
Y AUN A TODA LA TROPA VICTORIOSA.”⁴³⁷

Aunque también, la comparación de Leonardo con Apeles, aparece en otro texto utilizado por Pacheco y ya citado con anterioridad, a saber, el texto de G.B. Armenini, donde el autor italiano declara:

“Fue el excelentísimo Leonardo da Vinci el más sutil ingenio entre los mejores, y tan diligente en todas sus perfectísimas obras que, aunque no haya muchas, puede decirse que tan sólo atendió al camino trazado por Zeuxis y Apeles más que cualquier otros de su tiempo.”⁴³⁸

Finalmente, es interesante resaltar que la expresión que nuestro escritor utiliza para calificar las obras de Leonardo es: “profundas obras”. Esta adjetivación “profundas” nos habla de la presentación excepcional que Vasari hace de las cualidades de Leonardo da Vinci: “verdaderamente el cielo nos manda a veces a algunos que no representan únicamente a la humanidad, sino a la propia divinidad, para que sirviéndonos de modelo podamos acercarnos con el ánimo y la excelencia del intelecto a las partes más elevadas del cielo.”⁴³⁹

⁴³⁶ Sobre este retrato y una posible recomposición y nueva interpretación del mismo así como sobre los antecedentes de la obra de Leonardo e influencias de Leonardo da Vinci: Brown, David A., *Leonardo da Vinci, origins of a Genius*, Singapore, 1998

⁴³⁷ Vasari, G., *Las Vidas, op.cit.*, pág. 479. El texto latino del epitafio leonardesco diría: “VINCE COSTUI PUR SOLO TUTTI ALTRI, E VINCE FIDIA E VINCE APELLE E TUTTO IL LOR VITTORIOSO STUOLO.” http://biblio.cribecu.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=31.

⁴³⁸ Véase la nota 43 de la edición citada.

⁴³⁹ Vasari, G., *Las vidas, op.cit.*, pág 471. Las palabras de la *Torrentiniana* son la siguientes: “E veramente il Cielo ci manda talora alcuni che non rappresentano la umanità sola, ma la divinità istessa, acciò da quella come da modello, imitandolo, possiamo accostarci con l'animo e con l'eccellenza dell'intelletto alle parti somme del cielo”, http://biblio.cribecu.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=4&page_n=16. Es curioso señalar que el adjetivo profundo para destacar estas características especiales del genio de Leonardo fue utilizado también por Charles Baudelaire(1821-1867) para caracterizar a Leonardo:

“Léonard de Vinci, miroir *profond* et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, appaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui fement leur pays,”

Extraído del poema “Les Phares” en Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, 1993. el subrayado es nuestro.

De todas formas, las referencias a la capacidad técnica de Leonardo, no se agotan en el *Arte de la Pintura* con las referencias a la maestría del pintor florentino en el dibujo y en el arte del retrato, Leonardo nos aparece en *El Arte* de Pacheco en relación, igualmente, con el uso de la técnica del óleo:

“Entre los pintores acreditados que a la sazón había en Venecia era tenido en mucho un maestro Dominico Veneciano; éste le hizo caricias y cortesías como a estrechísimo amigo, mas, Antonello, que no quiso ser vencido de ellas, pasados algunos días le enseñó el secreto y modo de pintar a olio, con que hizo famosas obras aprendiéndolo después Andrea del Castagno, Pedro Perugi, Leonardo da Vinci y Rafael de Urbino, que levantaron al sublime y alto lugar en que hoy se halla.”⁴⁴⁰

Según B. Bassegoda el texto está claramente inspirado en una de las *Vidas* de Vasari, a saber, en la “Vida de Antonello de Messina” para la noticia referente a este pintor y en la “Introducción a la pintura” que el mismo autor realiza en su obra:

“Este arte después trajo a Italia Antonello da Messina que muchos años estuvo en Flandes, y, al volverse aquí desde los montes se quedó a vivir en Venecia, la enseñó a algunos amigos, uno de los cuales fue Domenico Veneziano que la llevó posteriormente a Florencia cuando pintó al óleo la Capilla Portinari en Santa Maria Nuova, donde la aprendió Andrea dal Castagno que la enseñó a otros maestros con lo que este arte se fue adquiriendo y ampliando –hasta llegar a Pietro Peruginio, Leonardo da Vinci y Rafael de Urbino- de tal manera que, gracias a ellos, se concretó en esta belleza que nuestros artifices practican.”⁴⁴¹

Otras referencias a la utilización y buen hacer de Leonardo con la técnica del óleo las encontramos en la propia “Vida de Leonardo” relatada por Vasari

“Nell'arte della pittura aggiunse costui alla maniera del colorire ad olio una certa oscurità, donde hanno dato i moderni gran forza e rilievo alle loro figure”⁴⁴²

Y finalmente, en la edición *Torrentiana* de 1550 en el epitafio que desaparece en la edición *Giuntina* nos aparece la siguiente loa al arte de Leonardo:

“LEONARDUS VINCIUS.
QUID PLURA? DIVINUM INGENIUM DIVINA MANUS
EMORI IN SINU REGIO
MERUERE.
VIRTUS ET FORTUNA HOC MONUMENTUM
CONTINGERE GRAVISS. IMPENSIS
CURAVERUNT.
ET GENTEM ET PATRIAM NOSCIS, TIBI GLORIA ET INGENS
NOTA EST: HAC TEGITUR NAM LEONARDUS HUMO.
PERSPICUAS PICTURAE UMBRAS OLEOQUE COLORES
ILLIUS ANTE ALIOS DOCTA MANUS POSUIT.
IMPRIMERE ILLE HOMINUM DIVUM QUOQUE CORPORA IN AERE
ET PICTIS ANIMAM FINGERE NOVIT EQUIS.”⁴⁴³

⁴⁴⁰ Pacheco, F, *El Arte de la Pintura*, *op. cit.*, págs. 476-477.

⁴⁴¹ Vasari, G. *Le Vite*, *op. cit.*, le_vite-volume_n=1&page_n=133: “Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina che molti anni consumò in Fiandra, e, nel tornarsi di qua da' monti fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò ad alcuni amici, uno de' quali fu Domenico Veniziano che la condusse poi in Firenze quando dipinse a olio la capella de' Portinari in S. Maria Nuova, dove la imparò Andrea dal Castagno che la insegnò agli altri maestri, con i quali si andò ampliando l'arte et acquistando - sino a Pietro Peruginio, a Leonardo da Vinci et a Raffaello da Urbino - talmente, che ella s'è ridotta a quella bellezza che gli artefici nostri, mercé loro, l'hanno acquistata.”

⁴⁴² *Ibidem.*, le_vite&volume_n=4&page_n=37

Así, gracias a Vasari Pacheco tuvo conocimiento de la maestría leonardesca en el uso del óleo que permitió a Leonardo el desarrollo de su técnica del claroscuro que no hubiese sido posible sin este avance pictórico.

Llegados a este punto, podemos, pues, afirmar que gracias a la utilización de la tratadística italiana, fundamentalmente, gracias a los escritos de Vasari, Lomazzo, Armenini, Borghini...,⁴⁴⁴ Pacheco recibió una imagen de Leonardo da Vinci que lo presentaba como uno de los grandes paradigmas del arte del Renacimiento.

El escritor sevillano utilizó el prestigio de Leonardo, así como el de otros artistas renacentistas, para apoyar las grandes líneas que recorrían su tratado, tales como el reconocimiento de la pintura como un arte liberal, la formación que un pintor debe poseer para poder afrontar la composición de una obra de arte digna o los recursos artísticos y las técnicas que el pintor debe conocer y que vienen refrendados por una tradición que enlaza con los grandes creadores del Renacimiento...

A continuación, veremos una recepción diferente de la obra teórica leonardesca, en ese caso no hay citas que incluyan el nombre de Leonardo da Vinci pero sí argumentos que fueron elaborados, por primera vez, de una manera sistemática por el maestro florentino.

El Parangón leonardesco y el parangón de Pacheco.

Como ya hemos referido con anterioridad, la recepción de la obra visual y escrita de Leonardo es sumamente diversa. Esta diversidad viene dada por las características y los factores con las que el receptor la asume. Así, en el caso que estamos analizando, la recepción de Leonardo en el *Arte de la Pintura* escrito por Francisco Pacheco, la acogida de Leonardo viene mediada por la variedad de documentos relacionados con Leonardo da Vinci que el tratadista sevillano utiliza.

Sabemos que Francisco Pacheco utilizó con asiduidad la mayor parte la literatura artística italiana relevante, literatura artística que había comenzado su devenir en los comienzos del siglo XV con las obra de Cennino Cennini o Ghiberti. Leonardo da Vinci fue un eslabón significativo y especial en esta tradición literaria.

La importancia de la obra leonardesca vendría dada por la amplitud y profundidad de los temas tratados así como por la pronta significación que todos los testimonios de la mano vinciana tuvieron, por otro lado, la particularidad de la obra vinciana viene dada porque no se realizó una edición impresa de sus escritos hasta 1651.

⁴⁴³ *Ibidem.*, le vite&volume_n=4&page_n=38. La traducción castellana la encontramos en Vasari. G., *Las Vidas*, op.cit., pág. 479: "Leonardo da Vinci. ¿Para qué decir más?/su divino talento, su divina mano/ hubierna merecido morir en brazos reales./Su virtud y fortuna se ocuparon de levantar/ este monumento de elevadísimo precio// Conociendo la gente y la tierra florentina, conoces/ su gloria inmensa: pues en esta tierra reposa Leonardo./ Su docta mano antes que la de ningún otro/ introdujo sombras diáfanas en la pintura y colores al óleo./ fue experto en moldear en bronce los cuerpos de hombres y dioses/ y en dar alma a caballos pintados."

⁴⁴⁴ La influencia del "Tratado" de Leonardo es importante en toda la tratadística italiana de la segunda mitad del siglo XVI. Así por ejemplo, Lloyd H. Ellis Jr. editor del *Riposo* de Borghini indica como Raffaello Borghini utilizó alguna de las copias apócrifas de Leonardo en la composición de su tratado, Véase Borghini, Raffaello, *Il Riposo*, Toronto, 2007, pág. 14.

La difusión, pues, de las ideas de Leonardo da Vinci sobre el arte se realizó, de una manera especial, a través de copias manuscritas del documento compilado por Francesco Melzi que, fundamentalmente, se divulgaron en la segunda mitad del siglo XVI.

Sin embargo, los argumentos que analizaremos seguidamente no aparecen en esas copias apócrifas de la segunda mitad del siglo XVI. Son argumentos que pertenecen al famoso “parangón” vinciano y que pudieron tener una difusión diversa como veremos más adelante.

Así, Francisco Pacheco, llegó a conocer estas ideas no por la copia apócrifa de los escritos de Leonardo que él mismo llegó a poseer, sino a través de la recepción que de estos argumentos ya habían hecho los tratadistas italianos del siglo XVI.

Por tanto, en este apartado, veremos cuáles son las ideas de Leonardo sobre la escultura y su comparación con la pintura que podemos encontrar en el *Arte de la Pintura* de Pacheco y a través de qué escritores del siglo XVI Pacheco tuvo conocimiento de las mismas.

“Paragone”, parangón o “comparación de las artes” es el título actual dado al primer capítulo del tratado que sobre la pintura viene adscrito al nombre de Leonardo da Vinci aunque su compilador haya sido, probablemente, su discípulo Francesco Melzi y que hoy se encuentra en la Biblioteca Vaticana, habiendo pertenecido anteriormente a la Biblioteca Ducal de Urbino.⁴⁴⁵

El Parangón leonardesco constituye una contribución fundamental a la literatura sobre la “comparación entre las artes”. Posteriormente, esta discusión será retomada por otros tratadistas y artistas a través del cuestionario que Benedetto Varchi envió a los mismos en 1546.⁴⁴⁶ La discusión sería proseguida en las centurias sucesivas por teóricos y académicos italianos, franceses y españoles.

Es razonable hacer notar, pues, que Francisco Pacheco utilizó de manera asidua el Tratado de Lomazzo⁴⁴⁷, y esta referencia es importante para el asunto que nos ocupa, ya que según los estudios de Carlo Pedretti⁴⁴⁸ sobre este problema, G.P. Lomazzo poseía ciertos escritos de Leonardo sobre las artes que finalmente acabaron en la Corte de Praga de Rodolfo II. Utilizando estos documentos vincianos parece ser que Lomazzo en su *Trattato dell'Arte de la Pintura* (1584) transcribió una parte de los mismos con mínimas modificaciones; igualmente, el tratadista milanés utilizó una parte representativa del “Paragone” que no aparece en el *Libro di Pintura* compuesto a partir de los originales de Leonardo por su discípulo Francesco Melzi. En referencia al texto vinciano Lomazzo afirma:

⁴⁴⁵ Este escrito leonardesco correspondería al *Codex Vaticanus* (Urbino), 1270.

⁴⁴⁶ Del texto de Benedetto Varchi, *Lección sobre la primacía de las artes*, existe una edición española realizada por Cristóbal Belda Navarro, Valencia, 1993

⁴⁴⁷ Las numerosas referencias a Lomazzo en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, así como la importancia del tratadista milanés en la obra de Pacheco vienen claramente delimitadas en las notas críticas de B. Bassegoda al texto de Pacheco.

⁴⁴⁸ Vinci, L. da, *Il Libro della Pintura*, véase en el primer volumen la introducción realizada por Carlo Pedretti, pág. 50. También del mismo autor, “Lomazzo’s unpublished records about Leonardo: a) Le allegorie di Oxford, b) La plastica madre della scultura, c) Un soggetto anamorfico” en *Studi Vinciani, Documenti, Analisi e Inediti Leonardeschi*, Geneva, 1957.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“Nelqual modo va discorrendo & argumentando Leonardo da Vinci in vn suo libro letto da me questi anni passati ch’egli scrisse di mano stanca à prieghi di Lodouico Sforza, Duca di Milano, in determinatione di questa questione sè è più nobile la pittura, ò la scoltura”⁴⁴⁹

Así, se suele referir la existencia de un manuscrito autógrafo de Leonardo del “Paragone” que habría sido escrito a petición de Ludovico Sforza, quizá, en ocasión de un “duelo científico” realizado en la corte sforzesca en 1498 y con participación del propio Leonardo da Vinci tal y como es recordado por el propio Luca Pacioli:

“Estando, Excelso Duque, en el 9 de febrero del año de nuestra salvación de 1498, en la inexpugnable fortaleza de vuestra ínclita ciudad de Milán, dignísimo lugar de vuestra acostumbrada residencia, constituido con vuestra presencia en laudable y científico duelo, con la concurrencia de toda clase de hombres celebérrimos y sapientísimos, tanto religiosos como seculares, de los cuales abunda habitualmente vuestra magnífica corte, (...) y, en compañía de los muy perspicaces arquitectos, ingenieros y asiduos inventores de cosas nuevas, Leonardo da Vinci, nuestro compatriota florentino, cuyo renombre en los campos de la escultura, fundición o pintura (...) y no satisfecho con todo ello, habiendo terminado ya con toda diligencia su gran libro sobre la pintura y los movimientos humanos (...)”⁴⁵⁰

Finalmente, Ambrosio Mazenta en su obra intitulada, *Alcune Memorie de’ fatti di Leonardo da Vinci a Milano e de suoi libri*, escrita en 1631, contiene algunos pasajes sobre el Tratado de Leonardo redactado en la corte de Ludovico Sforza:

“Vi disputa, e decide la famosa questione del primato, tra la pittura e la scoltura, facendone dar sentenza da un chieco e da un idiota in favor della pittura”⁴⁵¹

Pero los argumentos leonardescos llegaron a Pacheco, no sólo a través del *Trattato* de G.P.Lomazzo, sino también a través de otra vía que fue el texto ya mencionado de Benedetto Varchi: *Lección sobre la primacía de las artes*.

Sin embargo, es relevante hacer notar que en el texto de Varchi aparecen todos los argumentos expresados por Leonardo en su Parangón aunque se omite al propio Leonardo como fuente de los mismos; pero aunque Leonardo no es mencionado, su figura es sobreentendida por el propio Miguel Ángel Buonarroti quien, en la respuesta al problema de la primacía de las artes solicitada por Varchi, hace una supuesta referencia a Leonardo⁴⁵²:

“Aquel que escrivò que la Pintura era más noble que la Escultura, si entendió assi las otras cosas que escrivìò, no puedo menos de decir, que las hubiera escrito mejor mi criada”⁴⁵³

⁴⁴⁹ Lomazzo, G.P.: *Trattato dell’Arte della Pintura*, Milano, 1584, pág. 158

⁴⁵⁰ Véase Pacioli, Luca: *La Divina Proporción*, Edición de Antonio Manuel González y Juan Calatrava, Madrid, 1991, págs. 29-30.

⁴⁵¹ La cita está tomada del libro de Steinitz, Kate T., *Leonardo da Vinci’s Trattato della Pittura*, Copenhagen, 1958. Con respecto al mismo tema se puede consultar: Pedretti, C. y Baratta G., *Leonardo e il Libro di Pintura*, Roma, 1997

⁴⁵² Véase Vinci, Leonardo da: *Paragone. A comparison of the Arts*, London, 1949, pág. 89.

⁴⁵³ Respuesta de Miguel Ángel Buonarroti, Varchi, B, *op.cit.*, pág 209-210. La rivalidad y el desprecio de Miguel Ángel por Leonardo puede ser vista en el Anónimo Gaddiano (1540) donde se narra la siguiente escena entre los dos artistas: “Paseaba un día Leonardo con P. da Gavine por la [Piazza] Santa Trinità, cuando, al pasar por la Pancaccia degli Spini, se encontraron con un grupo de ciudadanos que discutían acerca de un pasaje de Dante; éstos, al ver a Leonardo, le pidieron que les aclarara el pasaje. Dio la casualidad de que en ese preciso momento pasaba por allí Miguel Ángel, y Leonardo respondió a su petición, diciéndoles: “Ahí va Miguel Ángel, él os lo aclarará”. Al oír aquello, Miguel Ángel, pensando que lo había dicho para ofenderle, le espetó furioso “Acláraselo tú, que diseñaste un caballo para fundirlo en bronce y, al no poder hacerlo, tuviste que abandonarlo, cubriéndote de vergüenza. Dicho lo cual, les dio la espalda y se marchó. Y Leonardo se quedó allí, clavado, rojo de ira a causa de tales palabras.” La cita en castellano está extraída de Nicholl, Ch, *op.cit.*, pág. 424. El texto integró del anónimo Gaddiano se

La cita de Miguel Ángel que acabamos de realizar no fue interpretada como un ataque a Leonardo por parte de Felipe de Castro (1711-1775) traductor de de la obra en castellano. Felipe de Castro creyó ver en las palabras de Miguel Ángel una referencia a Baldassare Castiglione, el escritor del *Cortigiano*.

Esta introducción de Castiglione en la problemática del “Parangón” nos lleva efectivamente a ver su posición en el mismo, ya que la obra del escritor italiano fue utilizada, igualmente, por Francisco Pacheco:

“ Paréceos que sea de poco momento la imitación de los colores naturales en contrahacer las carnes, los paños y todas las obras cosas coloridas? Esto no lo puede hacer el escultor. Ni menos exprimir la graciosa vista de los ojos negros, o zarcos, con el esplendor de aquellos rayos amorosos; no puede mostrar el color de los cabellos rubios; no las luces de las armas; no una oscura noche; no la tempestad del mar; no los relámpagos y rayos; no el incendio de una ciudad que se quema, no el nacer de la aurora de color de rosa con rayos de oro y de púrpura; no puede en suma, mostrar el mar, tierra, montes, selvas, prados, jardines, ríos, ciudades, casas y otras muchas cosas, lo cual hace el pintor.”⁴⁵⁴

El texto que recuerda claramente los argumentos de Leonardo da Vinci exhibidos en el “Parangón” están extraídos del Libro I, Capítulo XI de *El Cortesano*⁴⁵⁵, intitulado “Que al Cortesano conviene tener noticia del pintar, y sobre este punto pasaron sotiles razones entre los cortesanos” texto sobre el que volveremos más adelante pero que presenta en sí mismo una comparación entre la escultura y la pintura.

La relación entre Castiglione y Leonardo da Vinci viene marcada por su posible presencia en el debate realizado en la corte de Ludovico Sforza en 1498. En este debate uno de sus posibles contendientes sería el escultor Gian Cristoforo Romano (1456-1512) que aparece en *El Cortesano* como rival del Conde Ludovico Canossa, paralelismo que puede no ser gratuito cuando Baldassare Castiglione residió una parte de su juventud en Milán y donde tenía familiares influyentes.⁴⁵⁶

Finalmente, los argumentos del “Parangón” utilizados por Giorgio Vasari en el *Proemio* a su segunda edición de *Le Vite* de 1568 serán, también, una buena fuente de información para la elaboración de la obra de Pacheco.

Por lo tanto, aunque Francisco Pacheco, posiblemente, no conoció de manera directa los argumentos leonardescos acerca de “la comparación entre las artes”, si tuvo conocimiento de ellos por la difusión adquirida a través de la literatura artística italiana del siglo XVI; los escritos de Castiglione, Varchi, Vasari y Lomazzo aportaron las informaciones maestras que después Pacheco pudo confirmar en otros tratadistas italianos como Borghini, Armenini...

El “Parangón” que aparece en el *Arte de la Pintura* de Pacheco, sin embargo no puede reducirse a una recepción de las fuentes italianas, sus ideas tiene un componente

puede encontrar en Farago, Claire, *Leonardo da Vinci. Selected Scholarship: Biography and Early Criticism of Leonardo da Vinci*, New York, 1999, págs. 73-75.

⁴⁵⁴ Pacheco, F, *op.cit.*, pág 132.

⁴⁵⁵ Véase Castiglione, Baltasar de, *El Cortesano*, Edición de Rogelio Reyes Cano, Madrid, 1984, págs. 129-130.

⁴⁵⁶ L. da Vinci, *Paragone, op. cit.*, pág. 88.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

hispano propio que subraya Karin Hellwig en su obra sobre la literatura artística española durante el siglo XVII.⁴⁵⁷

Así, los argumentos de Pacheco nos muestran una visión híbrida de la recepción de la literatura artística italiana y los problemas propios del ámbito español.

La especificidad de la problemática artística española potenciará la aparición de controversias entre las diferentes artes. El parangón entre pintura y escultura será el protagonista en dos ocasiones en la obra de Pacheco. Su primera formulación la encontraremos en el opúsculo *A los profesores del Arte de la pintura* del año 1622.

El motivo que dio origen a la obra fue la controversia de Pacheco con el escultor Juan Martínez Montañés, acontecimiento que nos habla de esa particularidad del ambiente artístico hispano en esos momentos.⁴⁵⁸

Dando un salto en el transcurso temporal de la obra de nuestro tratadista nos ocuparemos, en primer lugar, de la controversia planteada en el posterior *Arte de la Pintura* para volver posteriormente a ver los argumentos empleados por nuestro tratadista en *A los profesores del Arte de la pintura*. La razón de esta alteración cronológica viene dada por la mejor organización de las ideas de Pacheco en su obra magna.

En su tratado de la pintura Pacheco dedica al Parangón los capítulos presentados del tres al cinco del libro primero, es decir, “*De la contienda entre la Pintura y la Escultura y las razones con que cada una pretende ser preferida*” (Capítulo III), “*En que se prosiguen las respuestas a favor de la Pintura*” (Capítulo IV) y “*De otras razones sueltas en que la Pintura aventaja a la Escultura*” (Capítulo V).⁴⁵⁹

El escritor sevillano dio un gran valor al Parangón en su obra ya que concedió un espacio importante a esta discusión entre la escultura y la pintura a pesar del consejo dado por su amigo Juan de Jáuregui, que como ya hemos visto se ocupó del mismo tema en 1618.

Jáuregui creía que los tres capítulos dedicados a esta comparación de las artes podían ser suprimidos, cosa que no aceptó Pacheco manteniéndolos en su *Arte* y subrayando, con esta acción, la significación y relevancia que él daba al tema.

La discusión comienza con los argumentos de los escultores expuestos con suma concisión y agrupados en siete apartados que tratarían los siguientes temas:

- a. Menor número de escultores que de pintores
- b. Problemas para hallar la materia necesaria a la escultura y el mayor precio de la misma. Dificultad a la hora de labrar estos materiales. Penalidad en la elaboración de copias escultóricas.
- c. Imposibilidad de solucionar los yerros en la tarea escultórica.
- d. Variedad de las ramas escultóricas. Conocimiento más completo del dibujo, las reglas de la perspectiva y la arquitectura.
- e. Duración y eternidad de la escultura.
- f. Mejor imitación del natural gracias a la utilización y conocimiento del volumen.

⁴⁵⁷ Véase Hellwig, K.: *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, págs. 214-215.

⁴⁵⁹ Pacheco, F, *op.cit.*, págs. 99-142.

- g. La escultura es una actividad que origina y es base de la arquitectura y de la pintura.

Estos argumentos serán replicados de forma amplia por los razonamientos de los pintores que también son presentados en siete apartados pero que se diversifican dando lugar a un conjunto de ideas más vasto.

Será dentro de esta refutación realizada por los pintores cuando los contenidos leonardescos harán su aparición para sostener la primacía de la pintura.

A continuación expondremos los argumentos que Leonardo da Vinci mostró en su “Paragone” para con posterioridad confrontarlos con aquellos que Pacheco utiliza para, después, poder establecer la relación pertinente entre ambos:

- a. La escultura no es una ciencia sino un arte mecánica como consecuencia del esfuerzo físico que hay que realizar en su ejecución. Oposición en la fatiga corporal que genera la labor escultórica y la fatiga mental que se obtiene con la labor pictórica.
- b. Los conocimientos técnicos que se utilizan para la escultura son inferiores a los que son necesarios para la pintura.
- c. Diferencias entre las condiciones artesanales del trabajo del escultor y las condiciones más confortables del estudio del pintor.
- d. Esfuerzo que el escultor debe realizar para obtener todas las vistas de una figura y la correcta conexión de sus partes. Crítica a este argumento de Leonardo indicando que realmente un escultor sólo utiliza dos vista de una figura para su ejecución por lo que en una obra pictórica un pintor puede aportar muchos puntos de vista de una figura y de manera simultánea. Mayor importancia del relieve frente a la escultura de bulto redondo como consecuencia de unos requisitos técnicos más sofisticados.
- e. Imposibilidad de corregir errores en una escultura si se comete una falta. Inculpación al escultor por la ausencia de conocimientos. Leonardo entrará en la antigua separación de las artes que retiran material y aquéllas que añaden material, señalando que en la escultura hay tanto especialidades donde se retira el material como la escultura en mármol como especialidades donde se añade como la escultura en bronce. Leonardo continúa el argumento señalando que aunque se admitiese que el escultor retira material solamente, esta acción la hace en una sola materia en tanto que el pintor añade diversos pigmentos y materiales en una sola obra.
- f. Mayor variedad de recursos utilizados por el pintor que son enumerados en diez categorías por Leonardo frente al escultor que utiliza solamente cinco recursos para la representación de la realidad.
- g. El pintor debe conocer y utilizar más conocimientos artísticos para representar la naturaleza frente al escultor que obtiene sin ningún esfuerzo la representación del volumen.
- h. Frente a la mayor durabilidad de la obra escultórica Leonardo realiza una crítica de esta afirmación por diversos argumentos.
- i. La pintura puede ser observada en cualquier lugar mientras que la escultura siempre debe ser colocada en un lugar con una iluminación semejante.
- j. Es más fácil para un pintor aprender escultura que viceversa.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

- k. Mejor representación de la variedad y diversidad de la naturaleza en la pintura gracias a la utilización múltiple de la perspectiva, recurso que pertenece a la pintura.

Los argumentos que Pacheco utiliza para refutar los deseos de los escultores de situar su práctica artística por encima de la actividad pictórica no son, en su gran mayoría, novedosos tal y como ya hemos señalado con anterioridad, así que, en primer lugar, delimitaremos la relación directa del parangón de Pacheco con el leonardesco para con posterioridad examinar las fuentes de transmisión de las ideas de Leonardo a través de la tratadística italiana.

Para comenzar, señalaremos que Francisco Pacheco parte de una definición del arte de la pintura que proviene, como más adelante veremos, de los “Documentos” que Pacheco poseía de Leonardo da Vinci, así, cuando define la pintura como “arte que enseña a imitar con líneas y colores”⁴⁶⁰ está claramente recordando el precepto leonardesco:

“Dividesi la pintura in due parte principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura delli corpi e lor particule; la seconda è il colore contenuto da essi termini”.⁴⁶¹

A continuación expondremos aquellos argumentos que Pacheco utiliza en su debate y que tienen una relación directa con las ideas expuestas por Leonardo da Vinci en su comparación entre la escultura y la pintura que ocupa la última parte de su *Parangón*.⁴⁶²

Primer argumento: *si la pintura es una arte mecánica. Carácter científico de la pintura.*

Pacheco: Pág. 77: “(...) Porque si bien el pintor no puede conseguir su fin sino obrando mano y pincel, claro está que en este exercicio se halla tan poco trabajo y fatiga corporal (...)”

Pág.77-78: “También vemos que aunque el geómetra ocupa las manos tirando líneas, formando círculos, triángulos, cuadrángulos y otras semejantes figuras, ninguno por esto ha dicho jamás que la geometría es arte mecánica, y lo mismo es de la música y otras artes.”

Pág. 78: “Además que ella tiene ciertas conclusiones, que prueba con principios mediatos e inmediatos: mediatos, porque las cantidades, tamaños y proporciones tocantes a la simetría de las cosas las toma de las Matemáticas.

Leonardo: Pág. 36: “Y si tu me dices que tales ciencias verdaderas y notorias deben ser consideradas mecánicas, puesto que no pueden alcanzar su fin sin acudir al trabajo manual, te replicaré que otro tanto acaece a todas las artes(...) La astrología y las restantes ciencias pasan por operaciones manuales, aunque originariamente sean

⁴⁶⁰ Vinci, Leonardo da, *op.cit.*, pág. 194 [111] “De pittura e sua divisione”.

⁴⁶¹ *Ibidem*, vol. I, pág. 194.

⁴⁶²En este caso hemos utilizado la traducción que del “Parangón” encontramos en el la compilación del *Tratado de la Pintura* realizada por Angel González García, Madrid, 1983. Buenas exposiciones en lengua italiana y con traducción inglesa encontramos en la ya citada edición de I. Richter, London, 1949 y en Cl. Farago, Boston 1991 y finalmente la edición del *Libro della Pintura* de Leonardo realizada por C. Pedretti y C. Vecce, Firenze, 1995.

mentales. Así también la pintura, que es primero en la mente de su fabulador, no puede alcanzar su perfección sin la operación manual.”

Pág. 32: Ninguna humana investigación puede ser denominada ciencia si antes no pasa por demostraciones matemáticas.

Vemos, pues, como Leonardo fue uno de los primeros tratadistas italianos que mostró *la liberalidad* del arte de la pintura, liberalidad que como ya hemos visto en capítulos anteriores fue puesta en duda a nivel teórico y a nivel práctico por la sociedad española del siglo XVI y XVII.

El debate que ya se había realizado en Italia en el siglo XVI mediante los escritos de Leonardo, Pino⁴⁶³, Dolce, Vasari, Varchi... será retomado con las peculiaridades nacionales que ya hemos indicado y se convertirá en los escritos de Pacheco en un elemento vertebral del contenido de su obra.

Segundo argumento: *menor número de escultores que de pintores. El mayor esfuerzo físico del escultor que convierte, por esta labor manual, su actividad en un ejercicio mecánico.*

Los argumentos que utiliza Pacheco para contender con las afirmaciones de los escultores se basan, en gran parte, en recursos, que a través de fuentes indirectas, llegan a nuestro tratadista de Leonardo da Vinci. Veamos, pues, los argumentos utilizados por Pacheco que podrían tener su origen en el parangón leonardesco. Más adelante veremos, como el esfuerzo físico que deben realizar los escultores a la hora de ejecutar su trabajo, así como las condiciones de mayor suciedad en este proceso de creación, fueron uno de los argumentos favoritos de la tratadística que se inclina a favor de la pintura en su comparación con la escultura.

Pacheco: Pág. 102: “ Mas porque la pintura es(...) de no tanto trabaxo corporal(...) Los filósofos, los nobles, los príncipes, los emperadores y monarcas del mundo ejercitaron la pintura en todas las edades, por la quietud del cuerpo, limpieza y deleite que hallaron en ella.”

Pág. 102: “Y la gallardía, disposición y fuerzas corporales no son tan a propósito a las artes liberales como a las mecánicas (...) antes les conviene más la excelencia del entendimiento, la viveza del ingenio y fuerza de imaginación; porque lo principal de ellas se exercita con la especulación (...) y esto se halla antes en sujetos delicados, que en robustos.”

Leonardo: Pág. 72: “Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor, concluye las suyas con mayor fatiga de mente. La verdad de esto puedo demostrar así: cuando el escultor realiza su obra, aplica la fuerza de sus brazos y de su martillo para despojar al bloque de mármol o de otra piedra de lo que exceda la figura que en aquél está encerrada, trabajo éste en todo punto mecánico y que muy a menudo se acompaña del fango que resulta de la mezcla del sudor con el polvo. Su rostro

⁴⁶³ El Tratado de Paolo Pino, *Dialogo di Pintura*, Roma, 2000, aparece expresamente citado en la obra de Pacheco, debemos recordar que aparecido en 1548 es uno de los primeros tratados artísticos que introduce de una manera clara el problema de la comparación entre la escultura y la pintura. Paolo Pino, aunque de origen florentino, manifiesta profundas influencias venecianas y lombardas de ahí que la estudiosa de la tratadística italiana del Renacimiento y del Manierismo, Paola Barocchi señala las relaciones existentes entre las ideas proclamadas por Pino y los textos leonardescos sobre el tema del “Paragone”. Véase Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano, 1977.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

aparece embadurnado y como enharinado por el polvo de mármol, que parece un panadero, y todo cubierto por diminutas esquiras, cual si hubiese nevado sobre él, y sucia su habitación y llena de esquiras y polvo de piedra. Le sucede al pintor todo lo contrario (...) pues sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, pulsa el levísimo pincel en graciosos colores empapado. Se atavía con ropas que le place; su habitación está limpia (...) y a veces se deleita en la compañía de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas (...)"

Pág. 72: "La escultura no es ciencia, sino arte muy mecánica, porque en ella su artífice suda y se fatiga, y bástale a tal artista conocer las simples medidas de los miembros y la naturaleza del movimiento y el reposo, que así ya da fin a su labor, mostrando al ojo el objeto al cual es, de lo que en nada se admira, pues, el contemplador; no así la pintura, que en una superficie plana muestra, a fuerza de ciencia, grandísimas campiñas con lejanos horizontes."

Tercer argumento: Imposibilidad de enmendar los yerros.

Este argumento que, en principio, fue utilizado por los escultores para encomiar su actividad artística frente a los pintores, curiosamente, dio lugar a una profunda reflexión sobre lo qué es la escultura y sus técnicas. Así, Leone B. Alberti en su obra sobre la escultura inicia la reflexión sobre este problema con las siguientes palabras:

"Pero no todos aprendieron a hacer esto por una misma vía. Pues algunos comenzaron a perfeccionar sus primeros trabajos, añadiendo y quitando, como los que trabajan con cera y tierra, que los griegos llaman *plasticous*, y nosotros *factores* (modeladores). Otros comenzaron a hacer esto sólo quitando, como los que apartando lo superfluo sacan a la luz la figura del hombre que quieren, que antes estaba escondida en el mármol. A estos les llamamos escultores, que quizá están emparentados con los que en los sellos extraen las líneas de un rostro escondido mediante incisión. La tercera clase es la de los que trabajan sólo añadiendo, como los orfebres que, golpeando el metal con el martillo, extienden y alargan la forma continuamente, hasta que se produce la efigie que quieren. Quizá habrá algunos que juzguen que en este grupo debieran incluirse los pintores, porque trabajan aplicando los colores."⁴⁶⁴

Leonardo siguiendo la estela albertiana también señaló en sus escritos:

"Bien sabemos que el escultor experimentado no ha de cometer errores de ese porte; por el contrario, irá con acertadas reglas quitando tan poco cada vez que llevará su obra a buen término. Más aún, si el escultor trabaja con barro o cera podrá quitar o poner a su placer y luego, ya la obra concluida, colar el bronce con holgura."⁴⁶⁵

La polémica continuó a lo largo de todos los escritos artísticos italianos redactados durante el siglo XVI, sin embargo una de las afirmaciones más contundentes y respetadas fue la realizada por Miguel Ángel Buonarroti en su respuesta a Benedetto Varchi:

"Yo entiendo por Escultura la que se hace à fuerza de quitar, que la que se hace por modo de añadir es semejante a la Pintura"⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Leone Battista Alberti, *op. cit.*, pág. 130. Es interesante ver como Alberti defiende desde el primer momento a los pintores en relación con este problema, ya que a continuación añade: "Pero, si lo piensas, entenderás que se esfuerzan en imitar líneas y luces en los cuerpos que ven ante ellos, y no tanto añadiendo o quitando, sino mediante un artificio suyo propio y peculiar"

⁴⁶⁵ Vinci, Leonardo da, *op. cit.*, edición de Ángel González, págs. 78-79.

⁴⁶⁶ Varchi, B. *op. cit.*, pág. 209

Pacheco: Pág. 106: “La tercera es parecida a la pasada en que los yerros de la escultura en algunas materias no tienen enmiendas, pues cuando assí fuese no toca eso en lo esencial del arte sino en accidentes remotos; pero, respondo lo primero que el no errar los grandes artífices sería lo mejor y escusáremos la respuesta.”

Leonardo: Pág. 74: El escultor dice que si quita demasiado mármol o piedra no puede, como el pintor, añadir más. A lo que yo replico: si su arte fuese perfecta habría quitado, según su conocimiento de las medidas, tan sólo lo preciso y no más; con que tal exceso nace de su ignorancia, que le lleva a quitar más o menos de lo que debe. Pero no voy hablar de éstos que no son maestros sino disipadores mármol.”

Cuarto argumento: *Mayor variedad de técnicas.*

Un argumento, igualmente característico de la comparación entre ambas artes, es el que a continuación mostramos, tanto en la formulación de Pacheco, como en la formulación dada por Leonardo da Vinci.

En su intento por dejar patente la superioridad de la pintura en relación a la escultura, un contenido que se reitera, como veremos con posterioridad, es la mayor utilización de recursos a la hora de representar la naturaleza por parte de la pintura que la escultura. Por tanto, será una idea planteada por los defensores de la pintura la de indicar que la pintura abraza de una manera más plena y completa la plasmación y representación del natural.

Pacheco: Pág. 108: “No sé cómo abraza la escultura más cosas que la pintura sino infinitas menos, pues de las muchas que la pintura tiene debaxo de su jurisdicción, se podía, se podía hacer un libro no pequeño”

Leonardo: Pág. 75: La escultura, pues, tiene menos discursos y, en consecuencia, menos fatiga el ingenio que la pintura.”

Quinto argumento: *Mayor duración de la escultura.*

La mayor duración de la escultura, fue como veremos más abajo, un argumento característico de los defensores de la escultura, para ellos la escultura sería más digna porque es más duradera.

El argumento tenía difícil defensa por aquellos que sostenían los intereses de los pintores, y de hecho, tanto en los escritos de Leonardo como en los textos de Pacheco se aportan soluciones que darían la posibilidad de mostrar diversos tipos de técnica pictórica.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Leonardo introduce en su *Paragone* la descripción de una técnica pictórica que daría mayor longevidad a estas realizaciones: “La propia pintura podría alcanzar semejante dignidad si, pintando con colores vítreos sobre metales o barro cocido, fundiéramos éstos en un horno y luego los puliéramos con diversos instrumentos hasta obtener una superficie plana y lustrosa, tal como vemos que ahora hacen en distintos lugares de Francia y de Italia y, sobre todo, en Florencia, donde la familia Della Robbia ha descubierto un procedimiento para obtener toda suerte de grandes obras pintando sobre barro cocido recubierto de vidrio.” Vinci, Leonardo da, edición de Ángel González, *op. cit.*, págs. 75-76.

Los argumentos que expone Pacheco son de orden mucho más variado, así nos habla de la durabilidad de la técnica del fresco o del mosaico, así como la durabilidad que en muchos casos la pintura añade a la propia escultura o finalmente, argumentos de índole más religioso. Véase Pacheco, F, *op.cit.*, págs. 111 y s.s.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Pacheco: Pág. 111: “Y este privilegio de la duración (demos que lo tuviera la escultura) no hace más noble a l’arte de lo que es de suyo, por ser simplemente de la materia.”

Leonardo: Pág. 77: “A lo que responderé diciendo que no por ello es mayor la dignidad del escultor, puesto que una tal resistencia nace de la materia no del artífice.”

Sexto argumento: *Mejor imitación de la naturaleza al expresar las redondeces y volúmenes.*

El argumento, aquí presentado sigue mostrando el carácter menos ingenioso y más mecánico de la escultura frente a la pintura. Como ya se habían indicado con anterioridad Leonardo y Pacheco, la escultura basa algunas de sus prerrogativas en las ventajas que le da su propia materialidad.⁴⁶⁸ La escultura obtiene, como ya hemos hecho notar con anterioridad, su perdurabilidad, no gracias al ingenio del escultor sino a la característica material de la piedra o el metal que utiliza la escultura para su labor artística, igualmente, el relieve, “las redondeces” que obtiene el escultor no viene dadas por su propia pericia sino por la incidencia de la luz y la sombra sobre el material que utiliza la escultura; en cambio, la pintura obtiene estos resultados, como ya se ha subrayado con anterioridad, con un conocimiento y un uso más variado de técnicas, lo cual dota de una mayor *liberalidad* a la pintura.

Pacheco: Pág.120: “El escultor labra su figura en superficie redonda, la materia redonda que toma no es obra de l’arte sino de la naturaleza”.

Leonardo: Pág. 83: “Te engañas, sin duda; otro maestro crea las sombras y las luces, y para el, tú, como un simple criado, preparas la materia en que se imprimirán esos accidentes. No te vanaglories, pues, del trabajo ajeno. A ti ha de bastarte con la consideración de la anchura y longitud de los miembros de un cuerpo y de sus proporciones; ahí acaba tu arte. El resto, que lo es todo, hace la naturaleza, maestra que te excede.”

Séptimo argumento: *Prioridad de la pintura en la utilización del diseño y por tanto, superioridad en su uso frente a la escultura.*

La superioridad de los pintores tiene, según Pacheco, una demostración palpable en lo que se refiere a la prioridad en el uso del *diseño* por parte de los pintores. Este razonamiento será muy caro al tratadista sevillano que dedicará un capítulo de su libro a mostrar esta prioridad del pintor sobre el escultor en la utilización del dibujo como herramienta creadora.⁴⁶⁹

Tanto Leonardo como Pacheco sancionarán el privilegio de la pintura sobre la escultura y la superioridad de sus representaciones basándose en el uso del diseño y del color.

Pacheco: Pág. 128: “Pintar los escultores con más facilidad que los pintores relevar, la experiencia muestra lo contrario en nuestro favor, porque sin duda alguna exceden en número los pintores que han labrado en bulto (antiguos y modernos) a los escultores que han pintado (...)”

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pág. 111.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, págs. 129 y s.s.

Leonardo: Pág. 80: “Y si tu me dices que hay escultores que conocen lo que el pintor conoce, te replicaré que cuando el escultor conoce las tareas del pintor, él mismo es pintor, y que cuando no las conoce es un simple escultor. El pintor, sin embargo, ha de conocer la escultura, esto es, la naturalidad del relieve, el cual engendra por sí mismo el claroscuro y el escorzo.”

Pág. 76: “El bajo relieve, sin embargo, requiere, sin duda, mayor especulación que la escultura de bulto redondo y casi equipara a la pintura en grandeza especulativa, pues está empeñado en las leyes de la perspectiva, conocimiento que en nada embaraza a la escultura del bulto redondo, la cual se limita a aplicar las medidas tal cual las ha encontrado en el modelo. Esta es la razón por la que el pintor aprende mucho antes la escultura que no el escultor la pintura.”

Tras haber analizado los paralelismos existentes entre la comparación realizada por Pacheco y aquella hecha por Leonardo, debemos, a continuación, señalar la pertinencia del establecimiento de esta relación entre los dos tratadistas.

En primer lugar, ya hemos indicado la difusión del *Paragone* leonardesco desde los primeros años del siglo XVI, antes incluso que se divulgasen en el ámbito italiano las copias apócrifas del *Libro della Pittura* de las que hablaremos más adelante.

En segundo lugar, debemos reconocer la impronta manifiesta de las ideas de Leonardo en la literatura artística que se desarrolla en el siglo XVI en la Península italiana.

Finalmente, debemos volver a insistir que la literatura artística italiana fue una fuente de contenidos e ideas importante para Francisco Pacheco, aunque no debemos olvidar, igualmente, las influencias que en este aspecto del parangón recibió del ámbito hispánico, tal y como hemos ya visto en el análisis que hemos realizado en capítulos anteriores.

A continuación, haremos una revisión de la difusión de las ideas vincianas en la literatura artística italiana más sobresaliente y que estuvo a disposición de nuestro tratadista andaluz para corroborar la afirmación que más arriba hemos realizado.

En principio, comenzaremos por la comparación entre las artes que aparece en *El Cortesano* de Baldassare Castiglione, obra que vio la luz el año 1528 y que rápidamente tuvo una amplia difusión tanto en los círculos literarios italianos como también en el ámbito cultural español.

Los argumentos que sobre el “Parangón” encontramos en *El Cortesano* de Castiglione están extraídos, como ya hemos notar, del Libro I, Capítulo XI de *El Cortesano*, intitulado “Que al Cortesano conviene tener noticia del pintar, y sobre este punto pasaron sotiles razones entre los cortesanos”, estos argumentos se pueden sintetizar en los siguientes contenidos:

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

- a. La pintura es superior a la escultura porque en la representación de la naturaleza posee “mayor artificio”.
- b. Aunque la escultura es más duradera que la pintura, ésta puede permanecer durante largo tiempo.
- c. Aunque Juan⁴⁷⁰ Christóphoro Romano adjudica mayor preeminencia a la escultura por la manifestación del relieve de una manera propia, este argumento realmente no es verdadero ya que la pintura no sólo representa el bulto sino que también representa las luces y las sombras, la tonalidad de la carne, el artificio de la perspectiva.
- d. Según el argumento de J.C. Romano la escultura presenta más dificultad porque no se pueden rectificar los errores.

Tras la exposición de las ideas más importantes manifestadas en el *paragone* incluso en *El Cortesano*, vemos con claridad como estas ideas se relacionan de manera intrínseca con aquéllas expresadas por Leonardo y con posterioridad por Pacheco, de ahí, que la lectura de la obra de Castiglione divulgase de forma indirecta las ideas mantenidas por Leonardo da Vinci y conocidas por el autor de *El Cortesano*.

Uno de los textos que presentó de una manera más sistematizada la polémica entre la escultura y la pintura fue el texto de Benedetto Varchi intitulado: *Due Lezioni sopra la pittura e scultura*⁴⁷¹ presentado en 1546 pero publicado por primera vez en 1550.

El texto de Varchi será uno de los referentes más importantes de la polémica en Italia y posteriormente en España, siendo un escrito utilizado sistemáticamente por Pacheco.

Seguidamente, veremos la aportación de otro conocido texto artístico italiano, al cual ya nos hemos referido con anterioridad, el *Dialogo di Pittura* escrito por Paolo Pino en 1548 y que, igualmente, aparece citado y usado en *el Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco.

Paolo Pino se inserta, a pesar de sus orígenes florentinos, en la tradición artística veneciana y lombarda, recordemos que su maestro, citado y encomiado por el autor en el texto, es el pintor Giovanni Girolamo Savoldo (1480-1548)⁴⁷², quizá, de ahí la aparente familiaridad con la tradición leonardesca y con pintores cercanos al maestro florentino como Ambroggio di Predis que demuestra Paolo Pino.

Esta familiaridad con Leonardo viene subrayada por la propia Susana Falabella, editora de la edición de P. Pino que manejamos, cuando nos recuerda que Pino, hablando de sistema de proporciones, cita el esquema del “l huomo ad circulari” que deja entrever un conocimiento directo del famoso dibujo leonardesco inspirado en Vitrubio y conservado en Venecia.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Argumentos extraídos de Castiglione, B, *op. cit.*, págs. 130-132.

⁴⁷¹ La edición que utilizaremos es la traducción de Felipe de Castro de 1753, editada por Cristóbal Belda Navarro, Madrid, 1993

⁴⁷² Giovanni Girolamo Savoldo, estuvo familiarizado con el medio artístico milanés donde vivió algunos años. La pintura del maestro nacido en Brescia manifiesta algunas influencias de la teoría artística leonardesca que seguía estando vigente en Milán tras la partida de Leonardo de la ciudad de la Lombardía en 1513, en parte mantenida por sus discípulos y seguidores. Análisis interesantes sobre la obra de este pintor encontramos en V.V.A.A., *Pittori della Realtà. Le ragioni di una rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Cremona, 2004 y Caroli, Flavio: *Il Cinquecento lomabardo. Da Leonardo a Caravaggio*. Milano, 2000.

⁴⁷³ Pino, P., *op. cit.*, pág. 40. El dibujo de Leonardo conocido como “el hombre vitruviano” no está fechado, pero se sabe que puede haberse realizado alrededor de 1490, y va acompañado de una larga nota

Si tenemos en cuenta que el texto fue publicado en 1548, podemos observar que es uno de los primeros tratados artísticos que introduce de una manera clara el problema de la comparación entre escultura y pintura, comparación que según la estudiosa italiana del Cinquecento Paola Barocchi presenta claras influencias del *paragone* leonardesco.⁴⁷⁴

Así, por ejemplo, Paolo Pino siguiendo la estela de Leonardo nos ensalza las potencialidades de la pintura, que representa y nos hace sentir todo el vigor de la naturaleza:

“Questa è quella poesia che vi fa non solo credere, ma vedere il cielo ornato del Sole della Luna e delle stelle, la pioggia e neve, le nebbie causate da venti, l’acqua e la terra. Vi fa dilettere nella varietà de primavera, nella vaghezza dell’estate, e restringervi alla rappresentazione della fredda, e umida stagion del verno.”⁴⁷⁵

También Paolo Pino remarca la *liberalidad* del arte de la pintura, argumento clave en la comparación leonardesca:

“E avenga ch’alcuni dicano l’operar esser atto mecanico per la diversità de colori, e per la circoscrizione del pennello, così nel musico alciando la voce, dimenando le mani per diversi istromenti, nondimeno tutti noi sismo liberali in una istessa perfezione”⁴⁷⁶

Liberalidad que algunos artistas comprometen al fijarse solamente en la beldad del color con la intención de atraer al cliente con señuelos fáciles:

“De quegli ch’attendono a porre i bei colori in opera per trarre i quattrini io non intendo parlarne”⁴⁷⁷

Argumento que ya utilizado por Leonardo reaparecerá en nuestra tratadística, como más adelante podremos ver, en las críticas de Jusepe Martínez al gusto de algunos aristócratas o burgueses hispanos.

Paolo Pino considera, pues, que la tarea del pintor requiere unas cualidades y dones naturales que se deben poseer de manera innata:

“Che vi bisogna nacer como poeti, ma gli oratori si fanno, perchè, nell’altre arte si liberali come mecanice vi sono i gradi, le regole ordinate, per le quali si previene alla perfezione del suo fine, tal che ciascuno per rozzo intelletto, che si sia, egli può far eccellente. Il che non si può nell’arte nostra”⁴⁷⁸

Esta elevación intelectual de la pintura lleva a Pino a convertir el arte pictórico en una especie de “filosofía natural” tal y como Leonardo da Vinci ya había hecho de la misma:

“E poi filosofare, che la pittura è una specie de natural filosofia”⁴⁷⁹

en la que el maestro adjunta las indicaciones métricas y proporcionales del cuerpo humano según Vitruvio. El dibujo, realizado sobre papel con una técnica mixta de lápiz y tinta, es de 344 x 245 mm. El magnífico documento lleva la firma apócrifa a pluma "Leonardo da Vinci" y se conserva en La Galleria dell'Accademia de Venecia.

⁴⁷⁴ Barocchi, Paola, *Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Bari, 1960, págs. 405-406.

⁴⁷⁵ Pino, P, *op.cit.*, págs. 98-99.

⁴⁷⁶ *Ibidem.*, pág. 100.

⁴⁷⁷ *Ibidem.*, pág. 100

⁴⁷⁸ *Ibidem.*, págs. 116-117

⁴⁷⁹ *Ibidem.*, pág. 102.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Vemos, pues, que el texto de Pino, siguiendo ideas leonardescas, muestra la superioridad de la pintura con respecto a otras actividades artísticas, sacando a la misma del campo de la artes mecánicas y convirtiéndola en una consciente actividad liberal, ideas que, después, serán aclimatadas al ambiente español y formuladas en la defensa de la pintura entre otros por nuestro Pacheco.⁴⁸⁰

Continuaremos el estudio de la evolución del *Paragone* a través de un texto que Francisco Pacheco pudo leer y que vino a dar un giro a la concepción de la pintura italiana del siglo XVI.⁴⁸¹

El texto al que nos referimos es el conocido *L'Aretino ovvero Dialogo della Pittura* escrito por Ludovico Dolce e impreso por primera vez en 1557 en Venecia por il Giolito.⁴⁸²

La primera referencia importante en relación a la “comparación de las artes” la encontramos en la página cinco, tras un cotejo entre Rafael Sanzio y Michelangelo Buonarroti:

“E che finalmente oltre al disegno, al pittore si richeggono altre parti tutte necessarissime.”

Frase que nos señala la variedad de técnicas y estudios que son necesarios al pintor frente al escultor y que será uno de los argumentos mantenidos por Leonardo como ya hemos visto y retomado más tarde por Francisco Pacheco.

Posteriormente, el dialogo conducido por Aretino va a realizar el encomio de las artes pictóricas, comenzando con un registro típico de los honores recibidos por los pintores más famosos tanto antiguos como contemporáneos, entre ellos Leonardo da Vinci:

“Nondimeno oltre a quello che s'è detto di Tiziano, Leonardo da Vinci gran pittore fu largamente donato, ed infinitamente honorato de Filippo⁴⁸³ duca di Milano e dal liberalissimo Francesco re di Francia, nelle cui braccia egli si morì vecchissimo di molti anni.”⁴⁸⁴

La narración que Aretino nos hace tiene como objetivo el sacar a la pintura fuera del conjunto de las artes mecánicas y situarla en el marco de las artes liberales; por otro lado, la leyenda leonardesca de la muerte del florentino en los brazos de Francisco I había sido ampliamente divulgada por la biografía vasariana publicada por primera vez en 1550.

Tras el argumento acerca de la nobleza de la pintura, Dolce continúa su discurso incidiendo sobre la utilidad de la pintura, utilidad que se prueba en la plasmación

⁴⁸⁰ La influencia leonardesca en el texto de Paolo Pino no se remite solamente a las menciones realizadas en el texto principal, al contrario hay toda una serie de ideas y sugerencias que pueden tener su origen en el mundo vinciano, así, por ejemplo cuestiones acerca de la utilización de la fuerte luminosa (Pág. 49), o la confianza en la mensuración a la hora de practicar el arte de la pintura (Pág. 98), la tendencia del pintor a retratarse a sí mismo en la obra (Pág. 129) o bien la utilización del espejo como método de trabajo pictórico (Pág. 20)

⁴⁸¹ Vid. Schlosser, Julius, *La literatura artística, op. cit.*, pág. 307 y s.s., también Blunt, Anthony, *La teoría de las artes en Italia, op.cit.*, pág. 97.

⁴⁸² Dolce, Ludovico, *L'Aretino ovvero Dialogo della Pittura*, Milano, 1863

⁴⁸³ Ludovico Dolce comete un error histórico al señalar a Filippo Maria Visconti (1392-1447) como mecenas de Leonardo, cuando en realidad su conocido comitente fue Ludovico Sforza conocido como “el Moro” (1452-1508)

⁴⁸⁴ Dolce, Ludovico, *L'Aretino, op.cit.*, pág. 19.

artística de personajes religiosos o grandes hombres de la historia que elevan el sentimiento de aquéllos que los contemplan.⁴⁸⁵

La representación de la naturaleza con todos sus detalles que maravilla a cualquier espectador es el arte pictórica la que de una forma más óptima la obtiene⁴⁸⁶, este razonamiento es una idea que, igualmente, ya hemos encontrado en la comparación leonardesca:

“Quanto al diletto, benché cio si possa comprendere dalle cose dette inanzi, aggiungo che non è cosa che tanto soglia tirare a sè e pascer gli occhi de’riguardanti, quanto fa la pittura.”⁴⁸⁷

A continuación, Dolce sigue aportando las condiciones que un buen pintor debe cumplir, condiciones que pertenecen a la tradición artística que comienza con el texto sobre la Pintura de Leone Battista Alberti y que tienen, también, su expresión en los escritos de Leonardo da Vinci. Así pues, Ludovico Dolce ensalza la acomodación de los personajes y las características con las que son representados:

“E questo al mio parere dinota, che in tutto il contenimento della istoria, la quale abbracci molte figure, si faccia un corpo che non discordi.”⁴⁸⁸

Igualmente, la formación literaria del pintor es recomendable en palabras de Ludovico Dolce, tal y como lo había sido en el criterio de Alberti y Leonardo y en *El arte de la Pintura* de Pacheco:

“Sarebbe di molto beneficio alla profession del pittore il saper lettere. Ma non essendo il pittore letterato, sia almeno intendente, como io dico, delle storie o delle poesie, tendo pratica di poeti, e d’uomini dotti.”⁴⁸⁹

Estas ideas acerca del “decoro” y de la formación literaria del pintor sabemos que, de igual forma, se constituirán en pilares básicos de las características que Pacheco recomienda al pintor en su tratado de 1649.

Finalmente, encontramos una última referencia a Leonardo da Vinci en la página sesenta del Dialogo de Dolce:

“Dico adunque che Leonardo da Vinci fu pari in tutte le cose a Michelangelo: ma aveva un ingegno tanto elevato, che non si contentava mai di ciò che ei faceva. E come che tutto facesse bene, era stupendissimo in far cavalli”

Uno de los textos más importantes del siglo XVI acerca del problema del “parangón” entre la pintura y la escultura es el texto de Benedetto Varchi⁴⁹⁰.

La *Lección* de Varchi desarrolla en su primera parte una amplia digresión sobre el concepto de “arte” para dedicarse en su segunda parte que viene intitulada: “Qual sea

⁴⁸⁵ *Ibidem*, págs. 19-20 y s.s.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, pág. 21.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, pág. 20-21.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pág. 26.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, pág. 29.

⁴⁹⁰ Véase Varchi, B. *op.cit.*

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

más noble o la Escultura o la Pintura” a discutir acerca de los respectivos meritos de la escultura y de la pintura.⁴⁹¹

En primer lugar, vamos a enunciar los argumentos que Varchi recoge de los pintores en defensa de su actividad artística:

- a. Importancia de la pintura en el mundo clásico transmitida por diversos autores antiguos.
- b. Honores recibidos por los pintores de reyes y gobernantes desde la Antigüedad.
- c. Mejor imitación de la naturaleza por la pintura que por la escultura, el volumen en la escultura vendría dado por las características propias del material.
- d. La práctica de la pintura hace necesaria una mayor reflexión e ingenio que la escultura donde el trabajo manual juega un papel mayor.
- e. El pintor hace del diseño una herramienta básica de su trabajo, lo cual no sucede necesariamente en la actividad escultórica.
- f. El pintor tiene más posibilidades de aprender la escultura que el escultor de aprender la pintura.
- g. Importancia y utilidad de la perspectiva en el trabajo del pintor como método de mostrar “el natural” con mayor verosimilitud.
- h. Comparación entre la actividad pictórica y la creación del mundo por la divinidad.
- i. Mayor comodidad a la hora de realizar el trabajo pictórico que el escultórico.
- j. Relación de la pintura y el dibujo con la ilustración del trabajo científico.
- k. La pintura da mayor placer al espectador que la escultura.

Como vemos, las razones expuestas por Varchi a favor de los pintores recogen gran parte de los contenidos que Leonardo da Vinci había formulado en su “paragone”. Pacheco inspirándose en Varchi recogerá de manera indirecta esta polémica y estos argumentos expuestos por Leonardo a comienzos del siglo XVI.

A continuación, especificamos los argumentos de origen vinciano que Varchi ha utilizado, a saber, y con respecto a la clasificación mostrada más arriba, serían los correspondientes a las letras: c, d, e, f, g, i, j, k. Es decir, con respecto a un número aproximado de siete razones principales, ocho argumentos de las mismas provienen de la tradición leonardesca, de ahí la relevancia y la importancia de esta tradición en el mundo italiano y en el mundo hispano.

Después de haber resumido la argumentación que Varchi expone sobre las ventajas de la pintura sobre la escultura vamos a pasar a enunciar, igualmente, las razones que los escultores darían para ennoblecer su actividad:

- a. La antigüedad de la escultura es superior a la de la pintura.
- b. Los romanos representaban la escultura con una estatua realizada en oro mientras que, utilizaban la plata para representar a la pintura.
- c. Mayor durabilidad de la escultura frente a la pintura.
- d. Mayor semejanza de la escultura en la representación del natural. Acusación a la pintura de fingimiento y engaño en la representación de la naturaleza.

⁴⁹¹ *Ibidem*, págs. 74-122.

Vemos, pues, que las razones aportadas por Varchi a favor de la escultura son las razones clásicas utilizadas en este debate, de ellas Leonardo da Vinci intentó rebatir aquélla que acentúa la durabilidad de la escultura frente a la pintura, polémica que también nuestro Pacheco intentará zanjar a favor de la pintura en su tratado.

En fin, tras haber visto las razones expresadas por Benedetto Varchi resumimos los argumentos que ya estaban en la obra leonardesca. Así, vemos que, los argumentos más técnicos ya se encontraban en los escritos de Leonardo da Vinci y por ende, en *El cortesano* de Baldassare Castiglione que ya hemos analizado más arriba⁴⁹² y que hemos vinculado a la tradición leonardesca.

Por consiguiente, los argumentos leonardescos aparecen cuando Varchi nos subraya que los pintores consideran que ellos realizan una mejor imitación de la naturaleza y que el volumen obtenido con la escultura es una ventaja que procede de las características del material utilizado y no del ingenio del escultor. De la misma manera, la impronta leonardesca aparece cuando se remarca la mayor reflexión e ingenio que los pintores dan a su labor artística, así como, en las mayores posibilidades que el pintor tiene de reflejar la belleza y variedad del mundo natural. Leonardesco, igualmente es, la mayor vinculación de la pintura con el diseño y la importancia de la perspectiva en una representación más ajustada del natural.

Finalmente, podemos establecer una relación semejante con aquellos argumentos que tratan de la mayor comodidad del trabajo pictórico, la facilidad del pintor a la hora de aprender la labor del escultor y la crítica a la mayor permanencia de la escultura frente a la representación pictórica.

Tras la *Lección*, B.Varchi incluyó en la publicación de la misma una serie de respuestas a la disputa por él mismo establecida, respuestas que fueron dadas por reconocidos artistas de su entorno florentino y que habían sido solicitadas por el propio Varchi. Los artistas que dieron su respuesta fueron: Vasari, Bronzino, Pontormo, Tasso, Sangallo, Tribolo, Cellini y Miguel Ángel.

Estos artistas proponen una serie de razones que coinciden e inspiran las reflexiones que Varchi ya había expuesto, aunque hay argumentos que son más enfatizados en estas respuestas, y que con anterioridad ya habían sido utilizados por Leonardo da Vinci, como es el caso de la distinción y valor de la actividad “de poner o quitar” en la escultura que Bronzino remarca en su respuesta.⁴⁹³

Giorgio Vasari, como hemos indicado anteriormente, influyó a través de sus escritos, de una manera decisiva, en la obra de Francisco Pacheco. El escrito de Vasari que mayor repercusión tuvo en nuestro tratadista fue el de las famosas *Vidas* en la edición Giuntina de 1568.

En este escrito volvemos a encontrar la discusión acerca de la prioridad de la pintura sobre la escultura. Esta discusión ya aparecía en la primera redacción de las *Vidas* de 1550 y los contenidos que presentaba eran los siguientes⁴⁹⁴:

⁴⁹² Benedetto Varchi en las págs. 76-77 de la edición citada nos recuerda que uno de los primeros escritores en realizar esta comparación de las artes es B. Castiglione en su *Cortigiano*, obra que en este aspecto ya hemos mostrado profundamente ligada a la tradición desarrollada por Leonardo en Milán

⁴⁹³ Recordemos, como ya hemos hecho notar, que el origen de esta argumentación procedía de L.B. Alberti y que con posterioridad es recuperada por Leonardo y por toda la tratadística italiana del siglo XVI. La argumentación de Bronzino se encuentra en las págs.159-160 de la edición citada; la idea había sido señalada por Varchi pero no con la intensidad que Bronzino introduce en su presentación.

⁴⁹⁴ La digresión sobre la primacía y nobleza de las artes la encontramos en la pág. 34 y ss. de la edición citada de Vasari.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

a. Argumentos dados por los escultores:

- La primera escultura la realizó Dios en la figura de Adán.
- Mayor diversificación técnica de la escultura.
- Mayor conservación de la escultura.
- Menor número de escultores, lo que demostraría su mayor dificultad.
- Necesidad en la escultura de mayor fortaleza física y espiritual.
- Mayor prestigio de la escultura en la Antigüedad testimoniado en la obra de Plinio y en su referencia a las dos estatuas de oro y plata.
- Mayor coste de los materiales escultóricos.
- Mayor dificultad en el trabajo de los materiales que utiliza la escultura.
- La escultura obtiene en sus obras una mayor cercanía a la realidad, pudiendo mostrar de una figura todos los puntos de vista.
- La escultura no puede permitirse errores que, si se produjesen, no podrían ser subsanados.

b. Razones dadas por los pintores:

- Los pintores también añaden y quitan materia artística como los escultores.
- La pintura incluye un mayor número de procedimientos que la escultura y, por tanto, es un arte más difícil de ejecutar.
- Los pintores son los grandes maestros del dibujo y el dibujo está en el origen de todas las artes, así, si la pintura es hija del dibujo, la escultura sería su nieta.
- La pintura también utiliza técnicas como el mosaico que dotan a la obra de una gran durabilidad temporal.
- La pintura obtiene un mayor beneficio económico que la escultura, ya que los materiales utilizados por la pintura son más económicos que aquéllos que la escultura usa, de ahí, que los precios de la escultura tengan que ser más elevados.
- La pintura necesita un mayor grado de conocimientos para realizar sus obras.
- La pintura tiene mayor facilidad para representar los estados de ánimo que la escultura.
- La pintura obtiene en sus representaciones un mayor acercamiento mimético que el alcanzado por la escultura, de ahí, que su grado de fingimiento de la realidad sea mayor.
- La imposibilidad de solucionar errores en la escultura viene dada por la poca pericia de los maestros que cometen estos errores, ya que la pintura al fresco presenta problemas de visión del conjunto más difíciles de prever que la escultura.
- Los pintores representan más vistas y escorzos del cuerpo humano que un escultor y este resultado lo consiguen sin la necesidad de que el espectador gire en torno al bulto escultórico.

En la comparación presentada por Giorgio Vasari entre la escultura y la pintura vemos argumentos de disputa que proceden del parangón leonardesco. Así, vuelve a aparecer la mejor representación de la naturaleza en la pintura, el trabajo físico que es necesario al escultor para llevar a buen fin su obra, la mayor duración de la escultura

aunque contrarrestada en pintura por el uso de técnicas que hacen de la misma una actividad con resultados más perennes...

Si revisamos los contenidos de la polémica en la edición Giuntina de 1568⁴⁹⁵, podemos reconocer, prácticamente, las mismas razones que hemos analizado en la edición de 1550. Por tanto, aunque Francisco Pacheco utilizase la edición de 1568 para la elaboración de su tratado, los argumentos que en esta edición encontró, eran los mismos que aparecían en la primera publicación de 1550 y, que en cierta manera, junto con los escritos de B. Varchi, habían dejado formulado, de una manera clara y contundente, el problema de la comparación y rivalidad de la pintura y escultura en la Italia del siglo XVI. En este punto, medio siglo después, en el umbral del siglo XVII la polémica fue retomada en suelo hispánico con unas características y con un vigor diferente.

Tras superar la primera mitad del siglo XVI, la polémica entre las artes, tiende en Italia hacia una vía de reconciliación, tal y como podemos percibir claramente en el texto de Raffaello Borghini de 1584.⁴⁹⁶ Por consiguiente, Borghini tiende a reconciliar la disputa y a que ambas artes, según él, imitan el natural y obedecen, según una argumentación escolástica, utilizada por Borghini, a cuatro factores que son las cuatro causas aristotélicas.

Borghini cree que el diseño es el principio común a la pintura y a la escultura⁴⁹⁷ pero, haciendo notar, la mayor variedad de elementos que utiliza la pintura en su actividad frente a la escultura que utiliza unos recursos más limitados a la hora de plantear su actividad artística.⁴⁹⁸

También es interesante hacer notar que la obra de Borghini es la primera que afirma la existencia del *Codex Urbinas*, y este conocimiento de la obra vinciana en *Il Riposo*, no sólo queda en esta mención, sino que debemos recordar que la mayor parte de los preceptos de pintura contenidos en el segundo libro de la obra de Borghini que se atribuyen a Rodolfo Sirigatti, sobrino de Rodolfo Ghirlandaio, son en realidad copia literal de uno de aquellos apócrifos que circulaban por Italia en aquellas fechas y a los cuales nos referiremos de manera extensa más adelante. Así pues, la lectura del *Riposo* de Borghini transmitía, de forma indirecta los preceptos de Leonardo a nuestro Pacheco.⁴⁹⁹

La reconciliación entre la pintura y la escultura entrevista en la obra de Borghini se continúa en el tratado de Giovanni Battista Armenini, publicado en 1587, donde

⁴⁹⁵ Véase <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html/#volumel>

⁴⁹⁶ En *Il Riposo* de Borghini podemos encontrar los restos de ese parangón que había sacudido a la tratadística italiana de la primera mitad del siglo XVI, así, según Borghini, la escultura tiene como hábito de trabajo el retirar del bloque de piedra el material sobrante mientras que la pintura tiene como actividad básica la aplicación de los colores a la tabla o al lienzo. También nos indica Borghini otra diferencia entre las dos actividades artísticas ya que, en el trabajo pictórico encontramos cinco componentes, a saber, invención, composición, poses, partes y color, la escultura, al contrario, adolece del color en los bajorrelieves, sin embargo, cuando encontramos una escultura de bulto solo serían necesarios, según Borghini, los tres primeros factores señalados: invención, composición y pose, *ibidem*, pág.57. Este argumento de Borghini recuerda la afirmación leonardesca que indicaba que “manca la scultura della bellezza dei colori”, Vinci, Leonardo da, *Libro di pittura, op. cit.*, pág. 165.

⁴⁹⁷ El argumento de Borghini tenía sus orígenes en los textos de Varchi y Vasari ya analizados.

⁴⁹⁸ Borghini, R., *op. cit.*, págs. 106-107

⁴⁹⁹ La coincidencia era aun mayor, ya que como analizaremos, Pacheco poseía y utilizó uno de estos apócrifos que de la obra de Leonardo se había hecho.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Armenini, siguiendo una línea de la tratadística manierista⁵⁰⁰, considera que el dibujo es noble y superior porque es el proceso más próximo a la idea, siendo elemento generador de las formas, planteamiento que suponía una prueba del “carácter liberal” de las llamadas *artes del dibujo*. Con la unificación de la pintura, escultura y arquitectura bajo la paternidad del dibujo, se zanjaba la polémica que había estado en la base de la disputa sobre la primacía de las artes que brevemente hemos descrito.⁵⁰¹

Finalmente, Giovanni Paolo Lomazzo en su *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, publicado en 1584⁵⁰², retoma en el proemio de la obra la problemática que estamos tratando, señalando la igualdad en su objetivo de la pintura y escultura y mostrando que la diferencia en el uso del material (madera o mármol) solamente marca una referencia accidental, por lo tanto, la consecución del volumen por parte de la escultura no daría, según Lomazzo, ninguna ventaja adicional a la misma, como había sido un argumento tradicional esgrimido por aquellos que defendían la prioridad de la escultura.

En el capítulo primero del *Trattato* de Lomazzo intitulado: “De la definitione de la pittura” el problema de la dignidad del arte pictórico vuelve a aparecer y, en su deseo de insertar a la pintura dentro del conjunto de las artes liberales, desgranará el tratadista milanés un conjunto de ideas, ya concocido y usado por la tratadística italiana, que intentará dilucidar y aclarar las razones de la liberalidad de la pintura.

En primer lugar, G. P. Lomazzo vuelve sobre el tradicional argumento de la ligereza y liviandad del trabajo pictórico, para continuar con una enumeración de aquellos grandes personajes y reyes que practicaron el arte pictórico con deleite por la virtud de su ejercicio.

En segundo lugar, retornando sobre ideas leonardescas, Lomazzo afirma que la pintura actúa como algunas ramas del conocimiento científico, por ejemplo la geometría, que está lejos de cualquier consideración de arte mecánica.

Seguidamente, el artista y tratadista lombardo compara la pintura y la escultura en razón del material que utilizan e indica que el material usado por la escultura aporta, por su propia naturaleza, el relieve que la pintura obtiene por procedimientos técnicos, argumento clásico de la polémica que estamos tratando y, que como ya hemos visto, es utilizado por Lomazzo en el proemio de la obra.

La pintura supera también a la escultura en la representación de las actitudes, de los sentimientos, de los estados de ánimo, argumento de clara raíz vinciana que inspirará numerosas investigaciones de los pintores lombardos en este campo.

De la misma manera, la pintura supera a la escultura en la utilización del color que falta a la escultura y que, por tanto, no permite a ésta una plasmación del natural tan cercano como la pintura la consigue, razón que, según el milanés, haría de la pintura un arte cabalmente más perfecto que la escultura.

⁵⁰⁰ Véase Schlosser, Julius, *La Literatura Artística*, *op. cit.*, págs. 337 y s.s., también se pueden consultar, Venturi, Lionello, *Historia de la Crítica de Arte*, *op. cit.*, págs. 116 y s.s., Blunt, Anthony, *La teoría de las Artes en Italia*, *op. cit.*, págs. 143 y s.s. y Panofsky, Erwin, *Idea*, *passim*.

⁵⁰¹ “Los hombres inteligentes en estas nobles artes que, más que las otras se encuentran unidas esto es: pintores, escultores y arquitectos, se han esforzado por dar su definición del dibujo por ser éste su luz, el fundamento y el sostén de las mencionadas artes, y no les ha preocupado que fueran diferentes entre sí, pues todas tienden a un mismo fin”, Armenini, G.B., *op. cit.*, pág. 79.

⁵⁰² Véase Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma, 1844, 3 vol. Las referencias que haremos a continuación se encuentran en los capítulos mencionados del primer volumen.

Por consiguiente, vemos como Lomazzo insiste en utilizar un conjunto de ideas que provenía del mundo leonardesco y que llegará al mundo hispano, en parte, por la difusión en España de su tratado.

Finalmente, debemos recordar que todo el tratado de Lomazzo hace una continua referencia a Leonardo da Vinci; la utilización del mismo en esta obra es permanente, incluso, diríamos que es el texto que dentro de la tratadística italiana más lo recuerda. Así, estas continuas informaciones sobre Leonardo recurrentes en la obra del milanés serían una buena fuente de información para Pacheco de la relevancia del maestro florentino en el ambiente milanés.

Para terminar este apartado que hemos dedicado al parangón de Pacheco y a sus orígenes leonardescos, subrayaremos que el propio Pacheco ya había insistido con anterioridad a la redacción del *Arte de la Pintura* en el problema de la comparación de las artes, así pues, en 1622 Pacheco imprimió el opúsculo denominado: “A los profesores del Arte de la Pintura”⁵⁰³.

Las razones que impulsaron a Pacheco a la publicación de este texto fueron variadas, así, podemos destacar, enter otras, los problemas coyunturales mantenidos con el escultor Martínez Montañés.⁵⁰⁴

Sin embargo, el texto se convertirá en una de las primeras elaboraciones del parangón que se realiza en la tratadística española, comparación, que no sólo tendrá en cuenta la literatura artística producida en el medio italiano tal y como acabamos de analizar, sino también la literatura artística que en nuestro país se había escrito y que hemos descrito en los capítulos anteriores, recordando, por ejemplo, que Juan de Jáuregui publicó su conocida rima sobre la comparación entre la pintura y la escultura en 1618.

Por consiguiente, en los primeros años del siglo XVII, en nuestro ámbito artístico y especialmente en el ambiente sevillano, aparecen dos textos que plantean el problema del parangón entre la escultura y la pintura, curiosamente desde un punto de vista que privilegiaba la actividad pictórica, retomando, así, la polémica desarrollada en Italia en la primera mitad del siglo XVI.⁵⁰⁵

A continuación, revisaremos brevemente los contenidos de este opúsculo redactado por Pacheco y su relación con las ideas leonardescas dentro del problema de la comparación entre las artes.

El primer argumento que pone en juego Pacheco en este escrito⁵⁰⁶ es aquel que da a la pintura un grado de nobleza sobre la escultura en orden a su antigüedad. Tras dotar a la pintura de una mayor antigüedad que a la escultura: “La escultura hecha nieta de la pintura”⁵⁰⁷, el escritor gaditano nos recordará la mayor nobleza de la pintura, su liberalidad y su práctica por nobles y reyes, esta nobleza, según Pacheco, viene reconocida desde la Antigüedad por “ser más viva su representación por la virtud fuerza de los colores.”⁵⁰⁸

⁵⁰³ Sobre algunas indicaciones acerca de este opúsculo y algunos textos de tema semejante de Pacheco se puede consultar: Calvo Serraller, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, op. cit., pág.181 y s.s.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, pág. 182.

⁵⁰⁵ Véase Hellwig, Karin, op.cit., págs. 188 y s.s.

⁵⁰⁶ Utilizamos el texto que aparece en la antología de Calvo Serraller, F., *Teoría de la Pintura*, op.cit., págs. 185-191.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, pág. 186.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, pág. 187

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Las razones que hasta aquí nos ha presentado Pacheco prácticamente no aparecen en los textos de Leonardo da Vinci, salvo el argumento que da mayor verosimilitud a la pintura, sin embargo, las ideas de origen leonardesco cobrarán más fuerza cuando, decididamente, Pacheco busca mostrar la diferencia existente entre las dos artes.

En principio, Pacheco subraya la mayor verosimilitud de la representación pictórica apoyándose, sobre todo, en el uso del color, argumento que ya encontramos, como hemos indicado, en el propio Leonardo. Después, Pacheco insiste en ver a la pintura como una actividad que añade materia mientras que el escultor la retira en su labor:

“El pintor obra poniendo, el escultor quitando”⁵⁰⁹

El autor de *El Arte* subraya la mayor universalidad de la pintura, razón que como pudimos mostrar en el análisis del parangón que aparece en su obra magna, posee la impronta leonardesca que marcó, en gran parte, la deriva de la discusión en Italia.

Así pues, en este apartado, hemos establecido la recepción que Pacheco hizo en sus escritos de las ideas de Leonardo, ideas que llegaron a los ambientes españoles, posiblemente, no a través de escritos leonardescos, ya que los apócrifos que circulaban en Italia en la segunda mitad del siglo XVI no incluían el parangón, tal y como ya lo hemos señalado, sino a través de las ideas de Leonardo, que vigentes en el contexto italiano, se introdujeron en los tratados que con más ímpetu desarrollaron la polémica en la primera mitad del siglo XVI, para suavizar la misma y llegar a un intento de unificación de las artes visuales en la segunda mitad del siglo XVI.

Análisis del problema de los documentos vincianos pertenecientes a Pacheco que aparecen en el *Arte de la Pintura*.

El *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, pieza sobresaliente de nuestra literatura artística, es valorable por muchos de los contenidos, argumentos y críticas que aparecen a lo largo del valioso texto. Pero, además, el tratado redactado por Pacheco presenta la peculiaridad de introducir un conjunto de escritos extraídos literalmente de un tratado leonardesco y que nuestro autor refiere en su obra como “Documentos”.

Tras analizar minuciosamente estos “Documentos” vincianos hemos llegado a la conclusión de que, posiblemente, constituirían una copia apócrifa del *Libro della Pittura* que, sobre los originales de Leonardo, redactó su discípulo predilecto Francesco Melzi.⁵¹⁰

Melzi redactó el famoso *Libro della Pittura* que, sin embargo, no llegó a publicarse y, así, cuando el discípulo murió en 1568 a una edad avanzada, dejó los manuscritos de Leonardo a su heredero, el abogado Orazio Melzi que, desgraciadamente, por la falta de

⁵⁰⁹ *Ibidem*, pág. 188.

⁵¹⁰ Sobre la redacción del tratado vinciano y sobre los apócrifos que surgieron del mismo se pueden consultar los textos de Pedretti, Carlo, *Leonardo da Vinci on Painting. A lost Book (libro A)*, Berkeley, 1964. *Leonardo da Vinci Inedito. Tre Saggi*, Firenze, 1968, con Giorgio Baratta, *Leonardo e il Libro della Pittura*, Roma, 1997. También de Steinitz, K.T., *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura Treatise on Painting. A Bibliography*, Copenhagen, 1958. Una visión más actualizada del tema se puede ver en Pavesa, Mauro: “Milano, Firenze, Roma y Parigi: la diffusione del Trattato della Pittura di Leonardo” en V.V.A.A., *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, Milano, 2007.

interés que mostró ante esta excepcional herencia, provocó la dispersión y desaparición del conjunto de escritos y dibujos del maestro florentino.

Francesco Melzi atesoró con sumo cuidado los manuscritos de Leonardo y los hizo accesibles a aquéllos que deseaban estudiarlos, como es el caso, ya visto, de Lomazzo, Vasari, el Anónimo Gaddiano, Cardano, Ambrosio Figino, Franchi y Procaccini que llegaron, incluso, a poseer copias del tratado leonardesco.

Así pues, las ideas de Leonardo, aunque no fueron publicadas, sí tuvieron una rápida difusión directa a través de copias de sus escritos e indirecta a través de referencias en los textos de los tratadistas italianos del siglo XVI, como con anterioridad hemos hecho notar.

En las décadas posteriores a la muerte de Leonardo, Francesco Melzi transcribió y compiló las notas dispersas de Leonardo relativas a la pintura en un volumen hoy día conocido como el *Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*.⁵¹¹

Por tanto, debemos considerar el resultado final de la obra de Melzi, el *Codex Vaticanus (Urbinas) 1270* como la matriz de todas las copias conocidas del manuscrito.

Por consiguiente, en nuestro análisis de los textos vincianos que aparecen en *El Arte de la Pintura* de Pacheco, podemos comprobar y lo demostraremos más adelante, que todos estos fragmentos vincianos que encontramos en el texto de Pacheco con la clasificación de “Documentos” se incluyen en este texto matriz, obra de Francesco Melzi; por tanto, podemos concluir que Pacheco utilizó uno de los apócrifos que circulaban en Italia en la segunda mitad del siglo XVI.

Igualmente, sabemos que aparte del *Codex Vaticanus (Urbinas) 1270* circularon una serie de manuscritos del *Tratado de la Pintura* que hoy día se encuentran perdidos y que supusieron, posiblemente, primeras redacciones del mismo.

De esta manera, cabe recordar el *Codex Sforza*, del que ya hemos hablado en razón del problema de la “Comparación de las Artes” y al que Luca Pacioli se refería en su nota introductoria al *Divina Proportione*, obra que compuso con la ayuda inestimable de Leonardo en los diseños que acompañaban al texto.

Otro posible manuscrito leonardesco que trataba asuntos artísticos y que hoy día esta perdido nos es citado por Giorgio Vasari en su “Vida de Leonardo da Vinci” en la edición de 1568, donde Vasari afirma:

“Come anche sono nelle mani di..., pittor milanese, alcuni scritti di Leonardo, pur di caratteri scritti con la mancina a rovescio, che trattano della pittura a de’modi del disegno, e colorire. Costui non è molto, che venne a Fiorenza a vedermi, desiderando stampar questa opera, et la conduce a Roma per dargli esito; ne so poi, che di cio sia seguito.”⁵¹²

Tal y como narra Vasari el pintor anónimo tuvo un manuscrito original de Leonardo que Milanesi, en su edición de Vasari, identificó con Aurelio Luini, hijo del discípulo de Leonardo Bernardino Luini.⁵¹³

⁵¹¹ Tal y como Carlo Pedretti ha demostrado, Pedretti, C. *Leonardo da Vinci on Painting*, Melzi para realizar la tarea de redacción del texto se vio asistido por unos ayudantes que dejaron su huella en el manuscrito vaticano.

⁵¹² La cita esta tomada de Steinitz, K.T., *op. cit.*, pág. 24.

⁵¹³ Véase *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino com nueve annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1906, nueve volúmenes,

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Benvenuto Cellini, según nos narra en sus *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, afirma que llegó a comprar un manuscrito de Leonardo:⁵¹⁴

“Bastiano prometió al mundo cinco libros sobre los órdenes de arquitectura y también sobre las reglas de la perspectiva. Hizo uno al servicio del rey de Francia, en 1542, cuando también yo me encontraba allí. Y por haberme ocupado animosamente de este tema, he encontrado algunas otras bellas cosas, entre ellas un libro escrito a pluma y copiado de una obra del gran Leonardo da Vinci. Este libro era propiedad de un pobre gentilhomme que me lo cedió por quince escudos de oro, y encerraba un enorme talento y bello modo de hacer, como corresponde al admirable ingenio de Leonardo (yo no creo que haya nacido nunca en el mundo hombre que le supere), sobre las tres grandes artes, es decir, escultura, pintura y arquitectura.”⁵¹⁵

Así, parece que el manuscrito de Cellini fue una transcripción legible realizada principalmente sobre perspectiva con anterioridad a 1542 y, por tanto, sería una de las primeras copias manuscritas leonardescas que circularían en el mundo artístico europeo.

Otro de los documentos perdidos de la obra escrita de Leonardo es el llamado “Manuscrito Franchi”. Antonio Franchi, artista florentino (1634-1709), recuerda en la página 47 de su *Teorica della Pittura*, publicado en Lucca en 1739, que en su juventud leyó un “Tratado de la Pintura” de Leonardo que le llegó a través de Guido Reni después de su muerte:

“io mi ricordo che da giovanetto lessi il Trattato della Pittura del Vinci manoscritto, uscito dalle mani del gentil Guido Reni dopo la sua morte; poichè in tal forma vagava per le mani degli studiosi Pittori, prima che fosse stampato.”

El siguiente manuscrito perdido del que debemos dar una referencia es el Manuscrito Teuenot⁵¹⁶ usado por Trichet du Fresne como una segunda copia para su edición impresa del *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci publicado en París en 1651 y que Du Fresne utilizó junto al manuscrito preparado por Cassiano del Pozzo.

Finalmente, mencionaremos como el último de los manuscritos que versaba sobre asuntos artísticos escrito por Leonardo da Vinci, el Manuscrito de Giuseppe Bossi, que apareció listado en la venta de su biblioteca que fue efectuada en 1817.⁵¹⁷

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XVI y hasta 1651, año de la versión impresa, circularon un número importante de copias manuscritas⁵¹⁸, que de manera abreviada, contenían un conjunto importante de los textos vincianos sobre arte y que hicieron pervivir la herencia teórica leonardesca en el mundo italiano y en el resto de Europa.⁵¹⁹

⁵¹⁴ Cellini, Benvenuto, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, 1989

⁵¹⁵ Cellini, B., *op. cit.*, pág. 199.

⁵¹⁶ Steinitz, K.T., *op. cit.*, pág. 27.

⁵¹⁷ Goethe hizo una oferta sobre este manuscrito, sin embargo, por razones desconocidas el manuscrito no llegó a Weimar. Véase Steinitz, K.T., *op. cit.*, pág. 28. Otras copias manuscritas perdidas del corpus leonardesco serían el Manuscrito de la Biblioteca S.S. Carlotti di Urbania, el Manuscrito de Noailles y el Manuscrito de Sandrart junto con manuscritos que fueron arquetipos de otras copias como el que sirvió para las copias Corsini y Ottobonianus.

⁵¹⁸ Hoy día se contabilizan 27 aunque la cifra será creciente por los continuos hallazgos de estos apócrifos.

⁵¹⁹ Las clasificaciones y análisis más ricos de los manuscritos apócrifos vincianos los encontramos en Heydenreich, L.H., *Treatise on Painting by Leonardo da Vinci, translated by A. Philip Mc Mahon* (Prefacio), Princenton, 1956, el ya citado texto de Steinitz, y el artículo de Carlo Pedretti “Belt 35: A

Leonardo da Vinci y España

Una de las copias manuscritas que surgieron a partir del texto establecido por Francesco Melzi y conocido como *Codex Vaticanus (Urbinas) 1270* pudo ser utilizada por Pacheco llegando así las ideas de Leonardo a la cultura hispánica del siglo XVII como ya hemos visto.⁵²⁰

A continuación indicamos en una tabla las copias abreviadas más importantes del *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci:

En Roma:

- Codex Barberinus 4304
- Codex Ottobonianus 2984
- Codex Casanatense 968
- Codex Casanatense 5018.
- Codex Corsini 402

En Milán:

- Codex Pinellianus (D467)
- Raccolta Vinciana C3/43

En Florencia:

- Codex Riccardianus 3208 (Concini)
- Codex Riccardianus 2136 (Giacomini)
- Codex Gaddi 372.
- Codex Riccardianus 2275
- Codex Laurenzianus Ashb.1299
- 10-16 Biblioteca Nazionale Centrale.

En Venecia:

- It.IV.130 (Lanino)
- It. IV. 45 (Nani)

En Bolonia:

- B271 Archigimnasio.

En Cortona:

- 297(380) Biblioteca Etrusca.

New Chapter in the History of Leonardo's Treatise of Painting", incluido en O'Malley, C.D.(editor), *Leonardo's Legacy*, California, 1969, págs. 149-170; del mismo autor, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 vols., Berkeley, 1977; Spati, D. L., "Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's *Trattato*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVI, 2003, y finalmente, Claire Farago, "Who Abridged Leonardo da Vinci's *Treatise of Painting*", en Claire Farago (Ed.), *Re-Reading Leonardo*, op. cit., págs. 77-106.

⁵²⁰ Steinitz, K.T., op. cit., pág. 10.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

En Módena:

- Manuscrito Furini

En París:

- Biblioteca Nationale.967.Italian.

En Estados Unidos:

- Belt 35

Las últimas investigaciones tienden a dar una preeminencia a las copias que, de manera temprana, se hicieron en la Toscana en relación con las actividades que los medios eruditos estaban realizando en torno a las academias fundadas en tiempos de Cosimo I de Médicis.

En este sentido, hemos de subrayar la relevancia adquirida por alguno de los últimos apócrifos descubiertos como el Concini, Giacomini y Gaddi en su relación con el ya destacado tradicionalmente Pinelli.

De todas maneras, muchas de las ideas de Leonardo circularon de manera anónima durante los siglos XVI y XVII mediante escritos y textos que utilizaban las sugerencias del maestro florentino sin dar noticia del origen de las mismas.

La copia que Francisco Pacheco denominó “Documentos” podría estar relacionada, pues, con alguno de los manuscritos que acabamos de citar ya que el resto de copias existentes podrían ser agrupadas con criterios críticos que parecen no corresponder a las breves indicaciones que Pacheco nos da sobre sus “Documentos”.

Así, otros manuscritos se agrupan con criterios diversos que responden, por ejemplo, a ser copias abreviadas del *Tratado de la Pintura* de Leonardo pero que fueron ilustradas con dibujos que procedían de la mano de Nicolás Poussin o bien de su escuela.

Sabemos que Nicolás Poussin (1594-1665) llegó a Roma en 1624 y que rápidamente entró en contacto con Cassiano del Pozzo (1588-1657), estudioso que se había convertido en un profundo y entusiasta erudito de Leonardo da Vinci. La fecha de llegada a Roma de Poussin en 1624 y el tiempo que debemos dar a su decisión de crear los dibujos que adornarían estas copias saldrían del margen temporal correspondiente que, para nosotros, sería el año 1633, fecha de publicación de los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho y que llevarían la polémica del plagio de argumentos y citas de Leonardo que, según Pacheco corresponderían a sus Documentos, ya mencionada más arriba.

Finalmente, nos restan aquellos manuscritos, copias igualmente, de escritos de Leonardo da Vinci pero, con un carácter más misceláneo, ya que combinan fragmentos del *Tratado de la Pintura* con otros textos vincianos de carácter científico. Este conjunto de manuscritos en los cuales aparecería una parte del material científico estudiado por Leonardo, no parecen ser el tipo de manuscrito que poseería Pacheco, ya que las notas utilizadas por Pacheco y las anécdotas que sobre el florentino incluye en el *Arte de la Pintura* no nos permiten entrever esta

información científica y la relevancia que tuvieron los estudios científicos en el artista de Vinci.

A continuación y tras haber delimitado que Pacheco poseía unos “Documentos” vincianos que, posiblemente, fueran una copia apócrifa de las que circulaban por Italia en la segunda mitad del siglo XVI y que procedería de aquéllas que de manera abreviada se recompusieron a partir del manuscrito elaborado por Francesco Melzi, vamos a estudiar la posibilidad de que estos textos vincianos llegaran a manos de Pacheco a través de ese personaje tan extraordinario y envuelto en ese halo de misterio que es Juan de la Espina (1563-1642)⁵²¹

Una referencia a la relación que unió a los dos personajes la encontramos en la página 257 de *El Arte de la Pintura* de Pacheco, donde nuestro tratadista hablando de famosos retratos nos dice lo siguiente:

“Mas en delgadeza que se pierde de vista, callen todos con el retrato de Conde de Fuentes, gran capitán español, de mano de Juan de Vieres, flamenco, a quien el Conde daba un escudo de oro todas las horas que dibujaba; hizo este retrato de medio cuerpo, armado, con la pluma sola sobre una vitela pequeña; las sombras del rostro con puntos tan menudos que no se pueden determinar sino es acrecentando antojos que aumenten mucho; y en lo grabado de las faxas del coselete se muestra un muro, batiendolo con piezas de artillería, otras figuras de virtudes y adornos que dexan atrás todo buril, por delicado que sea. Estuvo esta joya más de veinte años en mi poder, celebrada como milagro de l’arte, hasta que el de 1624 vino con apretadas diligencias al de D. Juan de Espina para dalle cárcel perpetua, que lo enseña hoy por cosa rara”.

Como es sabido, Don Juan de la Espina, excéntrico coleccionista madrileño, poseía dos tomos manuscritos de Leonardo da Vinci, tal y como pudo ver el pintor Vicente Carducho en una de las pocas visitas que el coleccionista permitía a los muchos aficionados que en Madrid se lo solicitaban:

“- Dizenme, que la casa y Pinturas de Don Juan de Espina son particulares y de grande valor. Prometote que tiene cosas singularísimas y dignas de ser vistas de cualquier persona docta y curiosa (demás de las Pinturas) porque siempre se preció de lo más excelente y singular, que ha podido hallar, sin reparar en la costa que se le podía seguir, preciándose de recoger lo mui acendrado, y extraordinario. Allí vi dos libros dibujados y manuscritos de mano del gran Leonardo de Vinchi de particular curiosidad y doctrina; que a quererlos feriar, nos los dexaría por ninguna cosa el Príncipe de Galés quando estuvo en esta Corte: mas siempre los estimó sólo dignos de estar en su poder, hasta que después de muerto los heredase el Rei nuestro señor (...)”⁵²²

Así pues, como veremos en el análisis del problema de los famosos Manuscritos Vincianos conservados en la Biblioteca Nacional, don Juan de la Espina se encuentra en el centro de la difusión de los manuscritos vincianos tras su dispersión a la muerte de Francesco Melzi, heredero legal de todos los escritos vincianos. Por tanto, y puesto que don Juan de Espina residió en Sevilla hacia 1632, pues fue por un tiempo desterrado de la Corte, y mantuvo una relación con Francisco Pacheco desde 1624, no sería extraño que Espina diese noticias e informaciones a nuestro escritor sobre la egregia y misteriosa figura de Leonardo da Vinci.

⁵²¹ La bibliografía relevante para nuestro problema sobre este personaje es: Cotarelo y Mori, E., *Don Juan de la Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*, Madrid, 1908. Caturla, M^a Luisa, “Documentos en torno a Don Juan de la Espina raro coleccionista madrileño I”, *Arte Español*, 1963-1966, págs. 1-10. De la misma autora: “II.El Testamento de 1624”, *Arte Español*, 1968-1969, págs. 5-8. También se puede ver: Sánchez Cantón, Francisco Javier, “Los manuscritos que poseía Don Juan de Espina”, *Archivo Español de Arte*, 1940-1941, págs. 39-42.

⁵²² Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura, op.cit.*, pág. 438.

Sin embargo, esta relación entre Pacheco y Juan de la Espina pensamos que no llevaría aparejada la donación de los famosos “Documentos”, ya que como hemos indicado los “Documentos” no parecen ser originales del maestro de Vinci, ya que Pacheco a lo largo de su obra no hace ninguna referencia a la particular escritura del maestro florentino, así pues, volveríamos a subrayar que estos textos vincianos serían más bien un apócrifo del *Tratado de la Pintura*, y por consiguiente, su procedencia podría vincularse a alguno de los amigos de Francisco Pacheco que realizaron una estancia en Italia, como por ejemplo Juan de Jáuregui, corrector y lector del Tratado de Pacheco, de quien ya hemos analizado la relación de alguno de sus textos con las ideas vincianas.

Para finalizar, y en relación al apócrifo vinciano que poseía Pacheco, cabe que nos formulemos la cuestión de qué sucedió con el mismo a la muerte del tratadista. La pregunta, como es evidente, no tiene fácil respuesta, aunque sabemos que el yerno de Pacheco, el gran pintor del siglo XVII Diego Velázquez, poseyó un ejemplar del tratado vinciano tal y como nos aparece mencionado en su testamento.

F.J. Sánchez Cantón alude en varios artículos dedicados al artista sevillano a la biblioteca velazqueña y al texto que sobre el *Tratado de la Pintura* de Leonardo poseyó el pintor sevillano afirmando con prudencia que o bien el texto podía ser un ejemplar de la primera edición del texto en 1651:

“Singular interés tiene la presencia en el inventario del *Trattato della Pittura*, de Leonardo; fue de los últimos libros adquiridos por Velázquez, ya que como es notorio se publicó en París, por primera vez en 1651.”⁵²³

O bien, el libro de Leonardo que contenía la librería velazqueña serían los famosos “Documentos” que poseyó su suegro y que podían haber pasado a su librería a la muerte del mismo en 1644⁵²⁴:

“Cabe dudar si sería éste (el texto de Leonardo) el manuscrito que aprovechó Pacheco, o si era ya la edición impresa que salió en París en 1651.”⁵²⁵

“Los tratadistas italianos constituían una sección cuantiosa; no faltaba ni Leonardo de Vinci, aunque no sabemos si poseía el manuscrito que había pertenecido a su suegro Pacheco, o si ya había adquirido la edición recién impresa que salió en París en 1651.”⁵²⁶

Para finalizar esta última digresión sobre los “Documentos” vincianos que pertenecieron a Pacheco debemos hacer notar varias fechas, a saber, la primera es la muerte del insigne pintor sevillano en 1660, lo que llevaría aparejado que tuvo que apresurarse a comprar la primera edición del texto vinciano que salió en la edición parisina de 1651. Es interesante, de todas maneras indicar, que esta edición

⁵²³ Sánchez Cantón, Francisco Javier, “La librería de Velázquez” en *Escritos sobre Velázquez*, Pontevedra, 2000, pág. 33.

⁵²⁴ Una posible fecha de referencia de la llegada de estos “Documentos” a las manos de Pacheco nos la da Sancho Corbacho en su artículo ya citado: “Francisco Pacheco, tratadista de arte” cuando en la página 131 nos señala: “Ya en 1593, al extender la escritura de bienes que aportaba al matrimonio manifiesta que poseía un Vignola en francés y dos libros de pintura (¿acaso los de Leonardo de Vinci y Ludovico Dolce?) y el de Jorge Vasari.” Esta fecha entraría en contradicción con la posibilidad de que el manuscrito hubiese sido traído por Juan de Jáuregui desde Italia, ya que la fecha de bautismo de Jáuregui es del año 1583

⁵²⁵ Sánchez Cantón, F.J., “Como vivía Velázquez”, *Escritos sobre Velázquez*, op.cit., pág. 66.

⁵²⁶ Sánchez Cantón, F.J., “La espiritualidad de Velázquez”, *Escritos*, op.cit., pág.123.

parisina⁵²⁷ apareció el mismo año que Velázquez estaba finalizando su segunda estancia en Italia (1649-1651) con lo cual pudo nuestro Velázquez estar informado de este hecho editorial y adquirir rápidamente un texto tan señero como es el Tratado leonardesco, además, debemos no olvidar que en el inventario de bienes que Velázquez poseyó y que publicó F.J. Sánchez Cantón el texto leonardesco aparece con la siguiente referencia:

145. “Leonardo de Vinci, de la Pintura”⁵²⁸

Referencia que, realmente, no cita el título del texto impreso, a saber, *Trattato* y que deja, pues, abierta cualquier posibilidad a su origen, bien impreso o bien el texto manuscrito que perteneció a su suegro y que habría pasado a su famoso yerno.

Estudio de los textos vincianos que aparecen en *El Arte de la Pintura*.

El Tratado de Pacheco enlaza, como ya hemos visto, con una tradición teórica que, en buena parte, está relacionada íntimamente con la recepción de la tratadística artística italiana. Esta tratadística italiana reconocía como uno de los artistas más sobresalientes del arte italiano a Leonardo da Vinci, artista que había sido elogiado por su actividad por literatos y escritores contemporáneos y que rápidamente paso al elenco de creadores que fue recordado por biógrafos bastante precoces.

Pero, sin lugar a dudas, la biografía que inmortaliza la visión que de Leonardo va a tener la posteridad, será la biografía que fue incluida, con cambios remarcables, en las *Vidas* vasarianas aparecida en sus dos ediciones de 1550 y 1568.

Pacheco, como ya hemos analizado, utiliza como una fuente de información primordial la magna obra del escritor aretino, aunque también obtiene informaciones del artista de Vinci a través de otras fuentes italianas, que hemos señalado más arriba, pero que también, en parte, fueron influidas por la biografía vasariana.

Por otro lado, Pacheco recibió un conjunto de ideas artísticas a través del mundo italiano, ideas que en algunos casos, tenían su origen en los escritos de Leonardo da Vinci. Hasta este punto, la recepción que Pacheco hace de Leonardo se obtiene mediante, sobre todo, de fuentes indirectas; no obstante, el texto de Pacheco, presenta con respecto a la temática leonardesca un aspecto mucho más precioso, a saber, Pacheco poseyó un escrito de Leonardo.

En el capítulo anterior hemos examinado todas las implicaciones que este valioso documento tuvo en la creación de la obra de Pacheco, su posible origen, sus fuentes, su obtención...En este capítulo, continuando el análisis de los extractos leonardescos que Pacheco, con su honradez habitual, incluyó literalmente en el cuerpo de su tratado, estudiaremos el contenido de estos documentos leonardescos. Para ello, en primer lugar, hemos realizado la identificación de los textos aportados por Pacheco con sus citas exactas en el *Libro di Pittura* que Francesco Melzi confeccionó a partir de los códices originales de Leonardo.

⁵²⁷ *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*. Novamente dato in luce, con la vita dell'istesso e autore, scritta da Raffaele du Fresne, si sono giunti i tre libri della pittura et il trattato della Statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo. In Parigi. Appresso Giacomo Langlois [...] MDCLI.

⁵²⁸ F.J. Sánchez Cantón, “La librería de Velázquez” en *Escritos sobre Velázquez, op.cit.*, pág. 49

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Así, nuestro primer paso, es presentar esta correlación que, no dejando fuera ninguna cita de Pacheco, muestra su conexión con alguno de los apócrifos que de la antología de Melzi circularon por Italia en la segunda mitad del siglo XVI

TEXTOS COMPARATIVOS ENTRE LAS ANOTACIONES EXTRAIDAS DEL ARTE DE LA PINTURA DE PACHECO Y IL LIBRO DI PITTURA

EDICIONES CITADAS:

- A. Pacheco, Francisco: *el Arte de la Pintura*. Ed. a cargo de Bonaventura Bassegoda.
- B. Vinci, Leonardo da: *Libro di Pittura*. Ed. a cargo de Carlo Pedretti y Carlo Vecce.

<p>PÁG. 266-267: “ Porque aunque es verdad que para ser pintor (conforme al estilo que se tiene en aprender en otras artes) debiera saber muy bien la teórica como fundamento sobre el que se edifica la práctica(según enseña Leonardo da Vinci)</p>	<p>PÁG. 184: [80] “De l’errore de quelli ch’usano la pratica senza la scienza.” Quelli che s’inamorano di pratica senza scienza, sono come li nocchieri ch’entran in naviglio senza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debb’esser edificata sopra la bona teorica, della quale la prospetiva è guida e porta, e senza questa nulla si fa bene ne’ casi de pintura PÁG. 171: [54] “Del modo del studiare” Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza</p>
<p>PÁG. 267: “ Y que ha dicho antes èl mesmo: ‘Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas y luego imitar las obras de valientes maestros para vestirse de la buena manera</p>	<p>PÁG. 169: [47] “Quello che debbe prima imparar il giovane.” Il giovane debbe prima imparare prospetiva; puoi le misure d’oggi cosa; poi di bon maestro, per asuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi la regione delle cose imparate, poi veder un tempo, di mane di diversi maestri; poi fare abito a metter in pratica et operare l’arte</p>
<p>PÁG. 267: “Debe el pintor para adestrar la mano, contrahacer los dibujos de valientes maestros y con el juicio y parecer de su preceptor pasar a retratar las cosas buenas de relieve</p>	<p>PÁG. 175: [63] “Precetti del pittore” “Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri, e fatto detta suefazione col giudizio del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone, con quelle regole che del ritrar de rilievo di dirà”</p>
<p>PÁG. 269: “ Si quieres tener noticia de las formas de las cosas comienza de sus pequeñas partes y no pases a la segunda si, primero, no tienes bien en la memoria la primera, y si lo haces de otra suerte</p>	<p>PÁG. 169-170: “quale regola si de’ dare a’ putti pittori”. Noi conosciamo chiaramente che·lla vista è (più) veloci operazione che sia, e in un ponto vede infinite forme; nientedimeno</p>

<p>alargarás el estudio”</p>	<p>non comprende se non una cosa per volta. Poniamo caso, tu, lettore, guardi in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai questa essere piena di varie lettere: ma non congnoſcerai in questo tempo che lettere (ſi) ſieno né che vogliono dire; onde ti biſogna fare a parola a parola, verſo per verſo, a voler avere notizia d’eſſe lettere. Ancora, ſe vorrai montare a l’altezza d’un edificio, converratti ſalire a grado a grado, altramente fia impoſſibile pervenire alla ſua altezza. E coſí dico a te, il quale la natura volge a queſt’arte: ſe vogli avere vera notizia delle forme delle coſe, [cominciati] alle particule di quella, e non andare alla ſeconda, ſe prima non hai bene nella memoria e nella pratica la prima. E ſ’altro farai, gitterai via il tempo, o veramente allungherai aſſai lo ſtudio. E ricordo ti ch’impari prima diligenza che la preſtezza.</p>
<p>PÁG. 270: “ Se ha de atender (como dice Leonardo da Vinci) a confirmarse en la razón de las cosas y hacer hábito para obrar la práctica cuanto a lo imitado y visto</p>	<p>PÁG. 169: [47] “Quello che debbe prima imparare il giovane.” Il giovane debbe prima imparare proſpetiva; puoi le miſure d’oggi coſa; poi di bon maetro, per aſuefari a bone membra; poi da naturale, per confermari la regione delle coſe imparate, poi veder un tempo, di mane di diverſi maetri; poi fare abito a metter in pratica et operare l’arte</p>
<p>PÁG. 273: “El acertar en estas ocasiones, es, por haber (como dice Leonardo de Vinci) aprendido primero la diligencia que la presteza. (Sentencia digna de su autor)</p>	<p>PÁG. 170: [49] “Quale regola ſi de’ dare a’ putti pittori” “E ricordoti ch’impari prima la diligenza che la preſtezza”</p>
<p>PÁG. 342: “La pintura se divide en dos partes principales: la primera se llama figura, esto es líneas que distinguen los cuerpos y lo particular dellos, la segunda es el color contenido en aquellos”</p>	<p>PÁG. 194 [111] “De pittura e ſua diviſione” Divideſi la pittura in due parte principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che diſtingue la figura delli corpi e lor particule; la ſeconda è il colore contenuto da eſſi termini.</p>
<p>PÁG.342: “Observa -dice- en las acciones naturales que hacen los hombres de prontitud, nacida de la poderosa afición de sus afectos, y haz prestamente memoria con el debuxo en tu librete para servirte de ellas en la ocasión que se ofreciere valerte</p>	<p>PÁG. 200 [127] “Precetti de pittura”. Sempre il pittore che vole avere onore delle ſue opere, debbe cercare la prontitudine de’ ſua atti nelli naturali fatti dalli omini improvviſo e nati da potente affezione de’ loro effetti, e di</p>

<p>de las mismas acciones”</p>	<p>quelli fare brevi ricordi in su’ suoi libretti, e poi alli suoi propositi adoperarli, col fare star uno omo in quello medesimo atto, per vedere la qualità et aspetto delle membra che in tale atto s’adopra</p>
<p>PÁG. 386: “La Perspectiva que se usa en la pintura tiene tres partes principales: la primera es la disminución que hacen los cuerpos inanimados en diversas distancias; la segunda es aquella que disminuye las figuras vivas, que se muestran en varios términos y lugares (esto es lo que toca al debuxo) la tercera es la parte que trata de la disminución de los colores en todo aquello de que se ha de hacer demostración. Y desta última no hay regla infalible, porque cae (como se ha dicho) debaxo de la prudencia del artífice”</p>	<p>PÁG. 337 [489] “Discurso di pintura”. La prospettiva, la quale s’astende nella pintura, si divide in tre parti principali, delle quali la prima è della diminuzione che fan le quantità de’ corpi in diverse distanzie; la 2ª parte è quella che tratta della diminuizione de’colori dei tali corpi; 3ª è quella che diminuisce la noticia delle figure e termini che hanno essi corpi in varie distanzie.”</p>
<p>PÁG. 392: “ Haciendo una figura sola huye el escorzo así de las partes como del todo, por no combatir con la ignorancia de los indoctos de l’Arte; mas en las historias, principalmente en las batallas, usa dellos en todos los modos que te ocurrieren”</p>	<p>PÁG. 218[177]: “ Del comporre le istorie” Ricordati, fintore, quando fai una sola figura, di fuggire li scorti di quella, si delle parti come del tutto, perché tu aresti da combatiere con la ignorancia delli indotti di tale arte; ma nelle istorie fanne in tutti li modi che ti accade, e máxime nelle battaglie, dove per necessità accade infiniti storciamenti e piegamenti delli compositori di tale discordia, o vo’ dire pazzia bestialissima</p>
<p>PÁG. 396: “El blanco es el primero en el orden de los colores simples, el amarillo el segundo, el verde el tercero, el azul el cuarto, el colorado el quinto y el negro el último. El blanco por la luz, el amarillo por la tierra, el verde por el agua, el azul por el aire, el colorado por el fuego y el negro por las tinieblas y la oscuridad.”</p>	<p>PÁG. 245[254]: “De’ colori che risultano dalla mistione d’altri colori, li quali si dimandano spezie seconda” I semplici colori sono (sei), de’ (quali) il primo è il bianco, benché alcuni filosofi non accettino il bianco nè ‘l nero nel numero de’colori perché l’uno è causa de’colori, e l’altro n’è privazione. Ma pure, perché il pittore non pò fare senza questi, noi li metteremo nel numero degli altri, e diremo il bianco in questo ordine essere il primo ne’semplici, et il giallo il secondo, e ‘l verde nel terzo, l’azzurro nel quarto, e ‘l rosso nel quinto, e ‘l nero nel sesto. E il bianco metteremo per la luce senza la quale nessun colore vedere si pò, e ‘l giallo per la terra, il verde per l’acqua, e l’azzurro per l’aria, e ‘l rosso pel foco, e</p>

	<p>‘l nero per le tenebre, che stan sopra l’elemento del foco perché non v’è materia o grossezza dove i raíz del sole abbino e percotere, e per consequenzia alluminare(...)</p>
<p>PÁG. 396: “El azul y el verde no son simples por sí, porque el azul es compuesto de luz y tinieblas. El verde es hecho de un simple y de un compuesto esto es azul y amarillo.</p>	<p>PÁG. 246[255]: “ De’ colori” L’azzurro e ‘l verde non è per sé semplice, perché l’azzurro è composto di luce e di tenebre, come è que dell’aria, cioè nero perfettissimo e bianco candidissimo. Il verde è composto d’un semplice e d’un composto, cioè si compone d’azzurro e di giallo.</p>
<p>PÁG. 401: “ Tu que quieres agradar a diversos juicios, harás en una historia que hay cosas de grande oscuridad y de gran dulzura de sombras haciendo notoria causa de esta diferencia”</p>	<p>PÁG. 174[61]: “ De l’esser universale nelle sue opere” Tu, pittore, per esser universale e piacere a’ diversi giudici, farai in un medesimo componimento che vi sia cose di grande oscurtà e di gran dolcezza d’ombre, facendo però note le cause di tal ombre e dolcezze.</p>
<p>PÁG. 401: “Las figuras de cualquier cuerpo se obligan a seguir la luz en la cual tu finges que están: si muestras que están en el campo cercalas de gran suavidad de luz, no habiéndose descubierto el sol; y si el sol sale a verlas, serán muy oscuras sus sombras respeto de la parte iluminada.”</p>	<p>PÁG. 186[86]: “Quali lumi si debbono eleggere per ritrarre le figure de’corpi.” Le figure di qualonque corpo ti contringeno a pigliare quel lumen el quale ti fingi essere esse figure: cioè, se tu fingi tali figure in campagna, elle sono cinte da gran somma di lume, non vi essendo il sole scoperto, e se ‘l sole vede dette figure, le sue ombre saranno molto oscure rispetto alle parti alluminate, e saranno ombre di termini espediti, così le primitive come le derivative; e tali ombre saran poco compagne de’ lumi, perché da un lato allumina l’azzurro de l’aria e tinge di sé quella parte ch’ella vede, (...)</p>
<p>PÁG 401: “ Si finges la figura dentro de una casa oscura y la miras de afuera harás esfumadas las sombras, que le dan mucha, y honor a su imitador por ser de gran relieve; y sombras dulces y suaves principalmente en aquella parte donde se ve menos la oscuridad de la habitación”.</p>	<p>PÁG 186[86]: “Quali lumi si debbono eleggere per ritrarre le figure de’corpi.” (...) E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fora, questa tal figura ha l’ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere lei di gran rilievo e lle ombre dolci e sfumose, e máxime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l’ombre quasi insensibili; e la cagione sara detta al</p>

	suo loco.
PÁG. 401: “No hagas el fin de las figuras de algún color diferente del propio campo, porque no cause perfiles oscuros entre las figuras y el campo.”	PÁG. 196[116]: “Fuggi li profili, cioè termini espediti delle cose.” Non fare li termini delle tue figure d’altro colore che del proprio campo, che con esse termina, cioè, che tu non faccia profili oscuri infra ‘l campo e·lla figura tua.
PÁG. 401: “Dónde la sombra confina con la luz tendrás respeto dónde es más clara que oscura y dónde ella es más o menos esfumada, respeto de la luz. Y, sobre todo, te acuerdo que, en los mancebos, no la hagas determinada o desunida, como hace la piedra, porque la carne tiene un poco de lustre transparente, como se ve en una mano puesta delante del sol, que parece más encarnada y resplandeciente, y si quieres ver qué sombra conviene a la carne, la harás sobre la pintura con tu dedo, según la quisieres más clara o más oscura más cerca o más lexos.”	PÁG. 306[419]: “Precepto di pintura” Dove l’ombra confina col lume, abbi rispetto dov’è più chiara o scura e dov’ella è più o men sfumosa inveso il lume. E sopra ‘l tutto ti ricordo che ne’ giovanni tu non facci l’ombre terminate come fa la pietra, perché la carne tiene un poco del trasparente, come si vede a guardare in una mano che sia posta infra l’occhio e ‘l sole, che·lla si vede rossegiare e trasparece luminosa, e [la parte] più colorita materia infra i lumi e l’ombre; e se tu vogli vedere che ombra si richiede alla tua carne, faravvi su un’ombra col tuo dito, e secondo che [tu] la voi più chiara o scura, tien il dito più presso o lontano dalla tua pintura e quella contrafà.
PÁG. 401: “Usa de la regla que causan los rayos del sol en el arco celeste si quieres hacer que la variedad de un color dé la gracia al otro porque se acrecientan la hermosura del claro junto al oscuro.”	PÁG. 222[190]: “Dello accompagnare i colori l’uno con l’altro, in modo che l’uno dia grazia al’altro.” Se voi che la vicinità de l’uno colore dia grazia a l’altro colore che lui confina, usa quella regola che far si vede alli razzi del sole nella composizione de l’arco celeste, per altro nome iris, li quali colori si generano nel moto della pioggia, perché ciascuna gocciola si trasmuta nel suo disceso in ciascun de’colori di tale arco, come fìa dimostrato al suo loco. Ora attendi, che se tu voi fare una eccellente oscurità, dälle per paragone una eccellente (bianchezza), e così la excelente bianchezza farai con la máxima oscurità; e ‘l pallido farà parere il rosso di più focosa rossezza che non parebbe per sé in paragone del paonazzo; e questa regola sarà più distinta al suo loco.
PÁG. 401: “Demuestra la variedad de los colores cerca de la parte iluminada, y los campos de las figuras, con advertencia	PÁG. 245[252]: “Campi.” De’campi delle figure, cioè la chiara nella oscura, e la scura nel campo

<p>que, si es la figura clara, sea el campo oscuro; y claro si la figura es oscura. Convienen bien entre sí el verde, el colorado y el morado, y el amarillo y azul”.</p>	<p>chiaro. PÁG. 245[253]: “De’colori.” I colori che si convengano insieme, cioè il verde col rosso, o pagonazzo, o biffa, e il giallo con l’azzurro.</p>
<p>PÁG. 405: “Si te falta la práctica, no recuses el retratar del natural, mas debes tener un espejo llano cuando pintes y, a menudo, mirar dentro dèl tu obra, la cual sea cotejada con el opuesto original, y así conocerás mejor tus yerros. Y entonces será bien dexarla y tomar un poco más de solaz y entretenimiento, en esto para que volviendo a ella tengas mas libre y mejor disposición.”</p>	<p>PÁG. 301-302[407]: “Del giudicare il pittore la sua pintura”. Noi sappiamo certo che gli errori si cognoscono più in l’altrui opere che nelle sue, e spesso riprendendo gli altrui piccoli errori, non vedrai li tuoi grande. E per fuggire simil ignaranza, fa che tu sia prima buono prospectivo, di poi che tu abbi intera noticia delle misure de l’uomo e d’altri animali, et ancora bono architetto, cioè in quanto s’apartiene alla forma de li edifici e de l’altre cose, che sono sopra la terra, che sono infinite forme; e di quante più averai noticia, più la fia laudata la tua operazione, et in quelle che tu non hai pratica, non ricusare di ritrarle di naturale. Ma per tornare alla promessa di sopra, dico che nel tuo dipingere tu debbi tenere un specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l’opera tua, la quale [vi] fia veduta per lo contrario, e parrati di mano d’altro maestro, e [li] giudicherai meglio gli errori tuoi ch’altramente. È ancora buono il spesso levarse e pigliare un poco d’altro sollazzo, perché nel ritornare alle cose tu migliori il giudizio; ché lo star saldo su l’opra ti fa forte ingannare. È buono ancora lo allontanarsi, perché l’opra pare minore, e più si comprende in una occhiata, e meglio si conosce le discordante e sproporzionate membra et i colori delle cose, che d’apresso.</p>
<p>PÁG. 405: “Si finges las figuras al Sol haz oscuras las sombras y gran plaza de luz; y en el suelo las sombras sean determinadas. Si es el tiempo nubloso haya poca diferencia de la luz a las sombras, y excusa la de los pies. Y, si pones la figura dentro de la casa, haz gran diferencia de la luz resplandeciente y poderosa y las sombras oscuras y determinadas en la pared y en el suelo.”</p>	<p>PÁG. 304[414]: “Come si debbe dare il lume alle figure.” Il lume debbe essere usato secondo che darebbe il naturale sito dove fingi essere la tua figura; cioè, se la fingi al sole, fa l’ombre oscure, e gran piazza di lumi, e stampisci l’ombre di tutti i circostanti corpi le loro ombre in terra. E se la [figuri] in tristo tempo, fa poca differenza da’lumi all’ombre e senza farsi alcun’ [altra] ombra a’piedi; e se la [figuri] in casa, fa gran differenza da’</p>

	lumi a l'ombre, et ombra per terra.
<p>PÁG. 406:”La primera intención del pintor es hacer que en una superficie plana se muestren los cuerpos relevados y apartados del plano; aquello que en tal arte más excede a los otros, aquello que merece mayor alabanza. Y esta investigación) antes la corona de tal ciencia) dan las sombras y luces o el claro y el oscuro. De suerte, que si huyes de las sombras huyes de la gloria de l’arte acerca de los buenos ingenios, y la alcanzas acerca de los ignorantes y del vulgo. Los cuales no desean otra cosa que la hermosura de los colores, no conociendo el RELIEVO y la bondad de tal ciencia.</p>	<p>PÁG. 303[412]: “Qual è il primo obietto intenzionale del pittore.” La prima intenzione del pittore è fare ch’una superficie piana si dimostri corpo rilevato e spiccato da esso piano; e quello ch’in tal arte più eccede gli altri, quello merita maggior laude, e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce da l’ombre e lumi, o voi dire chiaro e scuro. Adonque chi fugge l’ombre fugge la gloria de l’arte apresso alli nobili ingegni, e l’acquista presso l’ignorante vulgo, li quali nulla desiderano nelle picture altro che la bellezza di colori, dimenticando al tutto la bellezza e meraviglia del dimostrare di rilievo la cosa piana.</p>
<p>PÁG. 406: “Y pues ves por experiencia que todos los cuerpos son cercados de luz y de sombra, tú, pintor acomoda que aquella parte que es alumbrada acabe en cosa oscura y asimismo la parte del cuerpo umbrosa, acabe en cosa clara. Y esta regla ayudará grandemente a RELEVAR tu figura.”</p>	<p>PÁG. 306[418]: “Che campo debb’usare il pittore alle sue opere.” Poi che per isperienza si vede che tutti i corpi sono circondati da ombra e lume, voglio che tu, pittore, accomodi che quella parte, ch’è aluminata, termini in cosa oscura, cosí la parte del corpo ombrata termini in cosa chiara. E questa regola dará grand’augumento a rilevare le tue figure.</p>
<p>PÁG 406: Las figuras parecerán más relevadas de su campo cuando fuere o claro o oscuro el color con la variedad posible. Y en los fines se observará la disminución de la claridad en el blanco y de la oscuridad en el color oscuro.”</p>	<p>PÁG 209[151]: “A far che le figure spicchino dal loro campo.” Le figure di qualunque corpo più parranno rilevate e spiccate dalli loro campi, delle quale essi campi fien di colori chiari o scuri, con più varietà ch’è possibile nelli confini delle predette figure, come fia dimostrato al suo loco, e che in detti colori sia osservato la diminuzione di chiarezza ne’bianchi, e di oscurità nelli colori scuri.</p>
<p>PÁG. 407: “He probado algunas veces no ser de poca utilidad cuando te halles sólo a escuras en tu cama, andar con la imaginación repitiendo los lineamientos superficiales de las formas estudiadas para confirmar las cosas más en la memoria.”</p>	<p>PÁG. 178[67]: “Dello studiare insino quando ti desti, o inanzi tu te dormenti nel letto allo scuro.” [Ho in me] provato essere di non poca utilità, quando ti trovi allo scuro nel letto, andare con la imaginativa repetendo li lineamenti superficiali delle forme per l’addietro studiare, o altre cose notabili da sottile speculazione comprese [et è] questo proprio un atto</p>

	laudabile et utile a confermarsi le cose nella memoria.
PÁG. 441: “ La mente del pintor se debe de contino transformar en tanto discursos cuantas son las figuras de los notables objetos que se le ponen delante y en ellas firmar el paso, y notarlas, y hacer sobre ellas reglas considerando el lugar, las circunstancias, luces y sombras.”	PÁG. 171[53]: “ In che modo debb’il giovane procedere nel suo studio La mente del pittore si debb’al continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure delli obbietti notabili che dinanzi gli appariscano, et a quelle fermar il passo e notarle, e fare sopra esse regole, considerando il loco e le circostanze, e lume e ombre.
PAG. 443: No hagas hábito como hacen muchos cubriendo los desnudos con papel, o pergamino sutil que te engañarás mucho.”	PÁG. 357[538]: “ Come si de’dare le pieghe a’panni A uno panno non si de’dare confusione de molte pieghe, anzi farne solamente dove con le mani o braccia sono retenute, e ‘l resto sia lasciato cadere semplicemente dove lo tira la sua natura, e non sia intraversata la figura da troppi lineamenti o rompimenti di pieghe. I panni si debbon ritrarre di naturale, cioè se vorrai fare panno lano, usa le pieghe secondo quelli, e se sarà seta, o panno fino, o da villani, o di lino, o di vello, va diversificando a ciascuno le sue pieghe, e non fare abito come molti fanno sopra i modelli coperti di carte, o cuoranti sottili che t’ingannatesti forte.

Tras haber mostrado el paralelismo que existe entre los textos que aparecen en el *Arte de la Pintura* y el *Libro di Pittura* leonardesco, paralelismo que muestra una simultaneidad completa, es decir, todos los textos vincianos que son citados por Pacheco tienen su correspondiente, como acabamos de ver, en la composición de originales vincianos ejecutada por Francesco Melzi.⁵²⁹

Seguidamente, vamos a realizar el análisis del contenido de estos extractos vincianos y su contextualización en la teoría del arte del tratadista andaluz.

En principio, vamos a localizar las citas vincianas en el cuerpo del texto de Pacheco y así, podemos comprobar, que un primer conjunto de citas se encuentra entre las páginas 266 y 273 de la edición utilizada incluídas en el capítulo XII con el título: “De tres estados de pintores, que comienzan, median y llegan al fin”. Este capítulo se configura

⁵²⁹ Bonaventura Bassegoda en su edición ya citada de *El Arte* de Pacheco parece oscurecer su argumento sobre el origen de los “Documentos” vincianos al citar la probabilidad de un origen apócrifo por un lado, pero, por otro, buscando referencias en los propios originales contenidos en la conocida edición de Richter. Esta elección de Bassegoda le impide encontrar la referencia de muchos textos vincianos que no aparecen en los manuscritos originales del maestro florentino pero sí en las copias apócrifas que, también, daban extractos fidedignos y originales del maestro de Anchiano y que, según nuestra hipótesis señalan el origen de los “Documentos”.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

como el último capítulo del primer libro, las citas vincianas que aparecen en este capítulo son seis y aparecen numeradas tal y como sucede con todos los apócrifos vincianos que circulaban en Italia en la segunda mitad del siglo XVI; en este caso las citas corresponden en el orden de los “Documentos” de Pacheco a los números 18, 1, 70, 3, 1, 3, que tienen una relación, como vemos, con la edición-madre realizada por Melzi, ya que los dos párrafos extraídos del Documento 1 corresponden al 47 de la edición de Melzi que manejamos y los dos párrafos obtenidos del Documento 3 corresponden al 49 de la citada edición de Melzi. Por consiguiente, vemos, que la agrupación de los documentos que utiliza Pacheco es bastante similar a la organización que ya dio Francesco Melzi a los originales leonardescos, argumento que redundaría en la filiación de los dos textos.

En el capítulo XII, Pacheco nos va a describir el curso que todo pintor debe cumplir para llegar desde un estado inicial, que nuestro tratadista denomina “principiante”, a un estado final o “perfecto”. El conjunto de técnicas y conocimientos que el pintor principiante debe acometer siguen, según Pacheco, un orden de realización, de ahí, la utilización del primer documento vinciano:

“Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas y luego imitar las obras de mano de valientes maestros, para vestirse de la buena manera”⁵³⁰

Pero creyendo Pacheco que esta primera instrucción es demasiado general, centra la actividad del pintor principiante en el desarrollo de la destreza de la mano por medio del dibujo, para ello, acude al consejo vinciano:

“Debe el pintor, para adiestrar la mano, contrahacer los dibujos de valientes maestros, y con el juicio y parecer de su preceptor, pasar a retratar las cosas de bueno relieve.”⁵³¹

Sin embargo, nuestro Pacheco desciende aun más a unos rudimentos básicos del quehacer artístico y estableciendo de manera sagaz una correspondencia entre las ideas de Pablo de Céspedes y el artista florentino, nos dice, que este trabajo de adiestramiento en el dibujo debe comenzar por el ejercicio y dominio de la representación de las partes de un cuerpo antes que intentar la plasmación del cuerpo completo, y para sustentar su tesis utiliza la siguiente cita vinciana:

“Si quieres tener noticia de las formas de las cosas comienza de sus pequeñas partes y no pases a la segunda si, primero, no tienes bien en la memoria la primera, y si lo haces de otra suerte alargarás el estudio.”⁵³²

Así pues, Pacheco apoyándose en la autoridad de Leonardo nos presenta como debe ser la educación del pintor principiante. Esta educación, que discurre en el taller, adquiere, a través de las enseñanzas del florentino, dos características básicas:

- a. Para Leonardo, como para el autor de *El Arte*, el diseño es un instrumento indispensable para el conocimiento y representación del mundo. Sin diseño no hay perspectiva, ni cuerpo, ni sombra. En el origen de todo el quehacer artístico está el deseo y amor al diseño, por tanto, como hemos visto, el diseño esta en el centro del aprendizaje que todo joven pintor debe realizar.

⁵³⁰ Pacheco, F., *El Arte*, op.cit., pág. 267.

⁵³¹ *Ibidem*, pág. 267.

⁵³² *Ibidem*, pág. 269.

- b. La centralidad del dibujo en los talleres florentinos era un elemento decisivo de aprendizaje en los talleres desde los inicios del Quattrocento. Igualmente, la formación de Leonardo ha tenido al diseño como elemento relevante:

“Estudió también música, enseguida aprendió a tocar la lira y, como alguien que ha recibido de la naturaleza un espíritu elevadísimo y lleno de elegancia, muy pronto fue capaz de improvisar cantos divinamente. Aunque se dedicaba a varias cosas, nunca dejó de dibujar (...)”⁵³³

El dibujo junto a la perspectiva, es el primer paso para relacionarse con la tradición y con la naturaleza. Por tanto, el pensamiento de Leonardo recogido por el autor gaditano asume el pensamiento de la tradición florentina desde uno de sus primeros textos artísticos, a saber, el *Libro dell'arte* escrito por Cennino Cennini:⁵³⁴

“Habiendo pasado ya algún tiempo en el dibujo, como te dije más arriba, sobre tablilla, ocúpate en adelante en copiar y calcar las mejores cosas que halles de mano de grandes maestros.”⁵³⁵

“Atiende a que la más experta guía que pueda haber para ti y el mayor cuidado es la puerta triunfal del copiar del natural (...) Nunca un sólo día estés sin dibujar alguna cosa, que no será tan poco que no baste, y ello te será de excelente provecho.”⁵³⁶

Así, en todos estos textos vincianos percibimos la relación de teoría y práctica, de consejo y precepto que es carácter distintivo del *Libro di Pittura* de Leonardo que sabe elevar la práctica de la “bottega” al plano de las nobles artes liberales.⁵³⁷

Tras el análisis del primer estado del pintor, del principiante, Pacheco comienza la descripción del segundo estado que es el de los que “aprovechan”. Este segundo momento de desarrollo de la carrera del pintor viene también marcado por un consejo leonardesco que frente a la práctica asidua del dibujo, subrayada de manera primordial en el primer estado, se da una mayor importancia a la reflexión y conocimiento de aquello que se va a representar:

“Se ha de atender siempre (como dice Leonardo de Vinci): a confirmarse en la razón de las cosas, y hacer hábito para obrar de práctica cuanto a lo imitado y a lo visto.”⁵³⁸

Finalmente, llegado al tercer estado de “perfección” el pintor podrá, como dice Pacheco, “con propio caudal inventar y disponer la figura o historia que se les pide”.⁵³⁹ No obstante, el mayor éxito, el trabajo más adecuado lo obtendrá el pintor si ha seguido el consejo de Leonardo:

“El acertar en estas ocasiones es, por haber (como dice Leonardo de Vinci) aprendido primero la diligencia que la presteza (Sentencia digna de su autor)”⁵⁴⁰

⁵³³ Vasari, G., *Las Vidas, op.cit.*, pág. 472.

⁵³⁴ La edición que utilizaremos de dicho texto será la traducción de F.Pérez-Dolz, Cennini, Cennino, *Tratado de la Pintura (El Libro del Arte)*, Barcelona, 1979.

⁵³⁵ Cennini, C., *op.cit.*, pág. 31, capítulo XXVII.

⁵³⁶ Cennini, C., *op.cit.*, pág. 32, capítulo XXVIII. Es conveniente señalar la aparición clasicizante en el *dictum* de Apeles: “Nulla dies sine linea” recogido por Plinio que en su *Naturalis Historiae* nos recuerda que: “Por otra parte, fue costumbre constante de Apeles no dejar pasar un día, por muy ocupado que estuviese, sin ejercitar su arte trazando al menos una línea: esta costumbre se convirtió en proverbio.” Plinio, *Textos de Historia del Arte*, edición de Esperanza Torrego, Madrid, 1987.

⁵³⁷ Véase Papa, Rodolfo, *La “scienza della pittura” di Leonardo*, pág. 97 y s.s. Milano, 2005.

⁵³⁸ Pacheco, F., *El Arte, op.cit.*, pág. 270.

⁵³⁹ *Ibidem*, pág. 272.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Otro conjunto de apreciaciones vincianas aparece en el Capítulo V del Libro II intitulado: “Del Debuxo y de sus partes”.⁵⁴¹ En este caso, las dos citas leonardescas que encontramos en el capítulo aparecen en las primeras líneas del mismo, y están en relación con un conjunto de apreciaciones de tratadistas italianos como Armenini y Alberti o el flamenco Van Mander.

La primera cita es la siguiente:

“La pintura se divide en dos partes principales: la primera se llama figura, esto es, las líneas que distinguen los cuerpos y lo particular dellos (...) La segunda es el color contenido en aquellos términos”⁵⁴²

Esta definición de la pintura dada por Leonardo, en la cual el maestro florentino, delimita dos grandes campos de estudio, a saber, el dibujo y el colorido, se convirtió en una definición que aparece ampliamente usada en la tratadística italiana del siglo XVI y que enfatiza el papel relevante del dibujo en la actividad pictórica.

La segunda cita se expresa de la siguiente forma:

“Observa, dice, en las acciones naturales que hacen los hombres de prontitud, nacida de la poderosa afición de sus afectos y haz prestamente memoria con el debuxo en tu librete, para servirte de ellas en la ocasión que se ofreciere valerte de las mismas acciones.”⁵⁴³

Esta nota leonardesca alude no sólo al uso del dibujo para fijar, según la costumbre de Leonardo, en un pequeño cuaderno las impresiones rápidas ofrecidas por las acciones humanas; esta nota nos muestra, también, uno de los desarrollos más importantes de los estudios leonardescos aquél que se dedica al análisis y plasmación de los estados de ánimo. Este asunto lo transmitió Leonardo al mundo lombardo donde se desarrolló en la obra de numerosos pintores de esa escuela llegando su tradición hasta la obra del propio Caravaggio.⁵⁴⁴

Las dos citas siguientes de los Documentos vincianos que pertenecieron a Francisco Pacheco las encontramos en el último capítulo dedicado al dibujo y que se intitula: “Donde se acaban las proporciones y partes pertenecientes al Debuxo”⁵⁴⁵

Este último capítulo comienza tratando de las proporciones de los equinos para después dar unas breves pinceladas sobre el resto de los animales para pasar a continuación a indicar las referencias más notables para el estudio de la anatomía que Pacheco consideraba la tercera parte del dibujo.

Seguidamente, comienza un análisis de la perspectiva que nuestro tratadista considera la cuarta y última parte de las actividades pertenecientes al dibujo. Es interesante hacer notar, que con respecto a los estudios perspectivos José de las Cuevas, en su artículo

⁵⁴⁰ *Ibidem*, pág. 273.

⁵⁴¹ *Ibidem*, págs. 341-351.

⁵⁴² *Ibidem*, pág. 342.

⁵⁴³ *Ibidem*, págs. 342-343.

⁵⁴⁴ Véase Caroli, Flavio, *Il Cinquecento lombardo*, Milano, 2000; V.V.A.A., *Pittori della Realtà*, Cremona, 2004; Kwakkelstein, Michael, *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and Drawing Practice*, Leiden, 1994; Laurenza, Domenico, *De Figura Umana. Fisiognomica, Anatomia e Arte in Leonardo*, Firenze, 2001, y finalmente del mismo autor, “Moti mentali” en V.V.A.A., *La mente di Leonardo*, Firenze, 2006, págs. 292-305.

⁵⁴⁵ Pacheco, F., *El Arte*, *op.cit.*, págs. 380-394.

sobre Francisco Pacheco y *El Arte de la Pintura* señale que “para la perspectiva [Pacheco] se apoya en Leonardo”⁵⁴⁶.

En este sentido, con respecto a la perspectiva, Pacheco cita el documento 127 de Leonardo:

“Semejante a esto es lo que dice en sus ilustres Documentos Leonardo de Vinchi, maestro de Rafael; si bien yo le añado algo de mas claridad.

‘La Perspectiva necesaria en la pintura se divide en tres partes: la primera es la de disminución que hacen los cuerpos inanimados en diversas distancias; la segunda es aquella que disminuye las figuras vivas, que se muestran en varios términos y lugares (esto es lo que toca al debuxo) la tercera es la parte que trata de la disminución de los colores en todo aquello de que se ha de hacer demostración. Y desta última no hay regla infalible, porque cae (como se ha dicho) debaxo de la prudencia del artífice’⁵⁴⁷

Curiosamente, como ya hemos observado en el apartado dedicado a Juan de Jáuregui, Pacheco preocupado por esta temática y conocedor del pensamiento de Jáuregui, a continuación, incluye una digresión del propio Jáuregui, sobre el mismo “Documento” vinciano. La similitud de reflexiones sobre este problema nos habla del interés de los dos intelectuales andaluces por los temas pictóricos y por la visión que del mismo Leonardo transmitió a través de sus escritos.

Ahora bien, es interesante observar que esta cita leonardesca, se conecta con otros numerosos preceptos escritos por el propio Da Vinci sobre la perspectiva y su clasificación. Fragmentos vincianos que estudian el mismo asunto perspectivo y que introducen la novedad de la perspectiva de colores, es decir, de la perspectiva aérea que, a lo largo de los escritos vincianos, se convertirá en un sujeto de controversia importante para el propio Leonardo.⁵⁴⁸

Sin embargo, debemos señalar la significación que la última frase citada por nuestro tratadista tiene dentro de las investigaciones vincianas: “Y desta última no hay regla infalible porque cae (como se ha dicho) debaxo de la prudencia del artífice”. Leonardo, intentó aportar una serie de reglas para regular la disminución del color como consecuencia de la interposición de una masa de aire, de ello dan prueba numerosos preceptos recogido en el *Libro di Pittura* que o bien, fueron ignoradas por Pacheco por considerarlas inadecuadas para la práctica pictórica o bien los preceptos a que nos referimos no estaban presentes en los “Documentos” que nuestro escritor poseía.⁵⁴⁹

Dentro de este capítulo dedicado, en gran parte, a los problemas de la perspectiva, se adentra Pacheco en la noción del “escorzo” y su importancia para la composición pictórica; como sucede en numerosos casos a lo largo de *El Arte de la Pintura*, Pacheco defiende sus razones aportando testimonios de autores relevantes para la cuestión tratada, en este caso, como en otras partes de la obra de Pacheco, vuelven a aparecer los “Documentos” vincianos:

⁵⁴⁶ Cuevas de las, José: “Francisco Pacheco y *El Arte de la Pintura*”, *Archivo Hispalense*, 1955, págs. 9-65.

⁵⁴⁷ Pacheco, F., *El Arte*, *op.cit.*, pág. 386.

⁵⁴⁸ Un interesante análisis de la perspectiva vinciana se encuentra en Papa, R., *op.cit.*, págs. 81-96. Sobre la perspectiva aérea el siempre recomendable artículo de Gombrich, E.H., “Leonardo y la ciencia de la pintura: hacia un comentario del ‘Trattato della Pittura’”, en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, 1987, págs. 35-63.

⁵⁴⁹ Véase como ejemplo los consejos titulados como “Della prospettiva de’colori”; “Del colore che non si muta in varie grossezze d’aria”, *op.cit.*, vol.I, págs. 226-227.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“Cierro este punto (de los escorzos) con el parecer del gran Leonardo de Vinchi por si alguno lo quisiere seguir, dice desta suerte: Haciendo una figura sola, huye el escorzo así de las partes como del todo, por no combatir con la ignorancia de los indoctos de l’Arte; mas en las historias, principalmente en las batallas, usa dellos en todos los modos que te ocurrieren.”⁵⁵⁰

Finalmente, querríamos señalar en este capítulo, un texto escrito por Pacheco y que nos parece cercano a los grandes intereses del florentino y que el tratadista andaluz debía conocer gracias a la lectura de los “Documentos” vincianos que poseía:

“Y por ser variamente tocados e iluminados de luz y colores, causan unos con otros varias interposiciones y oscuraciones, reflexos y reverberaciones (...)”⁵⁵¹

Otro conjunto importante de referencias leonardescas lo encontramos en el capítulo siguiente de *El Arte*: “Del Colorido y sus partes”⁵⁵².

Para Pacheco el colorido es uno de los grandes componentes del arte pictórico, aunque no pueda ser analizado, según nuestro tratadista, con el rigor con que puede serlo el dibujo.

Comienza el capítulo discuriendo acerca de cuales son los colores que pueden ser utilizados en el arte pictórico y, para tratar este asunto, Pacheco utilizará una amplia cita de Alberti para continuar recurriendo a los textos vincianos:

“No menos doctamente discurre Leonardo de Vinche en el grado de los colores y con más brevedad y claridad dice: ‘El blanco es el primero en el orden de los colores simples, el amarillo el segundo, el verde el tercero, el azul el cuarto, el colorado el quinto y el negro el último. El blanco por la luz, el amarillo por la tierra, el verde por el agua, el azul por el aire, el colorado por el fuego y el negro por las tinieblas y oscuridad.’ Y más abaxo: ‘El azul y el verde no son simples por sí, porque el azul es compuesto de luz y de tinieblas. El verde es hecho de un simple y de un compuesto esto es de azul y amarillo.’”⁵⁵³

Pero el escritor sevillano, no solo se interesa por clasificar la gama cromática, también le interesa de manera importante, como estos colores se unen y conjugan para crear una composición acertada desde el punto de vista del color. En este aspecto, Leonardo proponía una teoría del color que suavizaba los rigores del contraste uniformizando los tonos, tal y como subraya M. Greenhalgh cuando nos indica que Leonardo “adopta una aproximación tonal, no cromática, al color”.⁵⁵⁴

Veamos, pues, la cita que de Leonardo hace Pacheco referida al problema que acabamos de enunciar:

“¿Qué dice Leonardo de Vinci del colorido y suavidad dél? ‘Tú que quieres agradar a diversos juicios, harás en una historia que haya de cosas de grande oscuridad y de gran dulzura de sombras, haciendo notoria la causa desta diferencia.’”

⁵⁵⁰ Pacheco, F., *El Arte, op.cit.*, pág. 392.

⁵⁵¹ Prácticamente todos los apócrifos vincianos que se difundieron en la segunda mitad del siglo XVI utilizaban tres de los ocho libros del *Libro di Pittura* elaborado por Melzi sobre las notas vincianas. Los tres libros eran el segundo, tercero y cuarto del *Codex Urbinas 1270*; en este tratado el segundo libro tiene dedicada una parte importante al problema que aquí plantea Pacheco, con lo cual, podemos suponer, que Pacheco debió tener en cuenta las reflexiones de Leonardo sobre este problema. Así, en el *Libro di Pittura*, en la edición que manejamos hay sendas partes dedicadas a las reverberaciones: pág. 211 y a los reflejos: págs. 212-217.

⁵⁵² Pacheco, F., *El Arte, op.cit.* págs. 394-403.

⁵⁵³ *Ibidem*, pág. 396. Sobre las concepciones del color en Leonardo se puede consultar el texto de Barasch, Moshe, *Light and color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, 1978, págs. 44-90

⁵⁵⁴ Greenhalgh, Michael, *La tradición clásica en el arte*, Madrid, 1978, pág. 96. Es interesante señalar el origen florentino de esta concepción leonardesca en Venturi, Lionello, *La crítica e l’arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1988, pág. 26

‘Las figuras de cualquier cuerpo, se obligan a seguir la luz en la cual tú finges que están; si muestras que están en el campo cércalas de gran suavidad de luz, no habiéndose descubierto el sol; y si el sol sale a verlas, serán muy oscuras sus sombras respeto de la parte iluminada.’

‘Si finges la figura dentro de una casa oscura y la miras de afuera, harás esfumadas las sombras, que le dan mucha gracia y honor a su imitador por ser de gran relieve; y sombras dulces y suaves principalmente, en aquella parte donde se ve menos la oscuridad de la habitación.’

‘No hagas el fin de las figuras de algún color diferente del propio campo, porque no cause perfiles oscuros entre las figuras y el campo.’

‘Donde la sombra confina con la luz, tendrás respeto dónde es más clara que oscura, y dónde ella es más o menos esfumada, respeto de la luz. Y, sobre todo, te acuerdo que, en los mancebos no la hagas determinada o desunida, como hace la piedra, porque la carne tiene un poco de lustre trasparente, como se ve en una mano puesta delante del sol, que parece más encarnada y resplandeciente; y si quieres ver qué sombra conviene a la carne, la harás sobre la pintura con tu dedo, según la quisieres, más clara o más oscura, más cerca o más lejos.’

‘Usa de la regla que causan los rayos del sol en el arco celeste, si quieres hacer que la variedad de un color dé la gracia al otro porque se acrecientan la hermosura del claro junto al oscuro.’⁵⁵⁵

El extenso texto que cita Pacheco formado por diferentes extractos vincianos, nos demuestra la importancia que nuestro tratadista da a estas nociones vincianas. Las razones de la importancia de mostrar esta teoría del “claroscuro vinciano” quizá, resida, en primer lugar, en el triunfo de este uso de la luz y del color según las normas de Leonardo da Vinci en el arte italiano, cuyos representantes más conspicuos, Giorgione, Correggio y Rafael aparecen en el texto de Pacheco vinculados a estos usos lumínicos.

Así, por ejemplo, sabemos que la pintura de Giorgione, pudo ser influida por conceptos e ideas de origen leonardesco, teniendo en cuenta la estancia que el propio Leonardo tuvo en Venecia durante el año 1500. Como es ya conocido, Giorgio Vasari en la segunda edición de sus *Vidas* (1568) resaltaba la importantísima aportación de Leonardo en la formación de la “manera moderna” de Giorgione y, en consecuencia, del influjo que Leonardo ejerció en el ámbito de la revolución estilística destinada a transformar la pintura veneciana en los inicios del siglo XVI⁵⁵⁶:

“Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano de Leonardo, molto fumezzate e cacciate, come si è detto, e terribilmente di scuro: e questa manera gli piacque tanto che mentre visse sempre andò dietro a quella, en el colorito a olio la imitò grandemente.”⁵⁵⁷

La influencia del claroscuro vinciano también fue recogida por el arte de Correggio y de Rafael, que es continuamente calificado a lo largo de todo el tratado de Pacheco como “discípulo de Leonardo.”⁵⁵⁸

Pacheco profundamente influido por la tradición italiana no podía desestimar este análisis lumínico y colorista que iniciado por Leonardo se impuso como una característica básica del arte italiano. De tal manera que cuando Pacheco escriba su tratado, las afirmaciones de nuestro autor ya habían dejado de ser revolucionarias para

⁵⁵⁵ Pacheco, F., *El Arte, op. cit.*, pág. 401.

⁵⁵⁶ Véase Humfrey, Peter, “I rapporti fra Leonardo e la pittura veneziana nella storiografia” en V.V.A.A., *Leonardo e Venezia*, Milano, 1992, págs. 37 y s.s. También se puede consultar: Steer, John, *Venetian Painting*, Toledo, 1988, págs. 79 y 111.

⁵⁵⁷ http://biblio.cribecu.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vile&volume_n=h&page_n=42.

⁵⁵⁸ Freedberg, S.J., *Pintura en Italia 1500-1600*, Madrid, 1983, pág. 268: “Ciertas de entre estas obras primitivas de Correggio, fechables entre 1513 y 1514, indican un segundo aspecto de su educación: el conocimiento, casi, aunque no absolutamente demostrable de la obra milanesa de Leonardo.” También en Heydenreich, L.H. y Passavant, G.: *I Geni del Rinascimento. Arte Italiana 1500-1540*. Milano, 1991.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

convertirse en base de las tendencias academicistas que desde finales del siglo XVI se desarrollaban en Italia y que desembocaban en la Academia boloñesa de los Carracci.

Finalmente, es interesante hacer notar el comentario de Pacheco al último de los textos vincianos citados ya que mientras Leonardo subraya la variedad como un acicate para la búsqueda de la diversidad y de una mejor armonización en la composición pictórica: “porque se acrecienta la hermosura del claro frente al oscuro”⁵⁵⁹, Pacheco, en este caso, subraya mas bien la armonía conseguida por la asociación de los colores que componen el arco iris:

“Únese con tanta suavidad el un color con el otro, que se pierde en tocando a su compañero”⁵⁶⁰.

Para acabar esta digresión sobre el color, nuestro tratadista, no obstante, vuelve a citar un texto de Leonardo donde la contraposición se ensalza como creadora de la variedad y la diversidad que hermosea con su oposición la composición, volviendo, en este sentido, a las concepciones originales vincianas:

“Añade Leonardo: ‘Demuestra la variedad de los colores cerca de la parte iluminada, y los campos de las figuras, con advertencia que, si es la figura clara, sea el campo oscuro; y claro, si la figura es oscura. Convienen bien entre sí el verde, el colorado, el morado y el amarillo y el azul.’”⁵⁶¹

El capítulo que continúa *El Arte de la Pintura* sigue, igualmente, desarrollando la temática del color, nos estamos refiriendo al capítulo X intitulado: “En qué prosigue la materia del colorido”.⁵⁶²

De la misma manera que en el capítulo anterior, las citas y el apoyo teórico que se obtiene de las ideas de Leonardo es aquí importante, porque en este apartado, que continúa la temática del colorido, aparecen seis citas del maestro florentino; con lo cual, vemos que el número más importante de menciones de Leonardo en *El Arte* se concentra en estos capítulos dedicados al color, en total, a saber, quince citas sobre un total de veintisiete que Pacheco nos transmite en su tratado.

Esta cantidad de preceptos extraída de los “Documentos”, más del cincuenta por ciento, no nos debe pasar desapercibida sino que más bien, siguiendo a María Merced Virginia Sanz en su artículo: “La Teoría Española de la Pintura en los siglos XVI-XVII”⁵⁶³ nos compele a recordar como Pacheco no gustaba de pintura “a borrones”, lo cual estaría en relación con una teoría del color que a través de su degradación da más importancia al relieve, objetivo principal de la pintura según el andaluz.⁵⁶⁴

Este capítulo comienza, por lo tanto, con una alabanza, por parte de Pacheco, de aquella pintura que busca la obtención del volumen, del relieve en la obra pictórica; y

⁵⁵⁹ Esta contraposición del claro con el oscuro que da mayor riqueza a la composición, en la teoría de Leonardo se hace regla y, así, no solamente en el mundo leonardesco se contraponen los colores, también se contraponen la belleza: “Le belleze con le bruttezze paino più potente l’una per l’altra.” *Libro di Pittura, op. cit.*, pág. 204; los movimientos del cuerpo: “Non usare mai fare la testa volta dov’è il petto, nè il braccio andare come la gamba.” *Libro di Pittura, op. cit.*, pág. 187.

⁵⁶⁰ Pacheco, F., *El Arte, op. cit.*, pág. 401.

⁵⁶¹ *Ibidem*, pág. 401-402.

⁵⁶² *Ibidem*, págs. 404-412.

⁵⁶³ Sanz Sanz, María M. Virginia, “La Teoría Española de la Pintura en los siglos XVI-XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo III-5, 1990

⁵⁶⁴ Véase Venturi, Lionello, *La critica, op.cit.* pág. 26 y s.s.

como ejemplo de pintores que son diestros en esta maestría artística, nuestro tratadista cita varios ejemplos:

“El Basan, Micael Angelo Caravacho y nuestro español Jiusepe de Ribera”⁵⁶⁵

Tras señalar a estos maestros en la obtención del volumen, incluye entre los mismos al Greco, aunque haciendo notar las divergencias que con el pintor griego mantiene.

Seguidamente, comienza Pacheco una cita de los teóricos que, según su criterio, tratan el problema del relieve con mayor acierto. La primera cita corresponde a Leon Battista Alberti, claro precedente de Leonardo en tantos aspectos, que indica la posibilidad de utilizar el espejo como instrumento de valoración del acierto de la representación pictórica. Este argumento albertiano será puesto en relación con un conjunto de recomendaciones leonardescas que Pacheco hace comenzar con el consejo vinciano, procedente de Alberti y de la tradición florentina, que hace del espejo un “verificador” del proceso pictórico:⁵⁶⁶

“Así, lo siente también Leonardo de Vinci: ‘Si te falta la práctica, no recuses el retratar del natural, mas debes tener un espejo llano cuando pintes y, a menudo, mirar desde dentro dél tu obra, la cual sea cotejada con el opuesto original, y así conocerás mejor tus yerros. Y entonces sera bien dexarla y tomar un poco de solaz y entretenimiento, en esto para que, volviendo a ella tengas más libre y mejor disposición.’”⁵⁶⁷

El siguiente consejo que Pacheco introduce es un claro ejemplo de las investigaciones vincianas en el uso e incidencia de la luz sobre los cuerpos, que, como ya hemos hecho notar con anterioridad, pertenece a la tradición florentina que buscaba con interés el éxito en la plasmación del relieve pictórico:

“Si finges las figuras al sol, haz oscuras las sombras y gran plaza de luz; y en el suelo las sombras sean determinadas. Si es el tiempo nuboso, haya poca diferencia de la luz a las sombras, y excusa las de los pies. Y si pones la figura dentro de casa, haz gran diferencia de la luz resplandeciente y poderosa, y las sombras oscuras y determinadas en la pared y en el suelo.”⁵⁶⁸

A continuación, Pacheco vuelve sobre un texto de Leonardo para realizar una alabanza del relieve en la pintura. Es, pues, importante hacer notar que, son estas notas

⁵⁶⁵ *Ibidem*, pág. 404. Es notable destacar que Caravaggio sigue unas tendencias de tradición lombarda y de raíz leonardesca en el tratamiento de la luz y de las actitudes (*moti di animo*) de los personajes de sus obras como ya hemos comentado en el apartado dedicado a la recepción de Leonardo en la pintura de los siglos XVI y XVII. Por otro lado, estos maestros son también paradigmas de las tendencias naturalistas frente al Academicismo que, como ya hemos visto, defendían otros tratadistas como Carducho. A pesar de su formación, y de la visión que Menéndez Pelayo nos transmitió de Pacheco, nuestro tratadista, como observamos, no deja de poner como ejemplo y defender a estos pintores que podían mantener una relación con la pintura que había practicado el joven Velázquez, asunto en el que insistiremos en los sucesivos apartados que componen esta investigación sobre *El Arte*.

⁵⁶⁶ Véase Damish, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Madrid, 1997, Capítulo 6: “La mostración”: “Lo que se muestra directamente a la vista, el espejo demuestra, como ya decía Filarete (*che nello specchio ti si dimostra*). En la pintura se muestra en el espejo se demuestra”, *op.cit.*, pág. 92. Vemos pues, a través de Damish, como los asertos de Alberti y Leonardo sobre la utilización del espejo como instrumento corrector del proceso pictórico eran herramienta común desde la experiencia brunelleschiana. Para ver la utilización que Brunelleschi hace del espejo en la construcción de su sistema perspectivo y primer hito en la utilización del espejo con la función que le hemos asignado: Manetti, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Roma, 1992, pág. 56. Finalmente, no debemos dejar de olvidar la cita que Velázquez realiza de este principio en su *Venus del Espejo*, quizá, como veremos bajo la égida de las enseñanzas de su maestro.

⁵⁶⁷ Pacheco, F., *El Arte*, *op. cit.*, pág. 405.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pág. 406.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

vincianas sobre el relieve las que de forma más numerosa aparecen en el tratado de Pacheco, es decir, ya habíamos remarcado que el mayor conjunto de notas extraídas de los “Documentos” vincianos estaban situadas en los capítulos dedicados al color, pero, realmente sobre el color, *sensu strictu*, tratan dos notas, mientras que el resto se relacionan o bien con el claroscuro o bien con el relieve, que como sabemos, es un problema semejante.

Así, si consideramos las características pictóricas que posee la obra artística de Pacheco, observamos que el relieve juega un papel considerable en la práctica pictórica, la búsqueda del volumen, que había sido uno de los rasgos característicos de la escuela florentina, se convirtió en una de las peculiaridades de toda pintura que investiga la representación naturalista. Leonardo, como artista que busca esa plasmación verídica del natural se interesó profundamente por el problema del volumen, sobre todo, como vemos, a través del estudio de los efectos de la luz y la sombra sobre los cuerpos.

Estas investigaciones leonardescas, como Vasari afirma, abrieron la “manera moderna” en la pintura italiana del siglo XVI y quedaron, tras el paso de Leonardo, en el mundo lombardo como un campo de investigaciones que culminó en el “tenebrismo” de Caravaggio, tenebrismo que tuvo una aceptación rápida en el ámbito hispánico y que dejó su impronta en el joven Velázquez, yerno de Pacheco.

Asistamos, pues, a este encomio en el uso y estudio del relieve por Leonardo da Vinci que Pacheco cita como un “documento maravilloso”:

“La primera intención del pintor es hacer que en una superficie plana se muestren los cuerpos relevados y apartados del plano; aquello que en tal arte más excede a los otros, aquello merece mayor alabanza. Y esta investigación (antes la corona de tal ciencia) dan las sombras y las luces, o el claro y el oscuro. De suerte, que si huyes de las sombras, huyes la gloria de l’arte acerca de los buenos ingenios, y la alcanzas acerca de los ignorantes y del vulgo. Los cuales no desean otra cosa que la hermosura de los colores, no conociendo el RELIEVO y bondad de tal ciencia.”⁵⁶⁹

Tras esta cita leonardesca, Pacheco continua su análisis del relieve utilizando dos pequeños textos extraídos de los escritos del florentino y que guardan una evidente relación con otros ya estudiados que buscan la contraposición de las luces y de las sombras para provocar mayores sensaciones de marcado volumen en la obra pictórica:

“Y pues ves por experiencia que todos los cuerpos son cercados de luz y sombra, tú, pintor, acomoda que aquella parte que es alumbrada acabe en cosa oscura, y asimismo la parte del cuerpo umbrosa acabe en cosa clara. Y esta regla ayudará grandemente a RELEVAR tu figura.”⁵⁷⁰

“Las figuras pareceran más relevadas de su campo, cuando fuere o claro o oscuro el color con la variedad posible. Y en los fines se observará la disminución de la claridad en el blanco y de la oscuridad en el oscuro.”⁵⁷¹

Estos dos últimos textos matizan la teoría del relieve leonardesca. El pintor de Anchiano no busca un enfrentamiento, una degradación árida y violenta entre el claro y el oscuro. Al contrario, busca transiciones suaves, amables, entre los dos opuestos: “nunca se debe hacer la luz cortada por la sombra decisivamente”⁵⁷²

⁵⁶⁹ *Ibidem*, pág. 406.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, pág. 406.

⁵⁷¹ *Ibidem*, pág. 406.

⁵⁷² Leonardo da Vinci, *El Tratado de la Pintura*, op.cit., pág. 14

Este gusto por las investigaciones acerca del relieve que Leonardo poseía, han sido en varias ocasiones puestas en conexión con su aprendizaje en el taller de un escultor.⁵⁷³

El creador florentino, efectivamente, se formó con Andrea del Verrocchio, en cuyo taller, se producían todo tipo de obras artísticas, pero que sobresalía por la fama como escultor de su dueño. Esta familiaridad con los problemas escultóricos pudo empujar al joven Leonardo a este conjunto de investigaciones sobre el relieve y el volumen en la actividad pictórica, sentando, asimismo, las bases de la comparación y rivalidad con la escultura que más arriba hemos analizado en el desarrollo del “parangón”.

Finalmente, el capítulo que estamos examinando vuelve a recordar un precepto leonardesco, que sacado del conjunto de reglas que Leonardo da para el joven pintor con un carácter un tanto general, Pacheco aplica al estudio del colorido:

“He probado (dice) algunas veces no ser de poca utilidad cuando te hayas solo a oscuras en tu cama, andar con la imaginación repitiendo los lineamientos superficiales de las formas estudiadas, para confirmar las cosas más en la memoria.”⁵⁷⁴

Es interesante subrayar que, algunas veces, Pacheco pone en relación las citas de Leonardo con las citas del Racionero Céspedes, tal y como sucede en este caso, donde tras haber elogiado la cita de Leonardo y haber resaltado el valor de recrear en la memoria los aspectos visuales más importantes contemplados durante la jornada, Pacheco, nos da una cita de Pablo de Céspedes que valora el ejercicio de la memoria para el pintor con connotaciones parejas a las ofrecidas por el florentino:

“Las fresas espeluncas escondidas
de arboledas silvestres y sombríos
los sacros bosques, selvas estendidas
entre corrientes de cerúleos ríos
vivos, lagos y perlas esparcidas,
entre esmeraldas y jacintos fríos,
contemple, y la memoria entretenida
de varias cosas quede enriquecida.”⁵⁷⁵

Con posterioridad, el tratadista y artista andaluz va a introducir un conjunto de preceptos de Karel van Mander (1548-1606)⁵⁷⁶ pintor y teórico originario del sur de Flandes, pero con residencia en Haarlem, donde fue más tarde maestro de Frans Hals. La obra teórica de Van Mander es *Het Schilder-Boeck*, “El Libro de la Pintura”, que consta, en primer lugar, de un ensayo instructivo sobre los fundamentos del arte de la pintura (*Grondt der edel vry schilderconst*, 1604), seguido de la vida de los pintores célebres e ilustres de la Antigüedad, del mundo italiano, flamenco y alemán, finalizando el texto con un análisis de las *Metamorfosis* de Ovidio y un capítulo sobre el simbolismo antiguo y de la mitología en el arte, componiendo, pues, un total de seis libros.

⁵⁷³ Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci. Experience, experiment and design*, Florence, 2006, pág. 97. Y, también, Heydenreich, Ludwig, *Leonardo da Vinci*, Basel, 1954, págs. 66 y s.s.

⁵⁷⁴ Pacheco, F., *El Arte*, op. cit., pág. 407.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, pág. 408.

⁵⁷⁶ Un análisis de la obra teórica de Van Mander se puede seguir en Schlosser, J., op.cit., págs. 311 y s.s.; Hessel Miedema, “Karen van Mander comme théoricien de l’art des Pays Bas” en V.V.A.A., *Théorie des arts et création artistique dans l’Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Lille, 2002 y Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karen van Mander’s Schilder-Boeck*, Chicago, 1991.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

La preceptística de Van Mander acusa la influencia de la teoría del arte italiana, así, cabe encontrar, tal y como nos indica Schlosser, referencias a Vasari, Alberti y a Leonardo del que, nos indica el escritor austriaco, debió conocer alguno de los manuscritos que de su obra circulaban en el ambiente italiano de la segunda mitad del siglo XVI.

Aunque las contribuciones del pensamiento de Leonardo a la teoría del arte de Van Mander son, prácticamente incontestables para autores como Miedema, las condiciones en las que esta recepción se produjo permanecen actualmente poco claras.

De tal manera, podemos apuntar que el escritor flamenco utilizó los escritos del florentino siguiendo dos criterios. El primero, consistía en una reutilización de ideas comunmente aceptadas que habían tenido su origen en las reflexiones leonardescas. El segundo método de aproximación, sin embargo, es más directo usando, en este caso, un texto original de Leonardo como fuente, aunque, es prácticamente imposible determinar que manuscrito consultó Van Mander.

Así pues, no sabemos si tuvo la posibilidad de leer algún texto vinciano a través de los manuscritos que pertenecieron a Francesco Melzi quien, ya había muerto en la época en la que el holandés llegó a Italia. Con respecto a esta posibilidad Miedema cree que Van Mander no pudo utilizar un manuscrito original de Leonardo por la imposibilidad de leer la especial escritura creada por el florentino.

Por tanto, debemos suponer que Van Mander se documentó mediante una de las copias apócrifas que del *Libro di Pittura* circulaban en Italia. Es decir, una fuente semejante a la que nuestro Pacheco pudo, igualmente, utilizar.⁵⁷⁷

Seguidamente, nos gustaría introducir una tabla de las correspondencias existentes entre el *Grondt* y el *Libro di Pittura*⁵⁷⁸:

VAN MANDER	LEONARDO
IV, 5	100, 175, 331
IV, 9	88, 148, 396
IV, 17	323, 347
IV, 19	387
V, 15	148
V, 34	285
V, 35	186, 107
VIII, 8	149
VIII, 9	936, 944
VIII, 10	935, 932.
VIII, 11	226, 150.
VIII, 38	834, 881
VIII, 40	832
X, 10	543, 544
X, 11	529, 532, 531

⁵⁷⁷ Sobre este punto se puede consultar Michèle-Caroline Heck, "The Reception de Leonardo da Vinci's *Trattato della Pittura*, or *Traitté de la Peinture*, in Seventeenth-Century Northern Europe.", en Claire Farago (Ed.), *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe 1550-1900*, Farnham, 2009, págs. 377-415.

⁵⁷⁸ Los párrafos leonardescos como siempre están referidos a la edición del *Libro di Pittura* realizada por C. Vecce y C. Pedretti,

X, 13	529, 538
X, 29	535

Los títulos de los epígrafes leonardescos serían: 88 [Del ritrar li nudi], 100 [Per ritrare uno ignudo di naturale o altra cosa], 107 [Del difetto che hanno li maestri a replicare le medesime attitudini de'volti], 148 [Come si debbe figurar una battaglia], 149 [Del modo del concurre in pittura le cose lontane], 150 [Come l'aria si debbe fare più chiara quanto più la fai finire bassa], 175 [Del collocar le figure], 186 [Del diversificare le arie de'volti delle istorie], 226 [Prospettiva comune, e della diminuzione de'colori in longa distancia], 285 [De' moti delle parte de'volti], 323 [Del bilicare il peso intorno al centro della gravità de'corpi], 331 [Come li grassi non hanno grossi muscoli], 347 [Quanto si possono traversare le braccia sopra il petto, e che le gomita benigno nel mezzo del petto], 396 [Delli posati delle figure], 387 [De' posati di femmine e giovanette], 529 [De'panni che vesteno le figure], 531 [Del vestire le figure con grazia], 532 [De li panni che vestono le figure, e pieghe loro], 535 [De' panni volante o stabili], 538 [Come si de'dare le pieghe a'panni], 543 [Delle pieghe de'panni], 544 [Delle pieghe], 832 [Delle ramificazioni delle piante co'le loro foglie], 834 [Perché molte volte li legnami non sono dritti nelle lor vene], 881 [Delle remozzioni delle campagne], 932 [Dell'ombre de'nuvoli], 935 [De' nuvoli], 936 [Qual sia il vero sito de l'orizzonte], 944 [Perché l'aria Grossa vicina all'orizzonte si fa rossa].

Pacheco, como se desconoce la existencia de una traducción impresa del *Schilder Boeck*, es de suponer que manejaba una copia manuscrita. Quizá, para su suo, hizo traducir las partes que más le interesaban. La traducción no le debió ser difícil a Pacheco, ya que, posiblemente, recurrió a uno de los miembros de la gran colonia neerlandesa residente en Sevilla en la que se incluían algunos pintores.⁵⁷⁹

En este capítulo que estamos analizando, cita un amplio conjunto de normas pictóricas extraídas del *Het Schilder-Boeck* que, podemos afirmar, como acabamos de demostrar, tienen una clara influencia de los preceptos y sentencias vincianas que el escritor flamenco debió conocer⁵⁸⁰.

Tras lectura y análisis minucioso de la selección de preceptos escogidos por Francisco Pacheco podemos constatar que en los siguientes consejos hay unas claras conexiones con las ideas vincianas, que volverían a incidir sobre un tipo de recepción indirecta de la tratadística vinciana en *El Arte*:

“No encamines la cabeza a la parte donde inclina el cuerpo la figura plantada”⁵⁸¹

Este precepto dado por Van Mander entra claramente en contacto con el consejo vinciano: “Non usare mai fare la testa dov'è il petto.”⁵⁸²

⁵⁷⁹ Véase Simon Anselmus Vosters, “Lampsonio, Vasari, Van Mander y Pacheco”, *Goya*, nº 189, Madrid, 1085, págs. 130-140.

⁵⁸⁰ La ordenación que Pacheco hace de estas citas es totalmente irregular con respecto a la presentación que de las mismas hacía el original. Igualmente, la traducción que encontramos en el *Arte de la Pintura*, tiende a la comprensión en la presentación de las citas alejándose de cualquier traducción paralela. Para comprobar la ordenación de los preceptos de van Mander volvemos a encarecer la revisión del artículo de Vosters, *art. cit.*, pág. 136.

⁵⁸¹ Todas las citas de K. van Mander se encuentran en las páginas 408-410 de la edición del Tratado de Pacheco que manejamos.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“No siga la figura en brazos y piernas un mesmo movimiento.”

Este consejo de Van Mander recoge la variedad buscada por Leonardo en la presentación de sus figuras, que de manera continua aparece en los textos que componen el *Libro di Pittura* y que en una formulación canónica Leonardo expresó como⁵⁸³:

“(De la gracia de los miembros) Los miembros de un cuerpo deben acomodarse con gracia al propósito del efecto que se quiere que haga la figura; pues queriendo que ésta muestre bizarría, se deben representar los miembros gallardos y extendidos, sin decidir mucho los músculos, y aún aquella demostración que se haga de ellos debe ser muy suave, de modo que se conozca poco, con sombras claras; y se tendrá cuidado de que ningún miembro (especialmente los brazos) quede en línea recta con el que tiene junto a sí. Y si por la posición de la figura viene a quedar la cadera derecha más alta que la izquierda, la articulación del hombro correspondiente caerá en línea perpendicular sobre la parte más elevada de dicha cadera, quedando el hombro derecho más baxo que el izquierdo, y la hoyuela de la garganta siempre perpendicular al medio de la articulación del pie que planta. La otra pierna que no sostiene, se hará con la rodilla algo más baxa que la derecha, y no separadas.

Las actitudes de la cabeza y brazos son infinitas, por lo que no me detendré en dar regla alguna para esto: sólo diré que deben ser siempre naturales y agraciadas, de modo que no parezcan leños en vez de brazos.”⁵⁸⁴

Igualmente, notamos la relación entre el precepto de Van Mander:

“En la figura que trabaja, trabajan todas sus partes y músculos.”

Y el texto de Leonardo:

“Tutti li membri essercitino quell’ufizio al quale furono destinati.”⁵⁸⁵

El problema del análisis del plegado de los ropajes será una parte importante de los escritos sobre arte de Leonardo da Vinci, así como, de algunos de sus más espléndidos dibujos.⁵⁸⁶

⁵⁸² Vinci, L. da, *Libro di Pittura, op. cit.*, pág. 187 y que corresponde al párrafo 88 visto arriba. “Del ritrar li nudi.

⁵⁸³ Sobre el problema de la conjunción de movimientos complejos en espacios reducidos se puede consultar: Martin Kemp, “Drawing the boundaries” en V.V.A.A., *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, New York, 2003, pág. 143. También aparece la misma tesis en el libro del mismo autor, *Leonardo, Italy*, 2004.

⁵⁸⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura op. cit.*, pág. 271, T. II: “Le membra col corpo debbono esser accomodate con grazia al proposito dell’effetto che tu voi che faccia la figura; e se tu vuoi fare figura che dimostri in sé leggiadria, debbi fare membra gentili e distese, senza dimostrazione di troppo muscoli, e que’ pochi ch’al proposito farai dimostrare farli dolci, cioè di poca evidenza, con ombre non[crude] e le membra, máximamente le braccia, disnodate, cioè che nessun membro non istia in linia diritta col membro che s’aggionge con seco.

E se ‘l fianco, polo de l’omo, si trova per lo posare fatto che ‘l destro sia più alto del sinistro, farai la giontura della spalla superiore piovere per linea perpendiculare sopra al più eminente oggetto del fianco, e sia essa spalla destra più bassa que la sinistra, e la fontanella stia sempre superiore al mezzo de la giontura del piede di sopra que possa; la gamba que non possa abbi il suo ginocchio più basso que l’altro e presso all’altra gamba. L’actitudini della testa e braccia sono infinite, però non ni astenderò in darne alcuna regola. Pure dirò ch’elle sieno facili e grate con varii storzimenti e [divincolamenti co’ le gionture disnodate], a ciò non paino pezzi di legni.” Damos la traducción realizada por Diego Antonio Rejón de Silva, *El Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Battista Alberti*, Madrid, 1784, págs. 95-96.

⁵⁸⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, pág. 259. T. II. Este precepto [283] que arriba no ha sido citado es recordado aquí poruqe en su generalidad mantiene el aire leonardesco que otros preceptos escogidos por Van Mander tienen.

Leonardo, como acabamos de señalar dejó un número de preceptos importante acerca de esta temática pictórica que fueron recogidos en parte en los escritos del tratadista holandés, uno de ellos sería:

“Deben pintarse los paños de suerte que no parezca que no hay nada debaxo de ellos, o que es sólo un lio de ropa que se ha desnudado a un hombre como hacen muchos, los cuales enamorados de la multitud de pliegues, amontonan una infinidad de ellos en una figura, olvidándose del efecto para el que sirve el paño, que es para vestir y rodear con gracia los miembros en donde está.”⁵⁸⁷

Estos consejos sobre el plegado de los paños y su función son, pues, recordados por Van Mander y transmitidos en el Tratado de Pacheco a través de esta advertencia:

“No se ha de encubrir con la ropa la gracia de los perfiles del desnudo.”

Las opiniones expresadas por Leonardo en sus escritos acerca del movimiento de los cuerpos, son, también, escuchadas por Van Mander, quien a este respecto afirma a través de la traducción de Pacheco:

“El demasiado escorzo en una figura es desgraciado.”

Este consejo Leonardo lo presentó de la siguiente forma:

“Ricordati, fintore, quando fai una sola figura di fuggire li scorti di quella.”⁵⁸⁸

Un conjunto importante de normas que Pacheco recoge, igualmente, de Van Mander y que incluye en su Tratado, están referidas al problema del “decoro”, cuestión que ya aparece tratada en el decisivo tratado albertiano *Della Pittura* en su tercer libro⁵⁸⁹ y que interesó, profundamente, al propio Leonardo que dejó varios preceptos en sus escritos sobre esta materia artística.

Con posterioridad, el problema del decoro se convertirá en una cuestión fundamental de la preceptística y tratadística italianas de la segunda mitad del siglo XVI.⁵⁹⁰

Esta noción del decoro adquirirá una importancia decisiva en el mundo hispánico durante la época barroca, así, en *El Arte de la Pintura*, el decoro artístico juega un papel relevante en todo el escrito, si bien, nuestro tratadista le reserva un papel central en el Segundo Libro de su Tratado en los Capítulos II, III y IV intitulados respectivamente: “De la orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención”, “En que se prosigue de la materia del decoro” y, finalmente, “En que se concluye la aprobación de la pintura del Juicio y la materia del decoro”.

⁵⁸⁶ Véase Françoise Viatte, “Les études de draperie.” En V.V.A.A., *Léonard de Vinci. Dessins et Manuscripts*, París, 2003, págs. 53 y s.s., de la misma autora: *Leonardo da Vinci*, París, 2005, e igualmente, de Françoise Viatte, “The early drapery studies” en V.V.A.A., *Leonardo da Vinci. Master draftsman*, New York, 2003, págs. 111 y s.s.

⁵⁸⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 355. T. II: “(...) E in efecto il panno sia in modo adattato, che non paia disabitato, cioè che non paia un gruppamento di panno spogliato da l'uomo, como si vede far a molti, li quali s'inamorano tanto delli varii aggruppamenti di varie pieghe, che n'empiono tutt'una figura, dimenticandosi l'effetto per chi tal panno è fatto, cioè per vestire è circondare con grazzia le membra, dov'essi si posano (...).” La traducción esta extraída de Rejón de Silva, op. cit., pág. 166. Véase como este precepto ha sido incluido en la tabla comparativa con el número 532.

⁵⁸⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 218. T. I. Este precepto no aparece en la comparación, sin embargo, su semejanza enlaza con otros preceptos incluidos.

⁵⁸⁹ Leon Battista Alberti, *De la Pintura*, op. cit., págs. 100-101: “También es preciso que todas las cosas se conformen con arreglo a cierta dignidad.”

⁵⁹⁰ Véase Julius Schlosser, *La literatura artística*, op. cit., págs. 365 y s.s., también se pueden consultar: Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia*, op. cit., págs. 115 y s.s.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Van Mander dedicó en su escrito algunos consejos referentes al decoro que, como haremos notar, siguen manteniendo un contacto importante con las sugerencias leonardescas.

Seguidamente, transcribimos algunas de las opiniones de Van Mander relativas al decoro que Pacheco consideró como suficientemente razonables para ser incluidas en el *Arte de la Pintura*:

“Pies y piernas en la mujer, estando plantada, no se han de apartar, porque es contra la honestidad.”

“Y, generalmente, los movimientos de las mujeres han de ser honestos y recogidos, en cualquier plantado que tengan.”

“Represéntese en cada figura el movimiento y el efecto que su edad pide, el viejo como el viejo, y el mancebo como mancebo.”

Es conveniente que, a continuación, veamos la posible relación de estos preceptos del tratadista holandés con algunos que de manera semejante aparecen en los escritos de Leonardo da Vinci. Así, por ejemplo, con respecto al decoro perteneciente a las mujeres el pintor de Vinci nos recuerda:

“Las mugeres se representaran siempre con actitudes vergonzosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baxa, y vuelta ácia un lado.”⁵⁹¹

“Las mugeres y las jóvenes nunca se han de pintar con las piernas descompuestas, ó demasiado abiertas: porque esto da muestras de audacia ó falta de pudor; y estando juntas es señal de vergüenza.”⁵⁹²

Observamos pues, como los consejos dados por Van Mander sobre el decoro femenino tienen profundos parecidos por aquéllos expresados por Leonardo e, igualmente, una semejanza también encontramos entre estos preceptos de Leonardo y los vistos arriba referentes al decoro de hombres de distinta edad:

“Los movimientos de las figuras que pinte el pintor han de mostrar la cantidad de fuerza que conviene a la acción que ejecutan.”⁵⁹³

“ E ti ricordo ancora che tu abbi grand' avvertenzia nel dare le membra alle figure, che paino dopo l'essere concordata alla grandezza del corpo, ancor similmente all'età.”⁵⁹⁴

“[...] e che li atti d'un vecchio non sieno simili a quelli del giovane.”⁵⁹⁵

“[...] perché altro moto farà sopra un medesimo caso un giovane ch'un vecchio.”⁵⁹⁶

Son evidentes, pues, las relaciones existentes entre todos los preceptos mostrados. Por consiguiente, sería razonable establecer una vinculación teórica entre la obra de

⁵⁹¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 205, T. I: “Le donne si debbono figurare con atti vergognosi, le gambe insieme strette, le braccia raccolte insieme, teste basse e piegate in traversa.” La traducción es de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 27.

⁵⁹² *Ibidem*, pág. 294, T. II: “Nelle femmine e giovanette non debb'essere atti di gambe sbarlate o troppo aperte, perche dimostrano audacia, et al tutto privazione di vergogna: e le strette dimostrano timore di vergogna.” D.A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 115.

⁵⁹³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op.cit.*, pág. 285, T. II: “Li moti delle tue figure debbono essere dimostrativi de la quantità della forza qual conviene da quelle usare a diverse azzioni”, D.A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 108.

⁵⁹⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 293, T. II.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, pág. 291, T. II.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, pág. 290, T. II.

Leonardo y la obra de Van Mander, vinculación que se percibe en la propia obra de Francisco Pacheco que selecciona algunas reglas procedentes del texto del tratadista holandés, que de manera indirecta nos muestran las indicaciones recogidas en el *Libro di Pittura* leonardesco.

No obstante, es importante añadir además que los preceptos extraídos del texto de Van Mander no se repiten en los “Documentos” vincianos utilizados por el escritor andaluz, lo cual abre la cuestión a diversas hipótesis que podrían afirmar que Pacheco conocía algunos preceptos leonardescos que reconoció en el texto del holandés y que incluyó en su texto.

Igualmente, la falta de relación entre sus “Documentos” y los consejos de Van Mander nos está hablando de que la copia utilizada por Pacheco, posiblemente, fuese más incompleta aun que la mayoría de los apócrifos que circulaban por Italia y que conservaban más de 300 consejos vincianos.

Finalmente y continuando nuestro discurso acerca de la relación existente entre el conjunto de normas escogido por Pacheco del texto de Van Mander y las sentencias vincianas aparecidas en el *Libro di Pittura* y en las diferentes copias apócrifas que del mismo circulaban por Italia, vamos a señalar la semejanza en otra temática relevante al mundo artístico desde las digresiones albertianas, a saber, la importancia del género de historia en el arte pictórico.

Como acabamos de indicar, Alberti subrayaba ya esta prioridad dentro de los diferentes géneros artísticos:

“[...] La principal obra de un pintor es la ‘historia’”⁵⁹⁷

Leonardo, continuador de esta tradición teórica iniciada por Leon Battista Alberti, y ocupado con algunas de las grandes realizaciones de la pintura histórica como *La Batalla de Anghiari* y el *Cenacolo*, reflexionó sobre el problema de la ejecución de las “historias” en pintura y dejó un número considerable de consejos y recomendaciones que fueron recogidos por su discípulo Francesco Melzi en esa antología de escritos de arte vinciano que es el *Libro di Pittura*.⁵⁹⁸

En la selección de preceptos que Pacheco ha extraído del *Het Schilder-Boeck* una quincena de ellos están dedicados a la cuestión de la realización de “historias”, y los consejos dados por Van Mander en este campo del arte, como ya ha sucedido en otras ocasiones, recuerdan las reglas vincianas para la composición de pinturas de este género, utilizando claramente al menos: el parágrafo 148 [Come si debbe figurar una battaglia], 175 [Del collocar le figure], 186 [Del diversificare le arie de’volti delle istorie]:

⁵⁹⁷ Leon Battista Alberti, *De la Pintura*, op. cit., pág. 119.

⁵⁹⁸ Las recomendaciones sobre esta temática aparecen en numerosos párrafos del texto vinciano como: “Come si debbe figurar una battaglia”, “Del porre prima una figura nella storia”, “Del modo dello imparare bene a comporre insieme le figure nelle storie”, “Modo de comporre le istore”, “Del comporre le istorie”, “Varietà d’omini nelle istorie”, “Del comporre delle storie”, “Di non far nelle istorie ornamenti alle figure”, “Della varietà nella istorie”, “Della historia”, y así, hasta completar un conjunto suficiente que se relaciona con los numerosos apartados que están dedicados a estudiar el color, el movimiento, las acciones de las figuras que participan en la historia.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“Hanse de poner en todas las historias figuras de todas las edades, niños, varones, mancebos y mujeres con diferentes animales, edificios y países por lexos que es lo más agradable.”⁵⁹⁹

“Nelle istorie debbe essere omini di varie complessioni, età, incarnazioni, attitudini, grassezze, magrezze, grossi, sottili, grandi, piccoli, grassi, magri, fieri, civili, vecchi, giovani, forti e moscolosi, deboli e con pochi muscoli, allegri, malinconici ...”⁶⁰⁰

Así, pues, tras haber analizado diversas fuentes que introdujeron la influencia vinciana en el texto de Pacheco, fuentes que se caracterizaron máximamente por su origen italiano, hemos intentado aquí hacer notar, que también a través de la obra de Van Mander los ecos leonardescos resonaron en las páginas de nuestro Pacheco.

Las dos últimas citas que Pacheco extraerá de sus “Documentos” aparecerán en las páginas 441 y 443 de la edición que estamos usando y se integran en el Libro III del Tratado en su primer capítulo intitulado: “De los rasguños, debuxos y cartones y de las varias maneras de usarlos”. El capítulo se interesa, en primer lugar, por delimitar con claridad el uso de estampas, que Pacheco recomienda a los pintores que ha calificado como “principiantes” y “aprovechados” para dictaminar, seguidamente, que los pintores que esperan con sus obras convertirse en grandes maestros no deben hacer uso de estos recursos mediocres, al contrario, su originalidad debe quedar manifiesta.

No obstante, esta originalidad, según Pacheco, no puede conseguirse sino a base de un trabajo preliminar que acaba con la concreción final de la pintura. Por consiguiente, y tras aportar numerosos ejemplos tanto españoles como italianos, Pacheco recomienda el uso de dibujos preliminares ejecutados con técnicas variadas, cartones, estatuas que permiten el mejor estudio y plasmación del relieve etc... Es pues, en este contexto, donde nuestro tratadista incluye una cita de Leonardo:

“La mente del pintor se debe de contino transformar en tantos discursos cuantas son las figuras de los notables objetos que se le ponen delante y en ellas firmar el paso, y notarlas, y hacer sobre ellas reglas considerando el lugar, las circunstancias, luces y sombras.”⁶⁰¹

Así, vemos, pues, como Pacheco utiliza la cita de Leonardo para subrayar la necesidad de realizar dibujos que después puedan ser aplicados a la elaboración de una obra pictórica. Sin embargo, la cita de Leonardo insiste en varios puntos.

En principio, Leonardo vuelve sobre el tema de la universalidad que es requerida a todo buen artista: “La mente del pintor se debe de contino transformar en tantos discursos cuantas son las figuras [...]”. Esta universalidad, esta maleabilidad del pintor que no se limita en un solo aspecto de la representación pictórica, sino que espera afirmarse en cualquier aspecto de la plasmación del natural, es hecho notar por Leonardo en varias ocasiones a lo largo del *Libro di Pittura*.⁶⁰²

Esta universalidad, de todas maneras, era un tópico que Leonardo recogía, quizá como en otras ocasiones, de Leon Battista Alberti, relación que en este caso no escapa a Pacheco que hace preceder la cita de Leonardo de una semejante en su contenido de

⁵⁹⁹ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 409.

⁶⁰⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 218, T. I.

⁶⁰¹ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 441.

⁶⁰² Véase Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 171. T. I: “A che similitudine debb'essere l'ingegno del pittore.” Pág. 174, T. I: “Precetti del pittore. ‘De l'esser universale nelle sue opere’”, etc...Estos textos acerca de la universalidad del pintor están situados a continuación en el *Libro di Pittura* del texto citado por Pacheco, lo cual quiere decir, que el antologista los clasificó pertenecientes a la misma temática.

Alberti. Esta universalidad en el tratamiento de los temas dentro del ámbito pictórico, se transforma, tanto en el escritor andaluz como en la tradición italiana que la nutre, en una universalidad en la formación del artista que ya fue utilizada como argumento en el parangón.⁶⁰³

En segundo lugar, la cita de Leonardo vuelve sobre un tema muy caro al florentino y, ya también, subrayado por Pacheco, el apunte tomado directamente del natural, que Leonardo aconseja en repetidas ocasiones en su *Libro di Pittura*, usando para ello cuadernos transportables de pequeño tamaño. Sin embargo, estas notas tomadas directamente del natural deben ser trabajadas siguiendo un método que se convierte en instrumento básico y principal de todo pintor:

“Aquellos que se enamoran de sola la práctica, sin cuidar de la exactitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá á donde vá á parar.”⁶⁰⁴

Pacheco ya se había referido a este problema. Igualmente, utilizando las notas de Leonardo en las páginas 266-267 de su Tratado.

El último consejo de Leonardo que viene utilizado por Pacheco es la reprobación que el artista florentino hace del uso del papel para semejar los plegados de las vestimentas sobre los modelos desnudos:

“No hagas hábito como hacen muchos, cubriendo los desnudos con papel, o pergamino sutil, que te engañaras mucho.”⁶⁰⁵

Pacheco nos dice que el precepto leonardesco viene recomendado para evitar las angulosidades que tal materia daría a los pliegues de los ropajes e, igualmente, para eludir la falta de naturalidad que tal recurso tendría en la figura, ya que nuestro escritor, en este caso, se declara un abierto defensor de la copia del natural y se alinea con pintores de clara estirpe naturalista como Caravaggio y Ribera, que estarían, en su actitud naturalista, en la línea de un Velázquez, artista que siempre es ensalzado por su suegro a lo largo de *El Arte*.

Así pues, de alguna manera, Velázquez viene amparado por el paraguas protector de Leonardo en su inclinación hacia una representación directa de la realidad.

De todas maneras, el argumento de Leonardo reprueba, parcialmente una antigua tradición quattrocentista que según Vasari comenzaría en Piero della Francesca:

“Usó assai Piero di far modelli di terra, ed a quelli metter sopra panni molli con infinità di pieghe, per ritrarli e servirsene.”⁶⁰⁶

⁶⁰³ Esta tradición humanística acerca de la formación del pintor se constata en Alberti que se dejó influir por el paradigma de la Retórica y del orador clásico. Véase Marco Tulio Cicerón, *El orador*, Madrid, 1991, págs. 37 y 38, Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria*, México, 1999, pág. 63. Sobre el impacto de la Retórica clásica en el Humanismo y las artes renacentistas también se pueden consultar: Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores*, Madrid, 1996 y el clásico texto de Lee, Rensserlaer W., *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982. Fuera del ámbito literario esta noción de universalidad en el mundo clásico había sido también acuñada por el arquitecto Marco Vitrubio Polión, *Los diez libros de la arquitectura*, Barcelona, págs. 5 y 6.

⁶⁰⁴ Leonardo da Vinci, *Il Libro di Pittura*, op. cit., pág. 184; “Quelli che s’inamorano di pratica senza ciencia sono come li nocchieri ch’entran in naviglio sanza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano.” Traducción de D.A. Rejon de Silva, op. cit., pág. 11.

⁶⁰⁵ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 443.

⁶⁰⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Trento, 1989, pág. 259, T. I. La traducción está extraída de la edición de *Las Vidas* realizada por Luciano Bellosi y Aldo Rossi, op. cit.,

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Aunque Vasari no nos explicita que el material que usaba Piero para cubrir sus modelos fuese papel, de todas maneras, sí hay una crítica (que nuestro Pacheco quizá conoció) al uso, en general, de modelos y a la falta de verosimilitud en la representación de los tejidos que producían, de ahí, el consejo de dirigirse directamente al natural. Veamos, a continuación, el precepto completo de Leonardo para observar claramente su alcance y la relación que posee con el posterior discurso del autor de *El Arte* acerca del encomio de la representación naturalista:

“En un paño no se deben amontonar confusamente muchos pliegues, sino que solamente se deben emplear estos en los parages en que agarra a aquellos la mano o el brazo, y lo restante debe dexarse suelto naturalmente. Los pliegues se deben copiar del natural; esto es, si se quiere hacer un paño de lana, haganse los pliegues según los dé el natural; y si de seda o paño muy fino o de tela grosera, se iran diversificando según la naturaleza de cada cosa; y no acostumbrarse, como muchos, a los pliegues de un modelo vestido de papel; pues te apartará considerablemente de la verdad.”⁶⁰⁷

Este precepto leonardesco que según Carlo Vecce y Carlo Pedretti procedería, aproximadamente, de 1492, es decir, de su primera estancia en la Milán de Ludovico “el Moro”, tal y como pasa con muchas de las normas leonardescas, entra en conflicto, en principio, con la tradición florentina que conoció en los años de su formación y, en segundo lugar con algunas prácticas pictóricas que siguió en la realización de su labor artística. Por ejemplo, frente al consejo sobre la plasmación naturalística de los paños, Vasari nos afirma lo siguiente acerca de su quehacer y de las recetas de taller que practicó en la década de los setenta del siglo XV en el taller de Andrea Verrocchio⁶⁰⁸:

“Realizó muchos estudios directamente del natural, y algunas veces hacía modelos de figuras de tierra y encima les ponía ropas mojadas endurecidas con tierra y después con paciencia se ponía a pintarlos sobre telas sutiles de linón o telas de lino preparadas y las trabajaba en negro y blanco con la punta del pincel, que eran cosa milagrosa como todavía de ello dan fe algunos dibujos que poseo de su mano en nuestro libro de dibujos.”⁶⁰⁹

Así pues, las inclinaciones naturalistas que aparecen con frecuencia, y que hemos visto citadas por Pacheco, en el *Libro di Pittura* leonardesco, son recogidas y utilizadas por Francisco Pacheco para hacer una defensa de la técnica desarrollada por su yerno, Diego de Velázquez, ante los posibles ataques que de otros tratadistas o pintores podía

pág. 303: “A Piero le gustaba mucho hacer modelos de barro y colocarles encima ropajes suaves para copiarlos con infinidad de pliegues.”

⁶⁰⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 357, T. II: “A uno panno non si de’ dare confusione di molte pieghe, anzi farne solamente dove con le mani o braccia sono retenute, e ‘l resto sia lasciato cadere semplicemente dove lo tira la sua natura, e non sia intraversata la figura da troppi lineamenti o rompimenti di pieghe.

I panni si debbon ritrarre di naturale, cioè se vorrai fare panno lano, usa le pieghe secondo quelli, e se sarà seta, o panno fino, o da villani, o di lino, o di vello, va diversificando a ciascuno le sue pieghe, e non fare abito come molti fanno sopra i modelli coperti di carte, o cuorami sottili che t’inganneresti forte.” La traducción según Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 168. La elección en este capítulo de las traducciones de Diego Antonio Rejón de Silva viene dada porque es una traducción de la edición de 1651, es decir, se aproxima, grandemente, en su contenido a los apócrifos de Pacheco pudo poseer o consultar.

⁶⁰⁸ Véase. Françoise Viatte, “Les études de draperies” en V.V.A.A., *Leonard de Vinci. Dessins et manuscrits*. op. cit., págs. 54-55. También se puede consultar Alan Brown, *Origins of a genius*, Singapore, 1998, págs. 79 y s.s.

⁶⁰⁹ Vasari, G.: http://bilio.cribecu.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=4&page_n=17. Edición Giuntina, 1568. “Studiò assai di ritrar di naturale, e qualche volta in far modegli di figure di terra et adosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pacienza si metteva a ritrargli sopra a certe tele sottilissime di renza o di panni lini adoperati, e gli lavorava di nero e bianco con la punta del pennello, che era cosa miracolosa, come ancora ne fa fede alcuni che ne ho di sua mano in sul nostro libro de’ disegni.”

recibir, como era el caso de Vicente Carducho, que en su tratado *Diálogos de la Pintura* publicado en 1633, atacaba de forma indirecta a Velázquez de quien pudo llegar a decir que estaba poseído por el “furor natural”:

“Conocí otro, tan osado como favorecido de la pintura de quien podríamos decir había nacido pintor, según tenía los pinceles y colores obedientes obrando más el furor natural que los estudios.”⁶¹⁰

El ataque de Carducho no quedará limitado a Velázquez sino que se extenderá, igualmente, a Caravaggio defendido por Pacheco en una misma cita junto a Ribera.

Por otro lado, debemos de la misma forma recordar la acusación de plagio que Pacheco lanzó sobre Carducho ante la publicación de los *Diálogos*. Por consiguiente, el consejo de Leonardo, no va tan descaminado en el deseo de Pacheco de salvaguardar la dignidad de su yerno e incorporar argumentos que lo defiendan de la polémica generada por su buena estrella y por la bravura de su técnica.

En un apartado diferente debemos incluir esta última referencia a la recepción leonardesca en la obra de Pacheco. En este caso, momentáneamente nos olvidamos del tratadista para entrar en el estudio del pintor.

La referencia artística que deseamos presentar la hemos encontrado en una obra que se conserva en el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando con el título del *Sueño de José* [**Imagen 4**]⁶¹¹

Si nos fijamos en la figura del arcángel vemos como desarrolla un gesto indicativo que de manera inversa patentiza, posiblemente, el conocimiento de *La Virgen de las Rocas* vinciana en su versión parisina. De hecho, la inversión de la mencionada mano con respecto al original leonardesco apuntaría al uso, por parte, del maestro español de un grabado. [**Imagen 5-6**]

Así, el Tratado de Pacheco es uno de los mejores documentos hispanos que recoge la tradición leonardesca, ya que la incorporación de Leonardo en el texto del tratadista andaluz se consigue por vías muy diferentes, desde informaciones proveídas por la tratadística italiana, fundamentalmente, por Vasari a través de la segunda edición de sus *Vidas* en la edición de 1568 hasta las influencias recibidas de Leonardo por el escritor holandés Van Mander, cuyo *Het Schilder-Boeck*, citado en el texto de Pacheco, presenta un conjunto de preceptos de claras resonancias vincianas; también, fuente principal de las ideas vincianas en *El Arte de la Pintura* son los famosos “Documentos” que, sabiamente distribuidos a lo largo del Tratado, transmiten de manera fidedigna los preceptos recogidos en alguna de las antologías que sobre textos de Leonardo circulaban en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. Aunque, creemos que la copia utilizada por el tratadista andaluz era más breve que la mayoría de las que, en ese momento, circulaban por la península vecina.

Por lo tanto, *El Arte de la Pintura* es un ejemplo claro de las posibilidades de recepción del “corpus leonardesco” antologizado en el *Libro di Pittura* y difundido por una gran parte de la tratadística italiana posterior, así pues, recepción directa en la utilización de los “Documentos”, recepción indirecta en la utilización de los diferentes tratados italianos que de manera continua aparecen en el texto de Pacheco.

⁶¹⁰ Vicente Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 275.

⁶¹¹ Francisco Pacheco, *Sueño de San José*, Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 488, 148x84 cm. Debo agradecer la profunda colaboración que recibí en esta magna institución durante el estudio de la obra citada.

Nota destacada, es evidentemente, la aparición de esos “Documentos” vincianos que como hemos intentado demostrar debieron ser uno de los múltiples apócrifos que, desde la segunda mitad del siglo XVI, circularon en el territorio italiano. Curiosamente, con la publicación del Tratado de Pacheco en 1649, se ofrecía una primera publicación de los preceptos vincianos con dos años de antelación sobre la versión impresa en París.⁶¹² Finalmente, también hemos hecho notar la posibilidad de que Velázquez conociese esos “Documentos” y que, incluso, los poseyese tras la muerte de su maestro via testamentaria; de todas maneras, sea lo que sea, el gran pintor español desde su formación debió escuchar frecuentemente el nombre de ese artista, que de forma extraña, desarrolló su arte y se convirtió en un mito de la pintura. Lección imperecedera que tuvo que resonar en Velázquez como hemos tenido la ocasión de mostrar y que, seguidamente, analizaremos más detenidamente.

Velázquez, Pacheco y la lección vinciana.

Leonardo da Vinci nunca debió ser un artista extraño al mundo velazqueño. No en vano hemos dedicado un amplio capítulo de nuestra investigación al estudio, análisis e investigación de las huellas vincianas en la teoría artística recreada por Francisco Pacheco, su suegro, en su *Arte de la de la Pintura*.

El *Arte de la Pintura* utiliza, como hemos podido ver, en más de una veintena de ocasiones, el testimonio leonardesco a través de unos ciertos “documentos” vincianos que el artista y teórico gaditano llegó a poseer.

Más arriba hemos valorado la autenticidad y la posible proveniencia de los escritos leonardescos que poseyó Pacheco, aquí, lo que ahora nos corresponde, pues, es valorar como esos escritos y la figura leonardesca contribuyeron al desarrollo de la pintura y el arte llevados a cabo por Diego Velázquez.⁶¹³

Velázquez nace en una ciudad, Sevilla, que no es ajena a una cierta recepción vinciana que se perfilaba en la circulación de grabados inspirados en sus obras y en un conjunto de artistas que trabajaron en la ciudad y que, en algunos casos, tras una estancia italiana debieron aportar a este sobresaliente ambiente cultural y artístico sus recuerdos, vivencias y obras, entre las que no debieron faltar las influencias de las tradiciones leonardescas.

Por otro lado, la evidente presencia de los escritos del maestro florentino en manos de Pacheco no debió ser ajena a la discusión en las academias que, en este momento, alcanzaba uno de sus puntos cenitales.

Así pues, el admirable artista sevillano tuvo un cierto contacto con la figura, el arte y las ideas de Leonardo. No obstante, el principio de este conocimiento, casi sin lugar a dudas, tiene lugar en el prestigioso taller de Pacheco donde el joven talento entra a la edad de once años.

Evidentemente, las teorías artísticas de Leonardo debían circular en el taller con su aureola de recomendaciones venidas de la misma Italia y redactadas por uno de los

⁶¹² Véase. Carlo Pedretti, “Belt, 35”, *op.cit.*, pág. 170.

⁶¹³ La estrecha colaboración entre un Pacheco, teórico de las artes, y un joven Velázquez, en cierta manera, visualizador de las ideas pictóricas de su maestro y suegro aparece sagazmente enunciada en un claro ejemplo presentado por Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, págs. 105-109.

grandes maestros de la pintura del siglo XVI, y el maestro Pacheco debía hacer ostentación y uso de las mismas ante el joven atónito.

El recuerdo de este primer contacto con el mundo vinciano debió marcar la trayectoria de Velázquez, quien entre sus posesiones conservó el compendio de estas normas pictóricas reunidas en breve antología con el título de *Tratado de la Pintura*.

Hoy día, no podemos decidir si los escritos leonardescos en manos del autor de *Las Meninas* eran la reunión de consejos o “documentos” que su suegro poseyó y que pasaron a sus manos a la muerte del mismo en 1644 o, más bien, uno de los ejemplares de la “edición princeps” parisina aparecida en 1651.

La reseña que nos deja el inventario de sus bienes a su muerte en 1660 solamente reza la siguiente inscripción del texto:

“Leonardo da Vinci de la pintura”⁶¹⁴

Sin embargo, la propiedad de este libro es relevante para el argumento que estamos intentando introducir, ya que de los ciento cincuenta y cuatro asientos bibliográficos del citado inventario, solamente cinco de ellos corresponden a textos en conexión con el mundo de la pintura, a saber, “Idea de pintores y escultores en italiano” que según Sánchez Cantón se identifica con *L’idea de’ Pittori, de’ Scultori e degli Architetti* de Federico Zuccaro; *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco; “Baptista Alberto, italiano” que podría relacionarse con el *Della Pittura* redactado por Leone Battista Alberti; “Arte de la Escultura y Pintura, de Bonarrota”; “Leonardo da Vinci, de la Pintura”.

Un poco más alejados de la teoría pictórica pero con nociones e informaciones interesantes, en este campo, para el artista sevillano serían los dos libros de biografías artísticas que también conservaba en su librería: *Las Vidas* de Vasari y *Le Vite di Pittori, Scultori e Architetti* escritas por Giovanni Baglioni entre 1642 y 1649.⁶¹⁵

Por lo tanto, podemos concluir que Velázquez, aunque familiarizado con la teoría pictórica desarrollada en Italia en la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas de la decimoséptima centuria, sólo consideró digno de poseer y releer *La Idea* de Zuccaro: “Con la idea que escribió Federico Zuccaro de los pintores, ilustraba la suya.”⁶¹⁶

Los otros libros que, en relación con el mundo pictórico, pertenecieron a Velázquez son, en principio, escritos correspondientes a los grandes maestros del Renacimiento y fundadores de su teoría pictórica.

⁶¹⁴ La referencia está extraída del Inventario de los bienes que dejó Velázquez y que se conserva en el archivo de protocolos de Madrid, Protocolo de Juan de Burgos, 1660 [Fol. 693.] que puede ser consultado en el artículo de Francisco Javier Sánchez Cantón: “Como vivía Velázquez” en *Escritos sobre Velázquez*, op. cit., pág. 81. El citado autor estudió especialmente la biblioteca de Velázquez en otro importante artículo al que anteriormente ya hemos hecho referencia y titulado como “La librería de Velázquez”. J.J. Martín González en “Biblioteca de artistas: una aplicación de la estadística”, *Academia*, n° 61, 1985, págs. 123-143, señala la importancia de la presencia del tratado leonardesco entre las posesiones velazqueñas e indica en la pág. 136: “Mucho aprendió de Leonardo, por los valores espirituales que comporta su pintura.”

⁶¹⁵ Véase F. J. Sánchez Cantón, “La librería de Velázquez”, en *Escritos sobre Velázquez*, op. cit., págs 27-51.

⁶¹⁶ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1988 (1ª ed. 1947), vol. III, “El parnaso español pintoresco y laureado”, pág. 210.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Así, el *Della Pittura* de Alberti es, prácticamente, el primer texto que, ya en 1435, se ocupa de la sistematización y presentación de las diferentes partes que componen este arte.

Alberti también será, no obstante, uno de los grandes pilares intelectuales en los que Leonardo, sin reconocer nominalmente su influencia, apoye sus escritos.

Por consiguiente, Velázquez, tal como nos deja ver el conjunto de libros poseídos por el maestro sevillano, consideraba tanto a Alberti como a Leonardo dos autores fundamentales, desde el punto de vista teórico, en la fundación del estudio del arte pictórico.

Sin embargo, podemos preguntarnos por el origen velazqueño de este aprecio y confianza en ambos teóricos italianos encontrando, quizá, una respuesta en la afirmación de Palomino acerca de la formación artística de Velázquez:

“Compió Velázquez con Caravaggio en la valentía del pintar; y fué igual con Pacheco en lo especulativo. A aquél estimó por lo exquisito y por la agudeza de su ingenio; y a éste eligió por maestro, por el conocimiento de sus estudios, que le constituían digno de su elección.”⁶¹⁷

Ciertamente, no fue gratuita para el genio sevillano la formación en el taller de Pacheco: “Era la casa de Pacheco cárcel dorada del arte, academia y escuela de los mayores ingenios de Sevilla.”⁶¹⁸

De hecho, la posesión de *El Arte de la Pintura* de su suegro debía traer a nuestro Velázquez tanto el recuerdo de las sabias enseñanzas del artista y teórico de Sanlúcar de Barrameda como los buenos momentos pasados en el taller hispalense.

Ahora bien, es posible, que los volúmenes conservados por Velázquez sobre la teórica pictórica obedezcan a los fundamentos artísticos que adquirió en estos años de formación en el ambiente sevillano.

Pacheco, de todas maneras, en su obra escrita, especialmente en *el Arte*, deja constancia de un profundo conocimiento de la bibliografía que dominaba los medios artísticos en la segunda mitad del siglo XVI. En este sentido su texto está plagado de continuas citas de los más conocidos y divulgados escritos sobre arte de esta centuria.

Pero, aunque el maestro de Velázquez maneja con soltura esta bibliografía artística producida, básicamente, en la segunda mitad de la decimosexta centuria, las referencias a Leonardo y a Alberti juegan un papel primordial en su obra.

La importancia de la recepción leonardesca en *el Arte* de Pacheco ha sido tratada extensamente más arriba y, en relación con el uso de la teoría albertiana debemos indicar que el escritor andaluz hizo un amplio uso del *Della Pittura* citando con amplitud extensos párrafos de su obra.

El uso asiduo de estos dos tratadistas italianos por Pacheco pudo inclinar al pintor sevillano a un estudio más profundo de las ideas artísticas de Alberti y de Leonardo. Aunque, también, cabe la posibilidad de que la aparición de estos títulos en los estantes velazqueños se deba a la llegada de estos volúmenes tras la muerte del artista gaditano en 1644.

Sin embargo, la ausencia en su librería de de otros escritos sobre arte que Pacheco poseyó parece invalidar esta hipótesis, al menos, en lo referente al texto albertiano ya

⁶¹⁷ *Ibidem*, pág. 209.

⁶¹⁸ *Ibidem*, pág. 206.

que los famosos “documentos” vincianos por el carácter manuscrito de los mismos podían hacer del escrito un objeto de un valor superior y, por ello, haber pasado a manos del egregio artista.

Como hemos señalado en varias ocasiones, las citas leonardescas que aparecen *El Arte* alcanzan el número de veintisiete y tratan aspectos variados del mundo de la pintura. No sabemos, sin embargo, cuántos eran los preceptos vincianos que Pacheco llegó a poseer ni la extensión de la copia, aunque, si era del tipo de los apócrifos que circularon en la segunda mitad del siglo XVI, el elenco podría ser sería parecido en su amplitud a la versión reducida del *Libro di Pittura* publicado en 1651. No obstante, nos inclinamos, por las razones ya vistas, intrínsecas a *El Arte*, hacia una amplitud inferior para los “Documentos” poseídos por Pacheco.

De cualquier manera, entre los consejos leonardescos que aparecen en *El Arte* podemos entrever que alguno de ellos debió ser considerado y reflexionado por el propio Velázquez.

Así, un consejo como: “Porque aunque es verdad que para ser pintor (conforme al estilo que se tiene en aprender en otras artes) debiera saber muy bien la teórica como fundamento sobre el que se edifica la práctica (según enseña Leonardo da Vinci)”, no debió pasar desapercibido a un pintor que eleva su actividad y la convierte en apreciada arte liberal siguiendo las posibles recomendaciones que, desde un principio, su suegro debió inculcarle.⁶¹⁹

Otro consejo vinciano que caló en el ánimo velazqueño con fuerza se refiere a la plasmación de los afectos humanos en los que Leonardo fue un especialista y un gran divulgador: “Observa -dice- en las acciones naturales que hacen los hombres de prontitud, nacida de la poderosa afición de sus afectos, y haz prestamente memoria con el debuxo en tu librete para servirte de ellas en la ocasión que se ofreciere valerte de las mismas acciones”.⁶²⁰

El precepto del maestro florentino encuentra un paralelismo notable en la costumbre que, según Pacheco, tenía el joven Velázquez quien “tenía cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna. Y hizo por él muchas cabezas de carbón y realce, en papel azul, y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retratar.”⁶²¹

El gusto por obtener las frescas expresiones del natural es enfatizado por Lomazzo que, a este propósito, recordaba una anécdota atribuida al propio Leonardo y que vuelve, por ello, a emparentar las actitudes hacia el arte de los dos grandes maestros:

“Pero por retomar el razonamiento dejado digo que siendo estos movimientos tan potentes en conmover los ánimos cuando se expresan de tal manera que parezcan naturales, para conseguir esta facultad tan excelente e importante, se tiene que imitar principalmente y sobre todos los demás a Leonardo, del cual se cuenta que no hacía un movimiento en una figura que antes no quisiera verlo, acompañado del estudio, un momento de las acciones vivas para, por otro lado, extraer de ello una cierta vivacidad natural a la que luego añadiéndole el arte hacía ver a los hombres representados mejor que a los

⁶¹⁹ Sobre la cita leonardesca, véase F. Pacheco, *El Arte*, op. cit., págs. 266-267. Sobre la lectura de *Las Meninas* como exaltación de la actividad del pintor se puede consultar Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, op. cit., especialmente: “Sobre el significado de *Las Meninas*”, págs. 115-142.

⁶²⁰ F. Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 342.

⁶²¹ *Ibidem*, págs. 527-528.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

vivos. Se cuenta por hombres de aquel tiempo, sus sirvientes, que queriendo una vez realizar un cuadro de algunos campesinos que estuvieran riendo (dibujándolo solamente para pintarlo después), escogió algunos hombres a los que juzgó adecuados para este propósito, y habiéndoseles hecho familiar mediante algunos amigos suyos les ofreció una comida, y se sentó junto a ellos poniéndose a contarles las cosas más locas y ridículas del mundo, y lo hizo de la manera que aunque no supiesen reír lo hicieran a mandíbula batiente. Por ello estuvo observando diligentemente todos sus gestos surgidos de aquellos dichos ridículos que se imprimían en su mente y después que se fueron ido se retiró a la habitación y allí perfectamente los dibujó de tal manera que no movían menos ellos a la risa a los observadores que los hubieran movido las historias de Leonardo en la comida. Dicen también que él se deleitaba mucho en ir a ver los gestos de los condenados; cuando eran conducidos al suplicio para anotar aquellos arqueamientos de las cejas y aquellos movimientos de los ojos y de la vida⁶²²

El gusto por la plasmación de los movimientos humanos como una representación de las emociones internas que tanto Leonardo investigó y difundió a través de su obra artística y literaria, se mantuvo, no obstante, a lo largo de la producción velazqueña como podemos hacer notar en *El triunfo de Baco*.⁶²³

Otros preceptos leonardescos recogido en *El Arte* de Pacheco que pudieron iluminar la formación y los intereses del pintor sevillano son los que introducen la problemática del uso de la perspectiva.

Leonardo da Vinci se planteó, como sabemos, las limitaciones de la perspectiva lineal desarrollada por los artistas y teóricos del Quattrocento, sistematizando esta resolución matemática de plasmación del espacio tridimensional e introduciendo el problema de la luz y el color a la hora de recrear la tercera dimensión.

Pacheco, con gran perspicacia teórica, es consciente de la importancia del problema perspectivo y del papel que juega la utilización del color en la modernización de este

⁶²² Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte*, op. cit., págs. 106-107: "Mà per ripigliare il ragionamento traslasciato dico che essendo questi moti, così possenti in commuovere gl'animi quando sono espressi in guisa che paiono naturali per conseguire questa facultà tanto eccellente, e importante si hà da imitare principalmente, e sopra tutti Leonardo delqual si racconta che non faceva moto infigura, che prima non lo volesse co'l suo studio accompagnato vedere un' tratto nel vivo, per altro che per cavarne una certa vivacità naturale, con laqual doppo aggiogendovi l'arte faceva veder gl'huomini dipinti meglio che i vivi. Raccontasi da huomini di quel tempo, suoi domestici, che volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contadini che havessero à ridere (tutto che non facesse poi ma solamente lo disegnasse) scelse certi huomini quali giudicò à suo proposito, et havendosigli fatti familiari, co'l mezzo d'alcuni suoi amici gli fece convito, et egli sedendogli appresso, si pose a raccontare le più pazze, et ridicole cose del mondo, in modo che egli fece quantunque non sapessero ridere alla smascellata. D'onde egli osservando diligentemente tutti i loro gesti con que' detti ridicoli, che facevano impresse ne la mente, et poi doppo che furono partiti, si ritirò in camera, et ivi perfettamente gli disegnò in tal modo che non movevano meno essi à riso i riguardanti, che si havessero mosso loro le novelle di Leonardo nel convito. Dicono ancora ch'egli si diletta molto di andar à vedere i gesti de condanati; quando erano condotti al suplicio per notar quelli incarnamenti di ciglia, et quei moti d'occhi; et della vita."

⁶²³ Acerca de la proximidad entre el deseo de plasmar los movimientos del espíritu en la obra velazqueña y los precedentes leonardescos cabe recordar la apreciación de Carl Justi: "Leonardo invitaba de vez en cuando a campesinos y, cuando estaban como una cuba, les contaba historias graciosas para dibujar sus muecas en la habitación de al lado. Quizás Velázquez haría esto, pescó para sí unos cuantos individuos, como hasta entonces no se habían visto en un lienzo, y les puso a tono para su Baco.", *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1999 (1ª ed. 1888), pág. 241. La apreciación del historiador alemán se acerca al análisis que Diego Angulo emitió en *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, 1999, pág. 183 y a una nota semejante de Fernando Checa Cremades: "Introducción en las obras italianas (*Fragua de Vulcano-Túnica de José*) de Velázquez del problema de los "moti d'animo" procedentes de Leonardo y en vigor en el Poussin Romano de la época.", "Variaciones velazqueñas en trono a Italia y la pintura del clasicismo.", V.V.A.A., *Symposium Internacional de Velázquez*, Sevilla, 2004, pág. 112.

recurso artístico. Así, recoge e introduce algunos preceptos leonardescos que tratan de esta cuestión a lo largo de su exposición teórica sobre la pintura.⁶²⁴

Velázquez, en gran medida, será el artista europeo que corone de forma sublime las investigaciones de Leonardo acerca de esa perspectiva más empírica y real que el florentino denominaba “perspectiva del color” y que nosotros divulgamos bajo el rótulo de “perspectiva aérea”, cuyo exponente más imponente es la consecución de la plasmación de la calidad de la atmósfera en el interior de la estancia donde se desarrolla la acción de *Las Meninas*.⁶²⁵

Sin embargo, Justi, en su pionero estudio sobre Velázquez, subraya el gusto presentado por *Las Meninas* en la plasmación del relieve:

“En verdad, pocas veces se ha comprendido con tanta convicción, se ha seguido con tal derroche de facultades y se ha confirmado con la admiración de artistas y profanos la doctrina de Leonardo da Vinci, según la cual el ‘relieve’ es el alma de la pintura y la ‘belleza y principal milagro’ de este arte radica en la apariencia del cuerpo real desprendido de la superficie.”⁶²⁶

En relación con el juicio emitido por el estudioso germano no debemos olvidar que de los veintisiete consejos recogidos por Francisco Pacheco de los “documentos” vincianos un número importante están referidos al problema de la consecución del relieve en la pintura.⁶²⁷

Otro aspecto recordable de la influencia vinciense en el pintor sevillano a través de las enseñanzas de Pacheco y de su *Arte* lo podemos poner en relación con la utilización del espejo en *Las Meninas*.

Es evidente que Velázquez utilizó un espejo al pintar, aunque sólo fuese para llevar a cabo la consecución de su autorretrato.

Además, y en conexión con este aspecto de la obra velazqueña, según Susann Waldmann: “La composición de la escena contemplada por el observador desde delante y por Velázquez desde atrás, tiene carácter de imagen en espejo, sin serlo en realidad.”⁶²⁸

⁶²⁴ En especial, debemos recordar el consejo presentado en la página 386 de la edición utilizada: : “La Perspectiva que se usa en la pintura tiene tres partes principales: la primera es la disminución que hacen los cuerpos inanimados en diversas distancias; la segunda es aquella que disminuye las figuras vivas, que se muestran en varios términos y lugares (esto es lo que toca al debuxo) la tercera es la parte que trata de la disminución de los colores en todo aquello de que se ha de hacer demostración. Y desta última no hay regla infalible, porque cae (como se ha dicho) debaxo de la prudencia del artífice”;

⁶²⁵ J. Brown, *Imágenes e ideas en la pintura, op. cit.*, pág. 128, señala la relevancia del estudio perspectivo en el desarrollo artístico velazqueño cuya culminación máxima se concreta en la elaboración del espacio que circunda a los personajes de *Las Meninas* y aproximado a los dos genios del arte occidental termina su reflexión con la siguiente apreciación: “el maravilloso ilusionismo de las Meninas es, pues, el fruto de largos años de estudio y preparación (y de paso, justifica plenamente la fe de Leonardo en la perspectiva como expresión de un modo de conocimiento). Por otro lado, F.J. Sánchez Cantón en su artículo dedicado al mismo tema: “Las Meninas y sus personajes”, en *Escritos sobre Velázquez, op. cit.*, pág. 105, hace notar: “Ya Leonardo –de cuyo *Tratado de la Pintura* era poseedor y, seguramente, lector Don Diego- había observado que el aire no era incoloro ni del todo transparente. Lo comprobado en las grandes masas y a grandes distancias, por el hombre representativo de las inquietudes renacentistas, lo verificó Velázquez dentro de espacios reducidos.”

⁶²⁶ Carl Justi, *Velázquez y sus siglo, op. cit.*, pág. 647.

⁶²⁷ Véase *El Arte*, págs.: 267, 401, 406.

⁶²⁸ Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid, 2007, págs. 133-134. Es interesante en este punto recordar que entre las posesiones de Velázquez se encontraron tres espejos que tendrían evidente una función pictórica. Por otro lado, es conveniente en este punto recordar el entronque del uso del espejo con toda una teoría sobre el arte y sus objetivos que, como veremos, adquiere

La importancia del espejo en la creación pictórica en el Renacimiento había sido enfatizada por Leonardo mediante el siguiente consejo:

“Como el espejo es el maestro de los pintores. Cuando quieres ver si el conjunto de tu pintura tiene conformidad con aquello retratado del natural, ten un espejo, y haz dentro, en el mismo, reflejarse la cosa viva, y compara el asunto espejado con tu pintura, y considera bien si el sujeto de la una y de la otra tiene conformidad. Y sobre todo el espejo se debe tomar por maestro, es decir, el espejo plano, ya que sobre su superficie las cosas tienen con la pintura en muchas de sus partes; es decir, ves la pintura hecha sobre un plano demostrar objetos que parecen relevados, y el espejo sobre un plano hace lo mismo; la pintura es una sola superficie y el espejo es aquella misma; la pintura es impalpable en cuanto que lo que parece redondeado y destacado no se puede circundar con las manos, y el espejo produce lo similar. El espejo y la pintura enseñan las similitudes de las cosas rodeadas de sombra y luz pareciendo la una y la otra más allá de la superficie. Y si conoces que el espejo por medios de lineamientos, sombras y luces te hace parecer las cosas destacadas, y teniendo tú entre tus colores las sombras y las luces más potentes que las del espejo, cierto que las sabrás componer bien juntas y tu pintura parecerá ella también algo natural visto en un gran espejo.”⁶²⁹

Ahora bien, como en otras ocasiones en *El Arte* de Pacheco encontramos un texto vinciano muy cercano, en sus indicaciones, al que acabamos de citar, lo que nos vuelve, pues, a delimitar la fuerte influencia que mantuvieron las enseñanzas del taller del artista y teórico gaditano en la formación de Velázquez y como la figura y las ideas de Leonardo jugarán un papel interesante en la obra del creador sevillano, posiblemente, gracias la transmisión y recepción que Pacheco había hecho de ellas:

“Si te falta la práctica, no recuses el retratar del natural, mas debes tener un espejo llano cuando pintes y, a menudo, mirar dentro de tu obra, la cual sea cotejada con el opuesto original, y así conocerás mejor tus yerros. Y entonces será bien dexarla y tomar un poco más de solaz y entretenimiento, en esto para que volviendo a ella tengas mas libre y mejor disposición.”⁶³⁰

Por tanto, podemos intuir que gran parte de las preocupaciones artísticas que interesaron a Velázquez durante todo su devenir pictórico fueron generadas en el taller de su suegro y maestro Francisco Pacheco. Quizá, el recordatorio y testimonio de esta

un sólido fundamento en las reflexiones leonardescas que Velázquez, obviamente, conoció. Véase Andreas Prater, *Venus at her mirror. Velázquez and the Art of the Nude Painting*, Munich, 2002, págs. 65-66.

⁶²⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. II, pág. 302: “Come lo specchio è il maestro de’ pittori. Quando tu voui vedere se la tua pittura insieme ha conformita co’ la cosa ritratta di naturale, abbi un specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e parangona la cosa specchiata co’ la tua pittura, e considera bene se ‘l subbietto de l’una e l’altra similitudine ha conformità insieme. E soprattutto lo specchio si de’ pigliare per suo maestro, cioè lo specchio piano, imperò che su la sua superficie le cose hanno similitudine co’ la pitture in molte parti; cioè, tu vedi la pittura fatta sopra un piano dimostrare cose che paiono rilevate, e lo specchio sopra un piano fa ‘l medesimo; la pittura è una sola superficie, e lo specchio è quel medesimo; la pittura è impalpabile in quanto che quello che pare tondo e spiccato non si può circondare co’ le mani, e lo specchio fa il simile. Lo specchio e la pittura mostra le similitudini delle cose circondata a ombra e lume, l’una e l’altra pare assai di là dalla superficie. E se tu conosci che lo specchio per mezzo de’ lineamimenti e ombre e lumi ti fa parere le cose spiccate, et avendo tu fra li tuoi colori l’ombre e lumi più potente che quelli de lo specchio, certo, se tu li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancora lei una cosa naturale vista in un grande specchio”.

⁶³⁰ Francisco Pacheco, *El Arte, op. cit.*, pág. 405. El texto vinciano del que procede la cita del escritor de Sanlúcar es la que sigue: “In quelle che tu non hai pratica, non ricusare di ritrarle di naturale. Ma per tornare alla promessa di sopra, dico che nel tuo dipingere tu debbi tenere un specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l’opera tua, la quale [vi] fia veduta per lo contrario, e parrati di mano d’altro maestro, e [li] giudicherai meglio gli errori tuoi ch’altramente. È ancora buono il spesso levarse e pigliare un poco d’altro sollazzo, perché nel ritornare alle cose tu migliori il giudizio”, Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. II, pág. 301-302.

afirmación nos venga dado por los libros conservados por el pintor sevillano entre los que sobresalían, con notoriedad, el texto vinciano y el escrito del maestro de Sanlúcar.⁶³¹

De todas maneras, el ambiente sevillano no sólo puso en contacto a Velázquez con las ideas de Pacheco y con ello con las de Leonardo.

La estela de Leonardo, curiosamente, había retomado nuevas direcciones en la propia península vecina interesando a un conjunto de pintores que desarrollaron intensas investigaciones lumínicas y naturalistas que desembocarán en la obra del mismo Caravaggio.

En principio, debemos subrayar la relevancia de la teoría de los “moti d’animo” en la pintura que se va a desarrollar en la pintura italiana, especialmente, septentrional. En este sentido debemos recordar la perspicaz obra de Sofonisba Anguissola, de la que hemos hablado en otras partes de este trabajo de investigación, Savoldo o como ya hemos indicado, tal vez, por la fuerza de la obra teórica entre otros de Lomazzo, su aparición en la obra de Michelangelo Merisi.⁶³²

Walter Friedlander en sus *Caravaggio Studies* ya había remarcado la relación entre el pintor lombardo y el florentino:

“La relación de Caravaggio con Leonardo, el mayor maestro que había trabajado en Milán, debe ser reconstruida algo diferentemente, si lo deseaba, Caravaggio podría haber visto diariamente la mejor obra de Leonardo, *La Última Cena* en santa María de las Gracias, aunque estuviese ya en ese momento en una condición extremadamente dañada; no es, pues, imposible que el psicológico grupo de figuras de Leonardo encontrase algún reflejo, aunque indirecto y diluido por los desarrollos intermedios en la *Vocación de San Mateo* de Caravaggio. Los estudios tempranos de Caravaggio sobre fisonomía como los vistos en *La Medusa* también, indubitadamente, dependen del interés en las modas acerca de la expresión facial, que, esencialmente, comenzaron con Leonardo y que permanecían muy vivas todavía en el siglo dieciséis milanés. Como un aprendiz de Pertezano, el amigo de Lomazzo, en cuyos escritos la gloria de Leonardo había sido evocada, fue, seguramente, animado hacia un profundo respecto por el arte del gran maestro. Sin embargo, los descubrimientos de Leonardo en relación con la construcción del cuerpo humano y de las armonías de luz y sombra habían llegado a ser propiedad común hacia el final de la decimosexta centuria. El joven estudiante no tuvo que volverse hacia la fuente original, ni hacia los derivados de la escuela de Leonardo; él podría estudiar algo de los efectos leonardescos modernizados, y

⁶³¹ Sobre la polémica generada a raíz de la evaluación de la influencia de Pacheco en la obra de Velázquez podemos señalar la opinión de Peter Cherry, “Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural”, págs.: 77-91, especialmente 82-83, en V.V.A.A., *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, 1999: “Un reflejo elocuente de las inquietudes que subyacen tras los bodegones es el hecho de que su composición concuerde estrictamente con los principios clásicos de la representación pictórica, bien conocidos a través de los escritos artísticos renacentistas, como *Della Pittura* de León Battista Alberti y los apuntes de pintura de Leonardo da Vinci. En este sentido, las ideas de Velázquez quizás revelen la influencia de Pacheco, cuya biblioteca contenía todos los tratados artísticos italianos de importancia.” También subrayando esta relación y en el mismo volumen de estudios: Agustín Bustamante y Fernando Marías, “Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla.”, *op. cit.*, págs. 141-157. Por otro lado, la tesis contraria será mantenida por B. Bassegoda, “Pacheco y Velázquez”, *ibidem*, págs., 124-140.

⁶³² Sobre esta línea de investigación que relaciona el naturalismo lombardo con la presencia de Leonardo en el ambiente y milanés y la difusión de su teoría artística en estos medios se puede consultar: V.V.A.A. (Ed. Flavio Caroli), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milano, 2000; V.V.A.A., *Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio y Ceruti*, Cremona, 2004. Especialmente, en este último texto, se deben resaltar los artículos de Andrea Bayer, “Definizione nel naturalismo nella pittura lombarda” y “Brescia e Bergamo realtà umile nell’arte devozionale e nella ritrattistica del XVI secolo”; Mina Gregori, “Il Caravaggio e la Lombardia: nascita di un genio”; Linda Wolf-Simon, “Il naturalismo nel disegno lombardo da Leonardo al Cerano”; Martin Kemp, “L’ipernaturalismo di Leonardo”

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

por ello, más interesantes para él en el arte de Savoldo, y los efectos de Savoldo en las más actualizadas producciones de este tiempo, las de Antonio Campi.”⁶³³

El historiador del arte alemán insiste a lo largo de su estudio sobre Caravaggio en la fuerza que la tradición leonardesca mantenía en el área lombarda, sobre todo, en relación con los intereses fisionómicos y lumínicos.⁶³⁴

Justamente, fueron, pues, estas experiencias artísticas las que crearon un tipo de arte naturalista con fuertes connotaciones volumétricas producidas por la contraposición de fuentes lumínicas que va a extenderse desde este núcleo lombardo a otros territorios europeos, entre ellos, España.

Diego Angulo con relación al problema que tratamos señalaba con la agudeza crítica que lo caracterizaba:

“Por sugestión de Ortega y Gasset se plantea M.L. Caturla el problema de lo que aquel denomina ‘la historia de la llegada de la noche en el radiante arte italiano’, y encuentra su origen en el otro lado de los alpes. Tal vez habría que conceder también alguna parte en el interesante proceso a la ingente figura de Leonardo.”⁶³⁵

En este punto de la exposición de esta hipótesis nos gustaría realizar un breve resumen del argumento expuesto, a saber, estamos considerando la posibilidad de una recepción indirecta de Leonardo en parte de la pintura europea y, también de la española.

El origen de esta recepción estaría en el área lombarda que mantuvo vivos algunos de los principios artísticos más productivos del leonardismo. Este especial desarrollo del vincianismo en el área norteña de Italia dio lugar a un novedoso arte pictórico que obtuvo una de sus mayores culminaciones en la prodigiosa pintura llevada a cabo por Caravaggio.

Ahora bien, el siguiente paso que damos es el reconocimiento de una llegada masiva de obras que siguen estas líneas directrices artísticas que, de esta manera, por lo tanto, introducen un nuevo desarrollo del leonardismo en el arte español del siglo XVII, llegando esta nueva marea hasta la Sevilla del joven Velázquez.

Julián Gállego describe el proceso que acabamos de citar en las siguientes palabras:

“En la misma época, en Extremadura, un alumno de Morales, Juan Labrador, se dedica exclusivamente a pintar flores y frutas.

⁶³³ Walter Friedlander, *Caravaggio Studies*, New Jersey, 1974, pág. 55: “Caravaggio’s relationship to Leonardo, the greatest master ever to work in Milan must be reconstructed somewhat differently, if he so desired, Caravaggio could have seen daily Leonardo’s greatest work, *The Last Supper* in Santa Maria delle Grazie, although it was already in an extremely damaged condition; it is not impossible that Leonardo’s psychological grouping of figures finds some reflection, however indirect and diluted by the intervening developments in Caravaggio’s *Calling of St. Matthew*. Caravaggio’s early studies of physiognomy as in *The Medusa* also undoubtedly depend upon the interest in modes of facial expression, which essentially began with Leonardo and was still very much alive in sixteenth-century Milan. As an apprentice of Pertezano, the friend of Lomazzo, in whose writings the glory of Leonardo has been evoked, he was surely encouraged to develop the deepest respect for the art of the great master. But, Leonardo’s discoveries concerning the construction of the human body and the harmonies of the light and dark had become common property by the end of the sixteenth century. The young student did not have to turn to the original source, not to the deviates of Leonardo’s school; he could study some of Leonardo’s effects modernized, and therefore much interesting to him, in Savoldo’s art, and the effects of Savoldo on the most up-to-date productions of this time, those of Antonio Campi

⁶³⁴ *Ibidem*, págs.: 84, 87, 91, 160.

⁶³⁵ Diego Angulo Íñiguez, “Recensión de: La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1944, T. XVII, pág. 336.

Con ello no trato de establecer una especie de precedencia [...] Con razón ha señalado Sterling las afinidades de Loarte con Jacopo Chimento, 'el Empoli' (1554-1640); Passerotti en Bolonia y Campi en Cremona, pudieron ser los conductores de la afición a las 'despensas' en Lombardía y en España.⁶³⁶

La tesis que venimos pergeñando adquiere una mayor solidez en las acertadas investigaciones de Pérez Sánchez.

El historiador levantino nos recuerda, en primer lugar, a la hora de proponer esta hipótesis, la posición central de la Lombardía en el territorio europeo, centralidad que permite una continua relación e intercambio con otras regiones del antiguo continente y en especial con España con quien, en ese momento, mantiene, igualmente, profundos lazos políticos.

Seguidamente, Pérez Sánchez insiste, nuevamente, en la función catalizadora que tuvo la teoría artística y la pintura de Leonardo en el medio milanés: "Milán fue el lugar donde vivió un cierto tiempo Leonardo, y su escuela es la lombarda, con la que también tiene de 'morbidezza', de preocupación por la sombra, por el claroscuro, por la penumbra luminosa, por la expresión de los afectos, por una cierta dulzura, y también por la visión de los concreto. Aquella afición de Leonardo a la caricatura, a observar la realidad, desde las rocas hasta las olas del mar; desde los efectos de un rayo o de la tormenta a los rostros deformados por la enfermedad o por la anormalidad fisiológica; todo este realismo tremendo de Leonardo, [...]"⁶³⁷

Felipe II comprará muchas piezas de esta escuela lombarda que deberán ser tenidas en cuenta a la hora de establecer algunas de las pautas de creación de la propia escuela pictórica española del siglo XVII.

Sin embargo, y en relación con la masiva llegada de la producción pictórica lombarda no debemos nunca dejar de valorar la relación que los propios contemporáneos realizaban de la misma con el mundo leonardesco.

De esta forma en el inventario del Alcázar de 1666 se citaba una *Mesa alegre* en el cuarto bajo en el que se vestía su majestad: "Un cuadro de una vara de alto y otra de largo de unos hombres que están comiendo requesones de Leonardo de avince con su marco negro"⁶³⁸

Leonardo, pues, se encontraba en la base de la concretización de las ideas pictóricas que determinaron la caracterización de la escuela lombarda de los últimos decenios de la decimosexta centuria donde, como ya hemos visto reseñado, el propio Caravaggio encontró su camino artístico.

⁶³⁶ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, op. cit., pág. 233. La repercusión de esta nueva moda pictórica, curiosamente, pudo alterar las divisiones estrictas que habían separado el arte pictórico del escultórico y llevar a cabo una nueva visión del acto pictórico configurado con un mayor acento volumétrico, Xavier Bray, "El parangón español. El arte de pintar la escultura en el Siglo de Oro", en V.V.A.A., *Los pintores de lo real*, Barcelona, 2008, olvida la polémica característica tratada en esta investigación y reduce la influencia lombarda en razón de la propia tradición hispana de escultura policroma.

⁶³⁷ Alfonso Pérez Sánchez, "El primer naturalismo. Madrid y Sevilla.", en V.V.A.A., *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, 1991, págs. 43-73, especialmente, pág. 46. Sobre el desarrollo de las tendencias naturalistas en la pintura barroca sevillana se debe consultar igualmente Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto, *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Sevilla, 2006.

⁶³⁸ La cita está extraída de Alfonso E. Pérez Sánchez, "Sobre bodegones italianos, napolitanos especialmente.", *Archivo Español de Arte*, nº 159, 1967, págs. 309-323, particularmente, pág. 311

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

En este punto, debemos volver a la descripción realizada por Palomino de la pintura velazqueña: “compitió Velázquez con Caravaggio en la valentía del pintar; y fué igual con Pacheco en lo especulativo”, y preguntarnos de dónde extrajo el genio sevillano la valentía en el pintar que lo igualaba al creador lombardo.

Sobre esta cuestión podemos avanzar la hipótesis de la influencia de esta difundida pintura lombarda en el núcleo hispalense. De hecho, el propio Longhi aventuró la temprana llegada de las obras de Caravaggio a Sevilla:

“Permanecía, sin embargo, la miseria. De tal manera che incluso le sobrevino una enfermedad grave, siendo, por ello, constreñido a ingresar en el hospital de pobres de la Consolazione. Pero no debieron ser más cuadros de ejercitación los muchos que él pintó ‘durante la convalecencia y después’ para el prior del hospital y que éste se llevó consigo a ‘Sevilla, su patria’. Una apertura inesperada acerca de la primera exportación al extranjero de obras nuestras y, no es necesario decirlo, en un centro en el que la que su presencia, alrededor de veinte años después, habría podido fomentar el nacimiento de una gran pintura local, señalando, por ejemplo, los *bodegones* del joven Velázquez, las ‘nature morte’ de Cotán y de Zurbarán”.⁶³⁹

Juan Miguel Serrera recogía esta hipótesis para sustentar el aprecio y la atracción que Velázquez debió sentir por el maestro italiano tras la contemplación de algunas copias de obras suyas que eran visibles en la Sevilla barroca, como *La Crucifixión de San Pedro* de la Iglesia de San Alberto o *El Prendimiento de Cristo*, hoy día, en el Museo de la Catedral de Sucre.⁶⁴⁰

Finalmente, podríamos concluir este pequeño análisis de la compleja recepción que Velázquez hizo de la tradición leonardesca, señalando la capacidad de confrontación que el gran pintor sevillano estableció frente a esta influencia que marca algunos aspectos del desarrollo de su decurso pictórico.

En este sentido, nos gustaría volver sobre la biblioteca que poseyó el autor de *Las Meninas*, librería en la que encontraba escritos que trataban acerca de las biografías de grandes artistas como era el libro de *Las Vidas* de Vasari o *Le Vite di Pittori, Scultori e Architetti* escritas por Giovanni Baglioni.

Estos recopilatorios biográficos tenían, claramente, diversas funciones y objetivos; no obstante, entre ellos no podemos olvidar el deseo de encomiar a los grandes maestros del Renacimiento, artistas que quedaban como ejemplo y modelo para los posteriores

⁶³⁹ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Roma, 1968, pág. 9: “Insisteva però la miseria. Al punto anzi che, sopraggiuntagli una grave malattia, il pittore è costretto a passarla all’ospedale dei poveri, alla Consolazione. Ma non dovevano più esser quadri di pratica i molti ch’egli dipinse ‘durante la convalescenza e dopo’ per il priore dell’ospedale e che costui si portò in “Siviglia sua patria”. Un’ apertura improvvisa, questa, sulla prima esportazione all’estero di opere del Nostro e, manco a dirlo, in un centro dove la loro presenza, circa vent’anni dopo, avrebbe potuto fomentare la nascita di una grande pittura locale: per non dir altro, i *bodegones* del giovane Velázquez, le ‘nature morte’ del Cotán e dello Zurbarán”. La relación de Velázquez con el naturalismo es recordada Por J.A. Maraval a través de su conexión con una epistemología empirista que a través del examen de Jaspers en *Leonardo como filósofo* lo empareja con las actitudes también empiristas de Leonardo. Véase, J. A. Maraval, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1999, (1ªed. 1960) págs 51-52 y Karl Jaspers, *Leonardo filósofo*, Milano, 2001. Una serie de precisiones sobre la presencia de las obras de Caravaggio en España y sobre sus seguidores y su posible influencia sobre Velázquez en David Davies, “Velázquez’s Bodegones”, págs 51-65, en especial la página 55 en V.V.A.A., *Velázquez in Seville*, Edinburg, 1996

⁶⁴⁰ Juan Miguel Serrera, “Velázquez and Sevillian Painting of this Time”, en V.V.A.A., *Velázquez in Seville*, op. cit., pág. 43.

creadores, que debían atender y si era posible replicar las “hazañas” conseguidas por estos creadores canónicos.

Pacheco, como formador y consejero de los primeros pasos en la carrera artística de Velázquez, debió incentivar la ambición del joven talento mostrándole, como si de un espejo se tratase, los logros alcanzados por los reconocidos genios del Renacimiento, estimulando con ello la capacidad de rivalidad del pintor sevillano.

Si seguimos esta línea argumental podemos recordar que tanto en Vasari como en el propio Pacheco un gran artista se caracterizaba por la capacidad de recrear la realidad, de tal forma, que el ojo del espectador quedase prendado de la representación como si percibiese la misma realidad.

Leonardo da Vinci, también había planteado, con amplitud retórica, esta virtud del trabajo pictórico: “La deità ch’ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina”⁶⁴¹

Ahora bien esta ciencia del pintor, como ya hemos señalado anteriormente, se puede tramsutar en un conjunto de representaciones de clara apariencia realista cuando los instrumentos y técnicas de los que el artista se sirve obtengan el premio mayor que un pintor puede alcanzar, a saber, la consecución del relieve:

“La prima intenzione del pittore è fare ch’una superficie piana si dimostri corpo rilevato e spiccato da esso piano; e quello ch’in tal arte più eccede gli altri, quello merita maggior laude, e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce da l’ombre e lumi, o voi dire chiaro e scuro. Adonque chi fugge l’ombre fugge la gloria de l’arte apresso alli nobili ingegni, e l’acquista presso l’ignorante vulgo, li quali nulla desiderano nelle Picture altro che la bellezza di colori, dimenticando al tutto la bellezza e maraviglia del dimostrare di rilievo la cosa piana”.⁶⁴²

Pacheco, en su *Arte* no olvidó este consejo básico en una estética realista y lo incluyó entre el conjunto de referencias que encomiaban la capacidad teórica del florentino:

“La primera intención del pintor es hacer que en una superficie plana se muestren los cuerpos relevados y apartados del plano; aquello que en tal arte más excede a los otros, aquello que merece mayor alabanza. Y esta investigación (antes la corona de tal ciencia) dan las sombras y luces o el claro y el oscuro. De suerte, que si huyes de las sombras huyes de la gloria de l’arte acerca de los buenos ingenios, y la alcanzas acerca de los ignorantes y del vulgo. Los cuales no desean otra cosa que la hermosura de los colores, no conociendo el RELIEVO y la bondad de tal ciencia”.⁶⁴³

Quizá, uno de los primeros éxitos velazqueños en este deseo por conseguir una imagen abrumadora de la representación realista es su conocido *Aguador de Sevilla*, obra que, de forma interesante, no va destinada a un público que se deje seducir por temas triviales y sin altura artística, sino que, al contrario, la pintura fue adquirida por Don Juan de Fonseca y Figueroa que pagó por ella el prohibitivo precio de 400 reales.

Fonseca y Figueroa era un hombre de cultura exquisita, canónigo y maestrescuela de la catedral de Sevilla, sumiller de Cortina del rey Felipe IV, embajador en Parma y amigo de poetas y humanistas como Lope de Vega o Francisco Rioja o protector y conocido de artistas como Pacheco y, como hemos visto, del propio Velázquez.

⁶⁴¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 178

⁶⁴² *Ibidem*, pág. 303.

⁶⁴³ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 406.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Él mismo era pintor y versado en el arte de la pintura, por ello, todas estas virtudes culturales reunidas en la figura de Fonseca nos garantizan, pues, la sabia elección que tomó al comprar un cuadro velazqueño de tan raro ingenio.⁶⁴⁴

Dentro de este contexto cultural, la obra velazqueña debe pues seguir la línea marcada por la teoría humanista de la pintura que elogiaba y aconsejaba esta plasmación sorprendente y realista tal y como parece que sucedía, también, con los compradores y mecenas del joven Caravaggio.

De hecho, como sabemos, la teoría de las artes grecorromana, en gran parte, se afanaba en presentar anécdotas que valoraban esta recreación “engañosa” de la realidad y Vasari, voceador y divulgador de este tópico humanista, en muchos rincones de sus *Vidas* introducirá, como Plinio, la alabanza que merece una verosímil plasmación de la realidad.

Como sabemos, Velázquez fue lector de Vasari y conservaba en su librería esta obra que le debió ser mostrada y leída por Pacheco ya en sus años de aprendizaje. Pues bien, es interesante hacer notar que en la biografía que el escritor aretino dedica a Leonardo, se individualiza una de estas “maravillas”:

“Después, Leonardo pintó una Virgen en un cuadro, de gran valor, que tuvo en su poder el papa Clemente VII. Y, entre otras cosas que en él pintó, representó un jarro de agua con algunas flores dentro, en el que, aparte de su maravilloso realismo había imitado las gotas de agua sobre el cristal de tal modo que parecían más reales que la propia realidad”.⁶⁴⁵

¿Pudo tener el joven Velázquez esta descripción vasariana en la cabeza cuando realizó la pintura de *El Aguador*?

Efectivamente, si reparamos en la pieza velazqueña podemos comprobar como uno de los detalles más sorprendentes, con más relieve, se sitúa en las pequeñas gotas de agua que el cántaro “suda”.

Tal vez, Velázquez, en esta obra de juventud, deseo dar un ejemplo de las posibilidades de mostrar una imagen verosímil que lo igualasen a los grandes maestros y tópicos presentados por la literatura artística, entre ellos, el propio Leonardo.

Sin embargo, en esta pintura reconocemos otro paralelismo con la producción vinciana que, quizá, se refleje, en el adusto perfil del vendedor de agua.

En otros apartados, a lo largo de este trabajo de investigación, hemos reparado y analizado algunos de los llamados “grotescos” leonardescos, en este caso, nos gustaría

⁶⁴⁴ Sobre Juan de Fonseca y Figueroa se puede consultar J. López Navío, “D. Juan de Fonseca, canónigo Maestrescuela de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, 41, 1964, págs. 81-126. Sobre las actividades cultas y literarias de Fonseca se puede, igualmente, consultar los artículos de Francisca Moya del Baño, “Las notas de D. Juan de Fonseca a la *Jerusalén* de Lope de Vega”, *Estudios románicos*, n°5, 1987-1989, págs. 996-1009, y “D. Juan de Fonseca y Figueroa y la biografía de Pedro de Valencia de Manuscrito Biblioteca Nacional 5781”, *Myrtia*, n°3, 1988, págs. 9-18.

⁶⁴⁵ Giorgio Vasari, *Las Vidas*, ed. de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, op. cit., pág. 474. El texto original lo encontramos en *Le Vite*, Ed. Giuntina, op. cit., vol. IV, pág. 23: “Fece poi Lionardo una Nostra Donna in un quadro, ch'era appresso papa Clemente VII, molto eccellente; e fra l'altre cose che v'erano fatte, contrafece una caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro, dove, oltra la maraviglia della vivezza, aveva imitato la rugiada dell'acqua sopra, sì che ella pareva più viva che la vivezza”. La obra a la que se está refiriendo Vasari puede ser, con probabilidad, la tabla que se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich con número 7779.

llamar la atención sobre un dibujo perteneciente al maestro florentino y conservado en la Royal Collection de Windsor con el número 12555v.⁶⁴⁶

La cabeza de este posible dibujo preparatorio para la testa de Judas en *La Última Cena* pudo atraer la atención del joven Velázquez para la concepción de su grave aguador. De hecho, si comparamos las dos cabezas [Imagen 7-8] podemos observar un cierto paralelismo que se manifiesta en el perfil de las dos testas, la mirada dirigida de arriba hacia abajo, la nariz pronunciada en su parte central, la barba que surge del mentón y el rostro surcado de arrugas, de forma prominente, en la frente y el entrecejo.

Con posterioridad intentaremos justificar el conocimiento que Vicente Carducho pudo tener de los textos de carácter fisionómico que Leonardo redactó y que pudieron dar lugar a un tratado sobre este tema escrito por el florentino. Ahora bien, si atendemos al dibujo vinciano, encontramos en otra representación del mismo de la Colección Windsor el siguiente texto: “Quando fai la tua figura pensa bene chi ella è e quello che tu vuoi ch’ella faccia e fà che l’opera somigli lo intento e la pritenzione”.

Claramente, Leonardo manifiesta, como en tantas ocasiones, la interrelación que debe existir entre la apariencia de una figura y el sentimiento o afección que manifiesta: “Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s’ha a figurare con gesti e movimenti delle membra.”⁶⁴⁷

En relación con las figuras humanas que contraen el entrecejo arrugándolo, Leonardo había dejado en sus escritos una caracterización fisionómica:

“E quelli ch’hanno le parti del viso de gran rilievo e profondità sono uomini bestiali e iracondi con poca ragione; e quelli ch’hanno le linee trasversali de la fronte forte liniate sono uomini copiosi di lamentazioni occulte e palesi.”⁶⁴⁸

Tras estas apreciaciones, podríamos interrogarnos acerca del conocimiento que el joven Velázquez pudo tener de estos dibujos vincianos, y la respuesta hipotética que a esta cuestión podemos dar reside en la permanencia en nuestra península de gran parte de la obra manuscrita y gráfica de Leonardo.

Sabemos y desarrollaremos de forma más detenida en capítulos posteriores que gracias a la actividad de coleccionista y mercader de antigüedades de Pompeyo Leoni una importante fracción de los escritos y dibujos leonardescos estuvo en España en los últimos años del siglo XVI y las primeras décadas de la siguiente centuria.

Más arriba, igualmente hemos referido el papel que Juan de Espina tuvo en esta cuestión, y de hecho Thomas Howard, Conde de Arundel, pudo comprar a nuestro compatriota alguna de las piezas más significativas de estos manuscritos vincianos a mediados de la década de los treinta del siglo XVII.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ El dibujo fue repetido por el propio Leonardo en otra página de esta colección (12555r) en posición invertida.

⁶⁴⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 219.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, vol.II, pág. 262: “Y los que tienen las líneas interpuestas debajo de las cejas de manera muy evidente son iracundos; y los que tienen las líneas transversales de la frente muy marcadas son hombres de abundantes lamentaciones ocultas y evidentes”.

⁶⁴⁹ V.V.A.A. *Leonardo e l’incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano, 1984, pág. 129; Elizabeth du Gué Trapier, “Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the seventeenth century”, *Connoisseur*, 1967, n° 164-165, págs. 239-243 y 60-63, donde la afamada hispanista indica como en 1631 Hopton se ofrece para adquirir el álbum de dibujos de Leonardo da Vinci entonces propiedad de Juan de Espina en Sevilla.

No obstante, como en otros casos en relación a la formación de Velázquez, se puede establecer una relación entre Juan de Espina y Francisco Pacheco, de hecho, más arriba hicimos notar esta conexión a través de la siguiente cita perteneciente a *El Arte*: “Estuvo esta joya más de veinte años en mi poder, celebrada como milagro de l’arte, hasta que el de 1624 vino con apretadas diligencias al de D. Juan de Espina para dalle cárcel perpetua, que lo enseña hoy por cosa rara”.⁶⁵⁰

Por tanto, cabe la posibilidad de suponer un contacto entre Velázquez y la colección de Juan de Espina, contacto que, una vez más, le mostraría las maravillas leonardescas, y que pudo, también, dar la posibilidad de visualizar al joven sevillano alguno de los dibujos y documentos del maestro florentino.

Finalmente, no debemos olvidar el impacto que supuso para nuestro Velázquez el conocimiento de Pedro Pablo Rubens en su visita a la corte madrileña en 1628.⁶⁵¹

En fin, como indicó el eminente leonardista Eugène Müntz: “el estudio del caballo fue en todo tiempo una de las pasiones dominantes de Leonardo [...] Ha inventado también el verdadero tipo de caballo de batalla, tal y como se ha perpetuado hasta nuestros días pasando por Rafael, Salvador Rosa, Rubens y Le Brun, Velázquez mismo parece haberse inspirado en él”.⁶⁵²

Así pues, no podemos descartar que el pintor de Amberes, durante su estancia madrileña, avivase la curiosidad de Velázquez sobre los avances artísticos y los modelos desarrollados por Leonardo, interés, pues, que vendría a aumentar a ojos del artista sevillano la lección recibida en el taller de Pacheco en sus años de aprendizaje sevillano.⁶⁵³

De hecho, sabemos que durante la primera estancia de Rubens en Italia, éste llegó a ver algún volumen de los dibujos de Leonardo en la casa milanese de Pompeyo Leoni en los comienzos de la decimoséptima centuria teniendo, en ese momento de formación, la oportunidad de familiarizarse con la obra y los recursos vincianos que dejaron en la producción del maestro flamenco una huella inolvidable.⁶⁵⁴

El deseo de conocer de forma más profunda la obra leonardesca quizá impulsó a Velázquez a precipitarse, en su segunda visita italiana, hacia el convento de Santa Maria delle Grazie para ver *La Cena* vinciana: “Ni siquiera el inminente y solemne recibimiento de su joven reina en Milán, en cuyas decoraciones efímeras tomó parte,

⁶⁵⁰ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 257.

⁶⁵¹ Sobre la presencia de Rubens en España se puede consultar Simon Anselmus Vosters, *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del barroco*, Madrid, 1990.

⁶⁵² E. Müntz, *Leonardo da Vinci. El sabio, el artista, el pensador*, Barcelona, 2005, pág. 132, (1ªed. 1899)

⁶⁵³ Las direcciones que Rubens pudo introducir en la pintura velazqueña en relación a la recepción leonardesca, pueden marcar un giro en los intereses artísticos del pintor sevillano que en esta nueva fase de su carrera y de su evolución pictórica se volvería hacia el maestro florentino más hacia el uso del color que hacía la búsqueda del relieve. Consideraciones en este sentido aparecen en el artículo de Oliver Ott, “Le geste figuré et le geste figurant”, en Jacques Soubeyroux (Direction), *Le geste et sa représentation. Littérature et arts d’Espagne (XVIIe-XXe siècle)*, Saint-Étienne, 1998, págs. 147-172, especialmente págs. 163 y 165.

⁶⁵⁴ La bibliografía de esta relación es muy copiosa, sin embargo nos gustaría recordar el artículo que Carlo Pedretti dedicó a uno de los últimos dibujos de Leonardo, *La dama que señala*, en el que retoma cómo este dibujo vinciano deja una fuerte huella en la producción rubensiana: “The Pointing Lady”, *Burlington Magazine*, 1969, nº111, págs. 339-346, especialmente la página 345.

pudo convencerle para permanecer en la capital de Lombardía más tiempo del necesario para echar un vistazo a sus iglesias y a la *Última Cena* de Leonardo.”⁶⁵⁵

Y, para terminar, no debemos olvidar que dentro del conjunto de obras de arte que consiguió, en su segunda estancia italiana, para la colección de Felipe IV aparece una obra catalogada como un “Leonardo”⁶⁵⁶

La visión aquí presentada y entrevista de determinados aspectos de la obra de Velázquez nos permite afirmar que, tras la estancia del sevillano en el taller de Francisco Pacheco y su formación en el variado y poliforme ambiente artístico sevillano, el autor de *Las Meninas* tuvo un conocimiento, reconocible en sus obras, de los principios pictóricos enunciados por Leonardo da Vinci en la miscelánea conocida como *Libro di Pittura* de la que, como sabemos, Pacheco poseyó una versión apócrifa.

Con anterioridad, hemos argumentado a favor de la importancia y trascendencia que la recepción leonardesca tiene en *El Arte de la Pintura* por lo que podemos suponer que Velázquez no fue en absoluto ajeno a la trascendencia que las enseñanzas del florentino para el arte occidental.

Con posterioridad el influjo de Pedro Pablo Rubens, gran conocedor y admirador del genio del florentino, debió de terminar de subrayar ante el sevillano la importancia de las investigaciones vincianas ya intuidas mediante las lecciones recibidas en el taller hispalense de su suegro.

⁶⁵⁵ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, op. cit., pág. 497. Sobre la estancia de Velázquez en Italia se puede consultar: Enriqueta Harris, “La misión de Velázquez en Italia”, *Archivo Español de Arte*, 1960, tomo 33, págs. 109-136.

⁶⁵⁶ Véase Salvador Salort, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002.

F. JUSEPE MARTÍNEZ Y LOS *DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILÍSIMO ARTE DE LA PINTURA*.

Si el núcleo artístico sevillano cuenta con la figura de Francisco Pacheco y la Corte tiene entre sus escritores más destacados sobre teoría artística a Vicente Carducho, Aragón cuenta, también, con un destacado representante en el desarrollo de la teoría española de la pintura en esta época, nos referimos a Jusepe Martínez (1601-1682)

La obra de Jusepe Martínez *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* debió acabar de redactarse hacia 1673. Ahora bien, una parte del impulso teórico que anima a nuestro escritor nace de la curiosidad y el conocimiento que debió adquirir a lo largo de sus viajes por nuestro territorio peninsular y por la península italiana.

Así, salió el joven Martínez en dirección a Italia hacia 1620, cuando frisaba la veintena, posiblemente por mar y zarpando desde el puerto de Barcelona, de cuya visita pudo recoger datos e informaciones sobre el arte de Cataluña.

En suelo italiano, el autor de los *Discursos* vio cuanto había que ver, aprendió todo lo posible y trató a los pintores del momento. En 1625 decide volver a España pero pasando primero por Nápoles en donde mantendrá contactos con Ribera.

La vuelta, quizá, fuese hecha por Valencia, lo que le habría permitido conocer la importante escuela levantina, constando que en 1632, finalmente, ya estaba de vuelta en Zaragoza.

Posteriormente, en 1634, marchará Martínez a Madrid, lugar en el que podrá estudiar la pintura que ya existía y la que se estaba realizando en la Corte y donde visita, sin duda, El Escorial y el Pardo.

No tardará en regresar, nuevamente, a la ciudad del Ebro con motivo, probablemente, de la muerte de su padre acaecida en 1636.

Así pues, a la hora de examinar las ideas artísticas que se exponen en los *Discursos* y en el examen de la recepción que Martínez hará de las concepciones de Leonardo, no debemos, por consiguiente, olvidar el impacto que su estancia italiana supuso en su formación, en principio, por lo que significaba la península italiana desde el punto de vista artístico para cualquier pintor y, en segundo lugar, por la juventud con la que realizó su estancia en la misma.

Como hemos señalado más arriba, hacia 1673, Jusepe Martínez debió finalizar la redacción de sus *Discursos*, redactados por consejo de don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV a quien, nuestro tratadista y pintor, enseñó los rudimentos del dibujo.

Sin embargo, aunque Antonio Ponz conoció el manuscrito en la cartuja zaragozana de Aula Dei:

“Por un manuscrito que dexó D. Joseph Martínez, natural de esta Ciudad, Pintor que fue del Señor Felipe IV y de D. Juan de Austria su hermano [...] El expresado Martínez dexó el manuscrito que queda referido, a mediados del siglo pasado, y lo intituló: *Discursos del nobilísimo arte de la Pintura*.”⁶⁵⁷

Tales discursos no se publicaron como libro hasta finales del reinado de Isabel II, en 1866, por don Valentín Calderera en la Academia madrileña, aunque algunos pocos

⁶⁵⁷ Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, 1787, tomo XV, págs. 21-22

años antes, hubiese salido a la luz en el *Diario zaragozano*, entre 1853 y 1854, gracias a las gestiones de Mariano Nogués. Lorenzo Viscasillas poseía un ejemplar de 1796 que el deán de la Seo de Zaragoza, Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea había hecho copiar en ese año.⁶⁵⁸

Comenzando nuestro análisis de la recepción de las ideas de Leonardo en los *Discursos*, debemos, en primer lugar, afirmar que el conocimiento de las reflexiones vincianas por Jusepe Martínez está asegurado por varias razones. Primeramente, por su larga estancia en Italia, que como afirman Menéndez Pelayo y Virginia Sanz dejará en él, el gusto por el clasicismo que se percibe, por ejemplo, cuando nuestro tratadista afirma:

Nuestra naturaleza nunca ama lo extravagante sino la novedad...es de considerar mucho esta advertencia en que muchos no reparan atendiendo no más que a hacer novedad sin prudencia.”⁶⁵⁹

Declaración de Martínez que está en relación con la enunciación que Menéndez Pelayo hace de las ideas del tratadista aragonés:

“Martínez no es enemigo sistemático de la manera contemporánea que él llama desembarazada y liberal; pero educado en Italia, en amigables relaciones con Guido y el Dominiquino, había llegado a formarse un gusto teórico tan puro y acrisolado que asombra en escritor de fines del siglo XVIII.”⁶⁶⁰

Pero el arraigo de una teoría clásica no sólo se deduce en nuestro tratadista de las ideas artísticas que pudo asimilar en Italia, por otro lado, es un lector asiduo y continuador teórico de los tratados más italianizantes de nuestro siglo XVII, a saber, los tratados de Carducho y de Pacheco. De hecho los *Discursos* “se hallan en la línea [...] de Carducho a quien el modesto Jusepe Martínez [...] siempre cita elogiosamente, y de Pacheco.”⁶⁶¹

M^a Elena Manrique Ara vincula la redacción del “memorial de los escultores zaragozanos” de 1677 a una participación de Jusepe Martínez en la elaboración del mismo, señalando que el redactor de tal memorial “se muestra deudor de Carducho en algunos aspectos. Parece que su autor tuviera una especial querencia por el texto del florentino al que, muy probablemente, dedicó frecuente lectura. No se explican de otro modo las citas eruditas tomadas claramente de los *Diálogos*”⁶⁶²

Finalmente, encontramos un paralelismo más entre los tres tratadistas mayores de nuestro siglo XVII, paralelismo que recuerda que los tres estuvieron integrados en círculos intelectuales que enriquecieron con sus opiniones e informaciones tanto el *Arte* de Pacheco, como los *Diálogos* de Carducho y, también, los *Discursos* de Jusepe Martínez.

⁶⁵⁸ En el presente trabajo utilizaremos la edición de Julián Gallego, Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988 y la más reciente edición de María Elena Manrique Ara, Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 2006.

⁶⁵⁹ Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988, pág. 126. Véase el comentario de la cita en M^a Merced Virginia Sanz, “La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII, *Cuadernos de arte e iconografía*, T. III-5, 1990, s/p.

⁶⁶⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, op. cit. v. II, pág. 421.

⁶⁶¹ José Enrique García Melero, *Literatura Española sobre artes plásticas*, Madrid, 2002, v. I, pág. 158.

⁶⁶² María Elena Manrique Ara, “De memoriales artísticos zaragozanos (II). Un alegato sobre la escultura (ca.1677) y sus deudas con los *Discursos* de Jusepe Martínez”, *Imafronte*, n^o 14, 1999, págs. 109-140, especialmente la pág. 112.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

En el caso del aragonés, mantuvo una importante amistad con Vicencio Juan de Lastanosa y Andrés de Uztarroz, humanistas de la misma tierra, con los que compartió la afición por la arqueología, disfrutando de jornadas de trabajo entre las ruinas, donde el pintor dibujaba y los eruditos traducían y estudiaban las inscripciones latinas, pudiendo, incluso, decir que mantenían una amistad rayana en la camaradería.

Así, nuestro Jusepe podía disfrutar hojeando en la colección de Lastanosa aquel “centenar cumplido de libros de estampas, y otras sueltas para hacer otros tantos, todas de famosos pintores como Miguel Ángel, Rafael, Vinci, Durero y otros. A mano tenía – porque la bondad de Lastanosa, no reconocía límites- las obras sobre simetría, perspectiva y estatuaria de Vinci, Durero, Vasari, Alberti y Vignola.”⁶⁶³

Tras mostrar las fuentes de las que nuestro escritor pudo obtener informaciones y un conocimiento del pensamiento leonardesco, vamos a pasar a examinar su obra desde la perspectiva de la recepción leonardesca. Y así, siguiendo la “Introducción” que María Elena Manrique Ara ha preparado para su edición de los *Discursos* y en la que establece una estrecha vinculación entre nuestro Jusepe y el escritor y pensador, también aragonés, Baltasar Gracián (1601-1658), se puede afirmar que una de las características más importantes del “artista ejemplar” que se propone como modelo en la obra de Martínez es la prudencia, concepto sobre el que gira una importante parte de la reflexión graciana.⁶⁶⁴

Ahora bien, la prudencia es, de la misma manera, una de las características de un aprendizaje teñido de la estética clásica, que establece las pautas de adquisición del conocimiento artístico y de sus destrezas.

En todo programa académico se diseñaba una propedéutica del acto artístico, en Pacheco la vemos y en Carducho también, Leon Battista Alberti funda sus orígenes y en Leonardo, se percibe una clara manifestación de estos consejos, que en muchos casos, estaban vinculados a las tradiciones de las “botteghe”, pero que el florentino ennoblece con su reflexión intelectual que conjuga los intereses prácticos con un acercamiento teórico a la problemática pictórica.⁶⁶⁵

Esta enseñanza artística basa una parte importante de su criterio en el seguimiento de una serie de modelos que se establecen como paradigmas del quehacer creativo:

“Esto es muy considerable: que de verdad he visto a hombre de mucho saber haber caído en esto, por lo que sus obras han sido censuradas de poca elección y poca atención y en particular en imágenes de la Virgen Santísima y Cristo Señor Nuestro que es donde debe todo estudioso atender a hacerlas con divina elección. En esto se ha señalado con extremo de bondad admirable el grande Alberto Durero y Luca de Holanda, y de los italianos el magno Leonardo de Vinci, el dulcísimo Corezo [...]”⁶⁶⁶

La elección, pues, de un tema pictórico en asuntos de gracia, depende, en opinión de nuestro escritor, de muchas partes, pero es la conjunción de éstas la que le da la

⁶⁶³ Ricardo del Arco Garay, “Los discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura del aragonés Jusepe Martínez”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1945, nº 11, III, págs. 313-343, citadas págs. 337-338.

⁶⁶⁴ Recordemos toda una argumentación que sobre la prudencia enunció en sus obras el escritor jesuita y que se manifiesta con claridad en obras como el *Oráculo manual y arte de la prudencia*, Madrid, 2000, ed. de Emilio Blanco.

⁶⁶⁵ Véanse los preceptos 80, pág. 184 y 47, pág. 169 en Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I.

⁶⁶⁶ Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988, pág. 172.

perfección a la elección y realización del tema, cuestión que se relaciona con la educación del gusto:

“La elección es cierta idea que forma el hombre, nacida de un buen gusto”⁶⁶⁷

“Gusto” que Menéndez Pelayo subraya como una anticipación de los desarrollos de este concepto en la estética del XVIII, pero que en Jusepe Martínez está unido, como hemos señalado, a un aprendizaje mediado por unas figuras ejemplares, modelos de perfección:

“Importa mucho el ver con atención las obras de los que en ese particular han obrado con gala y acierto; que es fuerza valerse de ejemplares experimentados y recibidos por cosas singulares que de esto nace el andar con perfección.”⁶⁶⁸

Por tanto, una de las primeras formas de recepción en el escritor aragonés es la asunción de Leonardo da Vinci como uno de los modelos que todo pintor debe seguir para conseguir desarrollar sus destrezas artísticas y su gusto. Así, el genio florentino se convierte en un ejemplo pictórico supremo de la plasmación de la temática religiosa. Ahora bien, Leonardo encarna su papel paradigmático, no sólo por sus cualidades pictóricas, sino también en relación a un concepto clave en la ejecución de la pintura religiosa que es el “decoro”:

“En algunas ocasiones he tocado este punto, y por ser tan importante vuelvo de nuevo a hacer explicación porque repare el católico pintor y entiende que la elección de las pinturas que se deben hacer para ser veneradas, no sean hechas con extravagantes posturas y movimientos extraordinarios.”⁶⁶⁹

Leonardo da Vinci es uno de los primeros escritores sobre arte que incide, en numerosas ocasiones, en aspectos relacionados con el “decoro” a la hora de enunciar alguno de sus preceptos.

Seguidamente, mostramos uno de ellos que se acerca bastante a la apreciación realizada por Jusepe Martínez:

“Es verdad que se debe observar el decoro, es decir, que los movimientos sean anunciadores del movimiento del ánimo del motor, es decir, que si se tiene que representar a uno que tenga que mostrar una temerosa reverencia que no se haga con tal audacia y presunción que tal efecto parezca desesperación [...] Como vi uno de estos días un ángel que parecía que en su anunciar quisiese echar a Nuestra Señora de su habitación, con unos movimientos que demostraban tanto ultraje cuanto se podía hacer a un muy vil enemigo. Y Nuestra Señora, parecía que quisiese, como desesperada, arrojarse por la ventana. Así, que mantén en tu memoria no caer en tales defectos.”⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ *Ibidem*, pág. 126.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, pág. 125. La referencia de Menéndez Pelayo sobre el “gusto” en Martínez y su anticipación al siglo XVIII en *Historia de las Ideas Estéticas en España*, *op. cit.*, pág. 423. Sobre el desarrollo de la noción de “gusto” en el siglo XVIII se puede consultar Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Madrid, 1993, págs. 159 y s.s.; Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, Madrid, 1993, págs. 327 y s.s. y George Dickie, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, 2003.

⁶⁶⁹ J. Martínez, *Discursos*, *op. cit.*, pág. 127.

⁶⁷⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 173: “Vero è che si debbe osservare il decoro, cioè che li movimenti sieno anunziatori del moto de l’animo del motore, cioè che s’ha a figurare uno ch’abbia a dimostrare una timorosa reverencia, ch’ella non sia fatta con tale audacia e prosonzione che tal effetto paia disperazione [...] come io vidi a questi giorni un angelo che pareva nel suo annunziare che volessi cacciare la Nostra Donna della sua camera con movimenti che dimostravano tanto d’inguria, quanto far si potessi a un vilissimo nemico. E la nostra Donna pareva che si volessi, come disperata, gittarsi quì d’una finestra. Sì che siate a memoria di non cader in tali difetti.”

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

El texto leonardesco que nos ilustra sobre el decoro en la representación de obras sagradas, nos permite establecer otra conexión con un texto del escritor aragonés donde vuelve a aparecer, de forma ejemplar, el artista florentino:

“Ya me pasaba en silencio dos insignes maestros que nos dejaron por sus obras otros avisos y ejemplares vivos, como preceptores únicos, y en su manera de obrar nada menos que los pasados. Estos son el excelentísimo Alberto Durero y el magno Leonardo da Vinci, ambos raros en la especulación demostrativa de los afectos naturales: con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones así de gozo como de cualquiera demostración de ánimo que sólo en los afectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado.”⁶⁷¹

En primer lugar, nos gustaría resaltar el profundo respeto que el tratadista español demuestra hacia Leonardo da Vinci, artista al que siempre califica como “magno”. No podemos dudar, pues, que igual que para Pacheco y para Carducho, el artista de Anchiano era considerado por Martínez como un ideal de perfección dentro de su teoría de la prudencia de la emulación artística.

Así, en los *Discursos* resulta evidente el planteamiento de un pintor ideal que se obtiene de la suma de todos los maestros que nuestro tratadista elogia y que recomienda, encarecidamente, emular.

En el conjunto de estos maestros sobresale el “magno” Leonardo como un gran experto en la captación y representación del “ánimo”.

Ahora bien, esta expresión del ánimo, del espíritu, tan querida al artista florentino es el principal objetivo que el pintor se debe plantear: “Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioé l’omo el il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile.”⁶⁷²

Sin embargo, esta dificultad a la hora de representar los “affetti” requiere, para su superación, mucho estudio que le permita controlar su dominio, de tal manera, que para conseguirlo, el pintor deberá repetir las acciones una y otra vez para memorizarlas por la continuidad de la actividad:

“Il pittore debbe studiare con regola, e non lasciare cosa che non si metta alla memoria”⁶⁷³

La memoria es, también, para Martínez una facultad primordial que el pintor debe estimular, ya que en su desarrollo está la posibilidad de elaborar un modelo, así, la visualización y estudio de los grandes maestros de la pintura, junto a la memorización de sus obras, permitirá que el pintor pueda elevarse en la escala de la calidad dentro de su arte.

Pero, como sabemos, la tratadística artística desde Leon Battista Alberti establece un patrón de funcionamiento y preparación de su teorización en la replica del modelo proporcionado por la retórica, que con el desarrollo de los “studia humanitatis”, había adquirido una importancia creciente en los ambientes intelectuales de toda Europa desde el siglo XV.

El retórico no era, pues, un recitador inerte. La fuerza de la retórica dependía, en gran parte, de la gesticulación y transmisión de afectos por medio de los movimientos del cuerpo, de una mímica compartida y comprendida:

⁶⁷¹ J. Martínez, *Discursos*, op. cit., pág. 159.

⁶⁷² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 219.

⁶⁷³ *Ibidem*, pág. 171.

“De los cómicos debemos también aprender el ademán para las narraciones, la autoridad en persuadir; con que ademán se expresa la ira, y que inflexión de voz requiere la compasión. En lo que logrará el acierto, si escogiere algunos lugares de las comedias más aptos para esto, y que tengan más proporción con el ademán.”⁶⁷⁴

Así, la teoría humanística de la pintura, no sólo acercó ésta a la poesía, sino también y, quizá, con más fuerza, a la retórica.

De la misma manera, nuestra cultura hispánica asume este modelo que lleva a Antonio García Berrio a señalar que el “paradigma retórico de la teoría de las artes en el Siglo de Oro se descubre fundamental.”⁶⁷⁵

La memoria era una capacidad inexcusable tanto para el pintor como para el retórico, que basaban gran parte de su arte en la memorización y repetición de destrezas que les permitían adquirir un conocimiento de la naturaleza humana. Esta sabiduría aplicada a la obra artística o al discurso lograba obtener en la creación la mimesis y catarsis humanas.⁶⁷⁶

Ahora bien, María Elena Manrique Ara en la “Introducción” a los *Discursos*, nos recuerda la base retórica que tienen muchas de las reflexiones de Martínez en su tratado. Por tanto, no es de extrañar que para nuestro escritor y artista aragonés, la representación de los estados de ánimo, dentro del marco del decoro, sea una pieza fundamental de la realización artística.⁶⁷⁷

Leonardo da Vinci fue uno de los grandes estudiosos de los afectos en la pintura italiana. Su pasión por el estudio de los “moti d’animo” no solamente se desplegó en su obra artística, también una gran parte de los consejos que encontramos en el *Codex Urbinas 1270* están dedicados a esta materia, quedando testimonios suficientes que nos hablan de la posible existencia de un manuscrito leonardesco que trataba de los problemas fisionómicos y que, desgraciadamente, habría desaparecido.⁶⁷⁸

Los estudios de Leonardo sobre esta materia no pasaron desapercibidos a sus contemporáneos, y sus ideas se difundieron, no sólo en Lombardía y en la Toscana, lugares donde el artista había residido más tiempo, sino que, también, llegaron, como

⁶⁷⁴ Marco Fabio Quintiliano, *Institución Oratoria*, México D. F., 1999, pág. 73. Es interesante mostrar en este punto un cierto paralelismo entre el retor de Calahorra y Leonardo da Vinci, cuando los dos buscan modelos ajenos a sus disciplinas como medios de aprendizaje de la expresión. Así, como acabamos de ver Quintiliano se apoya en la práctica del cómico mientras que Leonardo en la gesticulación del mudo, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I., pág. 116 [115]. “Delli movimenti e delle opinionone varie”

⁶⁷⁵ Antonio García Berrio, “Poética literaria y creación artística en el Siglo de Oro” en V.V.A.A., *El Siglo de Oro de la Pintura Española*, Madrid, 1991, págs. 297-331, página citada, 304. En relación con la nota anterior se debería valorar la importancia de Leonardo en la creación de una teoría de la expresión pictórica y de los “moti d’animo” que va encontrar su mayor desarrollo con la pintura barroca.

⁶⁷⁶ Recordemos en Leonardo y el uso de la memoria, la digresión realizada con respecto a este tema en el epígrafe dedicado en este trabajo de investigación a González Fernández de Oviedo y su habilidad en el recorte de figuras con tijeras.

⁶⁷⁷ María Elena Manrique Ara, “Teoría e historia del arte según Jusepe Martínez”, en Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 2006, pág. 64 y s.s.

⁶⁷⁸ Un examen de esta cuestión se puede ver en el capítulo dedicado a Vicente Carducho y la posibilidad de la influencia de los escritos vincianos en los contenidos de fisionomía que los *Diálogos* presentan.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

sabemos a gran parte de Europa, teniendo especial trascendencia en el arte de los Países Bajos.⁶⁷⁹

Así, podemos decir que el interés en Leonardo da Vinci y en sus “moti d’animo”, pudo, igualmente, llegar a nuestro tratadista, por otras vías, por ejemplo, a través de su estancia en Italia, donde la tradición leonardesca seguía teniendo un importante impulso en Lombardía. Curiosamente, hay en los *Discursos* una noticia que nos habla de un pintor lombardo que “expresaba los estados de ánimo con extremada hermosura”:

En el estado de Lombardía amaneció un pintor famosísimo llamado Ludovico Lubino, el cual no estudió sino sólo las obras de Corezo y de Francisco Parmesano e imitólas de manera que muchos piensan ser originales del gran Corezo. Hizo pocas obras porque cortó la muerte este fruto en la flor de su vida. De este varón insigne vi un cuadro que se trajo a Roma, que fue un pasmo de los más peritos porque en él se hallaron todas las obras que deben concurrir para hacer singular un lienzo. Estaba la Madre de Dios con el Niño en los brazos, adorándole muchas santas arrodilladas. Eran éstas santa Catalina mártir, santa Inés y santa Lucía, con tan extremada hermosura que causaba maravilla. Pero la mayor estaba en el realce de expresar los estados con filosofía soberana, pues, llegando a considerarse se manifestaba en el semblante grave y noble de santa Catalina ser hija real, mujer docta y santísima, sin perder un punto en el valor y hermosura; en el semblante de santa Inés se podían contar doce o trece años por su delicadeza, mirar amoroso y contemplación tierna y apacible, en el de santa Lucía estaba la belleza por otro rumbo, sólo común para dar a entender a todos que era santa Lucía. En la majestuosa divinidad que representaba la Madre de Cristo Señor Nuestro no es posible que se halle aun en la más capaz ponderación, la alabanza que se merece.”⁶⁸⁰

El texto del tratadista aragonés es interesante, como en otras ocasiones por aportar un recuerdo de su estancia italiana. En este caso, estando nuestro pintor en Roma, tiene la oportunidad de contemplar una obra de un artista denominado en los *Discursos* como “Ludovico Lubino”, de quien, en principio, no tenemos referencias documentales.

En la excelente edición crítica de los *Discursos* de Jusepe Martínez realizada por María Elena Manrique Ara, se apuesta por identificar al pintor citado con un tal “Ludovico da Lovano” que habría sido identificado por Dirk Bouts, muerto en Lovaina en 1475.⁶⁸¹:

“[Del dipingere a olio in tavola, e su le tele] [...] ‘Furono similmente de’primi Ludovico da Luano e Pietro Crista’.”⁶⁸²

Ahora bien, la referencia a Dirk Bouts no parece demasiado verosímil por varias razones que, a continuación, apuntamos:

a. Martínez nos describe a Ludovico Lubino como un pintor lombardo y no como un pintor neerlandés.

⁶⁷⁹ Pietro Bautier, “Leonardo in Belgium” y Pert Adriam, “Leonardo in Germany”, en V.V.A.A., *Leonardo da Vinci*, Japan, sin fecha de edición, págs. 187-195; Françoise Viatte, “Portraits et grotesques” en V.V.A.A., *Léonard de Vinci, Dessins et manuscrits, op. cit.*, págs. 169-243; Valeria Forcione, “Leonardo’s grotesques: originals and copies” en Carmen Bambach (ed.), *Leonardo da Vinci. MasterDraftsman, op. cit.*, págs. 203-227; Wilhem Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, Vicenza, 2001.

⁶⁸⁰ J. Martínez, *Discursos, op. cit.*, pág. 103.

⁶⁸¹ Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, ed. de María Elena Mantiague Ara, *op. cit.*, pág. 190 (n. 149)

⁶⁸² Giorgio Vasari, *Le vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. I, pág. 79. “De la pintura al óleo en tabla o en tela [...] También trabajaron en este sistema Ludovico de Luano y Pietro Cristo.” Traducción de Vasari en *Las Vidas, op. cit.*, pág. 77 donde en la nota 116 referida a Ludovico da Luano se nos dice, “probablemente Dirck Bouts (Haarlem, c. 1415-Lovaina, 1475)

b. Nuestro tratadista afirma que el pintor nombrado es un pintor que realiza una obra en el siglo XVI y no en el siglo XV como es el caso de Dirk Bouts, cuya vida se comprende entre los años 1415 y 1475.

c. Dirk Bouts como signo de escuela, no es un pintor que trate la belleza femenina con el idealismo que Martínez nos ensalza como característica sobresaliente del cuadro. “Santa Lucía con tan estremada hermosura”. Esta belleza ideal vendría avalada, además, por la cercanía a los estilos de Correggio y Parmigianino: “el cual no estudio sólo las obras de Corezo y de Francisco Parmesano imitólas de manera que muchos piensan ser originales del gran Corezo”⁶⁸³

d. El pintor que aparece en el texto de Martínez es un artista que, como ya hemos señalado, domina la representación de los “moti d’animo”, característica estilística que lo vincula con las tradiciones lombardas posteriores a Leonardo.⁶⁸⁴

Descartando, pues, la posibilidad de que sea Dirk Bouts el referente de la cita del escritor aragonés, apuntaremos una nueva hipótesis que señalaría a Bernardino Luini como el pintor recordado en los *Discursos*.

Seguidamente, daremos las razones que intentan sostener nuestra hipótesis:

a. En primer lugar, Bernardino Luini es un pintor lombardo, nacido en 1480 en Dumenza y, posteriormente, muy ligado a las tradiciones artísticas lombardas como afirma Martínez.

b. Igualmente, la vida de nuestro pintor no fue larga ya que nace, como hemos visto, en 1480 y muere en 1532, tal y como nos recuerda Ángela Ottino della Chiesa:

“Conocemos muy poco de la vida de este gran artista que pintó en Lombardía en los inicios de la decimosexta centuria. Sólo sus obras hablan por él, marcando los períodos de su vida y de su actividad que fue incesante aunque no de larga duración.”⁶⁸⁵

c. Otra afirmación de Jusepe Martínez que tiene relación con la carrera de Luini es su estancia en Roma en dos ocasiones. La primera, en los inicios del siglo XVI y la segunda en 1523, cuando su estilo, con influencias leonardescas, ya estaba plenamente constituido, dejando pruebas de su obra que pudieron ser vistas por nuestro tratadista durante su estancia en Italia aproximadamente un siglo después.

d. Por otro lado, la belleza de las tablas de Luini era, talmente reconocida, que es una de las características comunes que señala la crítica acerca de los rostros de su imágenes femeninas, sobre todo a partir de 1520:

⁶⁸³ Ejemplos femeninos en la obra de Dirk Bouts los encontramos en la *Virgen con el Niño* de la Nacional Gallery de Londres o en la *Virgen con el Niño* del Metropolitan Museum of Art.

⁶⁸⁴ Flavio Caroli, *Il Cinquecento Lombardo. De Leonardo a Caravaggio*, Milano, 2000; Mina Gregori y Andrea Bayer, *Pittori della Realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Cremona, 2004, especialmente se puede consultar: “Leonardo e l’idea di naturalismo. L’ipernaturalismo di Leonardo”, págs. 64-124.

⁶⁸⁵ Ángela Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Milán, 1954, pág. 3: “We know very little about the life of this great artist who painted in Lombarda in the early sixteenth century. Only his Works speaks for him, parking the periods of his life and his activity which was incessant even if not of long duration.”

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“For women he appears to have a special tenderness.”⁶⁸⁶

Belleza que es enfatizada por el escritor aragonés: “santa Inés y santa Lucía con tan estremada hermosura.”

e. La belleza de sus obras le hacía comparable a Correggio y a Parmigianino, de los que se suponía que había tomado parte de las delicadezas de su estilo. La opinión de nuestro Martínez es razonable, en tanto y en cuanto, son pintores que se mueven dentro de los mismos límites temporales. Como hemos señalado, los datos vitales de Bernardino Luini son 1480-1532, los de Correggio 1489-1534 y las fechas que indican el nacimiento y muerte de Parmigianino son 1503-1540. Ahora bien, a estos datos debemos añadir la influencia que tanto Correggio como Luini recibieron de Leonardo, lo cual, evidentemente, les daba una cierta suavidad y dulzura que podía hacer buscar el paralelismo entre ambos pintores a nuestro Jusepe.⁶⁸⁷

Por otro lado, en el propio coleccionismo hispano de los siglos XVII y XVIII se podía llegar a confundir una obra de Correggio con una obra de Bernardino Luini, como es el caso de un Jesús y un San Juan, copia italiana del siglo XVI, hoy día en el Museo del Prado, y que era atribuida a Correggio en el inventario de Isabel de Farnesio de la Granja de 1746: “Otra pintura original en tabla de mano de Antonio Corezo dos niños desnudos (sic) abrazándose.”⁶⁸⁸

f. Bernardino Luini como pintor formado en Lombardía y, habiendo recogido la inspiración del mundo de las tradiciones leonardescas, sobre todo, tras el retorno de Francesco Melzi de Francia tras la muerte del maestro florentino con todo el caudal de libros y dibujos del mismo, tendió, también, a caracterizarse por un gusto por captar y subrayar los “moti d’animo”, tal y como percibimos con fuerza en su *Hija de Herodías con la cabeza de Juan el Bautista*, que se encuentra en los Uffizi o de un *Jesús disputando entre los doctores* en la National Gallery de Londres. Posiblemente, este gusto por la representación de la expresividad y de la vida interior lo transmitió a su propio hijo Aurelio de quien Lomazzo recuerda:

“He querido explicar seguidamente esta invención para que por esto se aprenda con qué maneras todos aquéllos que ríen tengan que coger, en cierto modo, el movimiento el uno del otro, y así, aumentando la risa del uno por el otro llevarlo al máximo posible y hacer que hasta lo muertos, si fuese posible, ríen, que en esto consiste la fuerza de la pintura, como decía Leonardo, quien, por esto, se delectó mucho dibujando viejos, villanos y villanas deformes que riesen, los cuales se ven todavía en algunos lugares, entre los cuales, quizá, cincuenta dibujos de su mano tiene Aurelio Luini en un librito.”⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ G.C. Williamson, *Bernardino Luini*, London, 1907, pág. 46.:

⁶⁸⁷ D. A. Brown, *The Young Correggio and his Leonardesques Sources*, New York, 1981.

⁶⁸⁸ José M. Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 65.

⁶⁸⁹ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura, op. cit.*, vol II, libro sexto, capítulo XXIII, pág. 223: “Ho voluto spiegare a dilungo questa invenzione, acciochè di qui s'impari con quali maniere tutti quelli che ridono abbiano da pigliare in certo modo moto l'uno dall'altro; e così accrescendosi il riso dall'uno all'altro ridurlo al colmo, e far che sino i morti se fosse possibile ridano, che quivi consiste la forza della pittura, come diceva Leonardo: il quale perciò molto si diletto di disegnare vecchi, e villani e villane diformi che ridessero, i quali si veggono ancora in diversi luoghi, tra' quali forse da cinquanta disegnati di sua mano ne tiene Aurelio Luini in uno libricciuolo.” Una referencia similar se encuentra en el también escrito de Lomazzo *Idea del Tempio della Pittura*. Para un comentario del mismo se puede consultar Flavio Caroli, *Leonardo, op. cit.*, págs 14-15.

g. Otra cuestión que podemos analizar en la descripción del cuadro realizada por Martínez y de la denominación del autor de la obra es, efectivamente, el apellido con el que nuestro tratadista lo nombra, a saber, “Lubino”.

El apellido, efectivamente, corresponde con Luini. Veamos de ello algunos ejemplos contemporáneos a los *Discursos*:

- En el inventario de 1655 del marqués de Leganés figura: “394. Una ymagen de nra señora con el niño en el pesebre, y san Joseph, un frasco colgado de la pared, y el buey cerca del niño, un cielo estrellado y un ángel que baja , de mano de Lubin.”⁶⁹⁰
- También en este inventario: “260-una nra señora con el niño en pie sobre sus rodillas, de mano de Lubin.”⁶⁹¹
- En la colección Madrazo se le reconocía como “Luini ó Lobino ó Lovino.”⁶⁹²

Por tanto, aunque los nombres no coinciden, sí coincide el apellido, Lubino, que por otro lado, era su seña más distintiva que, como hemos visto, el nombre, en muchos casos, no aparece.

h. Finalmente, y con respecto a la obra, debemos indicar que Bernardino Luini, como Lomazzo nos recuerda, tiene una producción amplia de la Virgen con el Niño rodeados de santos, tal y como sucede en la iconografía que nuestro tratadista nos ha descrito con anterioridad:

“Además de él en los ya citados paños fue valiente, igualmente, Andrea del Sarto, Antonio da Corregio, Cesare da Sesto y Bernardino Luini, los cuales como necesitaban a menudo hacer santos la usaban mucho.”⁶⁹³

Con todo esta argumentación, podríamos apuntar hacia una obra, quizá desaparecida del pintor lombardo pero que podría encontrar un cierto paralelismo como la tabla que se encuentra en el Museo de Budapest y que representa a *la Virgen con el Niño con santa Catalina y santa Bárbara*. [Imagen 9]

Tras haber examinado, en relación con Leonardo y su maestría en la representación de los afectos, la posibilidad de una nota de los *Discursos* en la que se muestra a Bernardino Luini como un gran maestro que, dentro de la tradición milanesa, sigue una experimentación artística en esta dirección, queremos seguir mostrando otras citas del tratado de Jusepe Martínez que vuelven a insistir en la misma línea temática de la representación fisionómica y de su relevancia artística.

⁶⁹⁰ J.M. Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 58.

⁶⁹¹ *Ibidem*, pág. 78.

⁶⁹² *Ibidem*, pág. 79.

⁶⁹³ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, *op. cit.*, pág. 412: “Oltre lui, nei sopra sopradetti pan fu valente ancora Andrea del Sarto, Antonio da Correggio, Cesare da Sesto, Bernardino Luini, i quali occorrendogli spesso far dei santi, molto la usavano.” Sobre la problemática de la vida y de la obra de Luini se puede, también, consultar Wilhem Suida, *Leonardo e i Leonardeschi*, Vicenza, 2001; Pietro Carlo Marani, *Leonardo e i leonardeschinei musei della Lombardia*, Milano, 1990; Giulio Bora, *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, 1999, del mismo autor, “Les léonardesques. Léonard de Vinci et les léonardesques lombards” en F. Viatte y V. Forcione, *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, *op. cit.*, págs. 313-385; Teresa Binaghi Olivari, *Bernardino Luini*, Milano, 2007. Tampoco y en relación al artista que cita Martínez debemos, quizá, olvidar que hubo otro pintor de nombre también de filiación leonardesca de nombre parecido, Bernardino Lanino (1509-1581) quien había sido poseedor de una copia del tratado de Leonardo que con posterioridad paso a manos de Giulio Cesare Procaccini.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Así, vemos que, también, dentro del mundo lombardo, el escritor aragonés nos pone un ejemplo sucedido en Milán, donde dos grandes pintores ejecutaron dos pinturas, curiosamente, contrapuestas en edad, una “Flora” y una “Envidia”:

“Para que de todo tengas, noble estudioso, aviso, te referiré un caso que sucedió en Milán con un gran señor y dos pintores famosísimos, cada uno por su esfera. Deseó este señor adornar su palacio de varias pinturas aconsejándole de hombres entendidos en la materia, Le propusieron dos famosos pintores. Cada uno de ellos tenía sus apasionados. Resolvióse en que cada uno hiciese muestra de su habilidad, dejando el asunto a la voluntad de los mismos artífices.

El uno hizo un retrato de Flora con tanta gracia que causaba maravilla. El otro tomó por asunto una vieja que representase a la Envidia: ¡cosa asquerosa!”⁶⁹⁴

El texto del escritor aragonés es relevante por varias razones que, seguidamente, desgranaremos y estudiaremos:

En principio, el contexto en que se desarrolla la anécdota es el territorio lombardo, en este momento perteneciente a España, e impregnado de los recuerdos y tradiciones vicianas.

Partiendo, pues, de esta premisa, no es extraño que se plantee, en el texto de Martínez, una contraposición entre las edades de la vida: juventud y vejez, asociadas a dos caracterizaciones fisiómicas que serían las siguientes, la belleza y la juventud representada por Flora y la fealdad y la decrepitud de la vejez personificada por la Envidia.

Esta contraposición de edades y conformaciones físicas era muy característica del pensamiento de Leonardo da Vinci, de tal manera que testimonios de este gusto en la oposición y confrontación encontramos tanto en la obra escrita como en la obra gráfica del genial florentino.

Veamos un ejemplo extraído del *Libro di Pittura*:

“Digo también que en las historias se debe mezclar juntos y vecinos los contrarios directos, porque dan un gran resalte el uno al otro, y tanto más cuanto están más cerca, es decir [...] el viejo al joven.”⁶⁹⁵

En la obra gráfica de Leonardo hay un bello ejemplo de contraposición en la representación alegórica del “placer y el dolor” o en las innumerables réplicas del “guerrero” ya maduro, proveniente de modelos verrocchiescos y el joven apolíneo que, con posibles fuentes de inspiración en modelos cercanos, sin embargo, también puede tener su origen en la bottega del escultor del *Colleoni*.⁶⁹⁶

Seguidamente, es, igualmente, notable la elección de la “Envidia” por parte de uno de los pintores, representada en este caso como una vieja que era, en palabras de Martínez, “cosa asquerosa”.

⁶⁹⁴ J. Martínez, *Discursos practicables del Nobilísimo arte de la pintura*, edición de M^a E. Manrique Ara, *op. cit.*, pág. 209.

⁶⁹⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 221: “Dico anco che nelle istorie si debbe mischiare insieme vecinamente i retti contrari, perché danno gran paragone l’uno a l’altro; e tanto più quanto saranno più propinqui cioè [...] ‘l vecchio al giovane.”

⁶⁹⁶ La *Alegoría del Placer y del Dolor* (1483-1485) en Christ Church, Oxford. Sobre el enfrentamiento en dibujos de perfiles apolíneos y maduros, véase K. Clark, *Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, págs. 57-58. Sobre el origen en el taller de Verrocchio de estas iconografías W.R. Valentiner, “Leonardo as Verrocchio co-worker”, *The Art Bulletin*, marzo, 1930, pág. 43 y s.s.

Leonardo, como ya señalábamos en el capítulo correspondiente a V. Carducho, elaboró una alegoría de la envidia en la cual ésta era representada y descrita como “una vieja de figura delgada y demacrada”⁶⁹⁷

Continuando con nuestra argumentación podemos dar un paso más reuniendo las dos figuras contrapuestas en una sola tabla, de ello tenemos un bello ejemplo en la obra de Francesco Melzi custodiada en la Gemäldegalerie de Berlín, *Vertumno y Pomona*, donde siguiendo la tradición latina, la ninfa Pomona, que era venerada como diosa de los vergeles, es solicitada por Vertumno disfrazado de vieja para que acepte su amor.⁶⁹⁸

Vemos, pues, en la anécdota narrada por el tratadista aragonés varios componentes que pueden ser puestos en relación con la tradición leonardesca que se había desarrollado en Lombardía y que queda presente en esta oposición de belleza y fealdad que tomaba cuerpo a través de representación en figuras de jóvenes y viejos y que, por otro lado, en el capítulo dedicado a los artistas españoles que reciben influjo del pintor florentino hemos hecho notar, igualmente, su aparición.

Por tanto, podría suceder que la recepción leonardesca de la “teoría de los afectos” que leemos en el texto de Martínez, tenga su origen en Italia, y es por ello que nos hemos referido al territorio lombardo y a su capital, Milán.

Ahora bien, existen otros vínculos entre el estudio de las pasiones y nuestro tratadista que podrían tener su punto de conexión en otros territorios italianos. Sabemos que Jusepe Martínez conoció y trató a numerosos artistas italianos en su juvenil estancia en Italia, entre ellos a Guido Reni y Domenichino, seguidores del magisterio de Annibale Carracci.

No obstante, de Leonardo da Vinci se habló durante largo tiempo en Bolonia, ciudad donde las caricaturas de Leonardo tuvieron un fuerte impacto e influencia, que se manifestó en el propio taller de los Carracci, sobre todo en la obra de Annibale, quien, un día reconoció que podía haberse ahorrado mucho esfuerzo y trabajo si hubiese conocido con anterioridad los preceptos teóricos y la obra gráfica de Leonardo.⁶⁹⁹

Sin embargo, esta relación de Leonardo con los Carracci no se limita a cuestiones caricaturescas, la familia de pintores, según Carlo Cesare Malvasia, realizó un estudio profundo de la anatomía humana no contentándose con lo que “el desnudo, superficialmente, evidencia y revela [...] obteniendo de forma privada cuerpos muertos” y consiguiendo para ello la ayuda de un médico, un tal doctor Lanzoni tal y como, nos recuerda Malvasia, Leonardo tuvo la ayuda de Marcantonio de la Torre.⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ La alegoría y el texto se pueden ver en, Leonardo da Vinci, *Cuadernos*, *op. cit.*, ed. de H. Anna Suh pág. 127.

⁶⁹⁸ Rainald Grosshaus, *Gemäldegalerie Berlin*, München, 2002, pág. 143. El mito de Pomona se encuentra en Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ruiz Elvira, Barcelona, 1983, XIV, págs. 441 y s.s. Curiosamente, también se atribuye a Francesco Melzi una imagen de Flora de apariencia semejante a la “Pomona” que se encuentra en el Museo Ermitage de San Petersburgo. W. Suida afirma que existe una tradición de esta iconografía entre los alumnos de Leonardo que podríamos reconstruir a través de las obras de Luini como un busto de cera conservado en Berlín, *op. cit.*, pág. 513.

⁶⁹⁹ Flavio Carola, *Leonardo*, *op. cit.*, pág. 12. Una obra de Annibale Carracci representativa del gusto por la expresión y la manifestación de los sentimientos es la de *Dos niños molestando a un gato* del Metropolitan Museum of Art de New York, donde el pintor boloñés recibe la influencia de Sofonisba Anguissola de la que hemos hablado con anterioridad en relación a la recepción leonardesca. Sobre esta obra véase Gregori, Mina y Bayer, Andrea, *Pittori della Realtà*, *op. cit.*, pág. 240.

⁷⁰⁰ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

De la misma manera, no debemos olvidar dentro de esta relación con Guido Reni y el Domenichino, que el primero de ellos fue poseedor de una copia del Trattato de Leonardo tal y como nos recuerda Antonio Franchi (1634-1709) en su *Teorica della Pittura*:

“Recuerdo que de joven leí el Tratado de la pintura del Vinci, manuscrito, salido de las manos del gentil Guido Reni después de su muerte, ya que de tal forma andaba por las manos de los Pintores estudiosos antes de que fuese impreso.”⁷⁰¹

Podemos, por consiguiente, hipotetizar que uno de los pintores lectores del manuscrito fuese el propio Martínez o que, al menos, tuvo conocimiento de los preceptos y consejos que Leonardo allí exponía.

Finalmente, es curioso reseñar que Leonardo, entre otras cualidades, es recordado por nuestro tratadista por explicar “lo interno de las pasiones” y dar “la fisonomía tan viva que cualquiera conociera en la cara de lo representado el ánimo y el valor de cada cosa figurada.”⁷⁰²

Pero, además, como hemos visto, aparecen episodios de los *Discursos* que tienen lugar en tierras lombardas o en los que participan pintores lombardos que muestran una preocupación por los “moti d’animo” característicos de la tradición vinciana, interesante vía de recepción de la tradición leonardesca en la obra de Jusepe Martínez.

Tras haber examinado una línea de recepción de la tradición vinciana vinculada a las afecciones humanas y a su expresión, seguidamente, pasaremos a apreciar otra valiosa penetración de la influencia del artista florentino, en este caso, relacionada con el color.

La primera cuestión que revisaremos tiene que ver con la llamada “perspectiva de colores”, formulada y difundida a partir de los escritos leonardescos.

El escritor aragonés nos la presenta con las palabras que siguen:

“[No] hay sino una luz y un color perfecto en una historia, hallada solamente en las primeras figuras de ella o, por mejor decir, en su primer término, porque en las demás va con disminución de distancia en distancia, según el sitio en que las coloqué.”⁷⁰³

La referencia leonardesca es clara, sin embargo, las vías de difusión de esta idea a través de la tratadística italiana así como de la española son abundantes, ya que, por ejemplo, la podemos leer en Carducho, que, de forma semejante, afirma: “que los colores, a nuestro ver, se muden como se apartan de nosotros es cierto.”⁷⁰⁴

Sentencias parecidas encontramos en Leonardo:

“Infra li colori di medesima natura, quel manco si varia che men si rremove dall’occhio.”⁷⁰⁵

⁷⁰¹ Antonio Franchi, *Teorica della Pittura*, Lucca, 1739, pág. 47. La cita está extraída de Kate Steinitz, *Leonardo's da Vinci's Trattato della Pittura*, op. cit., pág. 27: “Io mi ricordo, che da giovanetto lessi il Trattato della Pittura del Vinci manoscritto, uscito dalle mani del gentil Guido Reni dopo la sua morte; poiché in tal forma vagava per le mani degli studiosi Pittori, prima que fosse stampato.”

⁷⁰² J. Martínez, *Discursos*, ed. de M^a E. Manrique Ara, op. cit., pág. 216.

⁷⁰³ *Ibidem*, pág. 179.

⁷⁰⁴ V. Carducho, *Diálogos*, op. cit., pág. 161.

⁷⁰⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 234: “Della varietà d’un medesimo colore in varie distanze dall’occhio

Por tanto, en esta adquisición de la “perspectiva de colores” podríamos tener un ejemplo representativo de recepción indirecta, en la cual la idea o contenido llega a través de un transmisor que hace la función de intermediario y que, en algún caso, en su mediación no sólo vulgariza, sino que también puede simplificar y transformar los contenidos que se encontraban en la fuente original.

Ahora bien, examinando este contenido de clara raigambre leonardesca nos interesa mostrar dos textos de Martínez, en los que criticando un uso sin sentido del color, se acerca, nuestro tratadista, de manera evidente, a los presupuestos teóricos vincianos:

“Muchos por enriquecer y ennoblecer sus obras las han dejado más vistosas de colores que de arte y estudio pegando unas con otras figuras.”⁷⁰⁶

“Y refirió un caso que le sucedió en Flandes, yendo a ver las magníficas y grandiosas pinturas originales del gran archiduque de Austria. Después de haberlas visto pasó por una pieza donde había muchos cuadros arrimados a una pared. Mando su alteza se volvieran para poderlos ver. Visto que los hubo, preguntó para dónde eran aquellos cuadros de tan bellos colores y con tan poco arte obrados. Respondió uno de los circunstantes: ‘Serenísimo señor, éstos se han hecho para enviarlos a España que aquí tenemos noticia que, por lo más ordinario, muchos de aquellos señores gustan más de los bellos colores que no del arte.’”⁷⁰⁷

Los textos de Martínez que acabamos de mostrar presentan una fuerte crítica al uso del color sin un conocimiento razonado y estudiado de su presentación. La pintura para Martínez, como para Leonardo, no se caracteriza por la utilización del color sino por un uso basado en el estudio de la naturaleza y en las reglas del dibujo.

Volvemos aquí, pues, a la famosa cuestión del “parangón” de las artes ya expuesta, aunque en términos diversos, en Pacheco y Carducho.

Sabemos que esta polémica tiene su origen teórico más sólido en los escritos de Leonardo, de los que hubo una difusión tanto directa como indirecta, es decir, hubo escritos del florentino que trataban la temática de “la comparación de las artes” y que fueron conocidos por artistas y tratadistas y hubo, también, una difusión de las ideas de Leonardo por medio de los escritos que acerca de la materia artística se escribieron en la Italia del siglo XVI.

Cuando el escritor aragonés titula su escrito como *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, la cuestión de la dignidad del arte pictórico vuelve a entrar en liza, y nuestro tratadista, siguiendo las vías ya marcadas por Pacheco y Carducho, argumentará a favor de la nobleza de la pintura a través de la elevación de la preparación intelectual del propio artista.

Nuestro escritor, evidentemente, secundaría las palabras de Leonardo que podía leer en los textos de Carducho o de Pacheco: “Quelli che s’inamorano di pratica sanza scienza sono come li nocchieri ch’entran in naviglio sanza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debb’esser edificata sopra la buona teorica.”

Así, pues, la pura belleza del color no es nada si la sabiduría del pintor no la sabe utilizar para representar, con inteligencia, la naturaleza que nos rodea:

⁷⁰⁶ Jusepe Martínez, *Discursos*, ed. de M^a E. Manrique Ara, *op. cit.*, pág. 179.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, pág. 298.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“Sólo la pintura se muestra de aquella forma a los contempladores que da la impresión de sobresalir o destacarse de los muros, y los colores sólo son adecuados a los maestros que los saben utilizar, porque en ellos no hay otra maravilla que la belleza y esta belleza no es virtud del pintor sino de aquello que lo ha generado y, así, algo vestido con colores desagradables puede parecer maravilloso a sus contempladores si parece poseer relieve.”⁷⁰⁸

Consiguientemente, el pintor docto sabrá, con escasos recursos y colores, maravillarse con su ciencia a los espectadores a fuerza de dibujo y relieve, es decir, uso de la sombra, tal y como Jusepe Martínez nos confirma:

“A lo cual su alteza serenísima añadió: Más estimo yo un cuadro bien pintado con arte y dibujo aunque sólo de blanco y negro que otro de colores vivos, sin dibujo y arte.”⁷⁰⁹

Por tanto, Leonardo y Martínez coinciden en apreciar la “ciencia del pintor” que, basada en un estudio y preparación variada, eleva la propia condición social del artista por su dignificación como creador y recreador del natural.

Ante esto, la fácil belleza del color no tiene objeto:

“No siempre es bueno lo que es bello, y esto lo digo por aquellos Pintores que se enamoran tanto de la belleza de los colores, que apenas ponen sombra en sus pinturas, pues son tan endeables é insensibles, que dexan la figura sin relieve alguno. Este mismo error comenten los que hablan con elegancia y sin conceptos ni sentencias.”⁷¹⁰

La crítica de nuestro tratadista, consiguientemente, no sólo se dirige a los artistas, que aprovechan la belleza de los colores para realizar obras que están ayunas de estudio y reflexión, sino también, y de la misma manera, a los compradores faltos, ellos igualmente, de la suficiente preparación para distinguir una obra de calidad de una mala y que, en cierta forma, son seducidos por artistas que conocen este gusto vulgar y que lo satisfacen teniendo como único objetivo el lucro y no la grandeza y dignidad del arte.

Leonardo en su *Libro di Pittura* arremete, de forma semejante, contra estos falsarios del arte que buscan la venta de cuadros basándose en la belleza de los colores antes que sobre el esfuerzo de la reflexión, el estudio y la formación intelectual:

“Existe ahora una cierta ralea de pintores que, por sus pocos estudios, precisan vivir de la belleza del oro y del azul, y que, con suprema estulticia, alegan que ellos no llevan a cabo obras excelentes por una miserable soldada, pero que ésta sabrían hacer tan bien como cualquiera si fuesen bien pagados.”⁷¹¹

Ahora bien, el sentido de mesura, de prudencia, como ya hemos hecho notar, está siempre controlando el discurso de nuestro escritor y aunque el pintor debe conocer un

⁷⁰⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 199: “Solo la pittura si rende alli contemplatori di quella per fare parere rilevato e spiccato dalli muri quel ch'è nulla, e li colori sol fanno onore alli maestri chi li fanno, perché in loro non si causa altra meraviglia che bellezza, la quali bellezza non è virtù del pittore, ma di quello che gli ha generati, e può una cosa esser vestita di brutti colori e dar di sé meraviglia alli suoi contemplatori pel parere di rilievo.”

⁷⁰⁹ Jusepe Martínez, *Discursos*, ed. de M^a E. Manrique Ara, *op. cit.*, pág. 298.

⁷¹⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 239: “Non è sempre buono que ch'è bello; e questo dico per quelli pittori che amano tanto la bellezza de'colori, che non senza gran coscienza danno loro debolissime e quasi insensibili ombre non istimando el loro rilievo. Et in questo errore sono e' belli parlatori senza alcuna sentenza.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 66.

⁷¹¹ *Ibidem*, vol.I, pág. 181: “Gli è una certa generazione di pittori, li quali per loro poco studio bisogna che vivono sotto la bellezza de l'oro e de l'azzurro, i quali con somma stoltizia allegano non mettere in opera le bone cose per li triste premii e che saprebbono ancora loro far bene com'un altro quando fussino ben pagati.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág.359.

conjunto de disciplinas y debe reunir los conocimientos necesarios para desempeñar su labor con la suficiente seguridad y criterio, no debe, el pintor, excederse en mostrar la sabiduría que, por ejemplo, tendría de la anatomía ya que, según nuestro Jusepe, hay maestros que “por mostrar que ven mucho o por mejor decir, más de lo que conviene, suelen ejecutar de manera que sus figuras parecen desolladas.”⁷¹²

La recriminación del escritor aragonés hacia estos creadores de “figuras que parecen desolladas” por exceso de estudio anatómico recuerda un consejo semejante de Leonardo que se repite, en varias ocasiones, en el *Libro di Pittura*:

“O pittore notomista, guarda che·lla troppa notizia delli ossi, corde e muscoli non sieno causa de farti un pittore legnoso.”⁷¹³

Jusepe Martínez, pues, tuvo un conocimiento evidente de las ideas y pensamientos de Leonardo mediante diversas fuentes tal y como ya hemos estudiado.

Su viaje a Italia debió propiciar un encuentro de nuestro autor con las tradiciones leonardescas, bien con la lectura del propio escrito vinciano, bien a través de las informaciones que pudo recabar de otros artistas con los que pudo mantener algún tipo de contacto o bien, finalmente, por la lectura de otros textos que lo familiarizasen con esas ideas, cosa que, como hemos visto, ya pudo suceder en nuestro propio territorio.

La recepción de Leonardo se percibe en la obra de nuestro escritor aragonés desde las primeras páginas, donde la voluntad docente de Martínez es parangonable a los consejos que el florentino desgrana a lo largo de los preceptos que componen su texto.

En el ejemplo que sigue se advierte al discípulo sobre los errores que pueden aparecer en las figuras pequeñas, de ahí, la recomendación que el tratadista español da de utilizar formas mayores que el natural:

“Esto no es conveniente y, así, lo que conviene en este ejercicio es dibujar dos o tres figuras juntas, y éstas las más principales, que bien imitadas será suficiente carga para el principiante; y no haciéndolas del mismo tamaño sino mayores. Débese advertir también que sean las de figuras grandes y comprenderá mejor sus partes y con menos errores.”⁷¹⁴

Leonardo hace una apreciación parecida, igualmente, encaminada a mejorar la preparación del alumno:

“Come nelle cose picciole non s’intende gli errori come nelle grandi:
Nelle cose di minuta forma non si pò comprendere la qualità del suo errore come delle grandi”⁷¹⁵

Así, gracias a la calidad de sus preceptos, observaciones y trabajos, Leonardo se convierte para nuestro Martínez en un modelo, en un ejemplo que imitar para todos los aspirantes a la profesión de pintor dentro de un sistema de aprendizaje donde una parte de la excelencia artística se obtiene por la copia de las obras de acreditados maestros.

Leonardo ya estaba en esta línea argumentativa cuando siguiendo las tradiciones italianas afirmaba:

⁷¹² Jusepe Martínez, *Discursos*, op. cit., pág. 77. Con respecto a este pormenor es útil M^a Merced Virginia Sanz Sanz, “La teoría del arte del pintor Jusepe Martínez”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n^o 427, 1986, pág. 96.

⁷¹³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 199.

⁷¹⁴ Jusepe Martínez, *Discursos*, op. cit., pág. 160.

⁷¹⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 117.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

“Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di boni maestri.”⁷¹⁶

Así pues, Leonardo es convertido por nuestro tratadista en un modelo, en un ejemplo a seguir, sobre todo, desde dos puntos de vista que creemos conexionados con las máximas del propio florentino y que eran pilares básicos de la teoría del arte barroca, a saber, el decoro y la teoría de la expresión.

Ahora bien, la recepción leonardesca no se detiene en la clasificación de Leonardo como maestro del decoro y de la plasmación de los “moti d’animo”, el genio de Vinci aparece ligado a algunos episodios y anécdotas que los *Discursos* muestran y que, relacionadas con el área lombarda, prueban la persistencia de las tradiciones vincianas en estos territorios italianos, ahora, bajo dominio español.

Por otro lado, son sobresalientes las críticas que Martínez hace del uso del color como una bagatela, como un señuelo en manos de pintores mediocres para fascinar a compradores poco avisados en el arte pictórico, que recuerdan y suenan como los avisos leonardescos a aquellos pintores que hacían del uso del color un medio de atracción sin el estudio y el conocimiento que el pintor debe poseer para hacer del mismo una herramienta de recreación del natural.

Y así, desde el propio título de los *Discursos*, Martínez, con un sentido prudencial, ensalza la necesidad del estudio y el conocimiento para hacer del pintor un artista que, gracias a su condición intelectual, se eleve socialmente adquiriendo la posición que, desde los escritos y las polémicas del florentino, era reclamada para el arte pictórico.

⁷¹⁶ *Ibidem*, pág. 175.

G. EL PADRE FRANCISCO DE LOS SANTOS Y UNA NUEVA DESCRIPCIÓN DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL.

El fraile jerónimo Francisco de los Santos es autor de una *Descripción breve de San Lorenzo el Real única maravilla del mundo*, publicada en 1657 y que, rápidamente, adquiere un cierto éxito y hará, por ello, necesaria la realización de cuatro reimpresiones en Madrid en 1667, 1681, 1698, reimpresiones que llevarán aparejadas algunas ampliaciones que darán constancia de las modificaciones que el edificio y su decoración mueble tuvieron durante estos años.

El autor parece haber nacido aproximadamente en 1616, en la localidad madrileña de Santos de la Humosa. Fue prior de su monasterio y hombre de aficiones variadas entre las que estaban la pintura y la música. Su muerte se produciría en 1699.

Su obra está marcada por el escrito del padre Sigüenza del que, en cierta manera, se hizo continuador, no sólo en la labor de descripción y alabanza de El Escorial y las obras que albergaba, sino también como historiador de la orden jerónima, ya que en 1664, durante el centenario de la fundación de monasterio, se tomó la decisión de que el padre Francisco de los Santos continuase la redacción de la historia comenzada y no finalizada por el padre José de Sigüenza.

Este encargo pudo culminarse, felizmente, con la aparición en 1680 de la *Quarta parte de la Historia de la orden de San Gerónimo. Continuada por el padre Fr. Francisco de los Santos*.⁷¹⁷

La obra sobre El Escorial del padre Los Santos se encuentra, pues, inserta en un conjunto de escritos realizados por monjes del lugar describiendo el monasterio y su contenido. Los escritos comenzaron, como ya sabemos, con la descripción de Fray Juan de San Jerónimo y sus memorias, continúan con la siempre admirada presentación de Fray José de Sigüenza y en el siglo XVII llegamos a la obra que nos ocupa, teniendo su corolario en los textos de Fray Andrés Ximénez y el padre Damián Bermejo, que cierra nuestro ciclo ya en 1820.

El escrito de Francisco de los Santos ha sido siempre comparado con el de su antecesor el padre Sigüenza, antecesor, que por cierto, nunca cita. La comparación entre ambos escritores no siempre fue para nuestro autor ventajosa, recordemos, por ejemplo, las críticas que le propinan tanto Menéndez Pelayo como Gaya Nuño.⁷¹⁸

Habrà que esperar, por tanto, a 1923 en que Sánchez Cantón en relación al “descubrimiento” hecho por Adolfo Castro en 1871 de una supuesta *Memoria de las pinturas del Escorial* refuta a Castro y ve en tal “Memoria” una antología de textos extraídos de la *Breve descripción* calificando a nuestro Santos de “excelente escritor dotado de sentido artístico, pintor, y sobre todo hombre que frecuentó el trato de arquitectos, pintores y supo escuchar en particular a Velázquez.”⁷¹⁹

⁷¹⁷ Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como Museo*, op. cit., pág. 50.

⁷¹⁸ M. Menéndez Pelayo, op. cit., T. II, pág. 428; Juan Antonio Gaya Nuño, op. cit., pág. 46.

⁷¹⁹ C. Monedero Carrillo de Albornoz, “La figura de fray Francisco de los Santos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V, Madrid, 1970, pág. 228. Sobre una valoración diferente del opúsculo véase Bassegoda, *El Escorial*, op. cit., págs. 42 y s.s.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

La obra que ahora tratamos adquiere su mayor importancia por transmitir y describir el nuevo Panteón del monasterio y las pinturas traídas por Velázquez para la decoración del magno edificio.⁷²⁰

El padre Santos llevará su crítica a las pinturas y esculturas escurialenses repitiendo, en gran parte, los conceptos que su antecesor ya había empleado en la misma labor.

Es evidente, pues, que los mayores fervores críticos del prior de El Escorial quedan reservados a los pintores italianos, de tal manera, que el gusto por los artistas de la península vecina le lleva a afirmar acerca de los cuadros del monasterio:

“Los más célebres de ellos son Originales y muchos de los Autores más celebrados y famosos del Masacio, de Rafael Sancio Urbina, de Leonardo de Vins, del Ticiano [...]”⁷²¹

Seguidamente, trataremos los testimonios que nuestro jerónimo nos deja de las obras que de Leonardo se conservaron en El Escorial, haciendo un recorrido por todas las estancias y corredores del magno edificio, según los criterios del autor de la *Descripción*.

Así pues, comenzando nuestro periplo en el “Discurso undécimo”: “De la segunda parte en que se divide la Planta; y de los Claustros pequeños del Convento con las Pieças más notables que ay en ellas”, nos encontramos con la siguiente descripción donde aparecen algunas de las obras atribuidas a Leonardo por nuestro escritor:

“En lo restante del Cuerpo de esta Iglesia ay también repartidos otros diez y ocho Cuadros, fuera de los referidos que ilustran mucho. Los quatro de ellos son muy grandes, y se miran de frente dos à un lado, y dos à otro, en medio de las distancias grandes que hazen los Arcos, en las dos paredes que causan el largo de la Iglesia, sobre los dos órdenes de Sillas, que corren por toda ella, y sobre la Cornisa que dà buelta. El uno que está inmediato al Testero de las ventanas al lado derecho es el Martirio de San Mauricio y sus Compañeros, de mano de Dominico Greco, obra de mucha admiración, arte, y excelencia. Acompañan à este, quatro Cuadros menores, dos a los lados de abaxo, y dos sobre la Cornisa. Los de abaxo son, uno las Armas, y Blasones de la Real Casa de Austria, y otro de Filipo Segundo, y sus mujeres, à la manera que están en la Capilla mayor de la Iglesia principal en los Entierros. Los de arriba, uno es el de las Marías al Sepulcro, y otro de Nuestra Señora con el Niño, y San Juan besándose, que dizen es de Michael Angelo, aunque mas parece de Leonardo de Vins que no le debió nada à Michael. Ella es pieza estimada, presentáronse la à Filipo Segundo, creo, de Florencia.”⁷²²

La larga cita del padre Santos nos permite recordar la primera obra que, atribuida a Leonardo da Vinci, se encontraba en El Escorial. La pintura ya fue enumerada por fray José de Sigüenza como vimos en el apartado correspondiente y, casi de manera literal, Francisco de los Santos retoma los datos aportados con anterioridad, es decir, una posible atribución a Miguel Ángel que, finalmente, se desecha puesto que su estilo es más semejante al leonardesco y la donación del cuadro hecha a El Escorial por Felipe II en 1574.

La obra, como se indicó más arriba, se atribuye hoy día a Bernardino Luini y como tal aparece catalogada en el Museo del Prado, ubicación actual de la tabla.

De esta tabla encontramos varias copias que, a continuación, recordamos: una primera, en la Colección Wellington de Londres; otra copia del siglo XVI, que se

⁷²⁰ Jose Luis Vega Loeches, “Los infiernos de el Escorial. Reflexiones acerca de las opiniones del P. Santos sobre el Panteón del Monasterio”, *Anales de Historia del Arte*, 2007, nº 17, págs. 155-178.

⁷²¹ Padre Francisco de los Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, Madrid, 1698, pág. 119

⁷²² *Ibidem*, págs. 61-62.

encuentra en la Alcoba de Felipe II en el Monasterio de El Escorial; una tercera que podría haber sido realizada en el siglo XVIII y que aparece firmada como “L. Vinci por fr. Josef de los Santos”, conservada en el Palacio de San Ildefonso, en la Granja; otra copia, posiblemente en la colección Villapadierna en Madrid; una quinta, ésta parcial, en el Museo del Prado, donde sólo aparecen Jesús y san Juan abrazándose; otra, en la Catedral de Ávila en la que aparecen Jesús y san Juan abrazándose igualmente.

Aparte de las mencionadas existen referencias a otras posibles copias en el *Viage* de Antonio Ponz, en el *Inventario del Palacio Real de 1814*, en la Colección de Serafín García de las Huertas y, para finalizar en la Colección del Marqués de las Marismas.

Todo este amplio conjunto de referencias que acabamos de hacer, nos deja constancia de la fama que tuvo la obra y que pudo adquirir gracias a los elogiosos comentarios con la que es descrita por Sigüenza y Santos. Por otro lado, no debemos olvidar que el prestigio de la obra se incrementaría como consecuencia de ser una donación del monarca Felipe II y porque, en las descripciones del El Escorial, su autoría fue vinculada a Leonardo da Vinci.

La siguiente noticia de una obra de Leonardo en la *Breve descripción* la encontramos en el “Discurso Decimotercio: ‘De los Capítulos y otras Pieças principales que están en este gran Claustro’”:

“Luego ay à la misma altura, sobre las puertas pequeñas que se corresponden dos Cuadros. El uno es de Cristo Señor nuestro en los açotes, original de Peregrin, introducidos allí algunos Sayones con aquella fuerça en el dibuxo que tenía este autor. El otro es de Nuestra Señora y Santa Isabel con el Niño Jesús original excelente de Leonardo de Vins. Son estos Cuadros iguales, de casi dos varas de alto, y más de vara de ancho. Pero no lo son en la Pintura, que haze mucha ventaja el de Leonardo de Vins en la idea, en la ejecución, en el trato, en el dibuxo, en las tintas, en la dulzura; y últimamente en el todo. Estas son las Pinturas que ay en los Capítulos.”⁷²³

La obra citada aquí por nuestro escritor perteneció al marqués Giovan Francesco Serra, de cuyo heredero la adquirió en 1664 el conde de Peñaranda (virrey de Nápoles de 1658 a 1664) por orden de Felipe IV.

Llegada la tabla a España, Felipe IV la ofreció al Monasterio de El Escorial y en 1667 ya se encontraba en el Capítulo del Vicario como nos hace notar el monje jerónimo.

Posiblemente, fue trasladada por Quilliet el 3 de diciembre de 1809 de El Escorial a Madrid para la formación del Museo de Pinturas en época napoleónica, aunque, es también probable, que se trasladara a París y fuera devuelta posteriormente junto con las pinturas de Rafael hoy en el Prado.

En 1820 la vuelve a describir el padre Damián Bermejo en la Sacristía de El Escorial:

“María Santísima y Santa Isabel con el Niño dios jugando con un corderillo, figuras medianas, tenido por de Leonardo de Vinci.”⁷²⁴

En 1837 ingresó en el Museo del Prado procedente del El Escorial.

La obra que estaba en el monasterio es una copia del original leonardesco que se encuentra en el Louvre y ha tenido una variada estela de atribuciones, por ejemplo, fue atribuida por Adolfo Venturi a Cesare da Sesto, W. Suida consideró que podría ser obra

⁷²³ *Ibidem*, págs. 83-84.

⁷²⁴ Padre Fr. Damián Bermejo, *Descripción Artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, op. cit., pág. 86.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

de un pintor de la escuela de Leonardo a quien se debería *La Virgen de las Balanzas* y Lafuente Ferrari percibió en la misma una serie de rasgos nórdicos que le hicieron dudar entre atribuirle a un pintor lombardo seguidor de Leonardo o a un artista de más allá de los Alpes.⁷²⁵

La descripción que Francisco de los Santos realiza de la obra es sumamente importante porque, como conocedor de la técnica pictórica se centra en aspectos técnicos que con su caracterización determinan algunas de las particularidades que el fraile jerónimo detectaba en las obras leonardescas: “idea [...] ejecución [...] trato [...] dibuxo [...] tintas [...] dulçura.”

En primer lugar, el padre Santos cita la “idea”, es decir, la creación del tema y su composición. Término que con una clara ascendencia manierista nos introduce en la actividad intelectual necesaria y anterior a la plasmación de una obra sobre, en este caso, una tabla.

Leonardo debía ser reconocido por nuestro escritor como un artista que mediante la interrelación de las formas y actitudes presentaba conceptos profundos de la mente humana.

La “ejecución” está en relación con las cualidades técnicas del pintor, con su maestría en la resolución de la obra, en este sentido, conecta con ciertas particularidades del estilo reflejadas en el “dibuxo”, el uso gradual de las tintas, que era peculiar de la escuela leonardesca y la “dulçura”, rasgo cautivador de la producción vinciana.

En el mismo “Discurso”, el padre Santos vuelve a presentarnos otra obra de carácter leonardesco:

“Entre los Macizos de estas ventanas ay algunos Quadros que asientan ente los Açulejos, que por lo baxo se levantan en la pared por el contorno cinco pies. Hanse puesto estos quadros nuevamente los más de ellos, y son en todos diez y nueve; unos grandes, otros no tanto, pero dignos de que se miren con buena atención todos. Uno ay que se tiene por original de Leonardo de Vins, que es de Nuestra Señora, y Santa Isabel, del natural, con el niño Jesús, y es la misma inventiva del otro que está en el Capítulo del Vicario, que diximos era original del mismo autor, sólo que ésta la significó con más sombras; pero es famosa.”⁷²⁶

Aunque no pueda asegurarse, cabe la posibilidad que este cuadro sea el segundo de este asunto que se menciona en el inventario del marqués de Leganés (gobernador de Milán de 1635 a 1641) de 1655.

Aparece citado, por primera vez, en al edición de 1667 situado en la Celda baja del Prior, lugar donde volverá a aparecer en la edición de 1681 y de 1698 que manejamos.

La copia que estamos comentando es reflejo fiel del original del Louvre, en ella el artista que la realizó introdujo únicamente una modificación importante: los frondosos árboles que flanquean la parte izquierda del paisaje son inexistentes en éste. Tanto las sandalias de la Virgen como las de Santa Ana debieron añadirse en España, ya que en nuestro país resultaba impúdico mostrar los pies desnudos.

La obra, de cierta calidad, según Ruiz Manero, recuerda por su modelado la sutil manera de jugar con luces y sombras, tal y como el padre Santos nos indicaba en

⁷²⁵ Con respecto a este problema se puede consultar J. M. Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 26; Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1915, T. VII, págs. 1063-1065; Wilhem Suida, *Leonardo e i leonardschi*, *op. cit.*, pág. 535; Enrique Lafuente Ferrari, *El Prado*, Madrid, 1970, págs. 89-90.

⁷²⁶ Fray Francisco de los Santos, *op. cit.*, pág. 85.

relación a la otra copia de esta temática que hemos analizado. Ahora bien, el tono expresivo del cuadro de El Escorial se encuentra muy lejos del rico y ambiguo universo del original leonardesco.⁷²⁷

Continuando el “Décimotercer discurso” volvemos a encontrarnos con una nueva referencia sobre el artista florentino:

“Desde aquí por una Escalera clara, y bastante anchura se sube a la Celda alta del Prior[...] Desde esta Cuadra se entra en otra, que sirve propiamente de Celda, y dormitorio: tiene dos Ventanas a Oriente[...] Encima de las puertas de la Alcoba, está un Quadro de nuestra Señora con el Niño dormido, en pie, como que se va cayendo con el sueño, original de Leonardo de Vins, Pintura hermosísima, llena, agradable; tiene a S. Juan, y unos angelillos, con las más significativas acciones que es dezible.”⁷²⁸

En abril de 1574 Felipe II entregó a El Escorial “otra tabla de pintura de la figura de Nuestra Señora, con el Niño en los brazos y sant Juan y dos ángeles.”⁷²⁹

La obra ya fue descrita por el padre Sigüenza “en la celda de enfermería que tienen señalada los Priors”, sin embargo, nuestro escritor, como acabamos de ver la sitúa en el dormitorio de la Celda Alta del Prior. En 1764 el padre Ximénez la cita en el oratorio de la celda prioral alta de El Escorial, utilizando para ello, expresiones semejantes a las del padre Sigüenza e informándonos de que está pintada sobre tabla.

No obstante, el mismo padre Andrés será el primero, que se sepa, en citar dos copias que permanecen hoy día en el Monasterio y que reflejaban el tema de la obra perdida. La primera copia se encuentra hoy día en la Celda del Obispo y dice sobre ella el padre Ximénez:

“A la parte de arriba una ‘Nuestra Señora con el Niño en pie, San Juan y unos ángeles’ copia bien ejecutada de Leonardo de Vinci.”⁷³⁰

La segunda de ellas la encontramos en las Pinturas de la Sacristía del Coro y es descrita por nuestro fraile como:

“A un lado una Nuestra Señora con el Niño en pie, dormido muy gracioso San Juan y unos ángeles copia de la que hay en el oratorio de la celda prioral, de Leonardo de Vinci.”⁷³¹

Evidentemente, la realización de copias del original de Bernardino Luini, nos habla de la fama y reputación de que gozaba la obra que es mostrada, también, por Antonio Ponz en la siguiente anotación de su *Viage*:

La otra es de lo más bello y acabado de Leonardo de Vinci y casi del mismo tamaño que la antecedente (*medio cuerpo y un poco menor que el natural...*) representa a Nuestra Señora, de medio cuerpo, abrazada también con el Niño que está en pie sobre una mesa y dormido. La Virgen mira a un ángel que se figura delante, al lado derecho, cogiendo un paño blanco de sobre la mesa, puesto encima de otro encarnado, y detrás hay dos ángeles de grandísima gracia y risueño gesto. Aunque este cuadro no llegue al mérito del antecedente (*Rafael*), según mi parecer, con todo eso, es una alhaja de singularísima estimación y el mirarle es un encanto.”⁷³²

⁷²⁷ J. M. Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 28.

⁷²⁸ Fr. Francisco de los Santos, *Descripción*, *op. cit.*, pág. 86.

⁷²⁹ Zarco Cuevas, *op. cit.*, vol. I, pág. 40.

⁷³⁰ Fray Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Valladolid, 2006 (Ed. facsímil), pág. 125.

⁷³¹ *Ibidem*, pág. 135.

⁷³² Antonio Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, T. II, pág. 409. Las aclaraciones son nuestras.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

La última referencia al genio florentino en la *Descripción* del padre Santos es la que nos presenta la famosa copia del *Cenáculo* que estaba en el refectorio del colegio de El Escorial:

“Encima de la Mesa que haze cabeçera, está una Pintura, que aunque es Copia, no la ay en la Casa de más consideración. Es la Cena del Señor, Obra de Leonardo de Vins, uno de los singulares ingenios que ha producido Italia. Pintó el original en una pared de un Convento de Religiosos de Santo Domingo en Milán, llámase Santa María de Gracia; y según refiere el Vasari, el rey Francisco de Francia, sabiendo la valentía de la Pintura prometió grandes premios à los Archirectos y Ingenieros que llevasen aquella pared à su costa à París, y que haría otra à los Religiosos con otra Cena, y es bien digna de semejantes demostraciones, porque es rara la magestad y grandeza que tiene. Presentárosle al Rey Filipo Segundo esta Copia, en Valencia y no parece puede ser más original.”⁷³³

La descripción de la copia de la *Cena* de Leonardo que el padre Santos nos hace tiene como perceptible fuente la presentación que fray José de Sigüenza realizó de la misma.

En este caso vemos como los datos biográficos referidos al maestro florentino quedan reducidos a una escueta frase: “uno de los singulares ingenios que ha producido Italia”, y la propia descripción de la *Copia* también se mutila quedando en “porque es rara la majestad, y grandeza que tiene”, olvidando uno de los rasgos más refinados de la obra como la enfatización de los “moti d’animo” representados en los apóstoles, que el padre Sigüenza subrayó como un elemento principalísimo de la obra.

Finalmente, el padre Santos vuelve a aludir a Vasari como fuente historiográfica básica de la información transmitida en el texto, y nos vuelve, igualmente, a recordar el origen de la obra escurialense en la donación hecha por el rey Felipe II.

La obra del padre fray Francisco de los Santos, aparecida en su primera impresión en 1657, tiene como objetivos principales de su proyecto dar a conocer la Capilla Real del Panteón, inaugurada ese mismo año y, también, supone una puesta al día de la organización de las nuevas obras que alberga el edificio, actualizando así, la descripción realizada por fray José de Sigüenza y la visión del mismo presentada por los grabados de Perret que ilustraban la obra de Juan de Herrera.⁷³⁴

Esta actualización la verificamos en las nuevas tablas, supuestas de Leonardo, que se describen y que fueron el resultado de las donaciones hechas por el rey Felipe IV al magno edificio.

La *Descripción breve* disfrutará, rápidamente, de un inusitado éxito editorial, reeditándose en 1667, 1681 y 1698, aunque con modificaciones que daban cuenta de los progresivos cambios en la organización de la decoración y estructura del edificio en el reinado de Felipe IV, la regencia de doña Mariana de Austria y, finalmente, el reinado de Carlos II.

Ahora bien, en comparación con la narración del padre Sigüenza, Santos reelabora y condensa la información dada en la *Fundación*, tal y como se percibe en las piezas de

⁷³³ Fray Francisco de los Santos, *op. cit.*, pág. 92, incluida en el “Discurso decimoquinto: De la tercera parte en que se divide la Planta general, y descripción de la Fábrica, y partes del Colegio y Seminario”.

⁷³⁴ El libro de Bassegoda ya citado, *El Escorial como museo*, analiza, fundamentalmente, la disposición del arte mueble que el monasterio albergaba durante la segunda mitad del siglo XVII, momento en que el padre Santos estaba haciendo su primera edición del texto y reimpressiones del mismo, y donde el pintor Velázquez jugó un papel muy relevante a la hora de distribuir las obras en el espacio del edificio.

Leonardo da Vinci y España

Leonardo registradas y descritas en el texto de Sigüenza y presentadas en el análisis que hemos hecho de la *Descripción breve*.

Sin embargo, para finalizar diremos que la dependencia con respecto a Sigüenza, no solamente es consciente y explícita sino que responde, además, a la dinámica de retroalimentación característica de todas las crónicas escurialenses, situación que se pone claramente de manifiesto en la metodología empleada por los historiadores jerónimos.

El padre Sigüenza para elaborar su obra se había servido de los datos recogidos por fray Juan de San Jerónimo en sus *Memorias y Santos* utilizará, en esta línea de tradición, de la misma manera, las opiniones de Sigüenza.

H. OTROS AUTORES DEL SIGLO XVII LIGADOS A LA RECEPCIÓN HISPÁNICA DE LA TRADICIÓN VINCIANA.

La literatura artística hispana del siglo XVII no se agota en los autores y tratados estudiados y analizados hasta el momento, todavía el genio español en su despliegue intelectual nos da una serie de obras relevantes para nuestra investigación, aunque, también, de un menor alcance en la línea general y objetivos de nuestro estudio.

No obstante, con la finalidad de agotar el conjunto de títulos que pasa por los *Elogios al Palacio del Buen Retiro* de Diego de Covarruvias y Leyva o por el *Pincel* de Félix Espinosa y Malo, nos centraremos, en primer lugar, en la obra de Claudio Antonio de Cabrera: *Inizio de Artes y Ciencias*.⁷³⁵

En 1655, se publicaba en Madrid un breve tratado con el título de *Inizio de Artes y Ciencias* de un desconocido autor que firmaba como Claudio Antonio de Cabrera. Posteriormente, se conocería que la fecha de redacción del texto había sido bastante anterior y que su autor era, seguramente, Diego de Saavedra y Fajardo. Así pues, esta obra no era sino la primera edición impresa de la *República Literaria*.⁷³⁶

En principio, nos situaremos en el breve texto del *Inizio de Artes*, para subrayar un interesante párrafo que allí aparece:

“En lo más oculto de aquellos bosques había la naturaleza sin asistencia alguna del arte, abierto una puerta a las entrañas de un monte, a cuyos senos escasamente penetraban los rayos del sol, horror causaba la entrada, pero el deseo y curiosidad de ver, pocas cosas hacen resistencia.”⁷³⁷

La cita que acabamos de realizar tiene un paralelo curioso en un conocido texto de Leonardo da Vinci:

“Y arrastrado por mi vivo deseo, ansioso de ver la gran mezclanza de las variadas y extrañas formas creadas por la artificiosa naturaleza, después de rondar algún tiempo entre umbrosos peñascos, llegué a la entrada de una gran caverna, delante de la cual quedé por un rato estupefacto y sin saber lo que veía. Después arqueado el lomo, con la mano izquierda fija sobre la rodilla, hice sombra con la diestra a las pestañas que mantenía bajas y cerradas. Encorvándome muchas veces hacia un lado u otro, trataba yo de discernir algo allá dentro, sin poder lograrlo, a causa de la gran oscuridad interior. Después de estar así por cierto plazo, despertáronse en mí súbitamente cosas: miedo y deseo; miedo de la amenazadora y oscura caverna, deseo de ver si allí adentro había alguna cosa de milagro.”⁷³⁸

⁷³⁵ Diego de Covarruvias y Leyva, *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*, Madrid, 1635; Félix Espinosa y Malo, *El Pincel*, Madrid, 1681; Claudio Antonio de Cabrera, *Inizio de Artes y Ciencias*, Madrid, 1655.

⁷³⁶ Parece ser que la edición de 1670 ya aparece titulada como *República Literaria* de la que nosotros utilizaremos la edición de Vicente García de Diego impresa en Madrid en 1973.

⁷³⁷ Claudio Antonio de Cabrera, *Inizio de Artes y Ciencias*, Madrid, 1655, págs. 144-45.

⁷³⁸ Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, 155a, en Jean Paul Richter, *The notebooks, op. cit.*, vol. II, pág. 395. También se puede consultar Leonardo da Vinci, *Scritti Letterari*, Milano, 2001, ed. de Augusto Marinoni, págs. 53 y 184: “E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, ragiratommi alquanto infra gli ombrosi scogli pervenni all’entrata d’una gran caverna dinanzi alla quale restato alquanto stupefatto –e ignorante di tal cosa piegato le mie rene in arco e ferma la stanca mano sopra il ginocchio e colla destra mi feci tenebra alle abbassate i chiuse ciglia; e spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi per la grande oscurità, che là entro era, e stato alquanto, subito si destarono in me 2 cose, paura e desiderio; paura · per la minacciosa oscura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa.” Traducción de E. García Zúñiga en Leonardo da Vinci, *Aforismos*, Madrid, 1999, pág. 50. El tema de la caverna aparece en otros momentos de la obra vinciana, entre ellos, podemos destacar su uso en las escenografías que el maestro florentino realizó para la puesta en escena diversas obras entre

El texto de Leonardo, sorprendente por su metaforización de la inquietud que supone adentrarse en el mundo del conocimiento, sin embargo, presenta una gran inquietud vital. Este desasosiego, no es un sentimiento individual de Leonardo, en el arco de tiempo comprendido entre 1475 y 1530, Italia y más concretamente Florencia se encuentran sacudidas por eventos prodigiosos y “mirabilia” de toda clase, incluyendo una extraordinaria proliferación de la actividad profética.

Las crónicas y los diarios privados presentan este gusto por los acontecimientos milagrosos y sorprendentes, en clara consonancia con las “profecías” leonardescas y el texto vinciano aquí presentado.⁷³⁹

Posiblemente, este aire misterioso, sutil y sorprendente debió atraer a Saavedra y Fajardo, de tal manera, que la fuerza y contraposición del miedo y la curiosidad del texto vinciano quedaron fijados en su mente, utilizándolos en el escrito más arriba citado.

Ahora bien, ¿pudo nuestro escritor conocer el texto del artista florentino? Una posible respuesta la podemos encontrar en la biografía de nuestro autor, nacido en 1584 en el término de la parroquia de Algezares, lugar distante una legua de Murcia.

Se gradúa de bachiller en cánones en 1606 en la Universidad de Salamanca. A los veintidós años, en 1606, va a Roma como familiar y notario de la cifra de Cardenal don Gaspar de Borja, embajador de España en la corte pontificia

Aunque su servicio con el cardenal se prolongó al menos hasta 1619, consta, sin embargo, que mantuvo diversas estancias en España durante ese período. En 1617 será nombrado canónigo de Santiago aunque no llegará a residir en la ciudad gallega.

Prestaba sus servicios en la corte española en 1631 cuando a petición del conde de Castel Rodrigo vuelve a marchar a Roma. En 1633 recibe la orden de trasladarse a Milán posteriormente, desempeña diferentes funciones en Alemania volviendo a atestiguar su presencia en España a principios de 1643. Finalmente, morirá el 13 de agosto de 1648.

La ajetreada biografía de Diego de Saavedra es relevante para nuestra investigación ya que nos muestra un hombre culto que se mueve desde su juventud por Italia, reside en Madrid e incluso en Milán, ciudades que son privilegiadas desde el punto de vista de la tradición leonardesca, en tanto y en cuanto, en Madrid y Milán estuvieron depositados los manuscritos de Leonardo durante varios años. Así pues, no puede descartarse una cierta familiaridad con los mismos por parte de nuestro autor y el recuerdo de las frases vincianas que tanto vigor debieron presentar ante sus ojos.

las que podemos destacar, en relación a este aspecto, el *Orfeo* de Poliziano llevada a término en Milán en 1506-1507. Esta innovación leonardesca influyó en el teatro europeo y el teatro hispano del siglo XVI y XVII como nos recuerda Aurora Egido en su “Introducción” al texto calderoniano *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, 1989, especialmente las páginas 45 y 52. Este punto argumentativo ya había sido tratado con anterioridad por Kate Steinitz, “Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste”, IX Lettura Vinciana realizada el 15 de abril de 1969 y recogida posteriormente en el volumen conjunto V.V.A.A., *Leonardo da Vinci letto e commentato*, Firenze, 1974, págs. 249-282.

⁷³⁹ Véase Miguel Ángel Granada, *Cosmología, religión y política en el Renacimiento*, Barcelona, 1988, pág. 33. En un gusto por el componente alegórico-mistérico se ha querido relacionar la introducción de la caverna en el texto de Leonardo con el famoso mito platónico: Platón, *La República o el Estado*, Madrid, 1982, libro séptimo, págs. 205 y s.s. Sobre este tema véase: “Leonardo da Vinci y el Neoplatonismo” en André Chastel, *Arte y humanismo en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982, págs. 426 y s.s., del mismo autor *Marsile Ficini et l'art*, Genève, 1996.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

La narración leonardesca, como ya hemos afirmado con anterioridad, se encuentra en el llamado *Códice Arundel* conservado en el British Museum.

El *Codex Arundel 263* no es un manuscrito unitario sino, más bien como sucede con el *Códice Atlántico*, es una reunión de 283 folios heteróclitos en tamaño y materias.

Este manuscrito vinciano contiene alguno de los pasos leonardescos más conocidos elaborados por el artista florentino durante un lapso de tiempo que abarca cuarenta años de su vida, es decir, entre 1480 y 1518.

Su llegada a Inglaterra parece estar vinculada a la pasión por las cuestiones leonardescas de Carlos I y Thomas Howard, conde de Arundel, quien consigue comprarlo en Madrid en la década de 1630.

Así pues, conservándose este manuscrito en la capital de la monarquía española hasta las fechas citadas, no debemos desechar la posibilidad de su conocimiento por nuestro Saavedra Fajardo y, de la misma manera, la aparición de frases inspiradas por el mismo en un libro dedicado a las artes.⁷⁴⁰

Las primeras páginas de la *República Literaria*, vuelven sobre el tema de la comparación de las artes:

“Llegamos a un corro de gente, donde se disputara la precedencia entre la pintura y la escultura.”⁷⁴¹

Ante los clásicos argumentos de los escultores ya recogidos y comentados en el “parangón” de Leonardo acerca de la imposibilidad que tiene el escultor de remediar sus errores:

“Donde cometido un error, ya no se puede enmendar”⁷⁴²

La mayor permanencia de la escultura:

“I cuya materia es más preciosa y más durable que las tablas y los lienzos de la pintura.”⁷⁴³

La pintura se defiende con un discurso puesto en boca de Apeles que redunda en los argumentos de origen leonardesco:

“Apeles procurava con varias razones i argumentos mostrar la excelencia de la pintura. Esta (dezia) es una muda historia, que pone delante de los ojos muchas acciones juntas, las calidades, las cantidades, el lugar, los movimientos, con gran delectación i enseñanza del ánimo. Pocas cosas esculpe el buril i ninguna deja de copiar el pincel. Si la escultura, con lo grosero de la materia, descubre la cantidad de los cuerpos, la pintura, con la aplicación de las luzes i de las sombras, los realza en una superficie plana. En la escultura, los cuerpos conservan su justa distancia; en la pintura, o los aparta o los atrae, los une o los dilata, con tal arte que deja burlados los ojos i aun corrida a la Naturaleza. Válese del color, que es quien da su último ser a las cosas i quien más descubre los movimientos del ánimo.”⁷⁴⁴

Si el texto que estamos examinando tiene su origen en 1612, podemos comprobar que la disputa que Saavedra Fajardo incluye en su *República Literaria*, no era ajena a las

⁷⁴⁰ Sobre el *Codex Arundel* se puede ver Carlo Vecce, *Leonard de Vinci, op. cit.*, pág. 352 y Charles Nicoll, *op. cit.*, pág. 21.

⁷⁴¹ Diego de Saavedra Fajardo, *op. cit.*, pág. 21. En relación con esta problemática se puede consultar F. Checa Cremades y J. M. Morán Turina, “Las ideas artísticas de Diego Saavedra y Fajardo”, *Goya*, 1981, nº 161-162, págs. 324-332.

⁷⁴² *Ibidem*, pág. 22.

⁷⁴³ *Ibidem*.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

disputas contemporáneas que en los ambientes artísticos españoles se estaban prodigando. Así, por ejemplo, el *Diálogo* de Juan de Jáuregui aparecía en 1618 dentro de las *Rimas* del mismo autor con un uso parecido de los argumentos de la polémica, fecha que es, como vemos, muy cercana a la de la obra del autor murciano.

Las razones que Saavedra Fajardo nos propone en defensa de la pintura son las enunciadas seguidamente:

a. La pintura es una historia muda, comparación semejante a la caracterización leonardesca del arte pictórico como “poesía muda” dentro del marco heurístico de la teoría humanista del “*Ut pictura poesis*”.⁷⁴⁵

b. “La pintura “pone delante de los ojos muchas acciones juntas.” Este razonamiento es altamente valioso ya que, como veremos, Leonardo lo utilizará con un sentido muy innovador adelantándose a las teorías de Lessing sobre el problema de la comparación de las artes y del “*Ut pictura poesis*”.

Veamos, inicialmente la argumentación del artista florentino:

“Si tú, poeta, pretendieras imaginar una sangrienta batalla en medio de una atmósfera oscura y tenebrosa, entre el humo de espantosas y mortales máquinas, la espesa polvareda que el aire enturbia y la temerosa huida de los miserables espantados por la horrible muerte, en tal menester te aventajaría el pintor, pues tu pluma habría ya desfallecido antes de que pudieras describir con tino aquello que sin tardanza el pintor te representa con su ciencia.”⁷⁴⁶

Seguidamente, citamos el texto de Lessing:

“La belleza material surge del efecto concorde y armónico de distintas partes que la vista abarca de una vez y en su conjunto. Esta belleza exige, pues, que estas partes se encuentren unas al lado de las otras; y dado que las cosas cuyas partes se encuentran unas al lado de las otras constituyen el auténtico objeto de la pintura, este arte, y sólo él, puede imitar la belleza material.

De ahí que el poeta, que únicamente es capaz de mostrar los elementos de la belleza de un modo sucesivo, se abstenga completamente de describir la belleza material en tanto que belleza.”⁷⁴⁷

Por otro lado, es notable resaltar que Leonardo utilizará en el *Paragone* este razonamiento sólo en relación a la pintura y a la música, y no en relación a la escultura como aquí lo hace nuestro escritor. Así pues, la utilización de este argumento en la comparación de las artes incluida en la *República Literaria* parece un trasvase, un tanto inconsecuente, desde una disputa entre el arte pictórico y el poético a una confrontación entre la escultura y la pintura.

c. La escultura obtiene una impresión de verosimilitud gracias a las propiedades que la materia en sí misma le aporta, en tanto que la pintura obtiene este grado de realismo “con la aplicación de luces y sombras”.

⁷⁴⁵ Véase Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Una teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982.

⁷⁴⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 140: “Se tu poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, miste con la spessa polvere intorbidatrice dell’aria, e la paurosa fuga delli miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perche la tua penna fia consumata inanzi che tu descriva a pieno quel che inmediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 46-47.

⁷⁴⁷ G. Ephraim Lessing, *Laocoonte*, Madrid, 1977, pág. 203. Un punto de vista que intenta matizar la radical diferenciación lessingiana en Mario Praz, *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*, London, 1970.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

En páginas anteriores hemos mostrado el origen leonardesco de esta idea que aparece en varias ocasiones en el *Paragone*:

“Dedicándome yo no menos a la escultura que a la pintura y siendo en una y otra igualmente versado, presumo no pecar de mala fe si decido sobre cuál de las dos más grande ingenio, dificultad y perfección. En primer lugar, la escultura exige una determinada luz, a saber: una luz que caiga desde arriba, en tanto que la pintura lleva consigo, no importa dónde su luz y sombras propias. Luz y sombras son, pues, cuestión importante para la escultura, y en este punto la naturaleza da al escultor socorro del relieve que por sí misma engendra. El pintor por su parte, con su arte contingente sitúa la luz y la sombra allí donde razonablemente serían situadas por la naturaleza.”⁷⁴⁸

d. La pintura supera a la escultura en el uso de la perspectiva que busca la representación de la cercanía o alejamiento con su propio ingenio y en la utilización del color “que es quien da su último ser a las cosas.”

Leonardo defendía los derechos de la pintura en los mismos aspectos con frases muy similares:

“El escultor no puede distinguirse por la natural variedad de los colores; a la pintura ninguno le falta. Las perspectivas de los escultores no parecen verdaderas; la de los pintores pueden alcanzar cien millas de profundidad.”⁷⁴⁹

e. Finalmente, Saavedra refleja la importancia de la representación de los “movimientos de ánimo” en la tarea del pintor, actividad que para el florentino era uno de los pilares básicos sobre el que se elevaba la buena pintura:

“Il bono pittore ha a dipingere due cosa pincipalì, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s’ha afigurare con gesti e movimenti delle membra.”⁷⁵⁰

Así, pues, Diego de Saavedra y Fajardo o “Claudio Antonio de Cabrera” muestra en sus escritos un conocimiento y una recepción de las ideas de Leonardo en su breve, pero abigarrada, comparación de las artes que aparece en su *República Literaria*, comparación que, por otro lado, es cercana a la muestras de este tipo de escrito que estaban pareciendo en la literatura artística española por los mismos años.

La recepción de Leonardo, también, brota en un párrafo de la obra de nuestro Saavedra que parece posibilitar el conocimiento del *Códice Arundel* por nuestro literato, ya que el manuscrito leonardesco estuvo en la capital del Reino de España hasta los años treinta del la decimoséptima centuria.

Además, no debemos olvidar que este conjunto de escritos de mano leonardesca traídos a España por el ánimo coleccionista de Pompeyo Leoni no pudo pasar desapercibido y, en este sentido, ya hemos indicado más arriba los rastros de estos documentos en nuestra tratadística.

⁷⁴⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 161: “Adoperandomi io non meno in scultura che in pittura, et essercitando l’una e l’altra in un medesimo grado, mi pare con piccola imputazione poterne dare sententia, quale sia de maggiore ingegno e difficultà e perfezione l’una che l’altra. Prima la scultura è sottoposta a certi lumi, cioè di sopra, e la pittura porta per tutto [con] seco lume et ombra. E lume e ombra è la importanza adonque della scultura; lo scultore in questo caso è aiutato dalla natura del rilievo, che ·lla genera per sé; e il pittore per accidentale arte lo fa, ne’ lochi dove ragionevolmente lo farebbe la natura.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 77-78.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, “Lo scultore non si pò diversicare nelle varie nature de’colori delle cose; la pittura non manca in parte alcuna,. Le prospettive delli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaia de [miglia] de tà dall’opera.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 78.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, pág. 219.

En el siglo XVII nos encontramos un género muy interesante de “literatura artística”, género con un carácter más popular y profesional, y que conocemos con la denominación de “cartillas de dibujo”.

En los inicios de la pintura española de este siglo, encontramos un claro ejemplo de esta clase de obra en la cartilla que compuso José de Ribera:

“Dejó entre otros papeles de su mano una célebre escuela de principios de la Pintura, no sólo en Italia, sino en todas las provincias de Europa, como dogmas infalibles del arte.”⁷⁵¹

Puede ser que a estos “principios de Pintura” correspondiesen cinco grabados dedicados al estudio del rostro humano realizados en 1622, de los cuales tres de ellos no son sino estudios para el uso y aprendizaje de artistas principiantes.

Así, unos *Estudios de orejas, estudios de ojos y estudios de narices y bocas*, parecen pertenecer a dibujos preparados por Ribera para una cartilla de dibujo. Hoy día se desconocen las razones por la el pintor español hizo este trabajo, aunque, posiblemente, el impulso vendría de algún tipo de trabajo o proyecto docente.

La más complicada de las tres estampas es el *Estudio de narices y bocas (Imagen 10)*, donde, en realidad, se muestran expresiones de dolor, sorpresa y meditación, es decir, “moti d’animo” que nuestro pintor debía estimar como un recurso artístico necesario a la actividad pictórica y cuya influencia, cabe pensar, le podría haber llegado a través de las tradiciones caravaggiescas.

Ahora bien, es relevante señalar que en las otras dos estampas aparecen sendas cabezas grotescas, dibujos que, en su interés por la fisonomía, están en consonancia con la predilección por el estudio de los afectos que antes hemos indicado.

Estas cabezas grotescas tuvieron una amplia difusión y aceptación entre los artistas barrocos del siglo XVII tanto en Italia como en el norte de Europa y, obviamente, tienen su origen en los dibujos y caricaturas leonardescos, que ya desde la centuria anterior habían dejado sentir su influjo.

La afirmación que acabamos de realizar tiene su correspondencia y verificación figurativa en la comparación que podemos realizar entre las cabezas que miran hacia arriba con la boca abierta en el dibujo de Ribera mostrado y la famosa caricatura vinciana de las *Cinco cabezas grotescas* que se conserva en la Colección de Windsor. (**Imagen 11**).

En este soberbio dibujo podemos observar como, en el segundo plano, en el ángulo izquierdo, hay una cabeza que, igualmente, dirige su atención hacia arriba con la boca abierta, cuya semejanza con el dibujo de Ribera es evidente.

Para corroborar el argumento iniciado nos gustaría dirigir la atención hacia un cuadro atribuido a Quintin Matsys, de quien ya conocemos su disposición a la utilización de modelos grotescos leonardescos, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sao Paulo y que con la denominación de unos esponsales grotescos presenta en una posición de la obra parecida una cabeza semejante a la ya señalada de Leonardo y su sucesora riberesca. (**Imagen 12**)

Por tanto, el modelo estaba lo suficientemente difundido para que atrajese la atención del pintor del Játiva.⁷⁵²

⁷⁵¹ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, op. cit., vol. III: “el Parnaso español pintoresco laureado”, pág. 187.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Otra relación que podemos establecer entre los documentos anteriores y las cartillas de dibujo como la que emprende José de Ribera nos la puede proporcionar el propio Leonardo da Vinci quien nos deja en su *Libro di Pittura* una serie de consejos y dibujos que se pueden situar en el origen de estos instrumentos de aprendizaje:

“Del hacer una efigie humana de perfil en una sola mirada. En este caso es menester encomendar á la memoria la diferencia de quatro miembros diversos, como son la nariz, boca, barba y frente. En quanto á la nariz puede ser de tres suertes: recta, cóncava ó convexa. Entre las rectas hay quatro clases: largas, cortas, con el pico alto, ó con el pico baxo. La nariz cóncava puede ser de tres géneros, pues unas tienen la concavidad en la parte superior, otras en la media y otras en la inferior. La nariz convexa puede también ser de otros tres géneros: ó en el medio, ó arriba ó abaxo. La parte que divide las dos ventanas de la nariz puede igualmente ser recta, cóncava o convexa.”⁷⁵³

El consejo de Leonardo, como muchos de los que se distribuyen a lo largo de las páginas de sus escritos, va destinado a los aprendices. Ahora bien, sin embargo, este caso es aun más claro, ya que el texto se ilustra perfectamente con un conjunto de diseños en los que aparecen todas las variedades posibles de nariz.

Es, pues, el ejemplo presentado un claro exponente de una “cartilla de dibujo” que el artista florentino incluía dentro de su *Libro di Pittura* con un claro fin pedagógico.

No obstante, con respecto a este tipo de literatura artística destinada, básicamente, al taller, vamos a ofrecer otros dos ejemplos más: el primero de ellos, es la *Cartilla y fundamentales reglas de la Pintura*, publicada en 1674 por Vicente Salvador Gómez y el segundo, son los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura* editados en Madrid en 1693 por José García Hidalgo.

Según Ceán Bermúdez, Vicente Salvador Gómez fue alumno de Jacinto Jerónimo Espinosa, especializándose “en pintar aves y animales, y más en las perspectivas”. También nos añade Ceán:

“Por una firma que tiene un dibujo de su mano, en el que representó á Dálida cortando el cabello á Sansón, se viene en conocimiento de haber sido director ó académico mayor, como dice, en 1º de febrero de 1670 de la academia que tenían los naturales de aquel reyno en el convento de Santo Domingo de Valencia.”⁷⁵⁴

Es interesante hacer notar que en la introducción del libro de Vicente Salvador, el Maestro Liscio habla a su discípulo y en este parlamento cita a los más conocidos autores de libros de pintura recordando, así, a:

⁷⁵² Sobre la actividad de Ribera como grabador se puede consultar, Jonathan Brown, *Jusepe Ribera, Grabador (1591-1652)*, Madrid, 1989; Juan Carrete Larrondo, “José de Ribera, maestro de la técnica y el arte del grabado” en Nicola Spinosa, *José de Ribera bajo el signo de Caravaggio, (1613-1633)*, Sevilla, 2005, págs. 148-159 y Konecny, L., “Shades of Leonardo in an Etching by Jusepe de Ribera”, *Gazette des Beaux Arts*, nº 95, 1980, págs. 91-95.

⁷⁵³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 261: “Del fare una efigie umana in profilo solo col sguardo d’una sola volta: In questo caso ti bisogna mettere a mente le varietà di quattro membri diversi in profilo, come sarebbe naso, bocca, mento e fronte. Diremo prima de’nasi, li quali sono di tre sorti, cioè diritto, concavo e convesso. De’ diritti non v’è altro che quattro varietà, cioè lungo, corto, alto con la punta, e basso. I nasi concavi sono di tre sorti, de li quali alcuni hanno la concavità nella parte superiore, alcuni nel mezzo et altri nella parte inferiore. Li nasi convessi ancora si variano in tre modi, cioè alcuni hanno il gobbo nella parte di sopra, alcuni in mezzo et altri nella parte di sotto; li sporti che metteno in mezzo il gobbo del naso si variano in tre modi, cioè o sono diritti, o sono concavi, o veramente sono convessi.” Traducción de D. A. rejón de Silva, *op. cit.*, págs. 87-88.

⁷⁵⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico, op. cit.*, vol. IV, pág. 316.

“Vasari, Paulo Lomaço, Juan Baustista Armenini, Carducho, Pacheco, Arfe, Durero y Leonardo de Vinche francés.”⁷⁵⁵

Es curiosa la adscripción francesa que el autor da al artista florentino, que corriendo el año de 1674 podría obedecer a dos causas. La primera de ellas, podría ser el acontecimiento famoso y extraordinario del artista italiano muriendo en brazos del monarca francés Francisco I, hecho que, por su repercusión para la dignificación y ennoblecimiento del arte pictórico, fue usado con bastante frecuencia y que pudo haber inducido a nuestro autor valenciano a creer francesa la nacionalidad de Leonardo.

La segunda razón, podría estar en la publicación del *Tratado* de Leonardo en 1651 en París, lo cual, habría podido llevar a nuestro autor a dar este gentilicio al artista italiano.

Finalmente, en el primer folio de esta cartilla el artista levantino recuerda otra de las caracterizaciones más reconocidas de Leonardo, su profundo conocimiento de la naturaleza reflejado en su obra con un halo de misterio y simbolismo que lo convertía en “sapientísimo y filósofo”⁷⁵⁶

Otro texto interesante que situamos dentro de esta literatura pedagógica son los ya nombrados *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura*⁷⁵⁷, publicada, por primera vez en 1693 y escritos por el valenciano José García Hidalgo (1646-1719).

Los *Principios* contienen 135 láminas grabadas en las que se desarrollan problemas pictóricos que van desde la perspectiva hasta la anatomía, tratados, en general, con un gran sentido académico.

Dentro de este aparato gráfico es donde vamos a encontrar dos remarcables referencias a Leonardo en las láminas 64 y 74 de la edición citada. En estas láminas el autor introducirá una mano, con su particular articulación, que ya hemos destacado en el capítulo anterior como marca característica del hacer leonardesco dentro de la parcela de representación de los “moti d’animo”. (**Imagen 13-14**)

Probablemente este rasgo morfológico proviene de grabados leonardescos que se utilizaban en los talleres artísticos del momento bien relacionados con el *Cenáculo*, o bien con la *Virgen de las Rocas*.⁷⁵⁸

Igualmente en la *Imagen 7* podemos ver otras manos que parecen inspirarse en el lenguaje gestual de la *Última Cena* de Santa María de las Gracias en Milán, como sugiere la mano que indica que provendría del gesto realizado por San Pedro o la palma de la mano abierta y mostrada frontalmente que se relacionaría con San Andrés y otra que, finalmente, se muestra hacia arriba con algunos dedos levantados en acción de

⁷⁵⁵ La referencia citada proviene de F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias, op. cit.*, vol. III, pág. 90.

⁷⁵⁶ Salvador Gómez, V., *Cartilla y fundamentales reglas de Pintura por las que llegara uno a ser muy ducho Pintor*, Ms. Valencia, 1674, fol 1.

⁷⁵⁷ La edición utilizada es: José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura*, Madrid, 1965. Una edición más actualizada de la misma obra con un estudio introductorio de varios autores en José Hidalgo García, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura (1693)*, Valencia, 2006, 2 vols.

⁷⁵⁸ Un ejemplo de grabado de la *Última Cena* que pudo estar al alcance de nuestro tratadista el que P. Soutman realizó en el siglo XVII siguiendo modelos rubenianos que se conserva en el Museo Cívico del Castillo Visconteo (3379). Notable fue el interés de Rubens por la Cena de Leonardo como de hecho testimonia un dibujo suyo de la Colección Devonshire en Chatsworth realizado durante su estancia italiana entre 1600 y 1604. Sobre la *Virgen de las Rocas* hay un ejemplo del siglo XVIII en la *Raccolta Vinciana* (Atl. 821) que nos podría dar alguna pista de otras impresiones de la obra hechas con anterioridad.

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

ofrecer que podría tener una referencia en el gesto de San Mateo en la obra del florentino.

Enrique Lafuente Ferrari encontraba, igualmente, en la cartilla de José García Hidalgo ecos de las deformaciones que las facciones humanas sufrieron en los dibujos y pinturas de José de Ribera, deformaciones grotescas que están cercanas a las que atrajeron la atención y el estudio de Leonardo.⁷⁵⁹

Así, podemos volver a ver en la cartilla de este artista, entre otros casos, la cabeza con boca abierta mirando hacia arriba cuya familiaridad con los modelos vicianos hemos hecho notar más arriba. (**Imagen 15**)

Y, para terminar con este autor es interesante recordar como en los *Principios* aparece un conjunto de dibujos que enseñan al pintor el lenguaje sónico utilizado por los mudos que Leonardo da Vinci recomendaba encarecidamente a los artistas conocer para poder reflejar con mayor seguridad las expresiones del ánimo humano (**Imagen 16**):

“Las figuras deben representarse con aquella actitud propia únicamente de la operación que fingen; de modo que al verlas se conozca inmediatamente lo que piensan ó lo quieren decir. Esto lo conseguirá mejor aquel que estudie con atención los movimientos y ademanes de los mudos, los cuales solo *hablan con el movimiento de las manos*, de los ojos, de las cejas y de todo su cuerpo, quando quieren dar á entender con vehemencia lo que aprehenden.”⁷⁶⁰

Por tanto, es conveniente subrayar que en estas cartillas para el aprendizaje del dibujo y la pintura se incide, en algunos casos, en dar muestras de la representación de las afecciones humanas utilizando en dichos casos motivos de inspiración leonardesca que se habían difundido ampliamente a través de toda Europa, como ya hemos visto, durante el siglo XVII.

Finalmente, dejaremos también constancia de algunas citas de Leonardo en otros textos hispanos del siglo XVII.

Así, en la *Plaza universal de todas las ciencias y artes* escrita por Cristóbal Suárez de Figueroa, encontramos la siguiente alusión donde Leonardo aparece enmarcado entre el elenco de los pintores más excelsos de la anterior centuria:

“A estos antiguos se pueden añadir otros casi infinitos modernos insignes en pintura entre quien Alberto Durero, Micael Angelo, Rafael de Urbino, Antonio Corezo, el Parmesano, Leonardo de Brince.”⁷⁶¹

Sobre aspectos de perspectiva podemos recordar los *Dos libros de geometría y perspectiva práctica* escritos por Antonio de Torreblanca, fechado el primero el 1616 y el segundo en 1617.⁷⁶²

⁷⁵⁹ Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1987, dos volúmenes, pág. 259.

⁷⁶⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 196. Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 21. “Le figure de li omini abbino atto proprio alla operazione in modo che, vedendoli, tu intendi quel che per loro si pensa o dica; li quali saranno bene imparati [da] chi imite`ra li moti delli muti, li quali parlano *co`movimenti delle mani*, e degli occhi e ciglia e di tutta la persona, nel voler isprimere il concetto de l`animo loro.” El subrayado es nuestro.

⁷⁶¹ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, 1615, pág. 305.

⁷⁶² Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica*, Madrid, 1616-1619. Ms. RABBAASF 364/3. Sobre este texto véase Javier Navarro de Zuvillaga, “Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca”, *Academia*, 1989, nº 69, págs. 451-488, en relación con materiales anteriores de Torreblanca se puede consultar los artículos de Carmen González Román: “Los

El segundo de los libros citados está basado, fundamentalmente, en *Le due regole della prospettiva pratica* de Jacopo Barozzi da Vignola que fueron publicados en 1583 con sus propios comentarios por Egnatio Dante.

Torreblanca no menciona en su texto a Leonardo da Vinci que sí aparece una vez en el texto de Dante, pero, sin embargo hay dos aspectos en el escrito de Torreblanca que parecen depender del conocimiento de las ideas vincianas.

Así, cuando el florentino escribe:

“Sempre la pratica debb’esser edificata sopra la bona teorica, della quale la prespettiva è guida e porta, e sanza questa nulla si fa bene ne’casi de pittura.”⁷⁶³

Torreblanca asume la idea leonardesca formulándola en términos geométricos en la introducción a su libro:

“Como quiera amado lector que la geometría ssea por donde se entra al saber en el arte de la perspectiva práctica [...]”⁷⁶⁴

Igualmente, cuando el escritor español está explicando los fundamentos de la perspectiva, Torreblanca habla acerca del uso de un espejo posicionado entre el ojo y el objeto, de la misma forma que Leonardo cuando expone como pasar el perfil de un objeto a la superficie plana de una hoja de papel, en tanto que Vignola, el supuesto modelo teórico de Torreblanca, nos habla de un muro:

“Ten un cristal de un tamaño de medio folio real, y aquel mantenlo bien delante de tus ojos, es decir entre el ojo y la cosa que quieras representar, después te sitúas alejado con dicho ojo al cristal dos tercios de brazo y mantén la cabeza con un instrumento de tal modo que no puedas moverla en absoluto.”⁷⁶⁵

Otro aspecto en el que Torreblanca se acerca a las tradiciones vincianas reside en su representación de la anatomía del caballo. Así en los *Dos libros de geometría y perspectiva práctica*. Incluye Torreblanca un caballo en el folio 84 de su manuscrito. que es un ejemplo singular, el equino tanto los del Codex Huygens como los originales del propio de Leonardo da Vinci.

Finalmente, nos gustaría hacer una pequeña reflexión acerca de otro problema enraizado con la recepción de las tradiciones leonardescas en el arte hispano. Hay un nombre italiano que, reiteradamente, aparece mencionado por los tratadistas españoles como autor de estampas válidas para el aprendizaje del dibujo, es **Stefano della Bella**. (1610-1664). Pintor y grabador italiano afincado en Francia, donde realizó sus mejores obras en París, alrededor de 1640 hasta 1649, que se estamparon abundantemente, con temas en los que la figura humana ocupa un valor fundamental, sin que se olvide del paisaje.

ssiete tratados de la perespectiva pratica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, *Academia*, nº 102-103, 2007 y “El primer tratado español sobre perspectiva: origen y fuentes de un libro desconocido de Antonio de Torreblanca”, en Juan Miguel González Gómez y M^a Jesús Mejías Álvarez (Eds.), *Estudios de Historia del Arte*, Sevilla, 2009, págs. 343-357. Sobre la relación de este texto con las tradiciones vincianas véase Javier Navarro de Zuñiga, “The Trattato in Seventeenth- and Eighteenth-Century Spanish Perspective and Art Theory” en Claire Farago, *Re-reading Leonardo*, Cornwall, 2009.

⁷⁶³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 184.

⁷⁶⁴ El texto esta extraído del artículo citado de Navarro de Zuñiga, *op. cit.*, pág. 453

⁷⁶⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, pág. 187: “Abbi un vetro grande como un mezzo foglio reale, e quello ferma bene dinanzi alli occhi toi, cioè tra l’occhio e la cosa che voi ritrarre, di poi ti poni lontano co’ l’occhio al detto vetro dui terzi di braccio, e ferma la testa con uno strumento, in modo non possi mover ponto la testa.”

Cap.2. La recepción de Leonardo en la literatura artística española del siglo XVII

Autor prolífico del que, incluso se conserva un manuscrito copia de los *Precettii della Pittura di Lionardo da Vinci*, ha dejado ejemplos de su quehacer dibujístico como lo prueban los abundantes papeles suyos de la Biblioteca Ricardiana de Florencia, en el Gabinetto Nazionale della Stampe de Roma o en los fondos del Castillo Real de Windsor.

**CAPÍTULO TERCERO: LEONARDO Y LA
TRADICIÓN VINCIANA EN LA LITERATURA
ARTÍSTICA DEL SIGLO XVIII.**

A. INTRODUCCIÓN.

La literatura artística que encontramos en el siglo XVIII tiene un ejemplar amplio e impresionante en la extensa y densa obra de Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y escala óptica*. Este magno texto, aunque vinculado por múltiples lazos a la tradición barroca, se constituirá en un referente ineludible de toda la tratadística artística que se desarrollará en el Siglo de las Luces.

Algo semejante sucede con la obra de Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*,¹ que enraizada en sus precedentes barrocos, es un último y espléndido fruto de estudio y análisis de la iconografía religiosa.

Ahora bien, frente a estos dos grandes tratados surge un conjunto de textos que, sin las pretensiones de los anteriores, desarrollan una literatura artística que, como en el caso de Mayans y Siscar, utiliza y se apropia de la tratadística barroca, siendo en muchos aspectos, resumen y repetición de lo ya hecho por Pacheco, Carducho o Palomino.

En estos casos, la recepción de Leonardo aparece mediada, no ya por la tratadística italiana, como sucedía en la anterior centuria, sino por nuestra propia literatura barroca. Esta idea nos parece interesante como ejemplo de una recepción indirecta que va a seguir formando una imagen del artista florentino con respecto a los problemas y las inquietudes que nuestro propio mundo artístico generaba.

Otros casos relevantes de esta visión dieciochesca de Leonardo nos viene proporcionada por aquellos autores que escriben inmersos en el mundo italiano, tal y como sucede con Preciado de la Vega, quien reconoce en el creador de Vinci uno de los teóricos artísticos más sobresalientes.

La visión de Francisco Preciado de la Vega entronca por varios motivos con los escritos de Diego Antonio Rejón de Silva, autor de la primera traducción del *Tratado* de Leonardo, autor, igualmente, de un poema didáctico dedicado a la pintura que utiliza al genio florentino, como veremos, de manera profusa y comprensiva.

Esta creciente importancia teórica de Leonardo es asumida por el mundo académico que se desarrolla en la segunda mitad de la centuria y en el que el maestro de Vinci nos aparecerá, por ejemplo, incluido en las bibliotecas de estos centros de enseñanza, siendo además valorado en esta centuria como un modelo supremo del quehacer artístico junto a otros representantes del arte renacentista como Rafael, Correggio, Tiziano o Miguel Ángel, que normalmente lo acompañan.

Es desde esta perspectiva desde la que Antonio Rafael Mengs ve la figura de Leonardo, maestro de Rafael y, en cierta medida de Correggio, pintor que asume la suavidad y gracia del florentino en su obra pictórica.

Felipe de Castro, poseerá varios volúmenes, en su extensa y seleccionada biblioteca, del maestro de Anchiano y no dudará en volverse hacia su autoridad cuando tiene que justificar ante la Academia de San Fernando la inclusión de un número mayor de

¹ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, Madrid, 1782, dos volúmenes.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

disciplinas teóricas que completen la formación artística de los alumnos que concurren en las lecciones impartidas en este centro.

Ahora bien, Felipe de Castro será el escritor que, también, reavive la polémica entre las artes, que en cierta manera, había tenido su manifestación final en la síntesis realizada por Palomino.

Su traducción de Varchi escrita con el fin de aclarar una situación que los tratadistas de pintura habían manipulado y malinterpretado en su favor, quedó única en el ámbito de la literatura artística del siglo XVIII, ni Celedonio Arce y Cacho insistió, de manera excesiva, en esta problemática realizando, así, un tratamiento tradicional de la polémica comparación de las artes.

El gusto didáctico del que estuvo imbuido la literatura artística del siglo XVIII se manifiesta en la aparición de una serie de diccionarios artísticos de los que sobresalen el de D. A. Rejón de Silva, Fernando Martínez y Ceán Bermúdez.

La obra de Ceán Bermúdez, publicada en 1800, delimitaría el marco cronológico en el que se ha desarrollado este capítulo, y nos enfrentaría a una Historia del Arte que se construye, casi, con un carácter fundacional en su deseo de ofrecer una visión de los artistas hispanos desmitificada de las leyendas y chascarrillos admitidos por Palomino.

Ceán escribe su *Diccionario* utilizando de manera sistemática dos herramientas de nuestra disciplina, la primera, el rigor documental, así, será la primera obra de Historia del Arte que recurra a los testimonios conservados en los diversos archivos peninsulares con la intención de eliminar falsas noticias y redactar unas pulcras, claras y bien informadas biografías de nuestros artistas tal y como Jovellanos, su mentor, le recomendó.

Por otro lado, Ceán, cuando las noticias faltan, utiliza el sentido crítico, que ya habíamos visto aparecer en nuestra literatura artística en la pluma del padre Sigüenza, y que el escritor asturiano hereda de los textos de Antonio Ponz.

Antonio Ponz es el autor del famoso *Viage de España*, obra que con ese carácter pedagógico se desarrolla en dieciocho tomos describiendo una buena parte del arte y de la realidad peninsular. El texto de Ponz introduce, efectivamente, ese gusto por la atribución basada en el parecer del “connoisseur” que fue el académico valenciano, quien, en las pinturas de la capilla de los Albornoces en Cuenca dejará un testimonio claro de comprensión del leonardismo.

Sin embargo, este tipo de literatura artística más ligera y fácil de recibir, no se ceñirá, solamente, a la obra de Ponz, teniendo una continuación en el librito de Bosarte y en el delicioso *Viaje de Italia* de Moratín.

Finalmente, el siglo XVIII, igual que la decimosexta centuria y la decimoséptima verá aparecer una descripción de las joyas artísticas que conservaba El Escorial, en este siglo, el recorrido por las estancias y pasillos del monasterio será realizado por el padre Jiménez que de una manera más sistemática, no sólo nos recordará las obras de carácter vinciano que el magno edificio albergaba sino que, también, nos dejará un elenco biográfico de los artífices más conocidos que trabajaron en El Escorial o de aquéllos, que no habiendo permanecido en el monasterio español, sin embargo, estaban

Leonardo da Vinci y España

representados, en la gran pinacoteca hispana, por algunas de sus obras, y, obviamente, la de Leonardo se encontrará entre ellas.

B. ANTONIO PALOMINO: TRATADISTA HISPANO ENTRE DOS SIGLOS.

Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), es un pintor y tratadista que, como señala Gaya Nuño, vive a caballo entre dos siglos que parecen separar no sólo diferentes dinastías en el gobierno de España sino también gustos artísticos diversos.²

A pesar de esta afirmación, Marcelino Menéndez Pelayo nos subraya acerca de Palomino que “no sólo por su nacimiento, sino por su educación, por sus ideas y por su estilo, era un hombre del siglo XVII.”³

Así, efectivamente, aunque su obra, denominada *Museo Pictórico y Escala Óptica*, se publica en dos tomos impresos en 1715 y 1727 respectivamente, sus ideas y la propia estructura de su libro siguen respondiendo a una problemática cultural barroca, más arraigada en el siglo XVII que en las nuevas tendencias estéticas y artísticas que iban a abrirse paso y triunfar con la llegada del siglo XVIII.

El Museo Pictórico y Escala Óptica está dividido en nueve libros, tantos como musas, pues se dedica cada uno de ellos a una distinta. Incluye tres tipos de asuntos deductivos y complementarios entre sí que constituyen un auténtico cuerpo académico de saberes diferentes: teóricos en el primer volumen que se corresponde con el tomo inicial; prácticos en el segundo que es la primera parte del último volumen, y eruditos, el *Parnaso laureado*, que es la segunda parte del último tomo publicado en 1727.

La obra de Palomino realizaba, pues, una síntesis de conocimientos de la época barroca y recogía, de esta manera, de forma indudable, las ideas e informaciones transmitidas por Carducho, Pacheco, Martínez y un gran número de escritores que habían dedicado una parte de su producción a la temática artística.

Así, el libro es una pieza oportuna en su época al proporcionar un cúmulo amplio de conocimientos a la vez que dispares también complementarios entre sí, síntesis de contenidos que se adelantaba, de alguna manera, al espíritu enciclopédico que reinará en la cultura del siglo XVIII algunos años después.

El Museo Pictórico pronto gozó de bastante fama internacional, tal y como lo demuestran las distintas ediciones salidas a la luz en Inglaterra (1739, 1742 y 1782-87), Francia (1749 y 1762) y hasta en Alemania en 1781.

Su fama nacional fue, al contrario, más controvertida ya que la crítica hispana tomó unos nuevos rumbos en sus gustos que tendían a menospreciar la cultura artística desarrollada en época barroca y rococó, siendo para esta crítica el tratado del artista de Bujalance un claro exponente de la misma.

No obstante, algún que otro erudito como Isidoro Bosarte, en la última década del siglo XVIII, consideró el texto de Palomino como una obra de excepcional calidad, que debía a toda costa reeditarse por la Academia de Bellas Artes.

A la hora de analizar la recepción de Leonardo en la obra teórica del pintor de Bujalance, no vamos a insistir en las problemáticas que del siglo XVII recoge nuestro Palomino y que, como hemos ya visto, tenían profundas raíces leonardescas.

² Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la Crítica de Arte en España*, op. cit., pág. 90.

³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, op. cit., vol. III, pág. 515.

Creemos que esta decisión la podemos mantener en aras de aligerar el texto que presentamos de excesivas redundancias teóricas, ya que los argumentos que, por ejemplo, nuestro tratadista recoge sobre el tema de la nobleza y liberalidad de la pintura, en cierta manera, repiten los tópicos ya estudiados y analizados en los teóricos del siglo XVII, de ahí que consideremos que no hay variaciones importantes y remarcables en la recepción de estos problemas en la obra de Palomino.

Las referencias sobre Leonardo da Vinci que aparecen en el libro teórico del artista cordobés son numerosas, pero, en gran parte, como sucede con los contenidos que llenan su obra, recuerdan las preferencias que sobre el genial florentino había seleccionado la anterior centuria.

Por ejemplo, veamos los datos biográficos que escoge Palomino sobre Leonardo:

“Sea el primero el gran Leonardo de Vinci (maestro de Rafael de Urbino) cuyos escritos de la Pintura acreditan su gran erudición e inteligencia en ella: fue muy estimado de Ludovico Esforzia, Duque de Milán; de Juliano de Médicis, Gran Duque de Florencia; y especialmente del rey Cristianísimo Francisco Primero, del cual fue solicitado y aposentado en su Real Palacio de Fontainebleau, donde le sobrevino la última enfermedad; en cuyo transcurso le visitó su Majestad diferentes veces; y en especial cuando recibió el Santo Viático fuera de la cama, por mayor reverencia, de que a el recogerse le sobrevino un paroxismo; y llegándose el Rey a sostenerle en sus brazos, parece, que aquella noble alma o por no quedarle más que desear en lo divino, que el favor, que acababa de recibir; y en lo humano, el que llegaba a lograr; o porque le pareció que estaba de más en un cuerpo sostenido de tan magnánimo Rey, se desprendió, volando a mejor esfera (como piadosamente se cree de su honesta vida) dejándole difunto en los reales brazos; a los setenta y cinco años de su edad, cuyo funesto espectáculo mereció los mudos panegíricos de las reales lágrimas que no pudieron contenerse, a la vista de tan piadoso quebranto.”⁴

Tal y como nos dejan percibir los rasgos que, de la vida de Leonardo, Palomino nos ha seleccionado, vemos con claridad que estamos en aquella parte del texto del escritor cordobés donde trata de la liberalidad de la pintura, de su ingenuidad, y de las razones que hacen de ella un arte noble.

Dentro de este apartado, que se incluye en el segundo libro de la “Theórica”, Palomino recoge gran parte de las opiniones de los autores que trataron el problema en la anterior centuria, realizando una gran síntesis de todos los escritos que se comprometieron en la defensa de la nobleza y de la liberalidad de la pintura y que ya examinamos en el capítulo anterior.

Por tanto, es comprensible, en este punto de la discusión, que nuestro tratadista vuelva sobre uno de los episodios que más renombre y fama dieron a los artistas del Renacimiento, a saber, la gloriosa muerte de Leonardo en brazos del rey de Francia Francisco I, que; Palomino, recoge íntegramente de las *Vidas* de Giorgio Vasari en su edición Giuntina de 1568.

Ahora bien, una parte de la información que nuestro escritor recoge no proviene del biógrafo aretino, nos estamos refiriendo a la afirmación que hace a Leonardo da Vinci maestro de Rafael de Urbino, ya que el pintor de las Marcas no aparece en la biografía redactada por Vasari del florentino como discípulo, siendo el único discípulo que nos señala Giovanantonio Boltraffio “milanese”.

⁴ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, vol. I, “Theórica de la pintura”, Madrid, 1988, (1ª ed. 1947), pág. 339.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

En relación a Leonardo da Vinci encontramos dos referencias en la biografía vasariana del artista de Urbino, la primera de ellas en conexión con la famosa *Battaglia d' Anghiari*:

“La causa de que no siguiera haciéndolos reside en que llegaron a Siena algunos pintores que celebraban el cartón que Leonardo da Vinci había hecho en la sala del Papa en Florencia, representando un grupo de caballos que decoraban la sala del palacio y el de Miguel Ángel, con desnudos, en competencia con Leonardo, aun más admirable y divino. Más atraído por el amor al arte que por el provecho, abandonó esa obra y vino a Florencia.”⁵

La segunda referencia tiene que ver con los estudios de formación que Rafael realizó en Florencia:

“Rafael estudió en Florencia las viejas obras de Masaccio, y los trabajos que vió de Leonardo y de Miguel Ángel lo incitaron a un mayor estudio, por lo que mejoró y aumentó la gracia de su arte.”⁶

Como podemos comprobar tras la cita de los dos textos extraídos de la *Vida* de Rafael, no hay una afirmación tácita de Vasari que nos haga ligar como maestro y discípulo a Leonardo y al joven Rafael. Quizá, una situación más cercana se perciba en el siguiente texto vasariano acerca del nacimiento y desarrollo en Italia de la pintura al óleo:

“De donde la tomó Andrea del Castagno, que a su vez la enseñó a otros maestros. De esta manera se fue ampliando y mejorando el procedimiento hasta llegar a la perfección de Pietro Perusino, Leonardo da Vinci y Rafael de Urbino.”⁷

En relación con el nacimiento del “tercer estilo” vasariano el biógrafo de Arezzo vuelve a vincular a los dos pintores:

“Pero el error en que estaban lo demostraron luego claramente las obras de Leonardo da Vinci, que, dando inicio a este tercer estilo que deseamos llamar moderno [...] Le siguió, aunque a cierta distancia Giorgione de Castelfranco [...] Pero más que ningún otro, el más dotado de gracia Rafael de Urbino [...]”⁸

⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, pág. 159: “La cagione ch'egli non continuò fu che in Siena erano venuti pittori che con grandissima lode celebravano il cartone che Leonardo aveva fatto nella sala del Papa in Fiorenza in un gruppo de cavalli, per farlo nella sala di Palazzo e Michele Agnolo un altro d'ignudi a concorrenza di quello più mirabile e più divino, onde spronato da l'amor de l'arte più che da l'utile, lasciò quella opera se ne venne a Fiorenza.” Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, *op. cit.*, pág. 522. Sabemos que Rafael quedó profundamente impresionado por el cartón de la *Batalla de Anghiari*, obra de Leonardo a la que se refiere Vasari, tanto que, incluso, se le ha atribuido a Rafael alguna de las tempranas copias que de la misma se hicieron. Sobre este pormenor véase Carolo Pedretti, “La ‘Tavola Doria’” en *Leonardo da Vinci inedito. Tre Saggi, op. cit.*, pág. 80, igualmente, del mismo autor: *Leonardo, la Battaglia d'Anghiari e le armi fantastiche*, Milano, 2002.

⁶ *Ibidem*, pág. 163: “Studiò questo eccellentissimo pittore nella città di Firenze le cose vecchie di Massaccio, e quelle che vide nei lavori di Leonardo e de Michelagnolo lo feciono atendere maggiormente agli studi, e per conseguenza acquistarne miglioramento straordinario all'arte et alla sua maniera.” Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, *op. cit.*, pág. 523.

⁷ *Ibidem*, pág. 133: “[...] la imparò Andrea dal Castagno che la insegnò agli altri maestri, con i quali si andò ampliando l'arte et acquistando sino a Pietro Peruginò, a Leonardo da Vinci et a Raffaello da Urbino.” Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, *op. cit.*, pág. 77.

⁸ *Ibidem*, “Proemio alla Terza Parte”, *op. cit.*, pág. 8: “Ma lo errore di costor dimostrarono poi chiaramente le opere di Leonardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare moderna [...] Seguitò dopo lui, ancora che alquanto lontano, Giorgione da Castelfranco [...] ma più di tutti il graziosissimo Raffaello da Urbino [...]” Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, *op. cit.*, pág. 467.

Tras haber examinado los textos que relacionan en las *Vidas* de Vasari las actividades de Rafael y las de Leonardo, creemos no poder sacar la conclusión de una conexión discipular entre los dos artistas, por tanto, debemos cambiar la dirección de nuestra investigación y mirar en nuestra propia tradición teórico-artística.

En el siglo XVII, Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* ya estableció una relación similar con un texto, prácticamente, semejante al utilizado por el escritor de Bujalance:

“Y sea el primero Leonardo da Vinci, Maestro de Rafael de Urbino, insigne pintor de su tiempo, muy estimado de todos los príncipes, particularmente de Ludovico Esforza y del rey Francisco Valerio de Francia.”⁹

Por consiguiente, podemos afirmar tras esta primera comprobación textual, que la imagen que de Leonardo nos transmitirá Antonio Palomino viene, en gran parte, mediada por la tradición hispana que el escritor cordobés asume plenamente y que ya está constituida con una fuerza y prestigio que la hacen ser casi tan relevante como la italiana.

La misma situación nos encontraremos en la narración de la muerte del artista florentino, extraída, muy posiblemente, del texto de Pacheco donde es la continuación, casi de seguido, del párrafo que hemos citado más arriba:

“Aunque pasado algún tiempo llevó al artífice por gozar de sus famosas obras, el cual enfermando en su casa lo visitaba muchas veces benignamente, y sucedió un día que habiendo recibido el Santísimo Sacramento fuera del lecho, con mucho sentimiento y lágrimas, le sobrevino un desmayo como mensajero de la muerte, y llegándose el rey a sostenerle la cabeza, parece que en aquella sazón reconoció su noble alma que no podía subir a más honra y, dexando el cuerpo en los brazos de aquel magnánimo Rey, voló a los del Eterno, después de setenta y cinco años de honestos ejercicios.”¹⁰

Además del paralelismo documental entre Pacheco y Palomino con respecto a estos datos biográficos de Leonardo, podemos subrayar que, también, existe una similitud intencional puesto que la información que nos da el autor de *El Arte* se encuentra en el capítulo VI del Libro I titulado: “De las honras y favores que han rescebido los famosos pintores de los grandes príncipes y monarcas del mundo.”

Otra referencia de la biografía de Leonardo que había sido, igualmente, tratada en la literatura artística española anterior es la narración del episodio que cuenta como la *Santa Cena* pintada por el florentino en el monasterio de Santa María de las Gracias en Milán quedó, a la postre, incompleta.

El asunto lo trata Palomino en dos lugares, el primero en el capítulo XI del Libro II, donde tras narrar el milagro que se produce en el Convento de los Servitas en Florencia en 1252 lo pone en relación con el fracaso de Leonardo al intentar plasmar la cabeza del Salvador:

“Así parece, lo debió de considerar el gran Leonardo da Vinci, en aquella celebrada Cena que pintó en Milán, en el refectorio del Convento de Santa María de Gracia, Orden de Predicadores, que habiendo expresado en cada uno de los apóstoles la hermosura y perfección, que a cada cual pertenecía, llegando a

⁹ Francisco Pacheco, *El Arte*, *op. cit.*, pág. 146.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 147.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

la de Cristo Señor nuestro, desconfió tanto de sí que la dejó por acabar; y así se conserva hoy, por testimonio de tan modesta y cristiana desconfianza, y por el respeto debido a tan gran artífice.”¹¹

La segunda cita del mismo episodio aparece en los índices y tablas del primer volumen donde el autor recuerda a Leonardo por un breve resumen de la información ya presentada:

Leonardo de Vinci: en la pintura de la Cena que ejecutó en Milán dejó por acabar la cabeza de Cristo. Fue maestro de Rafael de Urbina, muy estimado y honrado de grandes príncipes; y especialmente del Rey Cristianísimo Francisco Primero, en cuyos brazos murió.”¹²

La anécdota narrada en los dos textos que acabamos de ver, como ya hemos enunciado con anterioridad, encuentra su primera formulación en la tratadística italiana, concretizándose en las *Vidas* de Vasari, tanto en la edición de 1550 como en la de 1568, en el *Trattato dell'Arte* de Lomazzo y en el *Riposo* de Raffaello Borghini.¹³

Sin embargo, las fuentes que nuestro tratadista utiliza recogen su inspiración, como venimos afirmando, de la información incluida en los escritores españoles de los siglos XVI y XVII. En este caso, en las notas que fray José de Sigüenza dejó sobre Leonardo en su obra sobre la historia de la orden jerónima:

“Pintó esta Cena en la pared del refectorio de los religiosos de Santo Domingo, en Milán, llámase el convento de Santa María de Gracia, y dióles tanta majestad y grandeza a los apóstoles, y las cabezas salieron tan excelentes y graciosas, que no se atrevió a acabar la figura de Cristo, dejando por hacer la cabeza, ni pudieron jamás con él que la hiciese, diciendo que no podía formar idea de una testa tal que hiciese, como era razón, ventaja a las de los apóstoles; fue necesario buscar otro maestro que la acabase.”¹⁴

Como vemos, el texto de Sigüenza inspirado, básicamente en Vasari, se parece en casi todos sus contenidos al que nos proporciona Palomino salvo en uno, a saber, el que considera en el texto del escritor cordobés que la cabeza de Jesús quedó inconclusa hasta hoy día, afirmación que se encuentra efectivamente en el texto vasariano:

“En Milán pintó también una Última cena para los frailes de Santo Domingo en Santa María de las Gracias, obra bellísima y maravillosa, y otorgó tanta majestad y belleza a las cabezas de los Apóstoles que dejó inacabada la de Cristo, pues, se sintió incapaz de otorgarle esa divinidad celestial que requiere la imagen de Cristo. *Esta obra inacabada [...]*”¹⁵

La discrepancia entre el texto de Sigüenza y la versión de Vasari, como ya vimos en el capítulo dedicado al monje jerónimo, puede tener una solución, solución que pasa por las pruebas que Sigüenza pudo tener del error cometido por Vasari, ya que el Cenáculo, a sus ojos estaba verdaderamente acabado, y decimos a sus ojos, porque en el refectorio del Colegio de El Escorial se encontraba, como ya vimos, una de las joyas del

¹¹ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico*, op. cit., vol. I, pág. 397.

¹² *Ibidem*, pág. 708.

¹³ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., pág. 19; Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma, 1844, vol. III, capítulo II, pág. 11 y en su edición de 1585, op. cit., págs. 50-51 y Raffaello Borghini, *Il Riposo*, op. cit., Libro III, pág. 189.

¹⁴ Fray José de Sigüenza, *La Fundación*, op. cit., págs. 267-268.

¹⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., vol. IV, pág. 18: “Fece ancora in Milano ne'frati de S. Domenico a S. Maria de le Grazie un Cenacolo, cosa bellissima e meravigliosa; et alle teste de gli Apostoli diede tanta maestà e bellezza, che quella del Cristo si richiede. *La quale opera rimanendo così per finita [...]*” El subrayado es nuestro. Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, op. cit., pág. 475. Hemos hecho alguna pequeña rectificación en la traducción para aclarar el significado del texto.

monasterio, una copia de la *Cena* de Santa María de Milán, obviamente acabada, por lo que nuestro fraile debió creer que habría sido terminada con posterioridad a la redacción de las biografías vasarianas.

Además, como indicamos en su momento, Sigüenza debió conocer de primera mano, mediante las informaciones de los artistas italianos que trabajaron en El Escorial, cual era el estado de la maravilla de Santa Maria delle Grazie.

Curiosamente, Palomino, quizá, tuvo en cuenta a la hora de calibrar la visión del fraile jerónimo la versión que del *Cenáculo* nos transmite Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*, donde, posiblemente, otra vez a través de Vasari nos describe la obra vinciana como incompleta:

“Fui a Milán a ver aquella Cena tan admirada de los doctos como estimada de los Milaneses. Está en el Refitorio de los Frailes Dominicos, en Santa María de Gracia: en que se vé mui bien adonde llegó el ingenio deste divino hombre, porque no ai Apóstol en cuyo movimiento, acción y aspecto no se conozca la intención, y afecto, que interior, y exteriormente tiene la turbación, la santidad, la piedad, la fidelidad, y el amor; como la malignidad, y traición de Judas en su rostro falso, y descortés y plebeya postura. *El rostro del Salvador quedó, por hazer, no se la causa.*”¹⁶

Otro aspecto importante de la biografía de Leonardo nos lo da Palomino cuando nos subraya su capacidad teórica y su formación: “sea el primero el gran Leonardo de Vinci [...] cuyos escritos de la Pintura acreditan su gran erudición e inteligencia en ella”.

Recordemos que se había convertido en un pilar fundamental del sentimiento de la liberalidad de la pintura su vínculo intelectual, su mayor implicación con el ingenio que con el trabajo manual, de ahí, el ensalzamiento de Leonardo como hombre de profunda erudición y genio.

Leonardo es, pues, un paradigma para una pintura “ilustrada de todas las ciencias, enriquecida de todo linaje de erudición”¹⁷, y, por consiguiente, reconocido por nuestro escritor como un teórico sobresaliente de la pintura dentro del tipo de argumentación que hace de la misma una disciplina liberal:

“En Toscano se ha escrito mucho de la Pintura, en diversos temas. El gran Leonardo de Vinci, escribió con singular inteligencia, dogmática y preceptivamente, impreso en París, año 1651, en folio.”¹⁸

Palomino en su tratado va a incluir una catalogación de los tratados artísticos más notables pertenecientes a las distintas escuelas o naciones, entre los que cita el tratado del artista florentino. Ahora bien, este uso de los tratados y de la tradición que transmitían dio un impulso racionalista al pensamiento del propio escritor cordobés que percibimos, claramente, en su obra.

Así, su opinión difería de una desestimación total de los estudios especulativos. A su juicio, el pintor con una formación doctrinal “se hace científico y capaz de dar la razón

¹⁶ Vicente Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 89. El subrayado es nuestro.

¹⁷ Antonio Palomino, *Museo Pictórico*, *op. cit.*, vol. I, pág. 218

¹⁸ *Ibidem*, pág. 368. La edición princeps señalaba la obra como: “TRATTATO/DELLA PITTURA/DI LIONARDO/DA VINCI./Nouamente dato in luce, con la vita dell’istesso autore, scritta/DA RAFAELLE DV FRESNE./ Si sono giunti i tre libri della pittura & il trattato della statua/di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo/IN PARIGI,/Appresso Giacomo Langlois, stampatore ordinatio del re Cristianísimo, al/monte S. Genouefa, dirimpeto alla fontana, all’insegna della Regina di pace./M.DC.LI/CON PRIVILEGIO DEL RÈ/”. Tradicionalmente, la edición italiana se ha considerado la primera, sin embargo la palabra “nouamente” en el título y la adición de los tratados de Alberti que no están contenidos en la edición francesa, hacen que Bassoli y Pedretti crean que la edición francesa es la primera en ver la luz de las dos ediciones gemelas de 1651.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

fundamental de lo que obra, y para resolver cualquiera duda que se ofrezca o dificultad que ocurra en la ejecución de sus obras.”¹⁹

Por tanto, el escritor cordobés, con este énfasis en la formación científica del artista venía, en cierta manera, a coronar la reflexión que Leonardo comenzaba en las primeras páginas del *Libro di Pittura*:

“Se la pittura è scienza o no”²⁰

Cuestión que Palomino cierra con las siguientes frases:

“Luego la Pintura es ciencia, pues le compete su definición [...] luego a la Pintura le compete la definición de la ciencia; y consiguientemente lo es; pues prueba sus conclusiones con demostraciones, así filosóficas como matemáticas.”²¹

De todas maneras, y ante las dudas que puedan surgir en la recomendación de los estudios teóricos, Palomino echa mano de la tradición artística:

“Y así juzgan algunos tiempo perdido el que se gasta en el estudio de la teórica: cuando los hombres más doctos de esta facultad, como Leonardo da Vinci; Federico Zucaro, Pablo Lomazo y otros, que han escrito de la Pintura, es esto lo primero, que aconsejan; porque de esta suerte el pintor, se hace científico y capaz de dar razón fundamental de lo que obra. [...]”²²

Siguiendo nuestra línea argumental comprobamos que Leonardo es, por lo tanto, para Antonio Palomino un maestro de la perspectiva, materia teórica fundamental en el estudio del cualquier pintor que quiera sentar unas bases sólidas, matemáticas, científicas, en el estudio del arte de la pintura:

“Y si alguno extrañare, que para principios de la Pintura se propongan los preceptos, y reglas de la Perspectiva, lea a Leonardo da Vinci, cuyo erudito libro comienza con estas palabras: ‘Il Giovane deve imparare Perspectiva’. Y en el capítulo séptimo dice: ‘Studia prima la Scienza, e poi seguita la Pratica nata da essa Scienza’”.²³

Efectivamente, la edición publicada en 1651 comenzaba con las siguientes palabras que, en el *Codex Urbinas 1270*, abrían el segundo libro:

“Il Giovane debbe prima imparare prospettiva, puoi le misure d’ogni cosa, poi di mano di bon maestro per asuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate; poi veder un tempo di mano di diversi maestri; por fare abito a metter in pratica et operare l’arti”²⁴

¹⁹ Véase Francisco León Tello y María M. Virginia Sanz Sanz, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII. El Tratado de Palomino*, Valencia, 1979, págs. 19, 122 y 198.

²⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 131.

²¹ Antonio Palomino, *op. cit.*, vol. I, pág. 309.

²² *Ibidem*, vol. II, pág. 305. en los índices y tablas del mismo volumen en la página 612 alude a la misma problemática.

²³ *Ibidem*, vol. I, págs. 497-498.

²⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 169. “El joven debe ante todas las cosas aprender la Perspectiva, después las medidas de cada cosa, después estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse á un contorno correcto, luego dibujara del natural, para ver la razón de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y exâminar las obras de varios Maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido.” Traducción con ligeras modificaciones de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 3

Igualmente, nuestro tratadista cita con seguridad cuando afirma que el siguiente precepto se encuentra en el capítulo séptimo de la edición de 1651, que refunde los preceptos 54 y 55 del segundo libro de la edición completa:

“Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza. Il pittore debbe studiare con regola, e non lasciare cosa che non si metta alla memoria, e vedere che differenza è infra le membra delli animali e loro gionture.”²⁵

Así pues, se puede afirmar, tras su propio testimonio, que Antonio Palomino conoció y leyó la edición impresa del *Tratado de la Pintura* de Leonardo en su versión abreviada publicada en 1651.

De todas maneras, es relevante señalar que Francisco Pacheco ya había incluido la primera de las citas en su *Arte de la Pintura*:

“Y que ha dicho antes él mesmo: ‘Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas y luego imitar las obras de valientes maestros para vestirse de la buena manera’”.²⁶

Con lo cual volvemos a comprobar la relación, nunca truncada, que une el *Tratado* de Palomino con la tradición teórico-artística hispana del siglo XVII.

Aparte de las cuestiones geométricas y perspectivas Leonardo interesó a nuestro escritor y artista por otras temáticas que aparecen en el *Libro di Pittura*. Por ejemplo hay un curioso texto de Palomino que alude a la visión de figuras y objetos en las nubes:

“El aire también nos manifiesta grandes portentos en la imitación del arte; pues no contento con representarnos la hermosa pintura del arco iris; y en las nubes figuras de leones, caballos y monstruos horribles como también hombres, y ejércitos numerosos;”²⁷

Leonardo en los preceptos de su *Libro di Pittura* a los que Palomino, como hemos visto, tuvo pleno acceso hace una valoración parecida de la capacidad de las nubes para mostrar diversas formas que pueden servir de inspiración a la creatividad del pintor:

“No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención que si bien parece mezquina y casi ridícula es, sin duda, muy útil para estimular el ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aun verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su integra y atinada forma. Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o vocablo que imagines.

No desprecies este parecer mío, por el cual se te recuerda que no te sea grave pararte alguna vez en las manchas de los muros o en la ceniza del fuego, o nubes, o barros o lugares similares, los cuales, si son por ti considerados, encontrarás en su interior invenciones milagrosísimas, que el ingenio del pintor se despierta con estas nuevas invenciones de componentes de batallas, de animales y de hombres, así como de los variados componentes de paisajes y de cosas monstruosas, como de diablos similares, porque serán

²⁵ *Ibidem*, pág. 171: “Estúdiense primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El pintor debe estudiar con regla, sin dexar cosa alguna que no encomiende á la memoria, viendo qué diferencia hay entre los miembros de un animal, y sus articulaciones ó coyunturas.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 5.

²⁶ F. Pacheco, *El Arte*, *op. cit.*, pág. 267.

²⁷ Antonio Palomino, *op. cit.*, vol. I, pág. 416.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

motivos de darte honor, porque en las cosas confusas el ingenio se excita hacia nuevas invenciones [...]”²⁸

Así, el escritor cordobés encontró en los escritos de Leonardo, en el precepto XVI, una fuente de inspiración que trasmitió a su texto como prueba de su lectura del *Tratado leonardesco*.

Igualmente, las interesantes reflexiones que aparecen sobre la luz y la sombra en el *Museo Pictórico*, provienen, de la misma manera, del mundo vinciano. Como ejemplo de ello, citaremos una reflexión del escritor cordobés acerca de la percepción disímil del color y los perfiles en figuras diversas, donde ante una explicación un tanto confusa, el autor envía al lector a una nota en la que cita un precepto leonardesco incluido en el *Tratado de la Pintura* y que está relacionado, intrínsecamente, con esta temática.

Veamos el caso:

“Pues cada especie consta de diferente simetría y anatomía; y (según se ofrece a la vista situada en diferentes puntos de la esfera de su ubicación en debida distancia) cada individuo ofrece diferentes manchas de luz, variando su situación en la misma esfera; y así ninguno es capaz de comprender esta cuasi infinita variedad, y mutación de lineamientos.”²⁹

Tras la argumentación, Palomino nos envía al cuerpo de notas del primer libro, donde en la nota 20 se nos dice:

“Leonardo de Vinci, tract. de la Pintura, cap. 27. 1.”³⁰

El precepto leonardesco al que hace referencia nuestro Palomino es el siguiente:

“Observe el Pintor con sumo cuidado quando dibuxe, como dentro de la masa principal de la sombra hay otras sombras casi imperceptibles en su oscuridad y figura: lo cual prueba, aquella proposición que dice, que las superficies convexas tienen tanta variedad de claros y oscuros, quanta es la diversidad de grados de luz y oscuridad que reciben.”³¹

²⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, págs. 177-178: “Non resterò di mettere [in]tra questi precetti una nova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest’è se tu reguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti. Se arai a invenzionare qualche sito, potrai li vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma; Ch’ interviene in simili muri e misti, come dell sono delle campane, che tu e ne’ loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t’immaginerai.

Non isprezzare questo mio parere, nell quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macche de’ muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fangi, o altri simili lochi, li quali, se ven fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno dell pittore si desta a nove invenzioni si di componimenti di battaglie, de’ animali, come di varii componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perque fieno causa di farti onore; perque nelle cose confuse l’ingegno si desta a nove invenzioni [...]” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 364 para el primer párrafo y traducción propia para el segundo.

²⁹ A. Palomino, *op. cit.*, pág. 120.

³⁰ *Ibidem*, pág. 201.

³¹ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Milano, 1804, pág. 13: “Nota bene nel tuo ritrarre come infra l’ombre sono ombre insensibili d’oscurità e di figura, e questo si prova per la terza, che dice, che le superficie globulante sono di tante varie oscurità e chiarezza, quante sono le varietà dell’oscurità e chiarezze che gli stanno per obbietto.” Traducción de D. A. Rejón de Silva. En este caso hemos preferido utilizar la edición proveniente de la impresión de 1651 ya que el texto del *Libro di Pittura* diverge un poco del texto recogido en la edición impresa que fue el que utilizó Palomino.

Igualmente, nuestro tratadista recoge ideas expresadas por el maestro de Vinci, cuando recomienda que se usen luces suaves que dulcifican la apariencia:

“Por esto es menester considerar que las estaciones del día más gratas a la vista, y ocasionadas para formar conceptos de contraposición, son el amanecer y el anochecer.”³²

Leonardo, maestro en el uso de las sombras y de las tenues veladuras del claroscuro, recomienda, encarecidamente, estos momentos del día donde las luces y las contraposiciones lumínicas son menos acusadas para acentuar la belleza de los personajes y objetos que componen una obra pictórica:

“Nunca se debe hacer la luz cortada por la sombra decisivamente; y así para evitar este inconveniente, se fingirán las figuras en el campo, pero no iluminadas por el sol, sino suponiendo algunas nubecillas transparentes, ó celages interpuestas entre el sol y el objeto: y así no hallándose embestida directamente por los rayos solares la figura, quedarán sus sombras dulces y desechas con los claros.”³³

“Si tuvieses un patio que pudieses cubrir con un toldo de lino según tu criterio, esta luz será buena; o cuando quieras pintar a alguno, píntalo con tiempo malo, al caer la tarde, haciendo que el retrato esté con la espalda pegada a uno de los muros del patio. Fíjate por las calles, al caer la tarde, los rostros de los hombres y de las mujeres, cuando el tiempo es malo, cuanta gracia y dulzura se ve en ellas.”³⁴

Otro aspecto que recoge Palomino del *Tratado* de Leonardo es su gusto y maestría por la representación de la expresividad humana. Sobre esta problemática, fundamental, para el artista florentino, el escritor y pintor cordobés debe recordar, también, las referencias que a los estudios fisionómicos de Leonardo se percibían en los *Diálogos* de Vicente Carducho:

“Y Leonardo en un tratado della”³⁵

Jusepe Martínez, en sus *Discursos*, de la misma manera, había insistido en la maestría del italiano en la expresión de los “moti d’animo”:

“Ya se me pasaba en silencio dos insignes maestros, que nos dejaron por sus obras y otros avisos y ejemplares vivos, como preceptores únicos, y en su manera de obrar nada menos que los pasados. Estos son el excelentísimo Alberto Durerero y el magno Leonardo de Vinci, ambos raros en la especulación demostrativa de los afectos naturales: con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones así gozo como de cualquiera demostración de ánimo, que sólo en los afectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado.”³⁶

Palomino insiste, pues, en la importancia que tiene la idoneidad de las acciones en la composición de las obras.

³² A. Palomino, *op. cit.*, pág. 164

³³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 186: “Il lume tagliato dalle ombre con troppa evidenza è sommamente biasimato apresso de’pittura, onde, per fuggire tale inconveniente, se tu depingi li corpi in compagna aperta, farai le figure non aluminate del sole, ma fingi alcuna quantità di nebbia o nuvoli trasparenti essere interposti infra l’obbietto e ‘l sole, onde, non essendo la figura del sole espedita, non saranno espediti; termini de l’ombre co’termini de’lumi.”Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 14.

³⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 204: “Se averai una corte da potere coprire a tua poste con tende lina, questo lume fia bono; over quando vai ritrarre uno, retrato a cattivo tempo, sul fare della sera, facendo stare il ritratto con la schiena acostó a uno de’muri d’essa corte. Pon mente per le strade sul fare della sera i visi de omini e di donne, quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in loro.”

³⁵ V. Carducho, *Diálogos, op. cit.*, pág. 30.

³⁶ Jusepe Martínez, *Discursos*, Madrid, 1988, pág. 159.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Debemos, sin embargo, volver a hacer notar, además, la correspondencia que existe entre el acuerdo de las acciones y el decoro que debe regir una obra:

“Y así la discreción del artífice hará elección de aquellos ademanes y acciones más expresivas, que pueden coadyuvar a el efecto lloroso, según la causa que le motiva; como directamente lo dice Leonardo da Vinci en su Tratado de la Pintura.”³⁷

Una de las aproximaciones de Leonardo al problema señalado por Palomino podría ser el precepto que a continuación se muestra:

“Haz los movimientos de tus figuras apropiados a los accidentes mentales de esas figuras; es decir, que si la finges estar airada, que el rostro no demuestre lo contrario, que no pueda juzgar otra cosa que ira en él y lo mismo de la alegría, melancolía, risa, llanto y similares.”³⁸

Pero, quizá, nuestro tratadista pensaba en el precepto más descriptivo y conocido del *Tratado* de Leonardo:

“El que ríe no se diferencia del que llora, ni en los ojos, ni en la boca, ni en las mejillas, sino sólo en lo rígido de las cejas que se abaten en el que llora, y se levantan en el que ríe. A esto se añade que el que llora destroza con las manos el vestido y otros varios accidentes, según las varias causas del llanto; porque unos lloran de ira, otros de miedo, otros de ternura y alegría, algunos de celos y sospechas, otros de dolor y sentimiento, y otros de compasión y pesar por la pérdida de amigos y pacientes. Entre estos unos parecen desesperados, otros no tanto, unos derraman lágrimas, otros gritan, algunos levantan el rostro al cielo y dexan caer las manos cruzadas, y otros, manifestando temor, levantan los ombros, y así á éste temor según las causas mencionadas. El que derrama lágrimas, levanta el entrecejo y une las cejas, arrugando aquella parte, y los extremos de la boca se baxan; pero el que ríe están levantados, y las cejas abiertas y despejadas.”³⁹

En relación con el genio florentino, nuestro escritor hace una recomendación sobre lo aconsejable de imitar las estatuas antiguas a fin de conseguir una corrección en la práctica del dibujo y en la percepción adecuada de unas medidas canónicas. Para refrendar su argumentación Palomino busca en la tradición de los grandes maestros del Renacimiento que acercaron su arte a la grandeza de los antiguos, entre ellos, Leonardo:

“Y este linaje de estudio, junto con las demás venerables antiguallas de las columnas Trajana y Antoniana, sepulcro de Ovidio, y las lucernas antiguas, con las demás maravillas de Roma subterránea, que nos franquea la providencia de las estampas, y libros, es lo que en Italia llaman “diseminare degli

³⁷ A. Palomino, *Museo Pictórico*, *op. cit.*, vol. II, pág. 302.

³⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. II, pág. 285: “Fa li moti delle tue figure appropriati agli accidenti mentale di esse figure; cioè che se tu la fingi esser irata, che il viso non dimostri in contrario, ma sia quello che in lui altra cosa che ira giudicarvi non si possa ed il simile dell'allegrezza, malinconia, riso, pianto e simili.”

³⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. II, págs. 193-194: “Da quel che ride a quel che piange non si varia né occhi, né bocca, né guancie, ma solo la rigidità delle ciglia che s'aggiongono a chi piange, e levasi a chi ride. A colui che piange s'aggionge ancora le mani stracciare li vestimenta e capegli, e co' l'onghie stracciarsi la pelle del volto, il che non accade a chi ride.

Non farai il viso di chi piange con equalli movimenti di quel che ride, perché spesso si somigliano, e perché il vero modo si è di variare sì com'è variato l'accidente del pianto da l'accidente del riso, imperò che, per piangere, le ciglia e la bocca si varian nelle varie cause del pianto, perché alcuno piange con ira, alcuno con paura, et alcuni per tenerezza e allegrezza, alcuni per sospetto, et alcuni per doglia e tormento et alcuni per pietà e dolore delli parenti o amici persi: de li quali pianti alcuno si dimostra disperato, alcuno mediocre, alcuni solo lacrimosi, et alcuno gridano, alcuni col viso al cielo e co' le mani in basso, avendo le dita di quelle insieme tessute; altri timorosi co' le spalli inalzate agli orecchi, e così seguono secondo le predette cause. Qual che verso 'l pianto alza le ciglia nelle loro gionture, e le stringe insieme, e compone grinze di sopra, et in mezzo li canti della bocca in basso; e colui che ride gli ha alti e le ciglia aperte e spaziose.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, págs. 114-115.

antico”, estudiar de lo antiguo. Mediante lo cual, se hicieron inmortales Miguel Ángel, Rafael de Urbino, Polidoro, Andrea del Sarto, Leonardo da Vinci, y todos los de aquel siglo dichoso.”⁴⁰

Posiblemente, cuando Palomino hace esta apreciación donde se recoge el amor de Leonardo por el arte antiguo, no esté pensando en las páginas del *Códice Atlántico*, donde el maestro de Anchiano afirma:

“L’imitazione delle cose antiche e più laudabile che le moderne”⁴¹

Quizá, en la anotación de arriba el maestro cordobés se hacia eco de tradiciones que, recordando el gusto de Leonardo por el arte clásico, comenzaban en Paolo Giovio:

“Leonardo da Vinci, quien en nuestro tiempo elevó la pintura a una gran dignidad y con gran sutileza ha revelado los misterios del arte en las obras de los antiguos”⁴²

Estas citaciones clásicas continuaban en obras tan asequibles por el Vitruvius, *De Architectura*, editado en Como en 1521, comentado por Cesare Cesariano, quien en el fol. XLVIv. Dice:

“Los arquitectos y escultores y pintores habiendo dignamente imitado la simetría y ejemplos de aquellas cosas que para la pública memoria entre otras cosas han dejado los gloriosísimos y liberalísimos romanos, muchos han llegado a la excelencia, y alguno ha conseguido la nobleza como Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Bramante de Urbino y algún otro como Miguel Ángel, florentino, que es egregio tanto en pintura como en escultura.”⁴³

Finalmente, quisiéramos mostrar un ejemplo más de la filtración de las ideas de Leonardo contenidas en el *Tratado de la Pintura*, utilizando un texto de Palomino que alude al trabajo que el pintor hará en los días de invierno cuando el trabajo se debe hacer en el domicilio o en el taller:

“Bien pensará el principiante, que ha acabado ya con el dibujo, llegando el caso de tomar los pinceles, y colores en las manos; pero pensará muy mal, porque todo su cuidado ha de poner en la observancia de aquel tan sabido precepto de Apeles, que no pase día sin línea; esto es, sin dibujar alguna cosa, por muy ocupado que se esté; que no estándolo, es menester a el menos por las noches (especialmente de invierno) dedicarse muy de propósito a ejercitar el dibujo.”⁴⁴

Leonardo, en un de sus preceptos, subrayará la necesidad que tiene el artista principiante de dibujar y de aprovechar las tardes de invierno para escoger los mejores dibujos que hay hecho al aire libre para poder mejorarlos:

⁴⁰ A. Palomino. *El Museo*, op. cit., vol. II, pág. 115.

⁴¹ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, op. cit., fol. 399r.

⁴² Paolo Giovio, “Leonardo Vincii Vita” en Claire Farago, op. cit., pág. 72: “Leonardos Vincius, qui picturam aetate nostra, veterum ejus artis arcana solestissime detegendo ad amplissimain dignitatum provexit.”

⁴³ La cita proviene de Kenneth Clark, “Leonardo and the Antique” en *Leonardo’s Legacy*, op. cit., pág. 1: “Ma per le publice memorie intra le altre cose che hano lassato li gloriosissimi et liberalissimi Romani: li architetti: et sculptori: et pictori dignamente havendo di quelle cose inimitati le symmetrie et exempli: molto sono pervenuti a la excellentia: Et chi ha conseguido la nobilitate: Si como Andrea Mantegna: Leonardo Vince: Bramante urbinense: et alcuni altri como Michele Angelo florentino: quale in pictura et sculptura se vede Egregio.” Otro estudio interesante sobre Leonardo y la Antigüedad se encuentra en la obra de, Eugène Munz, *Leonardo da Vinci. El sabio, el artista y el pensador*, Barcelona, 2005, “Leonardo da Vinci y la Antigüedad” págs. 229-243.

⁴⁴ A. Palomino, *El Museo*, op. cit., vol. II, pág. 114.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

“Las veladas de invierno deber ser usadas por los jóvenes en los estudios de las cosas realizadas durante el verano, es decir, todos los desnudos que hayas hecho el verano, reúnelos juntos y haz elección de los mejores miembros y cuerpos y ponlos en práctica y memorízalos bien.”⁴⁵

En el volumen que Palomino dedica a recoger las biografías y hechos de mayor importancia de nuestros artistas hasta el siglo XVIII, también podemos encontrar algunas referencias que enlazan con la recepción de las ideas de Leonardo asumida por nuestro tratadista.⁴⁶

Las primeras referencias que vamos a analizar son aquellas que se encuentran en la “Vida de Velázquez” que, en el conjunto de la obra, es la biografía más amplia de todas las recogidas por el escritor cordobés.

Una de las dos informaciones que nuestro autor introduce en esta biografía es aquella que vuelve a subrayar el paralelo ya hecho notar en varias ocasiones y que, desde el *Arte* de Pacheco, se estableció entre el propio suegro de Velázquez y el pintor florentino como los maestros de los dos grandes pintores que fueron Velázquez y Rafael:

“No tengo por mengua aventajase el discípulo al maestro (habiendo la verdad, que es mayor). Ni perdió Leonardo de Vinci en tener a Rafael por discípulo; ni Jorge de Castelfranco a Ticiano; ni Platón a Aristóteles, pues no le quitó el renombre de Divino.”⁴⁷

La segunda citación de Leonardo en la semblanza de Velázquez se contiene en la descripción del segundo viaje a Italia que el pintor sevillano hizo. Así, a su paso por Milán, el escritor cordobés nos recuerda como Diego Velázquez no olvida visitar el cenáculo vinciano situado en el refectorio de Santa M^a de las Gracias:

“Pasó a Milán, y aunque no se detuvo a ver la entrada de la Reina, que se preveía con gran ostentación, no dejó de ver algunas de las excelentes obras de Escultura y Pintura, que hay en esta ciudad, como la maravillosa Cena de Cristo, y de sus Apóstoles obra de la feliz mano de Leonardo de Vinci”⁴⁸

No es de extrañar que Palomino señale “la maravillosa Cena de Cristo” que, como hemos visto en el estudio de la literatura artística perteneciente al siglo XVII, se había convertido, también en nuestro país, en uno de los hitos artísticos que, por diferentes motivos, aparecía frecuentemente en la tratadística hispana.

Es interesante, igualmente, hacer notar la vinculación del artista italiano Cesare Arbasia con Leonardo da Vinci, hecho por nuestro Palomino discípulo del maestro florentino:

“César Arbasia, gran pintor italiano, y de la escuela de Leonardo de Vinci, vino a España por los años de 1600.”⁴⁹

⁴⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 190: “Le veglie della invernata deono essere dai giovani usati nelli studi delle cose apparecchiate la state, cioè tutti li nudi ch’hai fatti la state riducerli insieme, e fare elezione delle migliori membra e corpi e mettergli in pratica e ben a mente.”

⁴⁶ El conjunto de biografías que componen el último volumen de la extensa obra de Antonio Palomino titulado: *El Parnaso español pintoresco laureado*, obtuvo una pronta fama, de tal manera, que rápidamente, nuestro autor fue conocido con el sobrenombre del “Vasari español”, idea que recoge Nina Ayala Mallory cuando denomina su edición de biografías de Palomino como *Vidas*, véase Antonio Palomino, *Vidas*, Madrid, 1986, ed. de Nina Ayala Mallory.

⁴⁷ A. Palomino, *El Museo, op. cit.*, vol. III, pág. 211. El propio Palomino, con gran honestidad, indica el capítulo IX del libro I como la referencia exacta de la cita de Pacheco, en nuestra edición, pág. 202.

⁴⁸ A. Palomino, *El Museo, op. cit.*, v. III, pág. 235

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 101

Posiblemente, esta información sorprendente que el escritor de Bujalance nos trasmite, este en relación con su propio conocimiento de la vida artística cordobesa de la que él fue un protagonista. Ahora bien, es también relevante de señalar y, así, ya lo hicimos cuándo tratamos la recepción de Leonardo en los escritos del racionero de Córdoba, Pablo de Céspedes, la amistad que unió a los dos artistas Cesare y Pablo, amistad que Palomino nos recuerda:

“Concluida aquella obra, volviere a Italia, de donde dicen, fue llamado para este efecto, por la amistad que con él había tenido en Roma Pablo de Céspedes.”⁵⁰

En conexión con el problema de los leonardescos españoles debemos, también, subrayar algunas informaciones que provienen del *Parnaso español*.

Primeramente, debemos señalar como hace a Fernando Yáñez de la Almedina discípulo de Rafael de Urbino en vez de ver en él la pincelada suave del maestro florentino que, pocos años después, reconocerá Antonio Ponz, como veremos, en su visita a la Catedral de Cuenca:

“Fernando Yáñez, natural de Almedina, fue gran pintor y discípulo de Rafael de Urbino.”⁵¹

Por otro lado, es interesante comprobar que a Juan de Juanes, al que relaciona con Rafael de Urbino, lo acerca, también de manera curiosa, a Luis de Morales “el divino” quizá, percibiendo, ese parentesco leonardesco por el que los dos pueden acercarse, tal y como ya hemos estudiado y que podría obedecer a una influencia leonardesca común:

“Fue discípulo (Juan de Juanes) de Urbino, y también imitó a el Divino Morales.”⁵²

Con Antonio Palomino se cierra un ciclo de nuestra literatura artística y se abre otro, se cierra la época de los grandes tratados, el tratado de Carducho, el de Pacheco, el de Jusepe Martínez... de los que el libro de Palomino es resumen, síntesis y excelso corolario final, pero, también, con el *Museo Pictórico*, se abre una nueva época de nuestra literatura, donde Leonardo se aceptará como uno de los paradigmas del arte del Renacimiento, y maestro representativo de una época dorada del arte que debe ser seguido.

Nuestro escritor cordobés nos presenta una imagen del maestro de Vinci mediada, como ya hemos visto, por la recepción que la tratadística del s. XVII había hecho del florentino; así, Leonardo es uno de los pintores que subió el escalón desde el taller artesanal para acabar sus años en las palaciegas residencias francesas en brazos del “rey cristianísimo”.

Leonardo, igualmente, había sido el gran pintor del Cenáculo de Santa María de las Gracias, ejemplo de obra pictórica, que representa de manera excepcional los “moti d’animo” pero obra que representaba para los escritores barrocos también la prudencia y la sabiduría del pintor que no se sintió con las fuerzas suficientes de dar el toque final al rostro del Salvador.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 101. Sobre la relación de Antonio Palomino y los medios artísticos cordobeses se puede consultar: Alfonso Caballo Jiménez, “Antonio Palomino”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 142, 2002, págs. 373-380.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 93.

⁵² *Ibidem*, págs. 87-88

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Leonardo está presente, como ya lo había estado, aportando los argumentos que elevan a las artes en su dignidad, pero que relegan a la escultura por detrás de la pintura.

Por otro lado, sin embargo, habían comenzado nuevos tiempos para la difusión del “leonardismo” en Europa, las referencias a los apócrifos manuscritos serán dejados, progresivamente, de lado para utilizar y referirse a las ediciones impresas: “el gran Leonardo de Vinci, escribió, con singular inteligencia, dogmática y perceptivamente, impreso en París, año 1651.”

La publicación del tratado vinciano expandirá la posibilidad de conocimiento de las ideas de Leonardo, y así, nuestro escritor cordobés puede citar, directamente, los preceptos de la obra y permitir que las ideas vincianas penetren algunos de los capítulos y rincones de su obra, sin perder, no obstante, nunca de vista la visión que de él tuvieron los escritores de la pasada centuria.

C. EL ARTE DE PINTAR DE GREGORIO MAYANS EN EL ÁMBITO DE LOS ESTUDIOS VINCIANOS.

Gregorio Mayans y Siscar nacido en Valencia en 1699 y fallecido en 1781, fue profesor de universidad de dicha ciudad. Prolífico escritor sobre los más variados temas, escribió el *Arte de Pintar* en 1776 pero fue publicado años más tarde en Valencia en 1854.

La génesis del libro podría situarse en la circunstancia de haber sido nombrado en 1774 académico honorario de la Academia de San Carlos, razón por la que Menéndez Pelayo apunta a la probabilidad de que el texto sirviera en las clases que se impartían en la Academia.

No obstante, la obra de Mayans no ha tenido una buena acogida por la crítica posterior, en parte por su edición tardía y en parte por ser “obra de erudito sacada mucho más de los libros que de la observación personal de las obras de arte.”⁵³

Incluso esta acogida puede volverse negativa y caótica en las palabras que le dedica Juan Antonio Gaya Nuño:

“En todo caso, no se propuso hacer sino mera divulgación, la verdad que muy descosida y de rarísima o ninguna-ordenación, cómo se trasladase al papel cosas que se le fueran ocurriendo de repente o reordenando, sin luego llevarlas a su sitio.”⁵⁴

En el análisis siguiente que vamos a realizar del libro de Mayans vamos a comenzar citando dos textos que vuelven a recordarnos los hitos biográficos más importantes de la vida del Maestro de Anchiano:

“Leonardo de Vinci, varón en todo excelente, lo fue también en el colorido. Mereció morir teniendo reclinada la cabeza sobre las manos de Francisco, rey de Francia, que fue a visitarle; mostrando aquel príncipe valeroso y amigo de las letras que era insigne protector de los profesores de las artes y de las ciencias.”⁵⁵

La información que Mayans nos aporta procede, como indican Gaya Nuño y Menéndez Pelayo, de sus lecturas de la tratadística española del siglo XVII, donde ya vimos que la anécdota biográfica de la muerte de Leonardo era uno de los tópicos más recurridos a la hora de presentar la dignidad que a la pintura correspondía. De hecho, la referencia, extraída fundamentalmente de Vasari, se encuentra desde el Padre Sigüenza hasta Palomino, tratados que Mayans consultó y de donde extrajo esta información que también aparecía en aquellos escritores que como Butrón habían utilizado la anécdota con la intención de proteger los derechos de los pintores españoles del siglo XVII.

Ahora bien, en la cita hay un elemento interesante y reseñable que es la calificación que se hace de Leonardo da Vinci como “colorista”. El académico valenciano era muy sensible a la resolución cromática de los efectos de luces y sombras en la oposición y en

⁵³ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, op. cit., v. III, pág. 539.

⁵⁴ Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la Crítica*, op. cit., pág. 129.

⁵⁵ En relación con la obra de Mayans utilizamos dos ediciones de su texto, la primera es una reproducción facsímil de la primera edición de 1854 realizada en Valencia en 1997 y por la que normalmente citaremos, y la segunda Gregorio Mayans y Siscar, *Arte de Pintar*, edición de Aurora León, Madrid, 1996. La cita anterior corresponde, pues, a Gregorio Mayans y Siscar, *Arte de Pintar*, Valencia, 1997, pág. 26.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

la gradación, y en este gusto que le producen los pintores coloristas cita a los artistas que considera más sobresalientes en esta técnica pictórica, entre ellos a Ticiano:

“Debe la gloria del perfecto colorido, lo cual no alcanzó ningún antiguo y así todas sus figuras parecen que sean vivas y que se muevan y que sus carnes tiemblen y en sus pinturas la luz y la sombra se pierden y se disminuyen de un modo idéntico al de la naturaleza.”⁵⁶

Sin embargo, creemos que la mención de Leonardo como colorista puede haber sido inspirada por el *Arte de Pintar* de Pacheco, donde el tratadista andaluz declaraba:

“En la cual observación de los diversos efectos que hace la luz con los colores fueron excelentes Rafael de Urbino, Leonardo de Vinci, Antonio Correggio y Ticiano.”⁵⁷

La valoración de los artistas del Renacimiento por su capacidad para utilizar el color, curiosamente, se convierte en el escritor valenciano en una medida de crítica de su capacidad artística, así Rafael, uno de los grandes ídolos de la crítica del arte de la Ilustración, nos aparece en la siguiente cita apreciado por su dominio del color como seguidor, en este aspecto de Leonardo da Vinci.

Por otro lado, debemos insistir en que en la adjudicación de Rafael como discípulo y seguidor de Leonardo, nuestro Mayans no es original ya que esta opinión, en la tratadística española, ya fue enfatizada en muchas partes de su escrito *El Arte de la Pintura* por Francisco Pacheco:⁵⁸

“Rafael de Urbino, que siguió la escuela de Leonardo da Vinci, Miguel Angel Bonarroti, Julio Romano, Peregrin de Peregrini y otros insignes pintores no practicaron el colorido, y por eso carecieron de esta noble perfección.”⁵⁹

Así, en opinión de Mayans y Siscar la grandeza del pintor de Urbino reside, en parte, en el seguimiento que va a hacer de Leonardo, abandonando las formas peruginescas que en la pluma de Mayans son las de Peregrino Peregrini o Peregrino Tibaldi, el maestro que trabajó en El Escorial:

“En la corrección nos dio un admirable ejemplo Rafael de Urbino, pues luego que vió las pinturas de Leonardo de Vinci, dejó la manera seca y dura de su maestro Peregrin de Peregrini (sic) milanés, en los demás hombre insigne en su arte, pues era muy feliz en la invención diestro en el dibujo, atinado en el historiar y secuaz en la manera de Bonarrota.”⁶⁰

Ahora bien, las referencias a Rafael no quedan circunscritas a las vistas hasta este momento, como ya hemos dicho, Rafael es uno de los grandes iconos artísticos del siglo XVIII, y en este punto, como tal, se une, en visión de Mayans, a Miguel Ángel y Ticiano. Sin embargo esta terna de grandes maestros renacentistas no desplaza a Leonardo, que durante el siglo XVIII, se convirtió en un referente teórico-artístico primordial:

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 26. Véase Francisco José Tello y María Virginia Sanz Sanz, *Tratados Neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, 1980, pág. 160

⁵⁷ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, *op. cit.*, pág. 84. La cita de Pacheco ya hemos visto que procedía a su vez del *Trattato* de Lomazzo, *op. cit.*, pág. 27. Recordemos, igualmente, que la mayor parte de los textos de Leonardo que se citan en el *Arte*, tenían una temática lumínica y colorista.

⁵⁸ Francisco Pacheco, *El Arte*, *op.cit.*, pág. 146, 202, 275...

⁵⁹ Gregorio Mayans, *El Arte*, *op. cit.*, pág. 93

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 160. Tras el desliz en la confusión de Peregrino con Peregrino Tibaldi, nuestro escritor rectifica parte de su error al dar una caracterización del artista milanés extraída de la obra del padre Sigüenza: “Peregrin de Peregrini, milanés, hombre valiente en el arte, de mucha invención y caudal, así en el historiar como en el dibujo, uno de los mas señalados discípulos y seguidores de la manera de hacer de Miguel Ángel” Fray José de Sigüenza, *La fundación*, *op. cit.*, pág. 233

“Esto supuesto, es notorio á todos los inteligentes en la pintura, que los tres más excelentes maestros que tuvo esta noble arte en su importantísima renovación, fueron Miguel Ángel Bonarrota, Rafael Saccio (sic) de Urbino y Ticiano Vecellio. Salvo siempre á Leonardo de Vinci, como varón de admirable ingenio y erudición.”⁶¹

El siguiente texto sobre Leonardo que extraemos del libro de Mayans y que insiste sobre un evento significativo y famoso de la vida leonardesca es el que narra la realización “maravillosa” del Cenáculo de Santa María delle Grazie en Milán:

“Creo que es caso muy singular el de una insigne pintura que dejó de acabar su artífice, por no atreverse a representar la figura principal de un excelente historiado. Este fue Leonardo da Vinci, que por su ingenio fogoso solía no acabar sus pinturas; y así lo hizo en una cena que pintó en la pared del refectorio del convento de Santa María de Gracia, de religiosos dominicos en la ciudad de Milán. Representó a los apóstoles con admirable propiedad y gracia; y especialmente las cabezas salieron perfectamente acabadas. Esto le dio motivo a que deseando añadir á la figura de Jesucristo la cabeza correspondiente, que debía ser más majestuosa y agradable que todas las otras, no se atrevió a intentarlo; y aunque le instaron mucho para que acabase la pintura, nunca quiso, diciendo que no se atrevía á formar una cabeza superior a las otras que había pintado; y hubo de buscarse un artífice que la hiciese.

Francisco II, (sic), Rey de Francia, ofreció muchas recompensas á los ingenieros y arquitectos que se atreviesen á transportar á París aquella pared sin que la pintura se maltratase. En Valencia hubo una copia de ella, que se presentó al señor Rey D. Felipe II, de la cual dice fray José de Sigüenza, que quita las ganas de transportar el original al Real Monasterio de San Lorenzo; y hace una hermosa descripción de ella.”⁶²

Como en el caso anterior, la información, aunque difundida principalmente por los tratados italianos de Vasari y Lomazzo, tiene su origen en el texto del padre Sigüenza que, posteriormente, fue retomado por la tratadística española sucesiva y por la *Descripción* del padre Francisco de los Santos.⁶³

Ahora bien, aunque el texto sigue la narración del padre Sigüenza hay algunos pequeños matices que debemos subrayar porque aclaran algunos aspectos de la recepción de Leonardo en el siglo XVIII en relación con las épocas anteriores.

Así, es interesante recordar el inicio de la cita: “creo que es un caso muy singular el de una insigne pintura que dejó de acabar su artífice, por no atreverse a representar la figura principal de un excelente historiado. Este fue Leonardo da Vinci, que por su ingenio fogoso solía no acabar sus pinturas.”

Evidentemente, Mayans, en líneas generales, continúa en su exposición del acontecimiento la interpretación tradicional, es decir, Leonardo no pudo terminar la cabeza de Cristo porque no podía representar la belleza excelsa que el Salvador reclamaba una vez que había dado toda la majestad humana a los rostros de los apóstoles. Sin embargo, este argumento general, se ve enmendado por un argumento secundario, aquél que elimina el discurso religioso de la narración, para con un espíritu ilustrado, argumentar a favor de una característica de la personalidad de Leonardo como responsable de la no conclusión de la obra: “por su ingenio fogoso solía no acabar sus pinturas.”

Este rasgo de la personalidad de Leonardo provenía de la biografía vasariana:

⁶¹ *Ibidem*, pág. 161

⁶² Gregorio Mayans, *El Arte*, *op. cit.*, pág. 157

⁶³ Véase Fray José de Sigüenza, *Fundación*, *op. cit.* págs. 267 y 268

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

“Admirable y celestial fue Leonardo, hijo de ser Piero da Vinci; en la erudición y principio de las letras habría sacado un gran provecho si no hubiese sido tan variable e inconstante ya que se puso a aprender muchas cosas que comenzadas después abandonaba.”⁶⁴

Aunque, Fray José de Sigüenza lo subrayó, igualmente, en la descripción del *Cenáculo* vinciano con expresiones parecidas a las utilizadas por Mayans como vemos a continuación:

“Es pintura de Leonardo da Vinci, uno de los singulares ingenios que ha producido Italia, no solo para pintura, en que fue tan excelente, sino para todo cuanto emprendió; tanto caudal le dio la Naturaleza, que saberlo todo le parecía poco. Músico grande y gran arquitecto, escultor, ingeniero, o maquinista, y anatomista, filósofo, y al fin, lo que quería y en cualquier cosa que se reposara, que esto no había de hacer, fuera cosa monstruosa, sino que aquel fuego y viveza nativa del ingenio le hacía andar dando saltos de una en otra, como a muchacho que le hierve la sangre y no le deja estar quieto. De aquí vino que quedaron pocas cosas suyas acabadas [...]”

Finalmente, y en relación, con *La Cena* de Santa María de las Gracias, Mayans aporta un curioso dato que probablemente tomó de la descripción de El Escorial de Antonio Ponz⁶⁵:

“La mano tiene cinco dedos, y por esto parece cosa muy extraña que Leonardo da Vinci, en extremo docto y admirable observador de lo natural, hubiese hecho una cena de nuestro señor, en que pintó un apóstol con seis dedos, no sabiéndose que algunos de ellos hubiesen tenido uno más.”⁶⁶

Como vimos más arriba, Leonardo es considerado por la crítica artística del siglo XVIII como un gran teórico del arte, indispensable para todo artífice que quiera formarse en las doctrinas artísticas aceptadas como canónicas en este período de la Ilustración. Mayans y Siscar recepcionará la figura de Leonardo, en buena parte de su libro, desde este punto de vista que enfatiza la labor teórica del creador florentino:

“Pero dejando a los antiguos de quienes únicamente nos ha quedado la fama, Leonardo da Vinci, eruditísimo anatómico y escelentísimo pintor, escribió de este arte insigne.”⁶⁷

Vemos pues, que Leonardo es recordado entre otras cosas porque “escribió de este arte insigne”. Evidentemente, el escritor valenciano, en este momento temporal, se está refiriendo a la publicación y reimpresión del *Tratado de la Pintura* que había aparecido editado por primera vez en París en 1651.

Por otro lado, Mayans nos hace referencia a la erudición de Leonardo en un aspecto básico del arte de la pintura, a saber, el conocimiento de la anatomía humana, herramienta fundamental para ser capaz de reconocer y plasmar la belleza del cuerpo humano que, dentro de las tendencias neoclásicas, es un apartado artístico inexcusable.⁶⁸

⁶⁴ Giorgio Vasari, *Le Vite Edizione Giuntina*, op. cit., pág. 15: “Veramente mirabile e celeste fu Leonardo, figliuolo di ser Piero da Vinci; e nella erudizione e principi delle lettere avrebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile, perciò che egli si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l’abbandonava.” Ya hemos visto que esta visión del artista florentino fue la mantenida, en líneas generales por el círculo de intelectuales toscanos de la segunda mitad del siglo XV, véase Mauro Pavesi, “Milano, Firenze, Roma, Parigi: la diffusione del Trattato della Pittura di Leonardo”, op. cit., págs. 83-84

⁶⁵ A. Ponz, *Viaje de España*, v. I, t. II, Madrid, 1988, pág. 418

⁶⁶ Gregorio Mayans, *Arte de pintar*, op. cit., pág. 46

⁶⁷ Gregorio Mayans, *El Arte*, op. cit., pág. 101-102

⁶⁸ Véase Pierre Francastel, “La estética de las luces” y Rosario Assunto “Los teóricos del neoclasicismo” en V.V.A.A., *Arte, Arquitectura y Estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1980, pág. 15-70; Moshe Barasch,

Ya Vasari, fuente biográfica de Leonardo suficientemente conocida, nos refiere la importancia que Leonardo dio toda su vida a los estudios anatómicos y como los realizó con afán:

“Se dedicó después con mayor atención a la anatomía de los hombres (ayudado y recíprocamente ayudando en esto a messer Marco Antonio della Torre, excelente filósofo que entonces impartía sus clases en Pavía y escribía sobre esta materia, y fue de los primeros como he oído decir, que comenzó a ilustrar con la doctrina de Galeno las cosas de medicina y a clarificar la anatomía hasta aquel tiempo envuelta en muchas y grandísimas tinieblas de ignorancia; y en esto se sirvió maravillosamente del ingenio, obra y mano de Leonardo, que hizo un libro de todo esto dibujado con sanguina y sombreado con pluma) que con su mano diseccionó y pintó con grandísima diligencia, donde representó todos los huesos y añadió después con orden todos los nervios y los cubrió de músculos, los primeros unidos al hueso, y los segundos que lo mantienen firmes y los terceros que los mueven y en aquéllos en algunas partes escribió letras con caracteres extraños que están hechos con la mano izquierda, al revés y que quien no tiene la práctica de leerlos no los entiende porque sólo se pueden leer con el espejo.”⁶⁹

Los trabajos de Leonardo se plasmarán en los *Manuscritos de Anatomía* que se conservan en la colección del Palacio de Windsor y que comenzaron a ser publicados ya en el propio siglo XVII, lo cual daría la posibilidad de que nuestro tratadista los hubiese conocido en alguna versión impresa que le reafirmase en su consideración de Leonardo como un gran anatomista.⁷⁰

Otros recuerdos en el texto de nuestro escritor sobre el Leonardo teórico, los encontramos en el siguiente texto:

“La simetría pide un grande estudio en las obras de los que fueron eminentes en su teórica y práctica, como el diligentísimo Alberto Durero, Juan Bautista Alberti (sic) y Leonardo da Vinci.”⁷¹

La cita de Mayans sigue manteniendo una visión de Leonardo que proviene de la anterior tratadística y que sitúa al maestro florentino entre los grandes teóricos renacentistas como Alberto Durero y Leon Battista Alberti a quien, nuestro Mayans denomina Juan Bautista, error que está unido a otros que ya hemos hecho notar en el texto y que puede hablarnos de la precipitación de su trabajo.

El origen de la información que nos transmite Mayans y Siscar proviene de los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho quien en su Diálogo Primero dice lo que sigue:

Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann, Madrid, 1999, págs. 249 y s.s.; J.J. Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad*, Barcelona, 1984, págs. 113 y s.s.

⁶⁹ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, págs.27-28. “Attese dipoi, ma con maggior cura, alla notoria degli uomini (aiutato e scambievolmente aiutando in questo messer Marc’Antonio della Torre, eccellente filosofo che allora leggeva in Pavía e scriveva di questa materia, e fu de’primi, come odo dire, che cominciò a illustrare con la dottrina di Galeno le cose di medicina et a dar vera luce alla notomia, fino a quel tempo involta in molte e grandissime tenebre d’ignoranza; et in questo si servi meravigliosamente dell’ingegno, opera e mano di Leonardo, che ne fece un libro disegnato di matita rossa e tratteggiato di penna), che egli di sua mano scorticò e ritrasse con grandissima diligenza, dove egli fece tutte le ossature et a quelle congiunse poi con ordine tutti i nervi e coperse di muscoli, i primi appiccati all’osso, et i secondi che tengono il fermo, e i terzi che muovano; et in quegli a parte per parte di brutti caratteri scrisse lettere, che sono fatte con la mano mancina a rovescio, e chi non ha pratica a leggere non l’intendene perché non si leggono se non con lo specchio.”

⁷⁰ Véase Carlo Pedretti. “Fogli di Anatomia a Windsor. Prime edizione” en *L’Anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario, op. cit.*, págs. 179 y ss.

⁷¹ Gregorio Mayans, *El Arte, op. cit.*, pág. 116.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

“Y para la Simetría al docto y diligentísimo Alberto Durero, Leon Bautista Alberti, Juan Pablo Lomazzo, Pomponio Guárico, y algunos discursos manuscritos doctísimos de Michelángel, de Leonardo de Vinci, y otros observantísimos, que entendieron la Simetría con eminencia.”⁷²

De hecho, el error de Mayans puede entenderse a través de la información que sigue a la ya vista en el tratado de Carducho:

“Para la fisionomía a Juan Pablo Galuci Salodiano [...] y a Juan Bautista de la Porta y Leonardo en un tratado de ella.”⁷³

Posiblemente, nuestro escritor confundió Juan Bautista de la Porta con Leon Bautista Alberti en su precipitada redacción del texto de 1776.

Leonardo es, también, para Mayans y Siscar un gran maestro de la perspectiva:

“Para adquirir este preciosísimo caudal de la perspectiva de la geometría, anatomía y otras ciencias coadyutoras de la pintura, aprovechaos de la enseñanza de los dos incomparables maestros de ella, Leonardo de Vinci y Alberto Durero.”⁷⁴

De manera semejante, Palomino ya había hecho esta asociación en el Libro I de su Teórica dentro del *Museo Pictórico*. Así, en efecto, como fuentes para el estudio de la perspectiva remite a un grupo de autores entre los que figuran Leonardo da Vinci y Alberto Durero.⁷⁵

Ahora bien, para explicar los tipos de perspectiva existentes Mayans recurrirá a la teoría de Leonardo, apoyo que no nos extraña al haberlo nombrado como uno de los grandes estudiosos de tal disciplina. El texto de Mayans al que nos referimos es el siguiente:

“En la primera parte se trata de la disminución que hacen las cantidades o tamaños de los cuerpos en diversas distancias porque según quiere el pintor que parezcan apartados de la vista así los debe mostrar disminuidos en lo pintado.

En la segunda parte se trata de la disminución de los colores de dichos cuerpos, porque todo color en cualquier materia cuanto más se aparta de la vista, más va perdiendo su fuerza y su hermosura; de manera que lo blanco parece menos blanco, lo rojo menos encendido; y así los demás colores pierden y amortiguan lo vivo, lo eficaz, lo brillante, al parecer de nuestra vista, hasta no conocerse en qué color son las cosas; y en la dicha conformidad debe representarlas el pintor.

En la tercera parte de la perspectiva se trata de lo que se disminuya el verdadero conocimiento de las figuras ó cuerpos, y de sus términos ó contornos, en varias distancias, porque de lejos no se conoce en los bultos si el objeto de la vista es hombre ó árbol ó animal ó piedra.”⁷⁶

Sin embargo, creemos que, como en otros casos, Mayans recibe los contenidos leonardescos a través de la tradición de la tratadística española, en este caso, de Francisco Pacheco, donde en su *Arte de la Pintura* comenta su famoso párrafo vinciano sobre los tipos de perspectiva, exponiendo además la interpretación que del mismo daba el escritor sevillano Juan de Jáuregui.

Primeramente veamos la recepción que Pacheco hace del consejo leonardesco:

⁷² V. Carducho, *Diálogos*, *op.cit.*, págs. 28-29.

⁷³ *Ibidem*, págs. 29-30.

⁷⁴ G. Mayans, *El Arte*, *op. cit.*, pág. 182.

⁷⁵ F. J. León Tello y M.M. Virginia Sanz Sanz, *La teoría española de la pintura*, *op. cit.*, pág. 207

⁷⁶ G. Mayans, *op. cit.*, págs. 121-122

“La Perspectiva que se usa en la pintura tiene tres partes principales: la primera es la disminución que hacen los cuerpos inanimados en diversas distancias; la segunda es aquella que disminuye las figuras vivas, que se muestran en varios términos y lugares (esto es lo que toca al debuxo) la tercera es la parte que trata de la disminución de los colores en todo aquello de que se ha de hacer demostración. Y desta última no hay regla infalible porque cae (como se ha dicho) debaxo de la prudencia del artífice.”⁷⁷

Seguidamente, exponemos el texto de Jáuregui que aparece en el *Arte* y que, todavía, es bastante más similar al que Mayans incluye en su libro:

“La Prospettiva, arte que se estiende y obra en toda la pintura, se divide en tres partes principales, de las cuales la primera es la disminución que hacen las cantidades o tamaños de los cuerpos en diversas distancias. Porque según pretende el pintor que parezcan apartados de la vista, así los debe mostrar diminuidos en lo pintado. La segunda parte es aquella que trata de la disminución de los colores, destos cuerpos; porque todo color en cualquier materia, cuanto se aparta más de la vista, tanto más va perdiendo su fuerza y su lustre: lo blanco parece menos blanco, lo negro menos negro, lo rojo menos encendido, y así los demás colores pierden y amortiguan lo vivo, lo eficaz, lo brillante al parecer de nuestra vista: hasta no conocerse de qué color sean las cosas; y en esta conformidad debe representarlas el pintor. La tercera parte es aquella que disminuye la noticia de las figuras o cuerpos, y de sus términos o contornos en varias distancias porque de lexos no se conoce los bultos, si es hombre o árbol, piedra o animal; y asímesmo, no se distingue aquella circunferencia y extremidad en que termina el objeto o cuerpo mirado, si es redondo, prolongado, cuadrado o en otra forma, que si se distinguiera, no juzgáramos el árbol hombre; a la oveja peñasco, o la torre choza, y otros engaños y ambigüedades, en objetos tan diferentes y tan desconformes en sus perfiles, términos o contornos. Y con esta misma confusión deben pintarse más o menos, según la distancia a que se pretenden situar.”⁷⁸

Así pues, volvemos a comprobar que en el caso de Gregorio Mayans y Siscar, la recepción que se hace de Leonardo da Vinci en su faceta teórica, viene mediada por la tratadística española del siglo XVII, que no había perdido su vigor e influencia en las opiniones artísticas que los escritores del siglo XVIII mantenían.

Un claro ejemplo de lo afirmado, es la siguiente cita del escritor valenciano que estamos analizando:

“Esto con el favor de Dios sucederá si estuviéreis perfectamente instruidos en los preceptos del arte, estudiando bien y practicando los que dieron y publicaron Leonardo da Vinci, Pablo de Céspedes, José de Ribera, Francisco Pacheco, D. Antonio Palomino y otros pocos que enseñaron una doctrina elemental y acomodada á la inteligencia de los que desean aplicarse á esta arte sumamente dificultosa.”⁷⁹

Leonardo, es, pues, para el tratadista del Siglo de las Luces, un referente necesario en la formación de todo artista dentro del marco académico en que nuestro texto se debe insertar. Ahora bien, por otro lado, esta enseñanza académica no desprecia, sino que al contrario, sigue valorando como textos respetables, necesarios e ineludibles los escritos del racionero de Córdoba recogidos, antes de su publicación por Ceán Bermúdez, en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, los escritos de José de Ribera, desconocidos para nosotros y de los que afirma Menéndez y Pelayo:

“Mayans cita en este tratado algunos libros españoles de que no tengo noticia [...] y, lo que es más de notar una obra del mismísimo Jusepe de Ribera, intitulada Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, los cuales ingenuamente confieso no haber visto pero de cuya existencia no permiten dudar las precisas indicaciones de Mayans.”⁸⁰

⁷⁷ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 385-386. El texto de Leonardo se encuentra en el *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 337 [489].

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 386.

⁷⁹ Gregorio Mayans, *El Arte*, op. cit., pág. 181.

⁸⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, op. cit., vol. III, pág. 539. Quizá los escritos a los que se refiere el texto del escritor valenciano y que el erudito santanderino considera, sin duda, existentes, sean los nombrados por Palomino, op. cit., vol.III, pág. 197: “Dejó entre otros papeles

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Los escritos de Antonio Palomino son, igualmente, estimados por Mayans, los cuales mantuvieron a lo largo de, prácticamente todo el siglo XVIII, un éxito y difusión importantes, lo que, finalmente, llevó a su reimpresión entre 1795 y 1797 a iniciativa del secretario de la academia Isidoro Bosarte.⁸¹

Nuestro escritor valenciano analizó a Leonardo da Vinci desde otros puntos de vista, por ejemplo, en relación a su gran capacidad como dibujante:

“Retrataron en dibujo Leonardo da Vinci, Federico Zucaro, Enrique Gelcio, el caballero Josefino, el Paduano [...]”⁸²

La información, en este caso, procede, igualmente, del tratado de Pacheco quien nos facilita el siguiente comentario acerca de los pintores que utilizaron la técnica del dibujo par componer retratos:

“Hizo también retratos en debuxo el gran Leonardo da Vinchi, Federico Zúcaro, Enrique Golzio, el Caballero Josefino, pero quien ha hecho más estudio en Roma ha sido el Paduano, no perdonando a ninguna persona puesta en dignidad que no debuxase de lápiz, en papel azul, con su realce, con que se adornaba su obrador y por ellos los pintaba en colores después.”⁸³

Otro aspecto del dibujo de Leonardo era su deseo de mostrar lo que no se podía ver, es decir, ser capaz de dejar intuir el relieve y las formas que en un plano no pueden ser percibidos y que sí lo serían en un bulto redondo.

Curiosamente, Mayans nos da un precepto sobre este tipo de dibujo que Leonardo ya había propuesto en los consejos que sobre el tema se recogieron en el *Libro di Pittura*:

“Mas hacer las estremidades de los cuerpos y cerrar el modo de la pintura, es cosa que raras veces sucede en el uso del arte; porque la misma extremidad debe redondearse y acabar de modo que prometa otras cosas detrás de sí, y muestre también lo que oculta.”⁸⁴

Así, en la representación del cuerpo humano y de sus partes, el florentino empezó a adoptar en torno a 1500 un tipo de dibujo caracterizado por un sistema de sombreado que se incurvaba intentando seguir la forma de los miembros que se perdían a la vista.

De sus investigaciones Leonardo deja algunas pruebas en su *Libro di Pittura*, donde en el precepto 29 el italiano afirma:

“No ha de ser llamada la música sino hermana de la pintura, puesto que ella depende del oído, sentido segundón para el ojo, y compone una armonía por la conjunción de sus partes proporcionales, sonadas simultáneamente, aunque obligadas a nacer y a morir en uno o más tiempos armónicos. Tales tiempos circundan las proporciones de los miembros de que esa armonía se compone, *de la misma manera que se traza una línea de circunferencia para contornear los miembros que engendran la humana belleza.*”⁸⁵

de su mano una célebre escuela de principios de la Pintura, no sólo en Italia, sino en todas las provincias de Europa, como dogmas infalibles del arte.”

⁸¹ Sobre la importancia del texto de Palomino durante el siglo XVIII se puede consultar: Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, 2001, en especial “La fortuna crítica de Palomino”, págs. 40-67.

⁸² Gregorio Mayans, *El Arte, op. cit.*, pág. 133.

⁸³ Francisco Pacheco, *el Arte, op. cit.*, pág. 527. Según Bassegoda, en su nota al texto citado, el Paduano seguramente es Octavio Leoni de Marsari (Roma, ca. 1587-1630) conocido en la época como *cavalier Padovano*.

⁸⁴ Gregorio Mayans, *El Arte, op. cit.*, pág. 29.

⁸⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 153. Traducción de Ángel González, *op. cit.*, pág. 32. El subrayado es nuestro. “La musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, con ciò sia ch’essa è subbietto dell’audito, secondo senso a l’occhio, e compone armonia con le congionzioni

Para Mayans el dibujo debe reflejar el natural, manteniendo un concepto de la imitación que era muy cercano al mantenido por la tradición artística hispana. Leonardo volverá a aparecer como ejemplo de dibujante excelso dentro de los parámetros de Mayans:

“Sea tal el dibujo, que lo mismo sea verle, que venir en conocimiento del original, que por él se representa como lo consiguió el príncipe de los pintores Apeles, delante del Rey Tolomeo. Para esto es necesario imitar los objetos naturales que es lo que impropriamente llaman imitación de la naturaleza, y hablando con propiedad, es imitación de la verdad, según se ofrece a la vista, ó se debe ofrecer, si el pintor atiende a la mayor perfección del natural; en cuya expresión fueron muy felices y eminente el ingeniosísimo Leonardo de Vinci, ayudado por su admirable erudición [...]”⁸⁶

Ahora bien, obtener la perfección en la representación del natural es difícil de alcanzar y se necesita mucha atención y observación unido al estudio, en este estudio Leonardo, es siempre un referente par el tratadista valenciano que ve en el artista florentino uno de los grandes personificadotes de la reflexión, estudio y erudición en el arte pictórico:

“Nadie puede llegar á comprender la suma perfección de las obras de Dios, aun de aquellas que parecen menos admirables por falta de perspicacia ó de atención, ó de consideración, ó de meditación y de inteligencia. Y así en cualquier cosa natural en que buscamos las perfecciones, al querer imitarlas nos quedamos muy atrás; y cualquier imitación es inferior á la perfección natural, y siempre admite aumento. Por eso es necesario el estudio de la naturaleza, que fue el que hizo tan eminente a Leonardo da Vinci.”⁸⁷

La representación de la figura humana es uno de los grandes temas de la pintura en los siglos XVII y XVIII y como recordaba Leonardo en su tratado, la parte más difícil de la representación era aquello que no se podía ver sino intuir a través de sus expresiones físicas: “il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l’omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile il secondo difficile.”⁸⁸

Es esta idea, que tiene su origen en el artista italiano, la que nuestro Mayans nos transmite en el siguiente extracto de su obra:

“Dijo muy bien Carlo Van Mander, natural de la ciudad de Arlem en Holanda que tiene mucha dificultad pintar un rostro riendo y otro llorando; porque en ambas acciones se levantan las cejas hacia la frente y desde los ojos salen arrugas pequeñas hacia las orejas.”⁸⁹

Leonardo expresa, como ya vimos, esta idea en múltiples ocasiones de las que mostraremos una:

“El que ríe no se diferencia del que llora, ni en los ojos, ni en la boca, ni en las mexillas, sino sólo en lo rígido de las cejas que se abaten en el que llora y se levantan en el que ríe.”⁹⁰

delle sue parte proporzionali operate nel medesimo tempo, constrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici li quali tempi circondano la proporzionalità de’ membri di che tale armonia si compone, non altrimente che si faccia la linea circonferenziale le membra di che se genera la bellezza umana.”

⁸⁶ Gregorio Mayans, *El Arte*, op. cit., pág. 184

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 85

⁸⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág.219

⁸⁹ Gregorio Mayans, *El Arte*, op. cit., pág. 43

⁹⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. II, pág. 243. Traducción de D. A. Rejón de Silva, op. cit., pág. 114. “Da quel che ride a quel che piange non si varia né occhi, né occhi, né bocca, né guancie, ma solo la rigidità delle ciglia che s’aggiongono a chi piange, e levasi a chi ride.”

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Como en otras informaciones que nos transmite *El Arte de Pintar*, el precepto citado no está relacionado directamente con la obra de Leonardo, sino que más bien hay un intermediario, que es, como en otros casos Francisco Pacheco:

“Carlo van Mander, natural de la ciudad de Harlem [...]. Tiene mucha dificultad el pintar un rostro riendo y el otro llorando porque en ambas acciones se levantan las cejas hasta la frente, y de los ojos salen arrugas pequeñas hasta las orejas.”⁹¹

Finalmente, Gregorio Mayans nos aporta una interesante noticia de la difusión de la obra pictórica de Leonardo da Vinci a través de un libro impreso de láminas.

“Carlota Catalina Patina, en el año 1691, publicó en Padua en la imprenta del Semanario, y explicó en muchas láminas de bronce, diferentes tablas: y su libro contiene varias escogidísimas pinturas de Ticiano, Leonardo da Vinci, Pablo Veronés, Jacobo Tintorero, Jacobo Basan, Annibal Caragio, Nicolás Pusin, Juan Helbenio, y otros muchos célebres pintores, todas buriladas sobre cobre é ilustradas con comentarios: libro rarísimo, porque no se hizo para venderle.”⁹²

En el tratado de Gregorio Mayans y Siscar encontramos un documento pensado para la vida académica desarrollada en Valencia, en la institución de San Carlos, posiblemente, tras haber sido elegido nuestro autor como académico de la misma en 1774. Tiene setenta y cinco años cuando la Real Academia de San Carlos le propone hacer la Oración de la Junta Pública de 1776, y comienza a redactar el manuscrito cuando se conocen otras obras escritas de su propia letra en las que tenía recogidas muchas ideas y notas sobre la pintura, sin embargo el texto, finalmente no será publicado por discrepancias del ilustrado valenciano con la propia institución académica y con las autoridades culturales de la época.⁹³

El texto, como nos recuerda Aurora León, venía, en parte, a sustituir los escritos ya más anticuados del siglo XVII, de los cuales, como ya hemos visto, se nutre y que cita abiertamente. Así es interesante resaltar que la información y la reflexión que el escritor valenciano nos da de Leonardo, no es en líneas generales, una información directa, sino lo que podríamos denominar una “segunda recepción”, es decir, la relación y la visión que Mayans obtiene de Leonardo viene mediatizada por la visión que del artista florentino dejarán los tratadistas del siglo XVII.⁹⁴

Este uso de la tratadista anterior, por problemas, posiblemente, de precipitación, conllevan el error en alguna de las ideas que nuestro escritor vierte en su texto, confundiendo a Francisco I por un hipotético Francisco II, a Peregrino Tibaldi como maestro de Rafael...

Otro aspecto del tratado, relacionado con el discurso que estamos haciendo del mismo es su anclaje, efectivamente en la tradición, respetando como objetivo primordial del arte la representación naturalista frente a la idea neoclásica de perseguir “el bello ideal” que en determinados círculos intelectuales se habían impuesto tras la recepción de los escritos de Mengs y Winckelmann.⁹⁵

⁹¹ Francisco Pacheco, *El Arte*, *op. cit.*, págs. 408-410

⁹² Gregorio Mayans, *El Arte*, *op. cit.*, pág. 104

⁹³ Véase, J. Bérchez i Gómez. “Origen y censura del “Arte de Pintar” de Mayans” en *Academia*, Madrid, 1981, págs. 151-169

⁹⁴ Aurora León, “Introducción” en G. Mayans y Siscar, *El Arte de Pintar*, *op. cit.*, págs. 11-54

⁹⁵ Véase, Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico*, *op. cit.*, pág. 86: “La obra de Gregorio Mayans y Siscar constituye un excelente ejemplo de la vitalidad de la tradición.”

Leonardo da Vinci y España

En este sentido Mayans, a través de la recepción de la figura de Leonardo, defiende la creación de un arte naturalista que se perfecciona a través del estudio de la naturaleza: “por eso es necesario el estudio de la naturaleza que fue el que hizo tan eminente á Leonardo da Vinci.”⁹⁶

Leonardo es, pues, para el intelectual valenciano un artista profundamente erudito que ha sabido expresar sus conocimientos por medio de sus escritos, escritos que tratan diversas materias, pero que sobresalen en anatomía, simetría y perspectivas. Ejerciendo su arte que buscaba la representación de la naturaleza se dedicó al estudio de la misma y consiguió realizar obras fundamentales de la historia de la pintura como es el famoso Cenáculo de Santa María de las Gracias en Milán. Por todo ello elevó la dignidad de la pintura y obtuvo el reconocimiento de la historia al morir en brazos de Francisco I de Francia.

Como vemos, esta imagen de Leonardo, grosso modo, es la misma que habían defendido, como ideal de artista los tratadistas hispanos de las centurias anteriores que nuestro Mayans recoge dentro de un espíritu academicista.

⁹⁶ Gregorio Mayans, *El Arte*, op. cit., pág. 85

D. LA ESTÉTICA NEOCLÁSICA Y LEONARDO: ANTONIO RAFAEL MENGES.

Antonio Rafael Menges (1728-1779), artista de origen alemán, ha pasado a la posteridad como el pintor filósofo por los dos campos en que realizó su labor teórico-práctica.

Su vida se desarrolló alrededor de tres cortes europeas, Dresde, Roma y Madrid. Pero fue, sin lugar a dudas, Roma donde se despertó el profundo amor a la Antigüedad que será uno de los más firmes pilares de sus ideas artísticas.

En esta ciudad conocerá, de primera mano, los grandes restos arqueológicos y las ideas que mantenían los eruditos de la Ciudad Eterna; y allí, en Roma, Menges será una figura fundamental para la formación del estilo Neoclásico, siendo parte inexcusable de la pléyade de artistas que difundieron la doctrina del “Bello Ideal” por toda Europa.

Su llegada a Madrid será propiciada por Carlos III que había mostrado, igualmente, su amor por la cultura clásica al financiar las cruciales excavaciones de Pompeya y de Herculano. En Madrid, el pintor bohemio transformará el panorama artístico realizando un profundo cambio en la mentalidad de intelectuales y eruditos, que aceptarán, jubilosos, las ideas del artista reconocido internacionalmente.

Sus obras escritas, un tanto misceláneas, fueron publicadas, primeramente, en italiano y en Parma en el año 1780 y en ese mismo año aparecerían en España bajo el cuidado de don José Nicolás de Azara (1730-1803) su inquebrantable amigo.

Cronológicamente, el primero de sus escritos lleva el título de *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*, fue su primera obra publicada cuando tenía 34 años y parece que se redactó a instancias de su amigo J.J. Winckelmann quien se atrevió a imprimirla en 1762, teniendo otra edición en 1765. El siguiente texto que recoge esta edición son los *Pensamientos de D. Antonio Rafael Menges sobre los grandes pintores: Rafael, Correggio, Ticiano y los antiguos*, y después vendrán: *Carta de D. Antonio Rafael Menges a Monseñor Fabroni sobre el grupo de Niobe*; *Carta de D. Antonio Rafael Menges a Mr. Estevan Falconet. Escultor francés en Petersburgo*; *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España*; *Carta de D. Antonio Rafael Menges a D. Antonio Ponz* que el autor dejó fechada en Aranjuez a 4 de marzo de 1776; *Carta de D. Antonio Rafael Menges a un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las artes del diseño*; *Noticias de la vida y obra de Antonio Alegri llamado el Correggio por D. Antonio Rafael Menges*; *Lecciones prácticas de pintura por D. Antonio Rafael Menges* y la *Carta a un amigo de D. Antonio Rafael Menges sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes*.⁹⁷

Además, en la edición del texto encontramos los escritos del ya nombrado José Nicolás de Azara, que el político español escribió como aclaración y complemento a los textos dejados por Menges y que son: una *Noticia de la vida y Obras de Antón Rafael Menges, primer pintor de Cámara del rey* y un *Comentario al tratado de la Belleza de Menges*.

⁹⁷ Sobre el texto de Menges es interesante el artículo de Emilio Orozco Díaz, “Sobre el libro de Menges” *Archivo Español de Arte*, 1943, XVI, págs. 246-269.

La llegada de Mengs a España aparentemente lo alzó a una envidiable posición que le granjeó el respeto y amistad de una parte de los intelectuales y artistas de la corte. Aunque, posiblemente, su amistosa relación con el rey Carlos III influyó en la buena acogida del artista bohemio en la capital del reino.⁹⁸

Pero, por otro lado, hubo una animadversión hacia su persona que tejió sobre sus acciones una leyenda negra, por ejemplo, acerca de su actitud hacia el pintor veneciano Tiépolo o las desavenencias que tuvo con la Academia de Bellas Artes⁹⁹, a la que abandonará definitivamente en 1769.

Sus reflexiones estéticas se centran en torno al concepto de belleza, que consistía en saber escoger en las obras de la naturaleza las partes más hermosas, lo mejor y lo más útil, según las ideas humanas y corregir las que no lo son tanto según el concepto que se tiene de lo hermoso. Se conservaría lo esencial de cada cosa y se desecharía aquello que se considerase inútil.

La belleza es, pues, la perfección de la materia, y distingue Antonio Rafael Mengs entre una belleza visible e invisible, que, aunque no es vista, el alma la siente y comprende. De aquí que sea Dios la fuente y manantial de todo lo perfecto. Pero dentro de esta belleza visible estableció, asimismo, varios grados en función de los partes activas de la naturaleza, consideradas por él como las más perfectas y las pasivas.

Sin embargo, la fama y prestigio de Mengs comenzaron a evaporarse con gran facilidad, y así, en el diálogo de Ceán Bermúdez titulado *Diálogo sobre el arte de la pintura* publicado en Sevilla en 1817, en el que actúan como interlocutores Mengs y Murillo, y en el que el pintor bohemio encarna la rigidez clasicista y la imposición exterior frente a los valores nacionales de libertad y defensa de la tradición que encarna Murillo, la crítica y los tópicos que lastrarán la imagen de Mengs están ya creados.¹⁰⁰

Marcelino Menéndez Pelayo establecerá de manera semejante, una amplia crítica sobre los objetivos y realizaciones de Mengs:

“Todas estas cosas cambiaron de aspecto con la venida de Mengs, llamado de Nápoles por Carlos III en 1761. Conocemos ya la genialidad del pintor bohemio, su intolerante y pedagógico dogmatismo, sus aspiraciones idealistas y platónicas, su rigidez censoria, su adoración por las obras de la escultura griega, su concepto de la Belleza como noción intelectual de la perfección o cosmonaturaleza corregida según nuestras ideas [...] desterró el brillante colorido de Tiépolo y la arrogante y briosa manera de Giaquinto, para sustituirlos por un pseudo-clasicismo en que andaban mezcladas la timidez servil del miniaturista y la abstracción ideológica del profesor de Metafísica.”¹⁰¹

Habría, pues, que esperar a los escritos de F. J. Sánchez Cantón y sobre todo el *Pensamiento artístico español* de Andrés Úbeda para que la figura de Mengs comience un proceso de rehabilitación y una nueva valoración en su obra artística y literaria.¹⁰²

⁹⁸ Andrés Úbeda de los Cobos, *op. cit.*, pág. 166 y s.s.

⁹⁹ Sobre este punto se puede consultar Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, págs. 10-11 y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Escultura y Pintura del s. XVIII. Francisco de Goya*, Madrid, 1958, págs. 143-150.

¹⁰⁰ José Agustín Ceán Bermúdez, *Diálogo sobre el arte de la pintura*, Sevilla, 1817.

¹⁰¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, *op. cit.*, v. III, pág. 534

¹⁰² Francisco J. Sánchez Cantón, *Mengs en España*, Madrid 1927; *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779. Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la Exposición celebrada en mayo de 1928*, Madrid, 1929; “Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes” en *Academia*,

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Seguidamente, vamos a emprender un análisis de la recepción de la figura de Leonardo en el misceláneo conjunto de escritos de Antonio Rafael Mengs, comenzando por sus *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*.

Para Mengs el artista más conspicuo de toda la historia del arte occidental ha sido Rafael de Urbino, al que acompañan Antonio Allegri “Corregio” y Tiziano Vecelli:

“En suma estos tres son los mayores Maestros, porque fueron grandes en todas sus partes, y en alguna excelentes, é incomparables. Sus Gustos, fueron diversos, porque fueron diversos los objetos que escogieron. Rafael tenía el Gusto de la Expresión, Corregio el de lo Agradable; y Tiziano el de la Verdad.”¹⁰³

Ahora bien, la grandeza obtenida por Rafael le viene, en cierta manera, dada por el deseo de aprender que el pintor de las Marcas posee y que le lleva a observar con detenimiento y aplicación la obra de Leonardo da Vinci:

“Hasta entonces no había conocido Rafael que cosa era la elección; pero quando vio en Florencia las obras de Leonardo de Vinci y Miguel Ángel se despertó su grande ingenio, y con su actividad conoció que se podía pasar más allá de la Imitación.”¹⁰⁴

“Rafael [...] conoció las primeras ideas de la Expresión figurada al ver las obras de Masaci y los cartones de Leonardo: y según estos consideró la esencia de la Naturaleza y principalmente las pasiones del alma y como mueven al cuerpo.”¹⁰⁵

Las notas biográficas que enlazan el progreso pictórico de Rafael con la contemplación de las obras de Leonardo en Florencia están en relación con las apreciaciones dadas por Giorgio Vasari en su *Vida de Rafael*. Así, en sus primeras obras Rafael tendió a la representación de la realidad con excesiva exactitud al seguir los consejos de su maestro Pietro Perugino y al intentar emularlo, ya que “todos los que vivieron antes de Rafael, Corregio y Tiziano no buscaron más que la pura Imitación.”¹⁰⁶

Pero tras la contemplación de las obras de Leonardo da Vinci conoció que “se podía pasar más allá de la imitación”.¹⁰⁷

Vasari, como hemos ya dicho, fue la fuente de inspiración del pintor alemán en los dos textos arriba mencionados:

“La causa de que no siguiera haciéndolos reside en que llegaron a Siena algunos pintores que celebraban el cartón que Leonardo da Vinci había hecho en la Sala del Papa en Florencia, representando un grupo de caballos que decorarían la sala del palacio y el de Miguel Ángel, con desnudos, en competencia con Leonardo, aun más admirable. Más atraído por el amor al arte que por el provecho, abandonó esa obra y se vino a Florencia.”¹⁰⁸

1952, págs. 313-317; *Escultura y pintura del siglo XVIII*, op. cit. Al texto de Andrés Úbeda ya nos hemos referido con anterioridad como *Pensamiento Artístico Español del siglo XVIII*.

¹⁰³ Antonio Rafael Mengs, *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Murcia, 1989, edición e introducción de Mercedes Agueda, pág. 57

¹⁰⁴ Antonio Rafael Mengs, *Reflexiones*, op. cit., pág. 33

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 44

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 25

¹⁰⁷ Sobre este aspecto véase F. J. León Tello y M. M. Sanz y Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, op. cit., pág. 246

¹⁰⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit, pág. 159. Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, op. cit., pág. 522: “E la cagione che egli non continuò fu che, essendo in Siena da alcuni pittori con grandissime lodi celebrato il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella Sala del Papa in Fiorenza

“Rafael estudió en Florencia las viejas obras de Masaccio, y los trabajos que vio de Leonardo y de Miguel Ángel lo incitaron a un mayor estudio, por lo que mejoró la gracia de su arte.”¹⁰⁹

El conocimiento de las obras de Vasari por parte del artista bohemio viene respaldado por su colaboración en una edición de las *Vidas* del biógrafo de Arezzo durante un viaje por Italia entre 1770-1774 escribiendo la vida de Correggio con numerosas aportaciones. Así, pues, no nos debe extrañar su familiaridad con esta obra.¹¹⁰

Sin embargo, en los escritos de Mengs aparece un cierto descrédito de la obra vasariana que, quizá, sea más asimilable a las críticas esbozadas por Azara, editor de los escritos de Mengs, que a las opiniones personales del artista bohemio:

“Poquísimo de lo que hay escrito sobre las Artes satisfacía á Mengs. En especial le disgustaban los escritores de las vidas de Pintores, señaladamente Vasári, porque de todo hablan demasiado, menos de lo esencial, que es el Arte. Mil anécdotas insulsas de la vida privada é historias domésticas, con alguna exactitud inútil del precio y paradero de los cuadros, y derramar á dos manos alabanzas exageradas y epítetos de milagro y de divino, hacen el fondo de las vidas de Vasari, con sus anotaciones.”¹¹¹

En el opúsculo incluido en sus escritos con el título de *Pensamientos de Antonio Rafael Mengs sobre los grandes pintores. Rafael, Correggio, Tiziano y los Antiguos* vuelve Mengs a echar mano de las noticias que Vasari nos da sobre el joven Rafael:

“[Rafael] volvió a Urbino para ajustar sus intereses con motivo de la muerte de su padre: oyendo allí hablar de los cartones que Miguel Angel y Leonardo de Vinci habían hecho para pintar al fresco volvió a Florencia.”

Giorgio Vasari comenta esta anécdota de la vida del pintor de Urbino de la siguiente forma:

“Dopo questa opera fu forzato Raffaello a partirse di Firenza et andare a Urbino, per aver là, essendo la madre e Giovanni suo padre morti, tutte le sue cose in abbandono [...]”¹¹²

Ahora bien, es interesante resaltar que una de las cualidades más importantes que Rafael estudia en los cartones realizados para el palacio del gobierno de Florencia es “la esencia de la Naturaleza, principalmente las pasiones del alma y como mueven al cuerpo”, cualidad pictórica de la cual Leonardo era reconocido maestro:

“Pero por retomar el razonamiento olvidado digo que siendo estos movimientos tan potentes en conmovir los ánimos cuando se expresan de manera que parezcan naturales, para conseguir esta facultad tan excelente e importante se tiene que imitar por encima de todos a Leonardo.”¹¹³

d'un gruppo di cavalli bellissimo, per farlo nella sala del Palazzo, e similmente alcuni nudi fatti a concorrenza di Lionardo da Michelangelo Buonarotti molto migliori, venne in tanto desiderio Raffaello, per l'amore che portó sempre all'eccellenza dell'arte, che messo da parte quell'opera et ogni utile e comodo suo, se ne venne a Fiorenza.”

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 163. Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, *op. cit.*, pág. 523: “Studio questo eccellentissimo pittore nella città di Firenze le cose vecchie di Massaccio, e quelle che vide nei lavori di Lionardo e di Michelangelo lo feciono atenderé magliormente agli studio, e per conseguenza acquistarne migliormente straordinario all'arte et alla sua maniera.”

¹¹⁰ Véase Giorgio Vasari, *Vite dei Pittori, Scultori ed architetti più eccellenti*, Liborno y Firenze, 1767-1772.

¹¹¹ José Nicolás de Azara, “Noticias de la Vida y Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey” en Antonio Rafael Mengs, *op. cit.*, pág. XXXIX. Sobre la responsabilidad de Azara en esta versión de Vasari, Andrés Úbeda de los Cobos, *op. cit.*, pág. 193.

¹¹² Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, pág. 162. Evidentemente y como hemos ya visto, es trabajando en Siena donde Rafael oye hablar de los cartones de Leonardo y de Miguel Ángel.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Como acabamos de ver, para Lomazzo, Leonardo es el gran maestro en la representación de las pasiones y debió sorprender a Rafael la emoción con la que plasmó el florentino los afectos humanos en el cartón de la *Batalla de Anghiari*:

“Comenzó un cartón en la Sala del Papa, en Santa María Novella, y allí plasmó la historia de Niccolò Piccinino capitán del duque Filippo de Milán, en el que dibujó un grupo de caballos que combatían por una bandera, asunto que fue considerado excelentísimo y de gran maestría por las consideraciones absolutamente milagrosa que tuvo al representar aquella fuga, ya que en ella no se conocen mejor la rabia, el desprecio, la venganza en los hombres que en los caballos.”¹¹⁴

Así, pues, Rafael, por sugestión de las obras leonardescas, pudo poner un especial interés en representar en sus obras las pasiones y los movimientos del alma.

Lomazzo, en su *Trattato*, nos recuerda el valor que para Rafael tenía el dominio de esta parte del arte pictórico y lo pone en relación con Cesare da Sesto, alumno de Leonardo, de tal manera, que por la contigüidad del texto, primero nos aparece el maestro de la representación de la agitación y pasión del espíritu y después aparecen los pintores que lo siguieron en este aspecto artístico como son Cesare da Sesto y Rafael de Urbino:

“De donde vemos que para no incurrir en tan notable defecto, todos los grandes creadores han sido, generalmente, investigadores muy sutiles de los efectos naturales y se deleitan, como ya he dicho, y se les ve a menudo y continuamente ocupados en esta práctica, estudiando y reflexionando sobre ello. De esto le viene al hombre después adquirir una práctica tan bien asumida que se vale de ella como de otra naturaleza al representar vivamente todos los actos y movimientos que vienen a propósito; como, efectivamente, adquirió nuestro Cesare Sesto, si volvemos a repasar sus dibujos, verdaderamente milagrosos y en los que las actitudes se ven tan propias y acomodadas a la materia que no hay nada mejor. Es por esto que Rafael de Urbino tenía esto en gran aprecio y valor.”¹¹⁵

La reflexión que estamos llevando a cabo acerca de la recepción de Leonardo en los textos de Mengs nos lleva a afirmar el valor que tiene el efecto transmisor de Vasari y de otros tratadistas italianos al establecer una relación artística entre Leonardo y Rafael que Mengs asume y refleja en los textos que hemos citado incluidos en las *Reflexiones* y en los *Pensamientos*.

Ahora bien, debemos, de todas maneras, hacer una distinción entre la forma en que el pintor y escritor bohemio asume la tradición de la tratadística anterior y la manera en que era acogida por la crítica y tratadística barrocas.

¹¹³ G. P. Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, pág. 106. “Má per ripigliare il ragionamento tralasciato dico que essendo questi moti, così possenti in comovere gl’animi quando sono espressi in guisa che parano naturali per conseguire questa facultà tanto eccellente et importante si hà da imitare sopra tutti Leonardo.”

¹¹⁴ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, pág. 22. “Cominciò un cartone alla sala del Papa, luogo in Santa Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino capitano del Duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un groppo di cavalli che combatavano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga, per ciò che in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne’ cavalli.”

¹¹⁵ G. P. Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, pág. 107. “Onde vediamo che per non incorrere in così notabile difetto, tutti i grandi inventori per il più sono stati sottilissimi investigatori de gl’effetti naturali co’l dilettarsi come hò detto di vedergli spesso, et continuamente stare occupati in questa pratica co’l soprappensarvi, et studiarvi. Dalche se ne viene l’huomo ad acquistar poi una pratica così fatta che se ne vale come d’un altra natura representando vivamente tutti gl’atti, et moti che gli tornano a proposito; come appunto acquisto il nostro Cesare Sesto, se rimiriamo i suoi disegni veramente miracolosi, ne i quali le attitudini si veggono tanto proprie, et acomodate al soggetto, che nulla più. Però era molto caro, et tenuto in gran pregio da Raffaello da Urbino.”

Así, frente a la voluntad de recopilar los conocimientos al uso, Mengs planteó una obra teórica que se basa en una idea radicalmente diferente y que rompe de forma definitiva con la manera de escribir sobre el arte por parte de los teóricos del barroco.

Es cierto que Mengs conoce y utiliza las propuestas y anécdotas que vienen del pasado, pero, sin embargo, el resultado final es muy distinto al que podemos encontrar en el *Museo Pictórico* de Palomino.

En los escritos del artista bohemio, los autores utilizados, lo son con una finalidad opuesta, esto es, no con el ánimo de sintetizar conocimientos ya sabidos, sino para articular una opción distinta y cuya solvencia ideológica no depende de la investigación con el “argumento de autoridad.”

Si continuamos con otro de los opúsculos que configuran el *Tratado de Belleza*, a saber la *Carta de Antonio Rafael Mengs a Monseñor Fabroni sobre el grupo de Niobe*, volvemos a encontrar algunas referencias a Leonardo da Vinci que merece la pena examinar detenidamente.

Para comenzar, podemos contextualizar el escrito señalando que Angelo Fabroni era el sacerdote preceptor de los hijos del Gran Duque de Toscana, experto y estudioso de la escultura antigua.

En 1778 Fabroni envió una solicitud a Mengs para pedirle opinión sobre la nacionalidad del *Grupo de Niobe* que en 1769 había sido trasladado desde Roma a los Uffizi de Florencia. Mengs respondió, después de haberlo analizado y comparado con otras esculturas, que este conjunto era una copia romana y que su calidad se debía a la capacidad artística de los copistas.

La primera cita de la *Carta a Fabroni* que nos interesa aparece en el elenco de notas aclaratorias con las que nuestro autor finaliza su breve disertación. La cita es interesante desde dos puntos de vista: el primero, por la gradación que Mengs establece entre la belleza que alcanzaron los pintores del Renacimiento y las matizaciones que con respecto a este concepto mengsiano de belleza cabe hacer. Y el segundo, por los pintores que acompañan a Leonardo con el criterio del pintor alemán.

Veamos, pues el texto:

“Aún menos puedo entender que en el Arte haya mas de una especie de Gracia. Los Diseños de Rafael, de Leonardo, y de Andrea del Sarto merecen llamarse bellos, así como los de Guido y los de Albano. Los de Correggio son graciosos; y los del Parmesano son melindrosos y amanerados.”¹¹⁶

Mengs dentro de su teoría de la Belleza ideal, que caracteriza cuando “nuestro sentido intelectual no puede concebir nada mejor de lo que vemos en la materia”,¹¹⁷ no comprende y no participa de una pluralidad del gusto, para el bohemio, la Belleza es objetiva y puede ser aprehendida por los sentidos, por tanto, en el texto que arriba hemos citado, Mengs establece una comparación entre artistas que consiguen la belleza en el dibujo como Leonardo da Vinci, artistas que alcanzan la gracia como Correggio y artista que solo llegan al amaneramiento como el Parmigianino.

¹¹⁶ Antonio Rafael Mengs, *op. cit.*, pág. 162

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 4

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Consiguientemente, Leonardo da Vinci, en el dibujo fue un maestro indiscutible que logró plasmar por medio del mismo la belleza, belleza que logran otros dos maestros que Mengs cita a continuación, a saber, Rafael de Urbino y Andrea del Sarto.

Por tanto, siguiendo un concepto genético de la Historia del Arte, que ya había sido desarrollado por Winckelmann en su *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), Mengs establece un período previo a la vida de Rafael que correspondería con un *estilo arcaico*, un *estilo sublime* que tendría lugar en tiempos de Rafael y de Miguel Ángel y un *estilo bello* que correspondería al hacer de Correggio, y para los artistas subsiguientes reservaría el calificativo de *estilo de imitación*, sin embargo, Leonardo vulnera esta periodización situándose por sus bellos dibujos en la época de Rafael, es decir en el *estilo sublime*.

Ahora bien, es curioso que la elección de los maestros que acompañan al artista de Anchiano sean los dos arriba citados ya que, en general, la historiografía artística los ha aproximado. Así, en efecto, ya antes hemos mencionado la conocida relación entre Leonardo y Rafael, veamos, seguidamente, la conexión existente entre Leonardo y Andrea del Sarto:

“Así los festivos y cuando podía, no dejaba de ir a dibujar, en compañía de muchos jóvenes, a la sala del Papa, donde estaban los cartones de Miguel Ángel y de Leonardo da Vinci.”¹¹⁸

Así pues tanto Rafael como Andrea del Sarto habían copiado los cartones de Leonardo, convirtiéndose así el maestro de Vinci en un claro referente del estilo que los dos pintores van a desarrollar y que mantendrá determinados paralelismos o características comunes que harán que un discípulo de Rafael, Giulio Romano, confunda una obra de su maestro con una de Andrea del Sarto, que el pintor florentino realizó copiando el retrato del papa Leon X a instancias de Octaviano de Medici:

“Así se escondió el de Rafael y se envió la copia a Mantua con un marco igual. El duque Federico quedó satisfechísimo, más aún cuando fue alabada por Giulio Romano, discípulo de Rafael, quien, creyéndola de su mano, se mantuvo en tal opinión durante muchos años.

Sucedió que uno que estuvo con Andrea mientras se hizo esta obra y creación del messer Octaviano llegó a Mantua, donde fue cuidadosamente acogido por Giulio y le mostró sus antigüedades y pinturas, y al final, como si se tratase de una reliquia, le enseñó este cuadro de Rafael y dijo Giorgio: “La obra es bellísima, pero no es sin embargo de mano de Rafael.” “Como que no” dijo Giulio “No lo he de saber yo que reconozco hasta las pinceladas que yo mismo dí”, “Las habéis olvidado,- añadió Giorgio- porque esto es de mano de Andrea del Sarto.”¹¹⁹

¹¹⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, pág. 344. Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, *op. cit.*, pág. 591. “Quando aveva punto di tempo, e massimamente i giorni di festa, egli spendeva tutto il dì insieme con altri giovani disegnando alla sala del Papa, dove era il cartone di Michelangelo e quello di Leonardo da Vinci.”

¹¹⁹ *Ibidem*, págs. 379-380. Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi con algunos cambios. “Così nascosto quel dì Raffaello, in uno ornamento simile fu mandato a Mantova salvo; per il che restò satisfattissimo il duca Federico per avergnene lo dato Giulio Romano discepolo di Raffaello, il quale credendolo certamente di sua mano, sté in quella opinión di molti anni. Avvenne che un che sté con Andrea mentre si fe' questa opera e creatura di messer Octaviano, capito a Mantova, dove gli fu da Giulio fatto molte carezze e mostrandogli l' anticaglie e le pitture sue, e da lui in ultimo come reliquia Giulio molte carezze al Vasaro e mostrandogli, dopo molte anticaglie e pitture, quel quadro di Raffaello come la miglior cosa che vi fusse disse Giorgio: ‘L' opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di Raffaello.’ ‘Come no’-disse Giulio- non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su? ‘Voi ve gli sete dimenticati- soggiunse Giorgio- perché questo è di mano d' Andrea del Sarto.’”

La segunda cita correspondiente a la *Carta a Monseñor Fabroni* nos señala lo que sigue:

“Me parece que Vm. Hace agravio á Leonardo, a Miguel Ángel, Andrea del Sarto, Tiziano, Correggio, Pablo Veronés, y a otros muchos, atribuyendo la restauración de la Pintura a los Carraci.”¹²⁰

El texto citado continúa la misma comprensión del arte de Leonardo situándolo con la generación posterior, como ya había hecho Vasari; de esta forma, Leonardo es para Mengs uno de los grandes artistas del Renacimiento que con su obras encaminó a la pintura hacia su “restauración”.

La cita es, pues, representativa de la valoración de Leonardo dentro del panorama artístico del siglo XVIII, así Leonardo es uno de los ejemplos seguidos por Rafael y es uno de los grandes maestros del Renacimiento.

Seguidamente, veremos un interesante documento, la *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz*.

Antonio Ponz será, como más adelante analizaremos, uno de los creadores de nuestra historia del arte a través de su magna obra *El Viage de España*.

Este texto es uno de los pocos que Mengs deja fechados, a saber, “en Aranjuez a 4 de marzo de 1776” y se publicó por primera vez en el tomo VI del *Viage de España*.

La carta está dividida en dos partes bien diferenciadas, correspondiendo la primera a los diferentes modos o estilos en que se puede dividir la pintura, discurso que engarza con las digresiones que ya vimos en la *Carta a Monseñor Fabroni*.¹²¹

La segunda parte de la carta corresponde a la pregunta formulada por Antonio Ponz sobre cuál era la opinión de Mengs acerca de las pinturas que adornaban las paredes del Palacio Real de Madrid, aportando la respuesta una preciosa información acerca del gusto artístico de la época.

En este documento encontramos tres referencias notables a la recepción de Leonardo en la obra escrita del artista alemán.

Comenzaremos por una primera reflexión de Mengs sobre los estilos viciosos que surgen de la degradación de las formas de pintar de los grandes maestros. Así, dentro de este envilecimiento encontramos una anotación en relación a los pintores de Lombardía que debieron degenerar y así han sido tratados en general por la crítica desde los presupuestos artísticos y las realizaciones de Leonardo da Vinci:

“El afectado de algunos Pintores Lombardos les parece gracioso como el de Correggio: y lo mismo sucede con los Estilos amanerados, que muchos alaban como si fueran del mejor Gusto; quando por lo regular no son otra cosa más que un aumento de las cosas accidentales, con que dan alguna idea a los que no son capaces de conocer los objetos de la Naturaleza por la parte y las señas de las principales.”¹²²

¹²⁰ A. R. Mengs, *op. cit.*, pág. 164

¹²¹ Véase como introducción al problema, Jan Bialostocki, en *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, págs. 13-39. La periodización de Mengs dejó una profunda huella en los escritos de D. A. Rejón de Silva, “Estilo” en *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los Aficionados y uso de los Profesores*, Murcia, 1985, págs. 102-103 y también Francisco Milicia, *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño*, Valencia, 1992.

¹²² A.R. Mengs, *Reflexiones, op. cit.*, pág. 211.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

La caracterización del estilo gracioso amanerado que van a desarrollar los pintores lombardos en la primera mitad del siglo XVI lo relaciona, como vemos, el escritor bohemio con una degradación del estilo de Correggio y no del estilo de Leonardo que antes calificó como “bello”.

Sin embargo, esta afirmación mengsiana es un índice del estilo agraciado, suave, hermoso que los seguidores del maestro florentino realizaban y del que se vio también influido, como ya hemos señalado anteriormente el propio Correggio: “Correggio, el primero que concibió una composición auténticamente barroca, no ocultó nunca lo que debía a Leonardo.”¹²³

Pero, curiosamente, este indicio, en cierta forma, se materializa en otro momento de la *Carta* en que Mengs afirma:

“Acia el fin del siglo XV nacieron algunos talentos superiores como fueron Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Giorgion, Tiziano, Fr. Bartolomé de San Marcos. Leonardo de Vinci halló muchas sutilezas.”¹²⁴

Evidentemente el termino “sutilezas” no es claro, pero está intentando caracterizar la forma de trabajar leonardesca, con la suavidad de luces y los rostros amables que personalizan la obra del florentino y que establecería una conexión con la gracia de los pintores lombardos.

Por otro lado, Leonardo vuelve a ser enumerado por Mengs entre los grandes maestros que, más jóvenes que él, van a ser los forjadores del “estilo clásico” del Cinquecento.¹²⁵

En correspondencia con la segunda parte de la *Carta* dirigida a Antonio Ponz nos encontramos con un párrafo de la misma donde el artista bohemio nos habla de las obras leonardescas que se encontraban en el Palacio Real de Madrid:

“Allí (Palacio Real) mismo hay algunos de Leonardo de Vinci: De su mejor Estilo es el que representa dos Niños jugando con un cordero no muy bien executado; y otro en que hay una sola cabeza de San Juan jovencito. En estas pinturas se ve el grande estudio que hizo el Autor sobre las luces y las sombras: esto es, sobre aquella degradación que hay desde la mayor luz, hasta la mayor oscuridad: observándose también cierta Gracia y gestos risueños que abrieron camino al Correggio para encontrar después la Gracia que se ve en sus obras.”¹²⁶

En este párrafo de la *Carta*, finalmente, se cierra el círculo de nuestra argumentación inicial cuando señalábamos que el estilo suave y ambiguo de los maestros lombardos del siglo XVI que Mengs afirmaba ser una degeneración del arte de Correggio, también estaba implicando, en el parecer del propio Mengs, una degradación de las premisas pictóricas de Leonardo, uno de los “talentos superiores” y creadores del arte del siglo XVI. Así, posteriormente, nos habla de las sutilezas de Leonardo para concluir, estableciendo el nexo entre los dos maestros y en cierta manera abriendo la obra de Correggio a la influencia de Leonardo como antes lo había hecho con Rafael y Andrea del Sarto.

¹²³ K. Clark, *Leonardo da Vinci, op. cit.*, pág. 88

¹²⁴ A.R. Mengs, *Reflexiones, op.cit.*, págs. 217-218

¹²⁵ La referencia al “estilo clásico” para calificar los primeros magnos años del s. XVI en Italia tendría su origen en la obra de H. Wöllflin, *El arte clásico*, Madrid, 1982

¹²⁶ A. R. Mengs, *Reflexiones, op. cit.*, pág. 230.

Sin embargo, el establecimiento de esta relación no queda en la frase: “cierta Gracia y gestos risueños que parecen abrieron camino al Correggio para encontrar después la Gracia que se ve en sus obras,” sino que en una nota escrita al texto anterior nuestro escritor afirma:

“Entre los cuadros que llevaron de Módena para la Galería de Dresde hay uno de Correggio que representa nuestra Señora cuya cabeza es muy semejante al estilo de Leonardo.”¹²⁷

Es, por lo tanto, reseñable que a lo largo de sus escritos Antonio Rafael Mengs introduce una serie de relaciones pictóricas que posteriormente han sido acreditadas por la crítica artística y que conectan a Correggio, Rafael y Andrea del Sarto con las nuevas concepciones pictóricas introducidas por Leonardo en los inicios de la decimosexta centuria.¹²⁸

Por otro lado, siempre es razonable recordar que el pintor bohemio no tuvo la posibilidad de conocer, posiblemente, obras originales de Leonardo, por lo que su percepción del mismo era un conocimiento a través de las obras de sus seguidores tal y como sucede en la descripción que da de las dos obras pertenecientes a las colecciones del Palacio Real de Madrid.

Así, en el texto de la *Carta*, el escritor alemán describe una primera obra que “representa dos niños jugando con un cordero no muy bien ejecutado.” Posiblemente, la obra corresponda a una pintura ejecutada por Bernardino Luini y que hoy en día se conserva en la National Gallery of Canada, en Ottawa donde ingresó en 1927.

La obra que aparecía en el inventario del Alcázar de Madrid de 1666 como “Pieza de la Torre: cuarto alto: 538-vara y quarta de alto y 3 quartas de alto (sic) de dos niños y un cordero en medio 200 dus de plata de mano de Leonardo Abinze”, y tras el inventario real de 1789 no vuelve a aparecer en los mismos por lo que se supone que debió desaparecer de España durante la invasión francesa.¹²⁹

La segunda obra descrita es una “sola cabeza de san Juan jovencito”, obra aparentemente desaparecida, pero que podría relacionarse con la siguiente descripción del inventario de 1666 del Alcázar de Madrid: “428- una cabeza de un pie de alto casi en quadro, de mano de Leonardo de Avinci 40 dus de plata- está en un cubillo del salón de los espejos”.¹³⁰

Finalmente, la anotación de Mengs acaba con una descripción del estilo de Leonardo, caracterizado por un estudio de las luces y sombras con una transición tenue y sutil entre las mismas que sería la base del conocido claroscuro leonardesco:

“Si la figura se coloca en una casa obscura, y se ha de mirar desde afuera, tendrá la tal figura todas sus sombras muy desechas, mirándola por la línea de la luz, y hará un efecto tan agradable que dará honor al que la imite, porque quedará con gran relieve, y toda la masa de la sombra sumamente dulce y pastosa,

¹²⁷ *Ibidem*, pág. 230. La obra citada por Mengs quizá corresponda a la *Madonna de San Francisco* hoy en día en la Galería de Dresde cuya cabeza, efectivamente, es abiertamente leonardesca, tal y como afirma S. J. Freedberg en su *Pintura en Italia 1500-1600*, Madrid, 1983, pág. 269, también se puede consultar Cecil H.M. Gould, *Paintings of Correggio*, London, 1976.

¹²⁸ Véase Wilhem Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, *op. cit.*, “I fiorentini, Raffaello, Correggio, i veneziani”, págs. 303-313.

¹²⁹ José María Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 67

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 79

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

especialmente en aquellas partes en donde se advierte menos obscuridad en la habitación, porque allí son las sombras casi insensibles; y la razón de ello se dirá más adelante.”¹³¹

Estilo el de Leonardo que, como bien subraya el artista bohemio, busca “cierta gracia y gestos risueños” a los que se ha referido el propio Leonardo en la cita anterior.

Dejando la *Carta* dirigida a Antonio Ponz y abordando un nuevo documento mengsiano intitulado: *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo, sobre el principio, progreso y decadencia de las artes del diseño* encontramos una nueva e interesante referencia a Leonardo:

“Leonardo de Vinci se aplicó al arte del claroscuro y demás partes principales de la pintura[...] no era posible que el Arte adelantase con calor, ni que pasase más delante de lo que hacían Leonardo de Vinci y Pietro Perugino; teniendo ya el primero principios de grandiosidad y el segundo cierta Gracia y fácil sencillez [...] (Miguel Ángel) animado de la emulación con Leonardo, por las obras que entreambos debían hacer para la sala del Palacio Viejo de Florencia, dio un nuevo aspecto a la Pintura.”¹³²

En este texto, nuestro Mengs está analizando el desarrollo de la pintura italiana a partir de un esquema evolutivo que recuerda aquél inaugurado por Vasari en *Las Vidas* y por J.J. Winckelman en su *Historia del Arte*. Ahora bien, para rellenar esta matriz teórica, el artista bohemio, utilizará una gran parte de los datos vasarianos que, como hemos ya indicado, conocía bien junto a sus propias observaciones e intuiciones, que, en muchos casos, son de una gran agudeza.

Leonardo da Vinci y Pietro Perugino, prácticamente, fueron contemporáneos, así Leonardo nace en 1452 y Perugino en 1450, ambos pasan por la bottega de Andrea Verrocchio, e, igualmente, los dos son enumerados como grandes artistas por Giovanni Santi, padre de Rafael, en su *Cronaca rimata*:

“Los dos jóvenes, iguales en edad y dotes, Leonardo da Vinci y Perugino.”¹³³

Además los dos se convierten en mentores del joven Rafael de Urbino, hecho que debió interesar, grandemente, a Antonio Rafael Mengs que recordaría las palabras de Vasari con respecto al aprendizaje del joven Rafael al lado del Perugino:

“Y cuando creció y viendo lo muy inclinado en tal arte comenzó a ejercitarlo en la pintura, ya que poseía un bellissimo ingenio, y no pasaron muchos años que Rafael, todavía un niño, le era de gran ayuda en muchas obras que Giovanni hizo en el Estado de Urbino. Finalmente, sabiendo este buen y amoroso padre que ya poco podría el chico aprender junto a él, se dispuso a ponerlo con Pietro Perugino, quien según se le había dicho, en aquel momento tenía el primer lugar entre los pintores.”¹³⁴

¹³¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, v. I, *op. cit.*, pág. 186. Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 13. : “E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fora, questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere lei di gran rilievo e lle ombre dolci e sfumose, e máxime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l’ombre quasi insensibili e la cagione sarà detta al suo loco.”

¹³² A. R. Mengs, *Reflexiones*, *op. cit.*, pág. 257.

¹³³ Creighton E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500. Sources and Documents*, Illinois, 1997, pág. 99.

“Two young ones, equal in their gifts and ages
Leonardo da Vinci and Perugino”

¹³⁴ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, *op. cit.*, pág. 157. “E cresciuto che fu cominciò a esercitarlo nella pittura vedendolo a cotal arte molto inclinato, di bellissimo ingegno: onde non passano molte anni che Raffaello, ancor fanciullo, gli fu di grande aiuto in molte opere che Giovanni fece nello Stato d’Urbino. In ultimo, conoscendo questo buono et amorevole padre che poco poteva appresso di sé

Sin embargo, Rafael, como ya hemos visto, abandonará las enseñanzas de Perugino para volcarse en el nuevo universo abierto por Leonardo. Así, Leonardo con su nuevo tratamiento del claroscuro, del color y la grandiosidad que sabía dar a sus obras, inauguraba el periodo clásico del Renacimiento alejándose del estilo gracioso, “maniera bella”, que había sido característica de los pintores quattrocentistas entre los que Perugino estaba incluido.

Hemos ya analizado que para Mengs la utilización del claroscuro era una de las grandes señas identificadoras del estilo de Leonardo, análisis que vuelve a repetir en esta *Carta a un amigo*. Ahora bien, en este texto, como ya hemos señalado, Mengs subraya la “grandiosidad” del maestro de Anchiano.

Leonardo, como Pedretti señala, había sido capaz de evolucionar desde los modelos quattrocentescos hasta la claridad y majestuosidad composicional del Cinquecento, cambio que se registra, de forma evidente, en las dos versiones de *La Virgen de las Rocas* en el Museo del Louvre y en la National Gallery londinense.¹³⁵

Finalmente, Mengs, volviendo a Vasari, nos recuerda la participación de Leonardo y Miguel Ángel en la decoración de la Sala del Consejo del Palazzo della Signoria en Florencia, donde ambos artistas con sus cartones cambiaron para siempre la faz del arte italiano:

“Sucedió que, pintando, Leonardo da Vinci, pintor rarísimo en la Sala Grande del Consejo como en su Vida se contó, Piero Soderini, entonces gonfaloniero, por la gran virtud que él vio en Miguel Ángel le concedió una parte de la otra fachada de donde vino la razón de la competición con Leonardo en la otra fachada, en la cual escogió como tema la Guerra de Pisa”¹³⁶

Seguidamente, en las *Noticias de la vida y obras de Antonio Allegri llamado Correggio*, el pintor bohemio insistirá en las relaciones de Correggio y Leonardo que ya desveló en la *Carta a Antonio Ponz*.

Como ya dijimos anteriormente, a Mengs se le encargó en Florencia, antes de su último viaje a España, una vida del Correggio, para una nueva edición ampliada del Vasari. Su intención fue ampliar los datos conocidos pero además hacer justicia a un pintor al que Vasari, en opinión del escritor alemán, no había considerado lo suficiente.

A continuación mostramos el texto donde nuestro tratadista vuelve a aproximar a estos dos pintores de la gracia que fueron Leonardo y Correggio:

“En Modena hubo en otros tiempos tesoros de Correggio; pero pasaron a Dresde quando el Difunto Duque de Modena vendió todas las mejores pinturas de su galería al Rey de Polonia Augusto III, que le compró cien cuadros por el precio de 130.000 cequines hechos acuñar de propósito en Venecia [...]. Entre ellas había seis Corregio. Los cinco son los de los más bellos que hizo; y el sexto, sin embargo de ser inferior, es precioso, porque nos hace ver en que estado se hallaba la Pintura quando aquel Profesor vino al mundo. Es una tabla grande con figuras de tamaño del natural que representan á la Virgen con el Niño, sentada sobre una especie de trono en medio de un cuerpo de arquitectura de orden Jónico, y de

acquistare il figliuolo, si dispose di porlo con Pietro Perugino, il quale, secondo che gli veniva detto, teneva in quel tempo fra i pittori il primo luogo.”

¹³⁵ Carlo Pedretti, *Leonardo a Study in Chronology and Style*, New York, 1982, págs. 56-57.

¹³⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, vol. VI, pág.23. “Avvenne che, dipigendo Lionardo da Vinci, pittore rarissimo, nella Sala grande del Consiglio come nella Vita sua è narrato, Piero Soderini, allora gonfaloniere, per la gran virtù che egli vidde in Michelagnolo, gli fece allogagione d’una parte di quella sala; onde fu cagione che egli facesse a concorrenza di Lionardo l’altra facciata, nella quale egli prese per subietto la guerra de Pisa.”

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

carácter bastante grandioso, que finge un arco detrás de la Virgen, donde hay un poco de gloria, con cabezas de niños, y dos de ellos enteros figurando Ángeles, pero todos sin alas. De la una parte están San Juan Bautista y Santa Catalina, y de la otra San Francisco y San Antonio de Padua. Esta obra subsiste muy conservada, y es de mucha fuerza; y aunque tiene un poco de dureza en los contornos, es no obstante mórbida y bien pintada en las partes interiores de las figuras. El colorido es verdadero y jugoso, de un Estilo medio entre el de Pedro Perugino, y Leonardo de Vinci: y en particular la cabeza de la Virgen se acerca mucho al Estilo y carácter de este último, especialmente en aquel risito de la boca y de las mejillas.”¹³⁷

Es interesante hacer notar la continuidad del pensamiento del artista bohemio a través de sus escritos, ya que como es evidente, la obra de Correggio que nos acaba de describir y caracterizar es la misma a la que hacía alusión en la *Carta a Antonio Ponz*.

La obra aquí recreada, como ya dijimos, es la *Madonna di San Francesco* ejecutada en 1515 y hoy día conservada en la Gemäldegalerie de Dresde.

De hecho, tal y como nos cuenta, Mengs, poco antes de 1663 el orgulloso duque estense Francesco I hizo robar la tabla de la Iglesia de San Francisco de Modena y la lleva al Palacio Ducal junto con la “Noche”. En 1746 el duque Francisco III arruinado vendió al Elector de Sajonia Federico Augusto II (también rey de Polonia entre 1734 y 1763) las cien obras más famosas de la Galleria Estense, comprendidas, obviamente los seis originales de Correggio.¹³⁸

Efectivamente, la descripción mengsiana es bastante acertada tanto en la composición de la obra como en su tamaño 299 x 245,5 cm. La cabeza de la Virgen y el propio San Juan Bautista reflejan un profundo conocimiento de Leonardo que Mengs sabe interpretar y reconocer en la obra de Antonio Allegri.

Ahora bien, el texto de nuestro escritor es igualmente relevante por introducir, nuevamente, las características del estilo de Leonardo que le van a permitir aproximar la obra de Correggio a la estética vinciana. Así, el colorido que Correggio emplea en la obra es un “color verdadero”, es decir, se aproxima a la percepción natural del color, reflejando la lección vinciana que el pintor de Regio Emilia ha sabido extraer de las experiencias leonardescas. Por otro lado la obra refleja la típica expresividad vinciana, “especialmente en aquel risito de la boca y las mejillas” que aparecen en la faz de la Madonna y que con anterioridad, en la *Carta a Antonio Ponz*, ya había, igualmente, indicado: “observándose cierta Gracia y gestos risueños que parecen abrieron el camino a Correggio.”

La siguiente obrita que antologizó Jose Nicolás de Azara entre los textos que editó del pintor bohemio son las *Reflexiones sobre las excelencias de Correggio*, escrito que continúa el contenido del texto que acabamos de analizar desde la perspectiva de la recepción leonardesca, y que, como tal, apura los argumentos ya vistos.

A pesar de esto, encontramos dos referencias en relación con Leonardo en esta obra, y las dos aluden a la “gracia” perceptible en la pintura del artista florentino:

¹³⁷ A. R. Mengs, *Reflexiones, op. cit.*, pág. 293. La denominación de Leonardo como “pintor de la gracia” es utilizada para ser analizada en el conocido texto de Raymond Bayer, *Léonard: la Grâce*, Paris, 1933.

¹³⁸ Véase Johannes Winkler, *La Vendita di Dresde*, Modena, 1989

Leonardo da Vinci y España

“Los que vinieron después como Leonardo de Vinci, Pietro Perugino [...] hallaron menos dificultad para añadir, los dos primeros una cierta Gracia.”¹³⁹

La cita enlaza, claramente, con el sentido del encanto pictórico que Antonio Rafael Mengs atribuía a Leonardo y Perugino y que los hacía precedentes de la belleza y donosura que se encontrarían, posteriormente, en la obra de Corregio y Rafael:

“He dicho que Correggio poseyó unidas varias partes de la Pintura de aquellas que cada una de por sí ha hecho ilustre á un Pintor, como la verdad y gracia de Rafael, lo risueño de Leonardo”

El texto del pintor alemán insiste sobre el gesto risueño como característica leonardesca, persistencia que no sólo nos declara un rasgo estilístico del pintor de Vinci reconocido por Mengs sino, también, la consecución de una tradición que el artista bohemio, sin duda, había leído en las *Vidas* de Vasari:

“Siendo un excelente geómetra no solo trabajó la escultura, haciendo en su juventud en tierra, algunas cabezas femeninas que ríen y que están hechas por la técnica del yeso, e igualmente cabezas de niños que parecían salidos de la mano de un maestro.”¹⁴⁰

Inolvidable para el artista bohemio sería también el relato vasariano acerca de la ejecución de la sonrisa de Gioconda:

“Mona Lisa era muy hermosa; mientras la retrataba tenía gente tocando o contando y bufones que la hacían estar alegre, para regir esa melancolía que se suele dar en la pintura de retratos.”¹⁴¹

Seguidamente, en las *Lecciones prácticas de pintura*, texto recopilado por Azara y que presenta una serie de notas dictadas a diferentes discípulos en diferentes lenguas y con recomendaciones didácticas relativas a la práctica de la pintura, encontramos la siguiente información sobre Leonardo:

“Leonardo da Vinci, que nos dexo diversas reglas de proporción del cuerpo humano, decide que la Geometría es necesaria á los Pintores.”¹⁴²

Leonardo da Vinci, siguiendo la estela dejada por Leon Battista Alberti en su texto *Della Pittura* anima continuamente al pintor a conocer y utilizar en su arte la matemática y la geometría:

“Principio de la ciencia de la pintura es el punto; síguenle la línea, la superficie y el cuerpo, que de tal superficie se viste. Conviene esto a lo representado, es decir, el cuerpo, pues sin duda, la pintura no comprende sino la superficie sobre la que se representan las figuras de cualesquiera cuerpos visibles.”¹⁴³

¹³⁹ A. R. Mengs, *Reflexiones*, op. cit., pág. 308.

¹⁴⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite*. Edizione Giuntina, op. cit., v. IV, pág. 15. “[...] che essendo bonnissimo geometra non solo operò nella scultura, facendo nella sua giovanezza di terra alcuna teste di femine che ridono, che vanno formate per l’arte di gesso, e parimente teste di tutti che parevano usati di mano d’un maestro.” W.R. Valentiner en “Leonardo and Desiderio”, Burlington Magazine, núm. 353, vol. LXI, Londres 1952, págs. 53-61, indica una posible dependencia de la sonrisa y suavidad leonardesca del arte de Desiderio da Settignano. El argumento también es recogido por D. Alan Brown, *Leonardo. Origins of a genius*, New Haven, 1998.

¹⁴¹ *Ibidem*, pág. 31. Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, op. cit., pág. 476. “Usovvi ancora questa arte, che essendo mona Lisa bellissima, teneva mentre che la ritraeva chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessimo stare allegra per levar via quel malinconico che suo dar spesso la pittura a ‘ritratti che si fanno.”

¹⁴² A. R. Mengs, *Reflexiones*, op. cit., pág. 332

¹⁴³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, págs. 132-133. Traducción de Ángel González, op. cit., pág. 33. “Il principio della scienza della pittura è il puonto, il secundo è la linea, il terzo è la

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Con citas parecidas a la anterior Leonardo abría su *Libro di Pittura*. Con estas citas se hacía de la pintura una ciencia, ya que apoyaba su ejecución en las matemáticas: “Nissuna umana investigazione si pò dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni”¹⁴⁴. Leonardo dejaba claro el papel de estas disciplinas en la formación del pintor, en clara consonancia con lo que Mengs más arriba nos ha hecho notar:

“Il giovane debbe prima imparare porspettiva; puoi le misure d’ogni cosa”¹⁴⁵

Ahora bien, la cita del artista alemán pone el énfasis en “le misure d’ogni cosa”, es decir, en las reglas de proporción o simetría que el joven pintor debe conocer para poder alcanzar esa belleza deseada por nuestro Mengs.

Leonardo da Vinci trató el problema de las proporciones humanas en la parte tercera de su *Libro di Pittura* donde nos encontramos preceptos como los siguientes:

“El hombre quando niño tiene la anchura de la espalda igual a la longitud del rostro, y á la del hombre al codo, doblado el brazo: igual á éste es la distancia desde el pulgar al codo, y la que hay desde el pubis á la rótula ó choquezuela, y desde esta a la articulación del pie. Pero quando ya ha llegado á la perfecta estatura, todas estas distancias doblan su longitud, excepto el rostro, el qual junto con los demás de la cabeza no padece tanta alteración: en cuya suposición el hombre quando ha acabado de crecer, si es bien proporcionado, tendrá en su altura diez longitudes de su rostro, la anchura de su espalda será de dos de estas longitudes, y lo mismo todas las demás partes mencionadas. Lo demás se dirá en la medida universal del hombre.”¹⁴⁶

En general, el sistema de proporciones que ofrece Leonardo sigue de cerca el recomendado por Leon Battista Alberti en *Della Pittura*¹⁴⁷ adoptando incluso el canon varroniano, o pseudovarroniano, de nueve rostros, común en los talleres florentinos desde Cennino Cennini¹⁴⁸.

Ahora bien, como muestra el texto presentado, Leonardo en este caso se atiene al canon vitruviano que ejemplificó de manera gráfica en el famoso dibujo de la Accademia de Venecia, que iba acompañado del siguiente texto:

“Vitruvio, el arquitecto, explica en su obra sobre arquitectura que la naturaleza dispone las medidas el cuerpo humano de la siguiente manera: 4 dedos forman 1 palma, 4 palmas son 1 pie, 6 palmas son 1 codo y 4 codos son la altura de un hombre. Y 4 codos forman un paso, y 24 palmas son un hombre. Y estas medidas usaba en sus edificios. Si abre las piernas de forma que su altura disminuya en 1/14 y extiende los brazos, levantándolos hasta que los dedos corazón estén a la altura de la parte superior de su cabeza, el

superficie, il quarto è il corpo che si veste de tal superficie, e questo è in quanto a quello che si finge, cioè esso corpo che si finge, perchè invero la pittura non s’astende più altra che la superficie, per la quale si finge il corpo figura qualonque cosa evidente.”

¹⁴⁴ *Ibidem*, pág. 132

¹⁴⁵ *Ibidem*, pág. 169.

¹⁴⁶ *Ibidem*, v. II, pág. 251. Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, págs. 77-78. “L’uomo nella sua prima infanzia ha la larghezza delle spalli uguale alla lunghezza del viso, e dello spazio ch’è dalle braccia alle gomita, essendo piegato il braccio, et è simile allo spazio ch’è dal nascimento della verga al mezzo del ginocchio, et è simile allo spazio ch’è da essa giuntura del ginocchio alla giuntura del piede. Ma quando l’uomo è pervenuto all’ultima sua altezza ogni predetto spazio radoppia sua lunghezza, eccetto la lunghezza del viso, la quale insieme con la grandezza di tutto il capo fa poca varietà, e per questo l’uomo che ha finito sua grandezza, il quale sia ben proporcionato, è dieci volti, e la larghezza delle spalli è due d’essi volti e così tutte l’altre lunghezze sopra dette sono dui d’essi volti e il resto si dirà nulla universale misura de l’uomo.”

¹⁴⁷ Leon Battista Alberti, *Della Pittura e della Statua*, *op. cit.*, pág. 56

¹⁴⁸ Cennino Cennini, *Trattado della Pittura*, Roma, 1821, pág. 66

Leonardo da Vinci y España

centro de las extremidades extendidas estará en el ombligo y el espacio entre las piernas formará un triángulo equilátero.”¹⁴⁹

Como ya sabemos, el dibujo de Leonardo alcanzó una gran difusión gracias a las ediciones del texto de Vitruvio realizadas por Fra Giocondo en 1511 y 1513 y Cesare Cesariano en 1521.

Sin embargo, los sistemas de proporciones utilizados por Leonardo no eran, podríamos decir, la gran preocupación de Leonardo con respecto a esta problemática ya que el cuerpo humano medido por Leonardo en el dibujo veneciano es un cuerpo que prescinde de todos los cambios e innumerables variaciones que la figura humana sufre en su actuar diario. Así, es por tanto un “cuerpo matemático” mas que un cuerpo natural.

Este problema es formulado por el artista florentino en los siguientes términos:

“La figura se divide también en dos partes, que son la proporción de las partes entre sí, que deben ser correspondientes al todo igualmente: y el movimiento apropiado al accidente mental de la cosa viva que se mueva.”¹⁵⁰

De todas maneras, de las dos posibilidades que tiene la representación humana, a saber, la representación estética y la representación animada o natural, Leonardo considera sumamente importante la segunda afirmando lo que sigue:

“Las medidas del hombre en cada uno de sus miembros varían mucho, ya plegándose estos más ó menos, ó de diferentes maneras, y ya disminuyendo ó creciendo más ó menos de una parte, según crecen ó disminuyen del lado opuesto.”¹⁵¹

Las ideas de Leonardo circulaban de manera amplia por todos los círculos artísticos europeos una vez que se realizó la impresión de la versión reducida del *Codex Urbinas 1270* en 1651 con la denominación de *Trattato della Pittura*. No es, por tanto, extraño que Antonio Rafael Mengs las conociese y, en cierta manera, las plasmara cuando con gran libertad de criterio señala que no existe un sistema adecuado de proporciones para la representación del cuerpo humano en pintura:

“Hay muchas descripciones de las Proporciones del cuerpo humano; pero apenas concuerda ninguna con otra. Las que yo he visto no son claras, y no creo que puedan dar a los Pintores ideas justas. [...] Ordinariamente se divide la figura en un número determinado de cabezas ó caras; pero este método será

¹⁴⁹ Leonardo da Vinci, *Carta di Venezia* (121), 20, I. A. Extraído de Edmondo Solmi, *Scritti vinciani. Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, 1926, pág. 298. Traducción de Nuria Caminero en Leonardo da Vinci, *Cuadernos*, ed. de H. Anna Suh, *op. cit.*, pág. 43. “Vetruvio architecto mette nella sua opera d’Architettura, che le misure dell’uomo sono dalla natura distribute in questo modo, cioè che 4 diti fan uno palmo, e 4 palmi fal uno piè, 6 palmi fan un cubito, 4 cubiti fan uno uomo, e 4 cubiti fan uno passo, e 24 palmi fan uno uomo, e queste misure son ne’ sua edifizii. Se tu apri tanto le gambe che tu cali da capo 1/14 di tua altezza, e apri e alzi tanto le braccia, che colle lunghe dita tu tochi la linia della sommità del capo, sappi che ‘l cietro delle stremità delle aperte membra fia il bellico, e lo spatio, che si truova infra le gambe fra triangolo equilatero.”

¹⁵⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 195. Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 20. “La figura d’corpi si divide en due altri parti, cioè proporzionalità delle parte infra loro, le quali sieno correspondenti al tutto, e ‘l movimento appropriato a l’ accidente mentale della cosa viva che si move.”

¹⁵¹ *Ibidem*, v. II, pág. 251. Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 77. “Variansi le misure de l’uomo in ciascun membro, piegando quelli più o meno, e a diversi aspetti, diminuendoli o crescendo li tanto più o meno da una parte, quento egli crescono o diminuiscono dal lato opposto.”

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

bueno sólo para los Escultores, y no para los Pintores [...]. La fábrica, pues, del cuerpo humano tiene tal simetría, que es la que dá la idea del movimiento; y esta concordancia de miembros es la que se ha de observar para producir aquel efecto que se llama corrección de Diseño.”¹⁵²

Finalmente, en la *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes*, el artista bohemio insiste en la importancia de la formación teórica que todo artista debe poseer y en la elaboración mental que debe preceder a toda representación pictórica, presupuestos artísticos que eran básicos dentro de las concepciones del “Bello ideal” que dominaban las reflexiones mengsianas:

“Algunos están en el error de que la sola práctica vale más que todas las reglas [...] tampoco el pintor y el escultor sabrán hacer obras de alabanza sino conocen científicamente las formas de los cuerpos que quieren representar, y la diversidad de modos con que se presentan a nuestra vista, con la demás teórica del Arte.”¹⁵³

Estas afirmaciones del artista alemán recuerdan los presupuestos y preceptos leonardescos de los que toman evidente inspiración.

Así, por ejemplo la importancia de la formación teórica en la preparación de un pintor era enfatizada en el *Tratado* vinciano en el siguiente consejo:

“Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza”¹⁵⁴

O, igualmente, en el conocido precepto que señala:

“Aquellos que se enamoran de la sola práctica, sin cuidar de la exáctitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá á donde vá á parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, á la qual sirve de guía la Perspectiva; y en no entrando por esta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en ninguna otra profesión.”¹⁵⁵

Ahora bien, este conocimiento teórico que el pintor debe poseer debe ser variado; y tal como lo afirma Mengs y Leonardo:

“Quello che non ha universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella pittura.”¹⁵⁶

Y dentro de esta universalidad de conocimientos, la anatomía juega un papel relevante:

“El Pintor que se halle instruido de la naturaleza de los nervios, músculos y huesos, sabrá muy bien qué nervios y qué músculos causan ó ayudan al movimiento de un miembro: igualmente conocerá qué músculo es el que con su hinchazón o compresión acorta el nervio, y quales cuerdas son las que convertidas en sutilísimos cartílagos envuelven y circundan el tal músculo; y nunca le sucederá lo que á muchos, que siempre dibuxan de una misma manera, aunque sea en diversas actitudes y posturas, los brazos, piernas, pecho, espaldas, y estas cosas no se deben poner entre los errores pequeños”¹⁵⁷

¹⁵² A. R. Mengs, *Reflexiones*, *op. cit.*, págs. 387-388.

¹⁵³ *Ibidem*, pág. 394.

¹⁵⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 171

¹⁵⁵ *Ibidem*, pág. 184. Versión de Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 11. “Quelli che s’inamorano di pratica sanza scienza, sono come li nocchieri ch’entran in naviglio sanza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debbe esser edificata sopra la bona teorica, della quale la prospettiva e guida e porta, e senza questa nulla si fa bene ne’ casi di pittura.”

¹⁵⁶ *Ibidem*, pág. 174.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pág. 192. Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 18. “Quel depintore che arà cognizione della natura de’nervi, muscoli e lacerti, saprà bene, nel movere uno membro, quanta e quali

Los escritos diversos reunidos para su publicación por José Nicolás de Azara reúnen un conjunto importante de apreciaciones sobre Leonardo da Vinci, apreciaciones que podemos clasificar de forma dual.

En primer lugar, podemos hablar de una influencia teórica de Leonardo sobre Antonio Rafael Mengs.

Esta recepción teórica del artista florentino viene propiciada por el conocimiento de sus ideas volcadas en el conjunto de consejos que compusieron su *Trattato della Pittura*, publicado por primera vez en 1651, y como ya hemos visto, reeditado en diversas ocasiones a lo largo del siglo XVIII.

Mengs coincide con Leonardo en su concepción del arte como “cosa mentale”. Así, para el artista bohemio el pintor debe poseer una formación intelectual que le permita crear a partir de la naturaleza pero no representándola, sino más bien “recreándola”. En este punto, el encuentro con el pensamiento de Leonardo es ineludible, así como también lo es el influjo del maestro florentino en la desestimación de un canon de proporciones humanas para inclinarse más bien hacia una libertad en torno a las medidas del cuerpo humano que busquen una acomodación perceptiva a la representación del cuerpo en movimiento.

En segundo lugar, Leonardo aparece a los ojos del escritor alemán como uno de los grandes creadores del Renacimiento que dejó su impronta en el trabajo de Rafael de Urbino.

Ahora bien, a lo largo de sus escritos Mengs va señalando una serie de características estilísticas del pintor de Anchiano que en cierta manera resume en la ambigua frase: “Leonardo de Vinci halló muchas sutilezas”.

Quizá con esta calificación aludía al delicado uso de las luces y las sombras y a la dulzura gestual que sus vírgenes mostraban y que le daban esa apariencia amable que el bohemio reconocía como “gracia”.

Leonardo es, pues, el maestro que está detrás de las realizaciones de Rafael y de Antonio Allegri que junto con Tiziano formaba la tríada de maestros más egregios del arte a los ojos de Antonio Rafael Mengs.

nervi ne sono cagione, e qual muscolo, sgonfiando, è cagione di racortare esso nervo, e quali corde convertite in sottilissime cartilagini circondano e raccolgono detto muscolo, e così sarà diverso e universale dimostratore di vari muscoli, mediante i vari effetti delle figure, e non farà come molti che in diversi atti sempre fanno quelle medesime cose dimostrare in braccia, schiene, petto e gambe; le quali cose non si debbono mettere infra i piccoli errori.”

E. FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA: LA *ARCADIA PICTÓRICA* Y SU APROXIMACIÓN AL MUNDO LEONARDESCO.

Francisco Preciado de la Vega nació en Sevilla en 1710, donde estudió Letras. Ejerció como pintor de un modo bastante mediocre y fue académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1753 y, posteriormente, de la de San Lucas.

También se encargó de la dirección y formación de los pensionados españoles por la Academia madrileña en Roma desde 1758 hasta su fallecimiento acaecido en 1790.

Además de ocuparse de los pensionados españoles en Italia, Preciado de la Vega adquirió libros para la biblioteca de la Academia. Desde 1778 fue, también, académico de mérito de la Academia Clementina de Bolonia.

Ahora bien, su relación con Italia era anterior a su llegada a Roma para dirigir a los pensionados de la Academia, su primera visita había tenido lugar entre 1732 y 1739 cuando pensó dedicarse a la carrera eclesiástica y solamente como aficionado a la pintura.

Posteriormente, continuará su estancia gracias a haber ganado en 1739 el premio de dibujo de primera clase en la Academia de San Lucas de Roma, gracias, quizá, a su formación con el entonces, muy acreditado, pintor napolitano Sebastiano Conca (1680-1764).

Los datos biográficos que acabamos de dar de Preciado de la Vega nos caracterizan a un personaje que estuvo en uno de los mayores centros artísticos de la Europa del siglo XVIII, por lo tanto, su recepción de la obra leonardesca tendrá la particularidad de ser la visión de un teórico que no estaba alejado de las propuestas más avanzadas de la época, al contrario será la visión de un autor que estaba familiarizado con las formulaciones estético-artísticas más novedosas.¹⁵⁸

Antes de escribir la *Arcadia Pictórica*, su obra teórico-artística principal, nuestro pintor ya había publicado en 1765 la *Carta de Gio B. Ponfredi sobre la pintura española*. La *Carta*, así definida por su propia brevedad, se dirige a Ponfredi, oscuro pintor y director del taller pontificio de musivaria, y es una reseña histórica de la pintura española a partir de Alonso Berruguete, y hasta Palomino.

El texto no es demasiado original, ya que sigue bastante fielmente el tratado de Palomino, salvo en las referencias a obras de pintores españoles en Italia, como la tabla de Morales *Cristo con la Cruz a cuestras*, que perteneció al cardenal Trajano Acquaviva, y los dos cuadros de Murillo, *Cristo a la columna* y *San Roque* de la colección del príncipe Santobuono.¹⁵⁹

Ahora bien, el escrito mayor de Francisco Preciado de la Vega, es muy posterior en fecha, apareció en 1789 con el título de *Arcadia Pictórica, ensueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la Pintura*.

¹⁵⁸ De manera interesante el texto de Preciado la *Arcadia Pictórica* es analizada por John F. Moffitt como un ejemplo de *Ars Memoriae* con profundas raíces en el mundo clásico y moderno. Véase John F. Moffitt, "La *Arcadia Pictórica* (1789) of Preciado de la Vega and the *Ars Memoriae*.", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 23, 1986, págs. 27-34.

¹⁵⁹ Francisco Preciado de la Vega, *Carta a Gio B. Ponfredi sobre la pintura española*, recogido en Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, ocho volúmenes, v. VI, Milano, 1825. Primera publicación en Roma 1754-68.

Veamos la descripción que de la obra hace el *Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*:

“El autor de esta obra no escribe para los Eruditos, sino para los jóvenes que siguen el Arte de la Pintura. Aunque conoce que no está mas en uso el escribir en diálogos; con todo le ha parecido más fácil este método, por explicar muchas cosas en esta obra, que siempre alegórica y poética, será tal vez más deleitable y menos cansada su lectura.

Va dividida en clases separadas y en cada una enseña, lo que el joven debe aprender y el modo de executar lo que enseña por su adelantamiento, según la buena escuela Romana, poniéndose en cada clase un maestro que enseñe y explique lo que á ella corresponde.

El Autor dividió su obra en dos partes: la primera que es la que trata de lo que corresponde al dibuxo, y la segunda explica lo perteneciente al colorido, siendo también dividida en clases para los varios modos de pintar y colores.

La tercera clase corresponderá a la escultura, y aunque en esta profesión no le faltarían luces para decir algo, lo dexa para que pueda escribirla algún escultor ingenioso y erudito en su arte.”¹⁶⁰

Ahora bien, la obra según Menéndez Pelayo “es una ficción literaria bastante ingeniosa y amena, cuyos modelos fueron, sin duda, la *República Literaria* de Saavedra Fajardo y la *República de los jurisconsultos* del humanista napolitano Gennaro”, es en sus contenidos menos original, ya que sus enseñanzas están “extractadas la mayor parte de Leonardo de Vinci, de los *Diálogos* de Dolce, del poema de Du-Fresnoy, de Mengs y del francés De Piles.”¹⁶¹

Sin embargo, esta amplitud de fuentes en la obra de Preciado que Pelayo nos propone es sintetizada y resumida en F. J. León Tello y María M. Virginia Sanz y Sanz, quienes consideran “cuatro fuentes principales para la realización de su tratado: las de Vinci, Piles, Palomino y Requeno.”¹⁶²

Así pues, es evidente, y será reconocible a lo largo de toda la *Arcadia Pictórica*, las influencias de las ideas artísticas de Leonardo da Vinci que, nuestro Parrasio Thebano, no dudará en manifestar desde las primeras páginas de su tratado:

“Cansado me hallaba una noche de haber estado por largo rato, y con atenta reflexión leyendo en el *Arte de la Pintura*, que Leonardo de Vinci con tanto conocimiento del, aunque con poco método dexó escrito por haberlo formado de solos apuntamientos y reflexiones que iba notando, tal vez con la idea de darle algún día más extensión y elegante forma para beneficio de los aplicados, bien que lo escribió con la mano izquierda para que no fuese fácil entenderlo. Esta lección despertó en mi fantasía varias ideas y una de ellas fue la de traducir en mi idioma á Leonardo para beneficio de los aplicados; pero varios obstáculos se me proponían en la imaginación, que importa poco el decirlo. El amor propio, que suele dominar nuestro espíritu me ponía delante la idea de formar una obra que abrazase los preceptos de Leonardo y quantos yo había adquirido con el trato y amistad de varios y grandes Profesores del arte [...]”¹⁶³

El texto es sumamente interesante por varios de los puntos que el autor propone sobre el *Tratado* de Leonardo. En principio, efectivamente, Preciado nos describe el texto vinciano como un conjunto de preceptos que, realmente, no habían adquirido una verdadera forma final: “por haberlo formado de solos apuntamientos y reflexiones que iba notando”. Ahora bien, nuestro escritor no pudo conocer el *Codex Urbinas 1270* que

¹⁶⁰ *Memorial Literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*, tomo XVIII, Madrid, 1789, págs. 296-297.

¹⁶¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, op. cit., vol. III, págs. 540-541.

¹⁶² F. J. León Tello y María M. Virginia Sanz Y Sanz, *Tratadistas del arte en Italia en el siglo XVIII*, Valencia, 1981, pág. 276.

¹⁶³ La edición de la *Arcadia Pictórica* que manejamos es: Francisco Preciado de la Vega, *Arcadia Pictórica*, Madrid, 1789, pág. 1.

yacía relegado en los fondos de la Biblioteca Vaticana hasta que volvió a ver la luz y al conocimiento general en 1808, gracias a los trabajos del bibliotecario de esta institución Caetano Luigi Marini y al pintor y leonardista milanés Giuseppe Bossi que utilizó una transcripción del mismo para poderlo publicar en manera íntegra en Roma en 1817.

Por tanto, la versión del *Tratado de la Pintura* de Leonardo que debió manejar nuestro Francisco Preciado debió de ser una edición de la obra realizada a partir de la primera edición de 1651.¹⁶⁴

Ahora bien, la mención a la composición del escrito de Leonardo con la mano izquierda, no corresponde, evidentemente, al decurso de los hechos, puesto que Leonardo no compuso el tratado que, como sabemos, es una antología de los textos vincianos hecha por su discípulo Francesco Melzi, por lo que la idea de que el *Tratado* fue escrito por el florentino con esta mano debe provenir de la lectura de la “vida de Leonardo” escrita por Vasari en su edición Giuntina de 1568, en la que sí señaló que el artista de Anchiano escribía con la mano izquierda y existían unos manuscritos de Leonardo sobre pintura que un artista milanés tenía la intención de publicar:

“Como también están en las manos de [...] pintor milanés, algunos escritos de Leonardo, también con caracteres escritos con la izquierda al revés, que tratan de la pintura y de los tipos de dibujo y coloreado. Éste, no hace mucho que vino a Florencia a verme deseando imprimir esta obra y se la llevó a Roma para llevarla a cabo, no se que es lo que se haya seguido después de esto.”¹⁶⁵

Incluso es posible que la referencia sea mucho más cercana y Preciado tenga en mente las palabras que Rafael Du Fresne incluyó en la biografía que encabezaba las ediciones del *Tratado de la Pintura*:

“Acostumbraba Vinci á escribir de derecha á izquierda como los Hebreos, y de ésta manera estaban escritos aquellos trece volúmenes de que hemos hecho mención; pero como la letra era buena y clara, se leían con facilidad por medio de un espejo. Es probable que en esto llevase el fin de que no todos leyesen sus obras.”¹⁶⁶

Finalmente, la publicación de los preceptos vincianos al castellano llegó a hacerse con anterioridad a la edición de la *Arcadia Pictórica*, así, en 1784 Diego Antonio Rejón de Silva siguiendo la edición de Du Fresne vertió al castellano *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, hito de la recepción vinciana en nuestro suelo peninsular y que analizaremos, detenidamente, más adelante.

La información de la traducción de Rejón de Silva la añadirá Preciado a lo largo del discurrir de la *Arcadia* en el recorrido que realiza por los volúmenes de componen la “Biblioteca”:

“Son muy necesarios los libros que de la Pintura se han escrito por los preceptos y buenas máximas que en ellos se hallan en particular Leonardo de Vinci.”

¹⁶⁴ Las ediciones que en Italia, durante el siglo XVIII, se hicieron del *Tratado* de Leonardo fueron la de 1723 en Nápoles por Ricciardo, la de 1733, también en Nápoles, por el mismo editor y la de 1786 realizada en Bolonia por el Istituto delle Scienze. Véase K.T. Steinitz, *op. cit.*, pág. 141.

¹⁶⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, *op. cit.*, pág. 20: “Come anche sono nelle mani di [...], pittor milanese, alcuni scritti di Lionardo, pur di caratteri scritti con la mancina a rovescio, che trattano della pittura e de’modi del disegno e colorire. Costui non è molto che venne a Fiorenza a vedermi desiderando stampar questa opera, e la conduce a Roma per dargli esito, ne’ so poi che di ciò sia seguito.”

¹⁶⁶ “Vida de Leonardo de Vinci escrita por Rafael Du Fresne”, perteneciente a la edición que del tratado leonardesco hizo Diego A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. XVI.

A renglón seguido nuestro autor introduce una nota que reza: “esta obra la ha traducido últimamente en castellano D. Diego Rejón de Silva, Oficial de la Secretaria de Estado, y Consiliario de la Academia de San Fernando.”¹⁶⁷ En otras partes del libro, nuestro tratadista vuelve a ocuparse de la relevancia de los escritos de Leonardo, a los que puede unir otros autores, con la intención de organizar una biblioteca ideal de tratadistas artísticos:

“Hasta aquí me parece haberos dado algunas luces con estos preceptos y advertencias de las quales he hecho yo mismo observación en las obras de excelentes Artífices y extracto de varios escritores que sobre esta materia han escrito con inteligencia, como Leonardo de Vinci, Ludovico Dolce, y otros Italianos y Franceses.”¹⁶⁸

Por ejemplo, sobre el estudio de las proporciones del cuerpo humano, indica, igualmente, cuales son los escritores predilectos:

“Estas medidas, que se reducen a pocas, son las que contiene esta tabla que habéis observado, y quando querráis proporciones más prolixas, podréis ver á Pablo Lomazzo á Alberto, y también á Leonardo de Vinci.”¹⁶⁹

Sin embargo, podemos comprobar, a través de todas estas citas de la obra del tratadista sevillano, que entre todos los escritores de arte citados, siempre Leonardo sobresale entre todos los autores nombrados, indicando este rasgo el aprecio personal que Preciado sentía por la obra de Leonardo que, tal y como hemos visto, subraya en la introducción de su texto.

Sin embargo, como hombre imbuido de la cultura clásica y renacentista, las preferencias artísticas de Preciado de la Vega se dirigen hacia la escuela renacentista romana y especialmente hacia Rafael:

“Entre tanto yo observé que por las paredes de la sala había colgados muchos cartones y dibuxos grandes [...] Entre estos diseños había de Rafael de Urbino, de Miguel Ángel Buona Rota, Leonardo de Vinci [...]”¹⁷⁰

Ahora, la preferencia por Rafael que siente nuestro Parrasio Thebano no excluye que gran parte de su maestría se apoye en las enseñanzas que pudo aprehender de la contemplación de la obra de Leonardo y de otros maestros florentinos:

“Pedro Perusino, su primer Maestro, le puso en el conocimiento de la Pintura, según lo que alcanzaba, que no era poco, hasta que pasando a Florencia se sujetó baxo la dirección de Leonardo de Vinci, cuyo talento y científico genio le dio mayores luces para engrandecer la manera y estilo que tenía [...] aprovechándose al mismo tiempo de las conferencias y disputas que entre el Vinci, y Miguel Ángel nacían sobre la Pintura. Así lo manifestó en varias cosas que pintó en Florencia para varios sugetos, donde le dieron luces también las obras de Masacio, como las dieron al mismo Vinci”¹⁷¹

¹⁶⁷ Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica*, *op. cit.*, pág. 152.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 140-141.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 46. Evidentemente Alberto, es el artista y escritor de arte Alberto Durero, cuya *Proportioslehre* se imprimió sólo después de su muerte en 1528; en español se puede consultar una traducción de sus escritos en Alberto Durero, *De la Medida*, Madrid, 2000, ed. Jeanne Peiffer. Sobre su teoría del arte y su relación con el mundo italiano sigue siendo recomendable el texto de Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1971, existe una edición castellana *Vida y obra de Alberto Durero*, Madrid, 1995.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 35

¹⁷¹ *Ibidem*, pág. 183

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Es notorio ver como nuestro tratadista continúa una de las líneas importantes de la tradición de Leonardo que la anterior literatura artística hispana había desarrollado, nos referimos, a la asociación Leonardo-Rafael, siendo el primero maestro y el segundo discípulo. Esta interpretación de la relación entre los dos grandes artistas renacentistas tiene un origen notorio en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco y una continuación y asimilación en el *Museo Pictórico* de Antonio Palomino entre otros tratadistas de la decimotercera centuria, como ya hemos tenido ocasión de comprobar en los capítulos anteriores.

Así, al analizar esta problemática en estos dos tratadistas, vimos que la noción del magisterio vinciano sobre el artista de Urbino podía colegirse de una interpretación sustentada en algunas notas extraídas de la “Vida de Rafael” en la obra biográfica escrita por Giorgio Vasari.

En el caso que estamos estudiando, creemos que también existe una evidente dependencia del texto del escritor de Arezzo.

La influencia leonardesca que se vuelve a percibir en el recordatorio de esta enseñanza que nuestro tratadista vuelve a repetir algunas páginas después cuando afirma:

“[...] y hallándose ilustrado (Rafael) con los preceptos del Vinci, engrandeció su manera y manifestó su talento en todas las obras, que hizo.”¹⁷²

No obstante, la influencia de Leonardo adquiere, para nuestro escritor, mayores dimensiones en relación a un tema leonardesco que se puso muy de actualidad durante los siglos XVII y XVIII, nos referimos al gusto de Leonardo por la ejecución de dibujos que presentaban seres deformes y grotescos y a su difusión por Europa en las centurias posteriores; y también, al ya analizado del estudio de los *moti d’animo* por la pluma y el pincel de Leonardo:

“Carlos Lebrun dio a la prensa un libro, en que con varias fisonomías procuro indicar varias pasiones, y Leonardo de Vinci trabajó mucho en esta parte; oxala se hubiesen dado á la luz todas sus cabezas.”

Charles Le Brun (1619-1690) tuvo un profundo interés por las teorías anímicas de Leonardo que le llevaron a redactar una serie de conferencias sobre esta temática artística, acompañadas de una serie de dibujos que demostraban la profunda influencia de las ideas vincianas en el pintor francés. Después de haber trabajado muchos años junto a Nicolas Poussin en Roma, Charles le Brun participó en 1648 en la creación de la Académie Royale de pintura y escultura. Allí dio una conferencia consagrada al inmenso cuadro de Poussin los *Israélites recueillant la manne dans le désert* (1639, Museo del Louvre), que le permitió introducir una teoría de la expresión de las pasiones a través del estudio psicológico de las figuras ejecutadas por el autor de la tela.

El año siguiente, 1688, pronunció su *Conférence sur l’expression générale et particulière des passions*, donde presentó los códigos que deben gobernar la representación de cada tipo de emoción y sentimiento.¹⁷³

¹⁷² Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica*, op. cit., pág. 227.

¹⁷³ Véase Charles Le Brun, *L’expression des passions et autre conférences*, Paris, 1994, ed. de Julien Philippe. Un análisis de las ideas de Le Brun en Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin of Charles Le Brun’s Conférence sur l’expression générale et particulière*, New Haven, 1994 y también Anthony Colantuolo, “The expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles le Brun’s Conférence sur l’expression générale et particulière”, *Art Bulletin*, June, 1996,

Además, debemos tener en cuenta que Charles Le Brun poseyó algunos dibujos de “cabezas expresivas” del propio Leonardo que tras su muerte pasaron a las colecciones de Luis XIV. Por tanto, la referencia de Preciado a Le Brun corresponde al conocimiento que nuestro autor tiene de las investigaciones sobre la expresividad humana que el pintor francés ha realizado y que se ponían en relación con toda la problemática de análisis de los moti d’animo que había tenido uno de sus máximos representantes en Leonardo da Vinci.

Por otro lado, la cita de nuestro tratadista nos introduce en una cuestión conectada con la anterior, a saber, la divulgación de las cabezas expresivas de Leonardo.

Estas efigies leonardescas conocieron una gran difusión en Europa, incluso, durante la propia vida del florentino, así, por ejemplo, ya en 1506 las encontramos copiadas en los frescos que decoran el oratorio de Rivolta d’Adda cerca de Milán, y poco después, más allá de los Alpes su influencia se dejará sentir en los pintores holandeses.

Pero la divulgación más importante de estos dibujos de Leonardo se producirá con la muerte del heredero de Leonardo, Francesco Melzi, y la dispersión del patrimonio que, cuidadosamente, había custodiado en su villa de Vaprio D’Adda. Así, Lomazzo, como ya hemos visto, nos habla de un “libricciuolo” que contenía “cinquanta disegni de sua mano” y que poseyó Aurelio Luini.¹⁷⁴

Igualmente, una parte importante fue a parar a las manos de Pompeyo Leoni y de aquí llegaron a Inglaterra gracias a Thomas Howard, conde de Arundel (1585-1646). Tras el estallido de la guerra civil en Inglaterra el Conde de Arundel se trasladó al continente y con él parte de su colección recalando la misma en Holanda finalmente.

En 1653 lady Arundel vende a Everard Iabach mil dibujos por 100000 florines. Por otro lado, Peter Lely (1618-1680) pintor de origen holandés instalado en Inglaterra adquirió la colección Arundel conservada en territorio británico. Seguidamente Jan van der Does (1621-1704) que compró las mejores piezas de la colección Lely, a la muerte de éste, las volvió a llevar a los Países Bajos y a la muerte del mismo en 1705 los grotescos de Leonardo fueron comprados por Nicolás Anthonius Flinck de Rotterdam (1646-1723).

En 1724 la colección volvió a Inglaterra comprada por William, segundo Duque de Devonshire (1665-1729), conservándose a partir de este momento en la colección Devonshire en Chatsworth.

Sin embargo, la difusión de las cabezas grotescas de Leonardo tuvo, también, un recorrido a través de copias que de las mismas se hacen desde el siglo XVI y de las cuales las dos series más conocidas son la denominada “Pembroke” y la “Spencer”.

Ahora bien, los aguafuertes que Pierre-Jean Mariette (1694-1774) hizo ejecutar a partir de un conjunto de dibujos fueron el medio por el cual el conocimiento de los grotescos de Leonardo se divulgó mas rápidamente y al que podría hacer alusión nuestro Francisco Preciado cuando dice: “oxala se hubiesen dado a la luz todas sus cabezas”.

¹⁷⁴ G. P. Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura*, op. cit., v. II, pág. 223.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Los grabados de Mariette fueron realizados por el conde de Caylus en 1730 junto a una “Lettre sur Léonard de Vinci”. El texto fue traducido al italiano por Giovanni Bottari en 1757 en su segundo volumen de cartas, obra que pudo ser consultada y conocida por nuestro escritor a la hora de escribir la *Arcadia Pictórica*.¹⁷⁵

La preocupación por la representación de estos “estados de ánimo” como parte importante de la información de un pintor, le lleva a nuestro tratadista a recordar la conocida anécdota de Leonardo que subraya la importancia que tenían para el artista florentino la inspiración del natural y la plasmación de los rasgos exacerbados de los campesinos como acopio de ideas para futuras composiciones:

“Leonardo de Vinci, que procuró observar la naturaleza, hacía algunos convites de gentes rústicas, que al fin con algún motivo provocaban á risa, y servíase de sus observaciones para debuxar muchas cabezas que reían diversamente, lo mismo hacia para otras pasiones y así dexó tantos tomos de Dibuxos de su mano.”¹⁷⁶

La nota del escritor sevillano está sugerida por el *Trattato* de Lomazzo donde encontramos la narración de la estrategia que Leonardo acostumbraba a utilizar para conseguir esas “muecas” y gestos torcidos que después dibujaba cuidadosamente:

“Pero para retomar el razonamiento dejado digo que siendo estos movimientos, tan potentes en conmover los ánimos cuando son expresados de tal forma que parecen naturales, para conseguir esta facultad tan excelente e importante se tiene que imitar principalmente y sobre todos los demás a Leonardo del que se cuenta que no hacía ningún movimiento en una figura que antes no quisiese del mismo ver un ejemplo vivo acompañado de su estudio, no por otra cosa sino para extraer de ello una cierta vivacidad natural con la que después añadiendo a ella su arte hacia ver los hombres pintados mejor que los vivos. Se cuenta por los hombres de aquel tiempo, criados suyos, que queriendo una vez hacer un cuadro de algunos campesinos que tuviesen que reír (lo que después no finalizó sino que solamente dibujó) escogió algunos hombres que juzgó adecuados a su propósito y habiéndose hecho familiar a los mismos por medio de algunos amigos suyos, les preparó un convite y sentándose junto a ellos se puso a contar las cosas más locas y ridículas del mundo de tal modo que aunque no lo supiesen reían hasta descoyuntarse. Así, observando él muy diligentemente todos sus gestos acompañados de sus dichos ridículos que dejaban sus huellas en la mente, una vez que se fueron, se retiró a su habitación y perfectamente los dibujó de tal modo que movían a los observadores a reír como si hubiesen escuchado las bromas de Leonardo en el convite.”¹⁷⁷

También Lomazzo de una forma más lacónica recuerda el mismo interés de Leonardo en el libro sexto de su Tratado:

¹⁷⁵ Giovanni Bottari, *Racolta di lettere, op. cit.*, v. II

¹⁷⁶ Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica, op. cit.*, pág. 78

¹⁷⁷ G.P. Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, v. I, libro II, pág. 107: “Ma per ripigliare il ragionamento tralasciato dico che essendo questi moti, così possenti in comouere gl’animi quando sono espressi in guisa che paiano naturali per conseguire questa facultà tanto eccellenti, et importante si há da imitare principalmente, et sopra tutti Leonardo del qual si racconta che non faceva moti in figura, che prima non lo volesse co’l suo studio accompagnato vedere un’ tratto nel vivo, non per altro che per cavarne una certa vivacità naturale, con la qual doppo aggiongendovi l’arte faceva veder gl’huomini dipinti meglio che i vivi. Racconto si da huomini di quel tempo, suoi domestici, che volendo egli una volta fare in quadro di alcuni contadini che havessero à ridere (tutto che non lo facesse poi ma solamente lo disegnasse) scelse certi huomini quali giudicò à suo proposito, et havendosigli fatti familiari, co’l mezzo d’alcuni suoi amici gli fece un convite, et egli sedendogli appresso, si pose a raccontare le più pазze, et ridicole cose del mondo in modo che egli quantunque non sapessero di che ridere alla smascellata. D’onde egli osservando diligentissimamente tutti i loro gesti con que’detti ridicoli, che facevano impresse nella mente, et poi doppo che furono partiti, si ritirò in Camera, et ivi perfettamente gli disegnò in tal modo che non movevano essi à riso i riguardanti, che si havessero mosso loro le novelle di Leonardo nel convite.”

“Y así creciendo la risa de uno por el otro llevarlo al colmo y hacer que hasta las muertas, si fuese posible, rían, que en esto consiste la fuerza de la pintura como decía Leonardo, quien en esto se deleitó mucho cuando dibujaba viejos, y villanos y villanas deformes que riesen.”¹⁷⁸

Seguidamente, vamos a examinar todo un conjunto de preceptos de carácter técnico que Preciado de la Vega recoge de los escritos de Leonardo para incluirlos en su *Arcadia Pictórica*.

El primero de ellos, trata de la importancia que posee la actitud de las figuras en una composición pictórica:

“La actitud es una palabra que abraza todos los movimientos del cuerpo humano, y que pide un exácto conocimiento del contrapeso de una figura, y éste conocimiento que tiene relación con el Dibuxo, bien supo demostrarlo Leonardo de Vinci en su libro, donde podréis imponeros.”¹⁷⁹

La parte más importante de los consejos de Leonardo acerca de la actitud y los movimientos del cuerpo con toda su problemática de delimitación del equilibrio y la contraposición se encuentran en el tercer libro que compone el *Codex Urbinas 1270* y que fue incluido en las versiones abreviadas que del mismo manuscrito se hicieron, versión que fue la conocida por nuestro escritor y artista sevillano.

A continuación mostramos un posible ejemplo del precepto leonardesco que Preciado tuvo en cuenta a la hora de señalar la importancia del conocimiento del contrapeso de una figura a la hora de preparar una composición pictórica:

“Todas las figuras que están de pie derecho deben tener variedad en sus miembros; quiero decir, que si un brazo le tienen ácia delante, el otro esté en su sitio natural ácia atrás; y si la figura planta sobre un pie el ombro correspondiente debe quedar más baxo que el otro; todo lo cual observan los inteligentes, los que siempre procuran contra balancear la figura sobre sus pies para que no se desplome: porque quando planta sobre una pierna, la otra sostiene el cuerpo por estar doblada, y es como si estuviera muerta; por lo qual es absolutamente necesario que el peso que hay sobre ambas piernas dirija el centro de su gravedad sobre la articulación de la que le sostiene.”¹⁸⁰

Continuando el análisis de los preceptos que se incluyen en la *Arcadia* y que provienen del mundo teórico-artístico vinciano, encontramos un consejo acerca de la “composición” que enlaza con las nociones ya vistas en el estudio de la regla anterior:

“Leonardo de Vinci, dice que la composición debe ser adornada de varias complexiones, estaturas, encarnaciones y actitudes: de figuras gruesas, delgadas, gordas, flacas, así pequeñas como grandes: rústicas y civiles; de viejos, jóvenes fuertes y musculosos, endebles, alegres y melancólicos. Otras figuras con cabellos rizados, lisos, cortos y largos. Otras con movimientos prontos y lánguidos y así de varios vestidos y colores.”¹⁸¹

¹⁷⁸ G. P. Lomazzo, *Trattato*, ed de 1844, v. II, libro sexto, pág. 223: “E così accrescendosi il riso dall’uno all’altro ridurlo al colmo, e far che sino i morti se fosse possibile ridano, che quivi consiste la forza della pittura, como diceva Leonardo, il quale perciò molto si diletto di disegnare vecchi, e villani e villane deformi che ridessero”

¹⁷⁹ Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica*, op. cit., pág. 110.

¹⁸⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. II, pág. 297: “Sempre le figure che posano debbon variare le membra, cioè che s’un braccio va inanzi, che l’altro sia fermo o vada indietro; e se la figura posa sopra una gamba, che la spalla ch’è sopraessa gamba sia più bassa che l’altra; e questo si causa dagli uomini di bon sensi, li quali sempre atendono per natura a bilicare l’uomo sopra li suoi piedi, acciò che non ruini de li suoi piedi; perché, posando supra un piede, l’opposta gamba non sostiene esso uomo, stando piegata, la quale in sé è come se fusse morta; onde necessita fa che ‘l peso che’è dalle gamba in su manda il centro della sua gravità sopra la giontura della gamba che ‘l sostiene.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, op. cit., pág. 118.

¹⁸¹ Francisco Preciado, *Arcadia*, op. cit., pág. 126.

La cita de Preciado es casi una réplica de un precepto leonardesco que se titula de la “Varietà d’omini nelle istorie”:

“En un quadro de muchas figuras se han de ver hombres de diferentes complexiones, estaturas, colores y actitudes, unos gruesos, otros delgados, ágiles, grandes, pequeños, de semblante fiero, agradable, viejos, jóvenes, nerviosos, musculosos, débiles y carnosos, alegres, melancólicos, con cabellos cortos y rizados, lacios y largos; unos con movimientos prontos, otros tardos y lánguidos, finalmente debe reynar la variedad en todo, hasta en los trages, sus colores etc; pero arreglado siempre a las circunstancias de la historia. Es sumo pecado en el pintor hacer que los rostros se parezcan el uno al otro, y así la repetición de los actos que es vicio grande.”¹⁸²

La traducción de Preciado y Diego Antonio Rejón de Silva omitían la última parte del consejo vinciano: “E’ sommo peccato nel pittore fare li visi che somiglino l’un l’altro, e così la replicazione degli atti e vizio grande” ya que la versión abreviada del *Codex Urbinas 1270* la suprimía. Ahora bien, es evidente, que Leonardo aconsejaba y ensalzaba la variedad. No obstante, esa variedad, en principio, obedece a un principio estético de potenciar los rasgos visuales como la belleza o la juventud por la contraposición con sus opuestos:

“Le bellezze con le bruttezze paino più potenti l’una per l’altra”.

Ahora bien, la variedad, dentro de las investigaciones artísticas de Leonardo, no siempre obedece al principio estético señalado. En otros casos, entra en juego el deseo vinciano de la multiplicación de posibilidades. Un ejemplo de esta situación lo encontramos en el *Libro di Pittura* en el precepto 289 donde Leonardo, de manera exhaustiva, clasifica toda posible tipo de nariz o a nivel matemático en su elaboración agotadora de transformación de figuras geométricas en lúnulas¹⁸³

Esta variedad y contraposición propugnadas incansablemente por Leonardo en sus escritos, a nivel artístico, se contraponen a su crítica a la uniformidad aparental que había dominado la pintura hasta ese momento y que Leonardo, duramente, crítica:

“Se puede decir que algunos claramente se engañan si llaman buen maestro a aquel pintor que solamente hace bien una cabeza o una figura. Verdaderamente no es un gran hecho que estudiando una sola cosa todo el tiempo en su vida que no llegue a obtener alguna perfección.”¹⁸⁴

¹⁸² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, pág. 218: “Nelle istorie debbe essere omini di varie complessioni, età, incarnazioni, attitudini, grassezze, magrezze; grossi, sottili, grandi, piccoli, grassi, magri, fieri, civili, vecchi, giovani, forti e muscolosi, deboli e con pochi muscoli, allegri, malincomici, e con capegli ricci e distesi, corti e longhi, movimenti pronti e vili, e così vari abili, colori e qualunque cosa in essa istorie si richiede. E sommo peccato nel pittore fare li visi che somglino l’un altro, e così la replicazione degli atti e vizio grande.” Traducción de D. A. Rejón de Silva salvo en la última frase.

¹⁸³ Sobre las posibilidades creadoras de esta combinatoria de formas, remitimos a los estudios clásicos de Gombrich, “El método de elaborar composiciones en Leonardo” en *Norma y Forma*, Madrid, 1984, págs. 133-151 y “El método de análisis y permutación de Leonardo da Vinci” en *El legado de Apeles*, Madrid, 1982, págs. 83-155. Sobre los estudios de transformación geométrica puede verse “La geometría de las transformaciones de Leonardo” en Fritjof Capra, *La ciencia de Leonardo, op. cit.*, págs. 341-351. Véase también Wladyslaw Tartakiewicz, *Historia de la Estética*, Madrid, 1991, 3 vol. Volumen III, pág. 165.

¹⁸⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 181: “Alcuni si pò chiaramente dire che s’ingannano i quali chiamano bono maestro quel pittore il quale solamente fa ben una testa o una figura. Certo non è gran fatto che studiando una cosa sola tutt’ il tempo della sua vita, che non ne vegni a qualche perfezzione”

Pero, curiosamente, dando un paso más, Leonardo da un sesgo psicológico a la uniformidad que encuentra en algunos artistas, señalando que es una atracción imperiosa aquella que obliga al pintor a plasmarse a sí mismo en la obra:

“El pintor que tenga las manos groseras, las hará del mismo modo cuando le venga la ocasión, sucediéndole igualmente en cualquiera otro miembro, si no vá dirigido con un largo y reflexivo estudio. Por lo qual todo Pintor debe advertir la parte mas fea que se halle en su persona, para procurar con todo cuidado no imitarla, quando vaya á hacer su semejante.”¹⁸⁵

Francisco Preciado recoge, igualmente, la idea que acabamos de desarrollar, aquélla que advierte a los pintores acerca del peligro de dejarse arrastrar por la inspiración de su propia imagen:

“Ponga cada uno de vosotros cuidado en conocer las partes defectuosas de su cuerpo, porque ordinariamente, según dice Leonardo de Vinci, suele retratarse cada uno a sí mismo con los defectos propios.”¹⁸⁶

Otro de los aspectos de la práctica pictórica que expone nuestro escritor sevillano y que tiene su base en la reflexión y consejo de Leonardo sobre esta temática, más cotidiana, del arte pictórico es la recomendación de llevar siempre encima pequeños cuadernos o libritos que permitan al artista tomar notas rápidas del natural sobre aquello que llame su atención.

“Y porque todo lo debéis observar en la naturaleza, es bueno traer siempre en la faltriquera un libro de memoria, en que pueda notarse quanto se observa por las calles, en las acciones y movimientos de las gentes [...]”¹⁸⁷

Ya hemos visto que para Leonardo la inspiración directa del natural, de su espontaneidad y de su viveza es una de las enseñanzas que todo pintor debe seguir, de ahí, el consejo que varias veces prodiga en su *Libro di Pittura* recomendando encarecidamente la inclusión de un cuadernito en las cosas que el artista debe llevar siempre consigo:

“Siempre debe buscar el Pintor la prontitud en aquellas acciones naturales que hace el hombre repentinamente, originadas del primer ímpetu de los afectos que entonces le agiten; y de estas hará breves apuntes en sus cuadernitos.”¹⁸⁸

¹⁸⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 192: “Quel pittore ch’aveva goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e quel medesimo l’intervenirà in qualunque membro, se ‘l longo studio non glielo vieta. Adonque tu, pittore, guarda bene quella parte che hai più brutta nella tua persona, et in quella col tuo studio fa bono ripiro; imperò che se sarai bestiale, le tue figure parranno il simile, e sanza ingegno, e similmente ogni parte di bono e di tristo che hai in te si dimostrerà in parte nelle tue figure” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 18. La preocupación que Leonardo tenía sobre la tendencia que tenían los pintores a mostrarse a sí mismos en sus obras tiene, como ya hemos visto su origen en la literatura de la época en las frases atribuidas a Cosme de Medici y al propio Girolamo Savonarola. Sin embargo, el problema se volvió más relevante para la comprensión y hermenéutica de la obra vinciana a partir de las hipótesis de Freud sobre la obra de Leonardo, apertura que tiene su repercusión en la historiografía artística en los análisis de este particular en la obra de K. Clark, *Leonardo da Vinci, op. cit.*, pág. 57-58 y de E. H. Gombrich, “El método de análisis y permutación de Leonardo da Vinci” *op. cit.*, págs. 83-155.

¹⁸⁶ Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica, op. cit.*, pág. 137.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 128.

¹⁸⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 200: “Sempre il pittore che vole avere onore delle sue opere, debbe cercare la prontitudine de’sua atti nelli atti naturali fatti dalli omini improvviso e nati da potente affezione de’ loro effeti, e di quelli fare brevi ricordi in su’suoi libretti” Traducción de D. A. Rejón de Silva con leves modificaciones, *op. cit.*, pág. 25.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

“Luego que esté el joven instruido en la Perspectiva, y sepa tantear de memoria una figura, irá, observando en todas las ocasiones y sitios con retentiva la colocación casual y movimiento de los hombres, quando hablan, quando disputan, quando riñen ó quando ríen; advertirá las actitudes que toman en aquel instante, las de los que se hallan á su lado, ó los que van á separarlos, y los que están mirándolos. Todo esto lo irá apuntando ligeramente en una libretilla que deberá llevar consigo siempre.”¹⁸⁹

Otra recomendación que nuestro escritor introduce en su *Arcadia* con un carácter muy práctico es aquélla que tiene que ver con la utilización del espejo como medio de regular la justeza de la representación:

“Tened siempre en vuestro estudio un pequeño espejo para observar en él lo que vayáis haciendo, pues viendo al revés las cosas, conoceréis muchas veces los defectos que suelen hacerse familiares con tenerlos siempre á la vista, viendo más recogida la obra y como más recogida en el todo, los efectos de las luces y sombras, y así muchas veces el espejo suele servir de Maestro.

Leonardo de Vinci os podía dar muchas luces y preceptos, y así deberéis leerlo varias veces para tener presentes sus avisos y reflexiones.”¹⁹⁰

Leonardo, siguiendo la tradición florentina, hace uso del espejo en muchas ocasiones como elemento corrector de la obra, siendo inspirador del consejo que acabamos de ver:

“Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras ajenas que en las nuestras; por lo que el Pintor debe procurar primeramente saber bien la Perspectiva, conocer perfectamente la estructura del hombre, y ser buen Arquitecto en quanto ó la forma de los edificios, copiando siempre del natural todo aquello en que tenga alguna duda: y luego teniendo en su estudio un espejo plano, mirará con frecuencia lo que va pintando; y como se le representará trocado, parecerá de otra mano, y podrá juzgar con mejor acuerdo sus errores. Es muy conveniente levantarse a menudo y refrescar la imaginación, pues de éste modo quando se vuelve al trabajo, se rectifica más el juicio, siendo evidente que el trabajar de seguido encima cosa engaña mucho.”¹⁹¹

¹⁸⁹ Ibídem, pág. 217: “Quando tu averai imparato bene [di] prospettiva, et arai a mente tutte le membra e corpi delle cose, sia vago spesse volte, nel tuo andati a [solazzo], vedere e considerare in siti e li atti delli omini in nel parlare, in nel contendere o ridere o azzuffarsi insieme, che atti fieno in loro, e che atti faccino i circostanti ispartitori e veditori d’esse cose, e quelli notare con brevi segni in questa forma su un tuo piccolo libretto, il quale tu debbi sempre portare con teco[...].” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 42.

¹⁹⁰ Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica*, *op. cit.*, pág. 230.

¹⁹¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. II, pág. 301-30: Noi sappiamo certo che gli errori si cognoscono più in l’altrui opere che nelle sue, e spesso riprendendo gli altrui piccoli li errori, non vedrai li tuoi grande. E per fuggire simil ignorancia, fa che tu sia prima buono prospettivo, di poi che tu abbi intera notizia delle misure de l’uomo e d’altri animali, et ancora bono architetto, cioè in quanto s’apartiene alla forma de li edifici e de l’altre cose, che sono sopra la terra, che sono infinite forme; e di quante più averai notizia, più fia laudata la sua operazione et in quelle che tu non hai pratica, non ricusare di ritrarle di naturale. Ma per tornare alla promessa di sopra, dico che nel tuo dipingere tu debbi tenere un specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l’opera tua, la quale [vi] fra veduta per lo contrario, e parrati di mano d’altro maestro, e [li] giudicherai meglio gli errori tuoi ch’altramente. È ancora buono il spesso levarse e pigliare un poco d’altro sollazo, perché nel ritornare alle cose tu migliori il giudizio; ché lo star saldo su l’opra ti fa forte ingannare.” Traducción D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 121. Leonardo dejó en su libro otros preceptos donde el espejo es un instrumento de copia y de facilitación de tareas para el pintor, por ejemplo véanse los consejos 72, 90 y 408 de la edición que estamos utilizando. Por otro lado, Leonardo al aconsejar el uso del espejo en las tareas pictóricas seguía una tradición que se retrotraía a Brunelleschi y las copias que realizó de los edificios florentinos, véase Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Roma, 1992, pág. 56 y a Leon Battista Alberti, *Della Pittura e Della Statua*, Milano, 1804, pág. 76. “E ti sarà veramente a conocer questo un ottimo giudice lo specchio. E non so io inche modo le cose dipinte abbino una certa grazia nello specchio, purché elle non abbino difetto. Oltra di questo è cosa maravigliosa, quanto ogni difetto nella Pittura apparisca più brutto nello specchio. Emendinsi a dunque le cose ritratte dal naturale mediante il gradizio dello specchio.”

Finalmente, analizaremos un conjunto de influencias leonardescas que aparecen en la *Arcadia Pictórica* y que podemos relacionar con uno de los aspectos más originales y creadores de la investigación artística vinciana, a saber, el estudio lumínico.

Comenzaremos, pues, por un consejo que da a los principiantes nuestro Parrasio Thebano y que indica cual es la mejor luz que debemos utilizar en nuestro estudio:

“Estaba toda la sala colgada de bellísimas Pinturas hechas por excelentes Pintores: y en la parte que miraba al Norte había una grande y elevada ventana que, luminaba toda la pieza sin que la luz se alterase por estar libre de los rayos del sol que la hace mudable.”¹⁹²

Veamos, seguidamente el consejo de Leonardo de donde proviene la cita de Preciado:

“La luz para dibuxar del natural debe ser del norte, para que no haga mutación; y si se toma del mediodía se pondrá en la ventana un lienzo, para que cuando dé el sol, no padezca mutación la luz. La altura de ésta será de modo que todos los cuerpos produzcan sombras iguales á la altura de ellas.”¹⁹³

A continuación mostraremos una serie de prescripciones y consejos lumínicos de profunda significación leonardesca:

“Es el Cielo en términos de Pintura aquella parte etérea, que vemos sobre nosotros, y con más particularidad es la región del ayre que respiramos, y aquella donde se forman las nubes y tempestades.

Su color es azul, que se aclara según nos parece acercarse a la tierra, por motivo de la interpretación de los vapores que median entre nuestra vista y el horizonte, y la penetración que en ellos causa la luz comunicada de unos á otros objetos, según son más o menos bastantes.”¹⁹⁴

Las frases elegidas de la obra de nuestro escritor, son análisis perceptivos que recuerdan las investigaciones visuales que Leonardo anotó, frecuentemente, en relación con la llamada “perspectiva aérea” o de colores y que examinaba la mutación de los mismos como consecuencia de la interposición de una parte mayor o menor de la atmósfera:

“Es claro que hay ayre grueso y ayre sutil, y que quanto mas se vá elevando de la tierra, vá enrareciéndose más, y haciéndose más transparente [...] Esto supuesto, quando se pinten montañas se cuidará que conforme se vayan elevando sus puntas y peñascos, se manifiesten mas claras y distinta que la falda de ellas; y la misma gradación de luz se observará quando se pinten varias de ellas distantes entre sí, cuyas cimmas quanto más encumbradas, tanta más variedad tendrán en forma y color.”¹⁹⁵

“La razón de hacerse esto así es, porque siendo dicho ayre mucho más grueso en la proximidad de la tierra y enrareciéndose á proporción e su elevación [...] Y si terminar á la vista el Cielo con la tierra llana, el fin de aquel se ve por la parte mas grosera y blanca del ayre, la qual alterará la verdad de los colores

¹⁹² Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica*, *op. cit.*, pág. 219.

¹⁹³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 206: “Il lume de ritrarre dal naturale vol essere a tramontana, acciò non facci mutazione; e se lo fai a mezzodi, tieni la finestra impannata, à ciò il sole alluminando tutto il giorno quella non faccia mutazione. L’altezza dil lume de’essere in modo situato di’ogni corpo facci tanta longa per terra la sua ombra, quanto è la sua altezza.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 12

¹⁹⁴ Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica*, *op. cit.*, págs. 246-247.

¹⁹⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 208-209: “Chiario si vede essere una aria grossa più che l’altre, la quale confina con la terra piana; e quanto più si leva in alto, più e sottile e trasparenti [...] .Adonque tu, pittore, quando fai le montagne, fa che di colle in colle sempre le basseze sieno più chiare che le altezze; e quando le farai più lontane l’una da l’altra, fa le basseze più chiare, e quando più se levarà in alto, più mostrerà la veritá della forma e colore.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 32

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

que se miren por él, y parecerá el Cielo allí más iluminado que sobre nuestras cabezas; porque aquí pasa la línea visual por menos cantidad de ayre grueso y menos lleno de vapores groseros.”¹⁹⁶

Una asimilación semejante se produce en la bella descripción que Francisco Preciado hace de la variación de color y tonalidad de las nubes, percepción que tiene afirmaciones parecidas en las observaciones que Leonardo da Vinci incluye en su *Trattato*:

“Esta luz tiñe los objetos según las horas del día con variedad de tintas, como sucede en la caída del sol, formándose varios arboles, ó ya sean amarillos ó rojos; y de estas tintas uniéndose á la luz del cielo fórmase una media tinta más o menos verde, según más o menos amarilla es la luz.

Esta observación es general é infalible; pero hay muchas particulares, que deben hacerse con el pincel á la mano, quando la ocasión se presenta, viéndose algunas veces efectos muy bellos, y singulares, que no es fácil el concebirlos con razones físicas; como por ejemplo se ven muchas veces iluminadas las nubes de rojos o arboles, y el origen de la luz ser un amarillo vivo y claro. Otras veces suelen verse varias tintas de roxo en diferentes nubes a un tiempo, quando de un mismo punto reciben la luz.

Todos estos efectos extraordinarios se ven quando declina el día, y al ponerse el sol, quando el tiempo quiere mudarse, ó quando alguna tempestad se prepara, ó quando ha pasado dexándonos al acabarse un temporal, bellísimos efectos dignos de nuestra atención en las nubes.”¹⁹⁷

Aunque nuestro escritor es un intelectual que se sentía dentro de una estética y gustos académicos, es interesante hacer notar que frente a un ideal dibujístico que podríamos calificar casi winckelmaniano, en estos párrafos de la *Arcadia* aflora un ideal pictórico, que se solaza en una investigación, profundamente empírica, de los fenómenos luminosos y en la contemplación de la belleza que los cambios de color y matiz producen en la variopinta conformación de las nubes. Reflexión que nos acerca a un gusto, que en el siglo XVIII, fue ejemplificado por Watteau y que, en cierta manera, ensalza una delectación por la naturaleza que es testimoniada por Rousseau.¹⁹⁸

En el *Libro de Pittura*, encontramos, como ya hemos dicho, muchas apreciaciones parecidas, que muestran, igual que en Preciado, no sólo el placer por el análisis del fenómeno lumínico sino también la delectación por la maravilla cromática que el cielo al atardecer nos brinda:

“Quando el sol pone encendidas á las nubes que se hallan por el horizonte, participarán también del mismo color aquellos objetos, que por lo distantes parecían azules: de aquí se originará una tinta con lo azul y lo roxo, que dará mucha alegría y hermosura á un país, y todos los objetos que reciban la luz de

¹⁹⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 209: “Perché quest’aria è grossa presso alla terra, e quanto più si leva più s’assotiglia,[...] E se il cielo alla vista tua terminerà con la bassa pianura quella parte ultima del cielo fia veduta per quella aria più grossa e più bianca, la quale correrà per la verità del colore che si vederà pel suo mezzo, e parrà li il cielo più bianco che sopra te, ché la linea visuale passa per meno quantità d’aria corrotta da grossi umori. E se risguarderai inverso levante, l’aria ti parrà più scura quanto più s’abbassa perché in detta aria bassa i razzi luminosi meno passano.” Traducción D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 33

¹⁹⁷ Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica*, *op. cit.*, pág. 247.

¹⁹⁸ Pierre Francastel, “La estética de las luces” en A.A.V.V., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1980. Curiosamente, este aprecio por la representación de la naturaleza en su infinitud de matices y tonalidades de color estaba dando lugar a la aparición de toda una escuela paisajista que tuvo en el pintor Constable (1776-1837) uno de sus más preeminentes miembros. Dentro de las diferentes polémicas que dentro de la pintura paisajista inglesa se desarrollaron a finales del siglo XVIII, nos conviene recordar que Alexander Cozens (1717-1786) en su *New Method for Assisting the invention in the Composition of Landscape* (1785) se refiere al célebre paso de Leonardo sobre las manchas de los muros y aconseja como los chinos estudiar las agrupaciones fortuitas de piedras en las que la fantasía puede encontrar un estímulo para nuevas creaciones.

éste rosicler, si son densos, se verán muy distintamente y de color encendido. El ayre, igualmente, para que esté transparente participará también de este mismo color, á manera del que tienen los limos.”¹⁹⁹

“Quando el sol está en el ocaso, la niebla que cae condensa el ayre, y los objetos á quienes no alcanza el sol quedan oscurecidos y confusos, poniéndose los otros á quienes da el sol de color encendido y amarillo, según se advierte al sol quando va á ponerse.”²⁰⁰

“Cuando el sol está en el occidente, las nubes que debajo de él y de ti se encuentran, están iluminadas desde abajo las que ven el sol y las otras que están más allá están ya oscuras pero de un oscuro encendido, y las transparentes tienen pocas sombras.”²⁰¹

Así vemos que Preciado de la Vega puede haberse dejado influir por todo este conjunto de apreciaciones que el libro tercero del *Codex Urbinas 1270* contiene y que demuestra toda la perspicacia y sutileza perceptiva que el maestro florentino poseía. Pero además, Leonardo demuestra su gusto, como nuestro autor, por estas horas del día donde los matices se multiplican y las luces se disuelven en una suavidad vaporosa que hacen volverse al pintor por las calles para observar la dulzura de esos rostros: “Pon mente per le strade sul fare della sera i visi de omini o di donne, quando é cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in loro.” Así Leonardo puede afirmar:

“Bello spettacolo fa il sole quando è in ponente.”²⁰²

Finalmente, nuestro tratadista apunta un conjunto más de observaciones de carácter luminoso que, también, pueden tener un origen en la lectura del *Tratado de la Pintura* leonardesco:

“La forma de lo lejos es arbitraria; solamente es necesario, que se acorde está al lado del cuadro, y á la naturaleza del país que se representa. De ordinario son azules por causa de la interposición del ayre que media entre nuestra vista, y el horizonte, y a poco a poco van perdiendo este color, según se van acercando a nosotros, y adquieren aquel que es natural á los objetos.

En la degradación de las montañas, es preciso observar una unión insensible [...]

También es necesario observar, que el ayre que está á la falda de las montañas hallándose cargado de vapores, es por consecuencia más capaz de admitir luz que no la cima ó cúspide [...] Aunque las formas disminuyan en grandeza y los colores pierdan su fuerza desde el primer término del quadro hasta el horizonte [...]”²⁰³

Los textos extraídos de la *Arcadia*, vuelven a incidir en una serie de apreciaciones sobre las mutaciones que sufre el color por la interposición de una masa de aire, es decir, volvemos a estar en las digresiones artísticas que desarrollan la problemática de la perspectiva aérea. En este caso, básicamente, las puntualizaciones se realizan sobre las

¹⁹⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. II, pág. 331: “Quando il sole fa rosseggiare é nuvoli dell’orizzonte, le cose che per la distancia si vestivano d’azzurro pieno partecipanti de tale rossore, onde si farà una mistione infra azzurro e rosso, la quale renderà la campagna molto allegra e gioconda; e tutte le cose che pieno aluminate de tale rossore, chi sieno dense, saranno molto evidente, e rosseggiaranno; e l’aria per essere trasparente arà in sé per tutto infuso tal rosseggiamento, onde si dimostrerà del color de ‘fiori de’lili.” Traducción D.A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 152.

²⁰⁰ *Ibidem*, “Quando il sole è in occidente, le nebbie che ricascano ingrossano l’aria, e le cose che non son vedute dal sole restano oscure e confuse e quelle che dal sole pieno alluminate rosseggianno e gialleggiano <se>condo che ‘l sole si domostra all’orizzonte.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 154.

²⁰¹ *Ibidem*, pág. 333: “Quando il sole è in occidente, li novoli ch’infra lumi e te si trovano sono alluminati di sotto che vedano il sole, e gli altri di qua sono oscuri ma di scuro rosseggiante et i trasparenti hanno poche ombre.”

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Francisco Preciado, *Arcadia Pictórica, op. cit.*, pág. 250.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

diferentes visiones que nos transmite el relieve, las montañas, en las que se produce una mayor acumulación atmosférica en las partes bajas que en las partes altas, transformando, pues, este depósito el color propio de la montaña. Así los colores de los objetos cambian por el acercamiento o retroceso ante nuestra mirada.

A continuación mostraremos algunos textos de Leonardo que se relacionan con las aseveraciones hechas por Preciado de la Vega.

En primer lugar, veremos un precepto de Leonardo que plantea la uniformización cromática de todos los objetos que se alejan de nosotros tal y como nos aconsejaba nuestro tratadista: “la forma de lo lejos es arbitraria; solamente es necesario, que se acorde ésta al lado del quadro:”

“Siempre que un objeto sea más oscuro que el ayre, quanto más remoto se vea, tanto menos oscuridad tendrá, y entre los que son más claros que el ayre, quanto más apartado se halle de la vista, tanta menor claridad tendrá; porque entre las cosas más claras y más oscuras que el ayre, variando su color con la distancia, las primeras disminuyen su claridad y las segundas la adquieren.”²⁰⁴

Seguidamente, el escritor sevillano prescribe una cromaticidad azul para el fondo de un paisaje cuyo origen puede estar en un texto de Leonardo:

“Quanto más grueso es el ayre, tanto mas fuertemente tiñe de su color á los objetos que se aportan de la vista.”²⁰⁵

Finalmente, Preciado analiza el comportamiento del relieve ante estos fenómenos ópticos; encontrando, también en Leonardo su referente más cercano:

“Los términos inferiores de los objetos remotos son siempre menos sensibles que los superiores: esto sucede freqüentemente en las montañas y collados, a cuyas cimas sirven de campo las otras, que están detrás. A estas se les ve la parte superior mas distintamente que la inferior, y esta mucho más oscura, por estar menos rodeada de ayre grueso que está por abajo, y es el que confunde los términos de la falda de los montes y collados.”²⁰⁶

Es interesante recordar a esta altura de la exposición que ya Pacheco en su *Arte* había seleccionado un mayor número de consejos relativos a los efectos de las luces, sombras y color de Leonardo que de otra materia tratada por el florentino y que Velázquez aprovechó sabiamente estos preceptos vincianos que oíría encomiar diariamente en el taller que Pacheco mantenía en Sevilla. Por lo que podemos concluir que este apartado del tratado vinciano dedicado al estudio de la luz y del color tuvo un reconocimiento y especial recepción en nuestra literatura artística.

²⁰⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 223: “Delle cose più oscure che l’aria, quella si dimostrerà di minore oscurità la quale fia più remota; e delle cose più chiare che l’aria, quella si dimostrerà di minor bianchezza più remota dall’occhio. Delle cose più chiare è più oscure che l’aria in lunga distanza scambiano colore, perché la chiara acquista oscurità e l’oscura acquista chiarezza.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 48.

²⁰⁵ *Ibidem*, v. II, pág. 239: “L’aria tinge più gli obbietti, ch’ella separa dall’occhio, del suo colore, quanto ella sarà di maggiore grossezza.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 65.

²⁰⁶ *Ibidem*, v. II, pag. 322: “I termini inferiori delle cose remote saranno men sensibili che lli loro termini superior; e questo accade assai alle montagne e colli, delle quali le cime se faccino campo delli lati dell’altre montagne che sono dopo loro, et a queste si vede le termini di sopra più espediti che lli loro base perché il termine di sopra è più scuro, per essere meno occupato dall’aria grossa, la quale sta ne’lochi bassi; e questa è quella che confunde li detti termini delle base de’coll.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 142.

Así pues, tras el análisis realizado de la *Arcadia Pictórica* de Francisco Preciado hemos podido comprobar como los escritos de Leonardo da Vinci se habían convertido para la tratadista neoclásica en una fuente reconocida y apreciada, y por eso, aparecen los volúmenes impresos de *Tratado de la Pintura* en las Bibliotecas de las Academias de Bellas Artes que durante el siglo XVIII se crean en nuestro territorio.

Por tanto, los escritos de Leonardo aparecen unidos a los clásicos de la tratadística como Vitruvio, Alberti, Durero... creando un cuerpo doctrinal que sentaba las bases, junto a la imitación de la estatuaría antigua y de los grandes maestros del Renacimiento, de la estética neoclásica.

Consiguientemente, no es de extrañar que nuestro tratadista apreciase, de manera preferente, la escuela renacentista romana y especialmente Rafael de Urbino del cual se considera un admirador fervoroso.

Sin embargo, en la evolución artística de Rafael, nuestro escritor distingue sus primeras obras hechas bajo la influencia de su maestro Perugino de las realizadas tras su conocimiento de Leonardo.²⁰⁷

Leonardo, pues, es uno de los grandes protagonistas de la obra de Preciado de la Vega, casi desde sus primeras páginas, tanto es así, que con un espíritu ilustrado nuestro Parrasio Tebano aventura hacer una traducción española del texto leonardesco, haciendo, en algunos casos, versión castellana de muchos preceptos.

Como sabemos, finalmente, la primera traducción de Leonardo en nuestro idioma, es realizada, de manera contemporánea, por Diego Antonio Rejón de Silva en 1784. Ahora bien, es interesante ver la comparación de los textos leonardescos en la versión que hace Preciado de la que hace Rejón de Silva, del que utilizamos la traducción en las notas.

Los preceptos leonardescos impregnan una parte importante de la obra de Francisco Preciado, sin embargo, en esta conclusión que estamos realizando de su recepción en la *Arcadia*, nos gustaría volver a subrayar que, una parte importante de las ideas vincianas que aparecen en la obra que estamos tratando, están conectadas con los estudios leonardescos acerca de la percepción del color y de la mutación del mismo por diferentes causas.

Este gusto empírico por el estudio del color que aparece en el *Libro di Pittura* enlaza con las nuevas bases del conocimiento que la epistemología de la Ilustración defendía tal y como subraya un clásico de estos estudios como es Ernst Cassirer.²⁰⁸

Pero, por otro lado, este gusto estético que expresa Preciado enlaza, también con ese placer en la visión de la naturaleza y el deleite que conlleva, acercándose a las ideas prerrománticas, que por aquellos años, ya se desarrollaban en Europa, como afirma Simón Marchán: “No importa la naturaleza bella, sino sobre todo, aquella que nos impresiona y despierta nuestro interés.”²⁰⁹

²⁰⁷ Véase, F.J. León Tello y María M. Virginia Sanz y Sanz, *Tratadistas españoles del arte en Italia*, op. cit., pág. 279.

²⁰⁸ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, op. cit., “La naturaleza y su conocimiento en la filosofía de la Ilustración.” Págs. 54-113.

²⁰⁹ Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, 1992, págs. 22-23.

F. DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA (1754-1796) Y LA PRIMERA EDICIÓN DEL TRATADO DE LA PINTURA.

Aunque nacido en Madrid se debe considerar como murciano a Diego Antonio Rejón de Silva, secretario de Consejo de S.M. y oficial de la primera Secretaría de Estado. Fue, nuestro autor, un personaje intrínsecamente vinculado con las artes alcanzando ser nombrado consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.²¹⁰

Su papel más relevante dentro del leonardismo español es haber traducido a nuestra lengua, en 1784, el *Tratado* de Leonardo da Vinci con la siguiente denominación: “El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti. Traducidos e ilustrados con algunas notas por Don Diego Antonio Rejón de Silva, caballero maestrante de la Real de Granada y Académico de honor de la Real Academia de San Fernando”.

Esta edición de 1784 volverá a ser reeditada en Madrid, por la Imprenta Real en 1827 y en 1942 en Buenos Aires.²¹¹

La edición de Rejón de Silva está compuesta de los 365 capítulos que incluía la edición hecha en francés por Du Fresne en 1651 y estaba basada, en gran parte, en esta primera edición de la obra de Leonardo.

Sin embargo, nuestro académico era consciente de los errores de interpretación que Du Fresne había cometido, sobre todo, en cuestiones anatómicas, y para subsanar estos problemas realizó consultas y demandó información a los mejores anatomistas y médicos españoles de la época:

“Vivió Leonardo de Vinci al fin del siglo XV, y al principio del siglo XVI, y casi en el último tercio de su vida escribió el presente Tratado de la Pintura, que igualmente que otras varias obras suyas quedó manuscrito, y sin aquella coordinación y perfección que requería. La costumbre que tomó de escribir á lo oriental, esto es, de derecha á izquierda como los Hebreos y los Árabes [según se lee en su vida] es preciso que causase mucha dificultad para sacar la primera copia, y por consiguiente padecerían, así esta como las demás que después se hicieron, varias alteraciones considerables [...]. Parece que Leonardo de Vinci se preciaba de muy inteligente en Anatomía [...] Prueba de esto son algunas secciones del presente Tratado en las que explica varias partes externas, como internas de la estructura humana; pero como en aquel tiempo estaba muy en mantillas [...] se hallan los tales pasajes sumamente defectuosos y errados, cotejados con las observaciones modernas. Tal vez en ellos se habrán cometido también algunas faltas al copiarlos, y esto aumentó más su error [...] se ha procurado poner en donde le corresponde una nota algo dilatada que explica la materia, aunque no con toda la extensión que se requiere, con arreglo á los mejores Tratados Anatómicos y observaciones modernas.”²¹²

La edición de Rejón de Silva va ilustrada, sustituyendo las imágenes que Errard preparó para la impresión de 1651 y que se inspiraban en los esbozos que N. Poussin

²¹⁰ Sobre la biografía vital y cultural de Diego Antonio Rejón de Silva se puede consultar Concepción de la Peña Velasco, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, 1985

²¹¹ De la edición de 1784 se han hecho algunas impresiones facsimiles como la de Murcia de 1980, Valencia, 1998 y Barcelona, 1999.

²¹² Diego Antonio Rejón de Silva. “Prólogo del Traductor” en Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, op. cit., s/p-

había preparado, por las de José Castillo que mejoran, en la opinión del traductor, la calidad de presentación del texto.²¹³

En la propia colección que nuestro autor poseía de pinturas, dibujos y grabados, éste conservaba “Veinte y un Dibuxos hechos de lápiz de una tercia de altos y un palmo de anchos originales de las Estampas de la obra de Venci y veinte y cinco Estampas de igual tamaño de los expresados dibujos.”²¹⁴

Sin duda, la referencia nos da noticia de las ilustraciones realizadas por José Castillo para el tratado de Leonardo da Vinci y que fueron grabadas por Barcelón y Ximénez.

La traducción de Rejón de Silva fue bien acogida en los medios ilustrados y académicos que no negaron la encomiable labor llevada a cabo por nuestro autor. En este sentido, Juan Sempere y Guarinos (1754-1830) indica que había “hecho un servicio muy importante á España con esta traducción, por ser el original de una de las obras más útiles y científicas que se han escrito acerca de la pintura; por las importantes notas con que lo ha enriquecido, particularmente, acerca de la Anatomía que en tiempo de da Vinci no estaba adelantada como ahora, y por lo que ha mejorado la figura valiéndose para uno y otro de hábiles profesores.”²¹⁵

Y Ceán Bermúdez emite, también, sobre la traducción de nuestro Rejón de Silva el siguiente dictamen:

“Era digna de elogio la traducción que hizo e imprimió de las reglas y preceptos que escribieron para la Pintura Leonardo de Vinci y León Alberti.”²¹⁶

El prólogo que Rejón de Silva pone como encabezamiento, es muy indicativo de los pensamientos que nuestro escritor albergaba acerca de las ideas del texto del florentino y las razones que lo llevaban a ponerlo en lengua castellana para su mayor difusión en nuestro país.

En primer lugar, la traducción se dirige a los artistas que buscan profundizar en los conocimientos teóricos que están en la base de la práctica pictórica, y así, Rejón cataloga el escrito del florentino como “el tratado más científico de la Pintura que veneran los profesores.”²¹⁷

Como bien ilustrado, e imbuido del espíritu de divulgación de la cultura y de la ciencia, nuestro traductor no sólo puso en manos de los artistas y lectores hispanos una buena traducción del texto leonardesco sino que además publicó un correctísimo *Diccionario de las Nobles Artes* que tenía como función el establecimiento de ese sólido fundamento que las artes necesitaban, a su entender, en nuestro territorio.²¹⁸

²¹³ Sobre la edición de Rejón de Silva conviene consultar el ya mencionado texto de K.T. Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura, op. cit.*, págs. 171-172 y 190-191, también V.V.A.A. *El Libro de Arte en España*, Granada, 1975, págs. 94 y 109.

²¹⁴ Concepción de la Peña Velasco, *op. cit.*, pág. 40

²¹⁵ *Ibidem*, pág. 58.

²¹⁶ J. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes*, Madrid, 1800, v. IV, pág. 164

²¹⁷ D. A. Rejón de Silva. “Al Serenísimo Señor D. Gabriel de Borbón, Infante de España” en Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura, op. cit.*

²¹⁸ Véase, Diego Antonio Rejón de Silva, *Diccionario de las Nobles Artes para Instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, Murcia, 1985. Edición facsímil de la realizada en Segovia en 1788.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Seguidamente, indicaremos cuáles eran los núcleos sobresalientes, que en opinión de Rejón de Silva, caracterizaban el conjunto de preceptos leonardescos.

Para empezar, la importancia del florentino radica en haber investigado y alertado a otros artistas sobre la relevancia del conocimiento de las masas de aire como transformadoras de los objetos, en relación de su color, nitidez... Es decir, nuestro traductor remarca la trascendencia en el uso pictórico de los que Leonardo denomina como “prospectiva de’colori”.

Así, nuestro Rejón nos dice:

“Los auxilios que necesite para todo esto, juntamente con no pocos preceptos de inestimable precio, los encontrará en éste Tratado, en donde verá teóricamente, y luego podrá comprobar con la experiencia las situaciones que causa en los cuerpos lo más ó menos gruesos del ayre que los circunda y se interpone entre ellos y la vista, ó la mayor o menor distancia”²¹⁹

El segundo núcleo de preceptos que, temáticamente, descuella, formando otro conjunto teórico, es el que busca “ciertas y científicas reglas para la composición, viendo el modo de enriquecer una historia con la variedad oportuna de objetos y figuras que debe tener.”²²⁰

Después, nuestro traductor muestra la importancia del decoro en la obra artística, cosa que el florentino enfatiza con una serie de preceptos que amonestan acerca del “decoro con que han de estar, según los personajes que representan ó la acción en que se suponen.”²²¹

Otro aspecto fundamental de la doctrina del Vinci es la reflexión sobre la luz y la sombra que se concreta en “la armoniosa contraposición de tintas, claros y oscuros que ha de reynar en el quadro, para que de todo resalte aquella hermosura que embelesa los sentidos del que lo mira.”²²²

Y, finalmente, nos recuerda nuestro escritor, la importancia que Leonardo da Vinci daba a la observación y utilización del natural para que las obras del pintor “sean hijas legítimas de la naturaleza, y no se acostumbre nunca á pintar amanerado.”²²³

Por tanto, resumiendo los pilares de la doctrina vinciana, según Rejón de Silva, se podrían sintetizar en perspectiva aérea, historia, decoro, claroscuro, naturaleza.

Por otro lado, ya hemos hablado de que, aparte la libertad de traducción que el académico usó en algunos párrafos vincianos, la traducción iba acompañada por un considerable bloque de notas que, entre otras cosas, pretendían modernizar el texto, por ejemplo, desde el punto de vista anatómico.

El número de notas que Rejón de Silva consideró oportuno adjuntar al texto, en una especie de capítulo final, fue de treinta y cinco, notas que, en líneas generales, aclaran,

²¹⁹ D. A. Rejón de Silva, “Prólogo”, *op. cit.*

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ibidem.*

²²² *Ibidem.*

²²³ *Ibidem.*

actualizan y modernizan el texto para una lectura comprensiva, fin al que el autor ilustrado dirigía la traducción, por parte de los lectores y artistas.

Si dejamos la traducción del tratado leonardesco, no desmerece que fijemos nuestra atención en el tratamiento que Rejón de Silva da a la materia pictórica a través de un texto rimado conocido como: *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*.

La intención de presentar la doctrina artística referida a la pintura a través de una obra versificada, no era nueva en el panorama hispano, y como ejemplo más conspicuo tenemos los versos dejados por el racionero de Córdoba Pablo de Céspedes, agrupados finalmente por Ceán en su *Diccionario*.

Dentro del objetivo pedagógico que penetra gran parte de los intereses culturales del “Siglo de las Luces” este texto se adecua, plenamente, al interés de los hombres del siglo XVIII de presentar los contenidos de forma amena y didáctica; tal y como muestra el propio título de la obra.

El poema publicado en Segovia en 1786 reconocía las influencias evidentes de Leonardo da Vinci y de otros tratados clásicos, como a continuación veremos detenidamente.²²⁴ Así, haremos un análisis de esta pequeña obra sin perder de vista, aquellos núcleos temáticos que Rejón, en su traducción del texto leonardesco, consideró los más importantes dentro de la reflexión teórica del florentino.

Anteriormente, vimos que uno de los pilares básicos del tratamiento vinciano de la pintura era su inspiración en la naturaleza y la mimesis de la misma. Los primeros versos de Rejón subrayan, en el contexto leonardesco, la necesidad de tomar a la naturaleza como maestra y guía en la tarea artística:

“Mas si tan solamente los Pintores
Las estatuas copiaran
Aunque luego en sus obras los pintores
Del Arte se encontraran
Todas de la Verdad carecerían.
Por eso, como ser el Pintor debe
Imitador de la Naturaleza
(De cuya inagotable fuente bebe
El que adquirir pretende la destreza)²²⁵”

Leonardo, continuamente, en sus preceptos amonestaba al pintor a seguir la imitación del natural, que en cierta manera, coronaba el aprendizaje realizado en la “bottega”; aprendizaje que no desdeñaba la imitación de obras relevantes de otros maestros como seguidamente vemos:

“El joven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas: después estudiará copiando buenos dibuxos, para acostumbrarse a un contorno correcto: *luego dibuxara el natural* para ver la razón de las normas que aprendió antes.”²²⁶

²²⁴ Véase F.J. Leon Tello y M. V. Sanz Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Valencia, 1980, pág. 331

²²⁵ Diego Antonio Rejón de Silva, *La Pintura, Poema didáctico en tres cantos*, Murcia, 1985. (edición facsímil del original de 1786), pág. 10

²²⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 169: “Il giovane debbe prima imparare prospectiva; puoi le misure d’ogni cosa, poi di mano di bon maestro, per asuefarsi a bone membra; poi da

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

En relación con los versos citados, Rejón de Silva dispone una nota aclaratoria al final del *Poema* en la cual vuelve a vincularse a los consejos leonardescos:

“Es evidente que el Pintor ha de imitar la Naturaleza hermosa [...] pero es menester al mismo tiempo, que se halle verdad en las obras [...] tampoco debe dar el Pintor á todas las figuras de un asunto histórico aquella belleza ideal en sus formas [...] Esta es la variedad que aconseja Vinci en la sección XCIV de su Tratado de la Pintura.”²²⁷

En las afirmaciones que nuestro traductor hace en la nota anterior, vemos una cierta oposición a la teoría del “Bello ideal” formulada por A. R. Mengs:

“Hay otras en que el Arte tiene mucho poder, y en que aventaja á la Naturaleza y una de ellas es la Belleza.

La Naturaleza en sus producciones está sujeta, como hemos dicho a muchos accidentes. El Arte obra libremente sirviéndose de materiales enteramente flexibles, y que no hacen resistencia alguna. La Pintura puede escoger lo mas hermoso de todo el espectáculo de la Naturaleza, recogiendo y juntando las partes de diversos lugares, y las bellezas de distintas personas.”²²⁸

Así, frente a la selección de las diferentes partes de la Naturaleza para la elaboración de una construcción del “bello ideal”, Rejón de Silva siguiendo a Leonardo alaba la variedad que nos presenta el mundo natural y frente a la metafísica definición mengsiana nos propone el precepto XCIV leonardesco:

“De la variedad que debe haber en las figuras”

En un quadro de muchas figuras se han de ver hombres de diferentes complexiones, estaturas, colores y actitudes, unos gruesos, otros delgados, ágiles, grandes, pequeños, de semblante fiero, agradable, viejos, jóvenes, nerviosos, musculosos, débiles y carnosos, alegres, melancólicos, con cabellos cortos y rizados, lacios y largos; unos con movimientos prontos, otros tardos y lánguidos; finalmente debe reynar la variedad en todo, hasta en los trages, sus colores etc.; pero arreglado siempre a las circunstancias de la historia.”²²⁹

La diversidad que Rejón encomia y que sustenta en los consejos de Leonardo, vuelve a ser recomendada en unos versos del *Poema* que tratan sobre la necesidad de plantear una variedad en la representación de los movimientos, actitudes y emociones, es decir, los ya conocidos “moti” que, sabemos, eran una parte primordial de la teoría pictórica del artista florentino:

“En cada edad el hombre es diferente,
Y en cada situación en que se halle:
O ya pesar acerbo le atormente,
O ya gozoso esté, que aunque mas calle,
Lo demuestran sus ojos vivamente,
O ya lleno de enojo, ira, venganza,
Zelos, desconfianza,
O ya tranquilo el ánimo y sereno,
Recibe mutaciones muy sensibles,
Las cuales un Pintor de ciencia lleno
Con el *Dibujo* hará más perceptibles.”²³⁰

naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate.”. Traducción de D. A. Rejón de Silva, op. cit., pág. 2. El subrayado es nuestro.

²²⁷ D. A. Rejón de Silva, *La Pintura, op. cit.*, pág. 90

²²⁸ A. R. Mengs, *Reflexiones, op. cit.*, págs. 11-12

²²⁹ Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, ed. de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, págs. 43 y 44

²³⁰ D. A. Rejón de Silva, *La Pintura, op. cit.* pág. 14

Leonardo en el *Libro di Pittura* nos incita a buscar esa variedad emocional que Rejón refleja en los anteriores versos:

“Tan varios son los movimientos del hombre, como las cosas que pasan por su imaginación, y cada accidente de por sí mueve con más o menos vehemencia al hombre, según su grado de vigor y según la edad; pues de distinto modo se moverá en iguales circunstancias un joven que un anciano.”²³¹

Otro aspecto del pensamiento leonardesco que Rejón de Silva recrea en su *Poema* es la importancia que debe ser concedida a la perspectiva:

“Si ha de estar en un plano
Toda la Historia que el pincel concierta
Debe arreglar con el compás tu mano
La estatura, que en término lexano
Dá de la Perspectiva regla cierta
A las figuras; porque si ha faltado
De esta Ciencia el formal conocimiento
(Así el gran Vinci lo dexó anotado)
A la pintura falta el fundamento.”²³²

La importancia del conocimiento de los métodos perspectivos en pintura va unida a la formación matemática y científica que el artista debe poseer, no en vano vimos que en la introducción a la traducción del *Tratado* de Leonardo nuestro escritor lo denominaba “el tratado más científico”.

Continuando este criterio de dotar a la pintura de una sólida base científica, Rejón coincide con el escritor florentino en situar a la teoría artística por encima de su práctica:

“El Artífice tosco vitupera
Teóricos estudios, suponiendo
Que sólo con pintar se adquiere fama:
Queda este error desvanecido viendo
Que quando una pintura nos llama
La atención, es sin duda, quando en ella
Rasgos de entendimiento
Advertimos, que la hacen aun más bella.”²³³

Tanto la superioridad del conocimiento como la relevancia de la perspectiva aparecían en un precepto vinciano caro a nuestra tratadística y que ya utilizaron Pacheco y Carducho:

“Aquellos que se enamoran de la sola práctica, sin cuidar de la exactitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá á donde vá á parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, á la qual sirve de guía la Perspectiva; y en no entrando por ésta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesión.”²³⁴

²³¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. II, págs. 289-290. Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 111: “Tanto sono vari li movimenti delli uomini, quante sono le varietà delli accidenti che discorreno per le loro menti; e ciascuno accidente in sé move più o meno essi uomini, secondo che saranno di maggiore o di minore potencia, e secondo l’età: perche altro moto farà sopra un medesimo caso un giovane che un vecchio.”

²³² D. A. Rejón de Silva, *La Pintura*, *op. cit.*, pág. 45.

²³³ *Ibidem*, pág. 84

²³⁴ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 11. La cita aparece en F. Pacheco, *El Arte*, *op. cit.*, págs. 266 y 267 y en Vicente Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, pág. 193.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

En relación con la formación científica que todo artista, en criterio de Rejón de Silva, debe poseer vivos, con anterioridad, que nuestro escritor dedicó una amplia parte de las notas que redactó para complementar su traducción del *Tratado* de Leonardo a cuestiones anatómicas. En su *Poema* también lógicamente, se introduce en esta cuestión principal, recordando, pues, los preceptos vincianos:

“De un trabajo metódico, arreglado
Lo que al método solo es reservado.
¿Qué gusto puede dár una figura
Aunque el claro y obscuro esté empleado
Con verdad y dulzura
Si al reparar un pié ó alguna mano
(Parte difícil en el cuerpo humano)
Se advierte lo incorrecto
Quando todo ha de ser allí perfecto?”²³⁵

Los versos de Rejón no sólo nos invitan a estudiar la estructura del cuerpo humano sino que también declaran la belleza que existe en la utilización del claroscuro vinciano, del que el artista florentino en traducción de nuestro académico decía:

“El pintor que deseé ser universal, y agradar á diversos pareceres, hará que en una sola composición haya masas muy oscuras, y mucha dulzura en las sombras; pero cuidado de que se advierta bien la razón y causa de ellas”²³⁶

Para aclarar el sentido de los versos que hemos citado, el académico madrileño escribe una nota que señala que “suele ser comúnmente el escollo de los Dibujantes el pie y la mano. A ésta en especial como se la puede mirar baxo una infinidad de aspectos por los muchos movimientos que tiene (según advierte Vinci en la sección CCLXXI)”²³⁷

El precepto vinciano al que nos remite Rejón de Silva es el siguiente:

No es posible que la memoria retenga todos los aspectos y mutaciones de los miembros

Es imposible que sea capaz la memoria de tener presentes todos los aspectos y mutaciones de un miembro de cualquier animal que sea. Pongamos el exemplo en una mano. Toda cantidad continua es divisible hasta el infinito; y así el movimiento del ojo que mira la mano, y camina desde A á B, correrá por el espacio AB, que también es cantidad continua, y por consiguiente se puede dividir infinitamente; y en qualquiera parte de él variará el aspecto y figura de la mano en quanto á la vista, lo qual sucedirá en el movimiento que haga por todo el círculo. Lo mismo hará la mano al tiempo de levantarse en su movimiento; esto es, pasará por un espacio que es cantidad continúa. *Lámina XIX*²³⁸

Otra de las temáticas vincianas que aparece en el *Poema* de Rejón de Silva, es el análisis y trabajo que el artista debe realizar a la hora de componer los paños y tejidos que se muestran en su obra recubriendo la figura humana:

“Habilidad penosa

²³⁵ D. A. Rejón de Silva, *La Pintura*, op. cit., pág. 13

²³⁶ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de D. A. Rejón de Silva, op. cit, págs. 6-7. El consejo corresponde al número 61 del *Libro di Pittura* que dice: “Tu, pittore, per esser universale e piacere á diversi giudicii, farai in un medesimo componimento che vi sia cose di grande oscurità e di grande dolcezza d’ombre, facendo però note le cause di tal ombre e dolcezza”, op.cit., pág. 174

²³⁷ D.A. Rejón de Silva, *La Pintura*, op. cit., pág. 106

²³⁸ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de D. A. Rejón de Silva, op. cit., pág. 120

Es pintar del desnudo la estructura;
Pero fingir vestida una figura
Pide gusto exquisito y delicado,
Al arreglar los pliegues del vestido.
Tanto error es poner uno aclarado
En la sombra, como otro obscurecido
En el claro [...]"²³⁹

En la edición del *Tratado* de Leonardo de 1651 los consejos vincianos referidos a la plasmación del ropaje se agrupaban en la última parte del texto correspondiendo al final de la “parte quarta” del Libro di Pittura.”

En su traducción, nuestro escritor, incluye ocho consejos referidos a la representación de pliegues y paños entre las páginas 166 y 169 de la edición utilizada y en la primera de las advertencias elegidas podemos leer lo que sigue:

“Los paños de las figuras deben tener sus pliegues según como ciñen los miembros á quienes visten: de modo que en las partes iluminadas no se debe poner un pliegue de sombra muy oscura, ni en los oscuros se debe poner tampoco un pliegue muy claro.”²⁴⁰

El paralelismo entre el poema de nuestro Rejón y el texto leonardesco es palpable y evidente en el consejo sobre el uso de las luces en la representación de los pliegues de las vestimentas tal y como, también se percibe en aquellos versos del académico que tratan de la “iluminación universal”:

“Mas no se frustraría su desvelo
Siguiendo del gran Vinci la acertada
Máxima, pues la luz modificada
Con papel transparente
Hará el claro y obscuro suavizado
Y con el mismo grado
Que requería el caso exactamente.”²⁴¹

El maestro florentino avisaba, reiteradamente de la idoneidad de usar una luz suave a la hora de pintar, ya que esta luz dulcificaba y embellecía de manera extraordinaria los rostros de las figuras que protagonizaban la tabla.

Ahora bien, ante la posibilidad de trabajar con una luz intensa, meridiana, Leonardo aconsejaba cubrir las ventanas del estudio con un lienzo que matizara el potencial lumínico, y es éste el consejo que nuestro Rejón ha escogido para los lectores de su poema:

“La luz para dibuxar del natural debe ser del norte, para que no haga mutación; y sí se toma del mediodía, se pondrá en la ventana un lienzo, para que quando dé el sol, no padezca mutación la luz.”²⁴²

²³⁹ D. A. Rejón de Silva, *La Pintura*, *op. cit.*, pág. 40

²⁴⁰ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 166, El *Libro di Pittura* presenta el texto citado como: “Li pan che vestano le figure debbono avere le loro pieghe acomodate a cingere le membra da loro vestite ‘n modo che nelle parte aluminare non si ponga pieghe d’ombre oscure, e nelle parte ombrose non si faccia pieghe di troppa chiarezza [...]”, *op. cit.*, pág. 354.

²⁴¹ D. A. Rejón de Silva, *La Pintura*, *op. cit.*, pág. 59

²⁴² Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 12. “Il lume da ritrarre dal naturale vol essere a tramontana, acciò non facci mutazione; e se lo fai a mezzodì, tiene finestra impannata, a ciò il sole alluminando tutto il giorno quella non faccia mutazione.” Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. I, pág. 185

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

El consejo de moderar la intensidad lumínica es repetido por Leonardo a la hora de utilizar la luz de las velas, en este caso, la solución aportada por el florentino es semejante a la anteriormente vista: “con esta luz se debe poner delante un papel transparente ó regular; y de éste modo producirá en el objeto sombras dulces y deshechas.”²⁴³

La utilización del espejo como instrumento corrector de la perfección de la composición pictórica es recomendado por Leonardo en varias ocasiones a lo largo del *Libro di Pittura*. Un ejemplo de ello sería la siguiente cita:

“Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras ajenas que en las nuestras [...] copiando siempre del natural todo aquello en que tenga alguna duda: y luego teniendo en su estudio un espejo plano, mirará con frecuencia lo que va pintando; y como se le representará trocado, parecerá de otra mano, y podrá juzgar con mejor acuerdo sus errores. Es muy conveniente levantarse a menudo y refrescar la imaginación, pues de éste modo quando se vuelve al trabajo, se rectifica más el juicio, siendo evidente que el trabajar de seguido en una cosa engaña mucho.”²⁴⁴

Diego Antonio Rejón de Silva transforma el precepto vinciano a través de los versos que se citan a continuación:

“Rematada una obra es necesario
Ocultarla á la vista algunos días
Y mirando después en un espejo
La imagen que retrata, notarías
Defectos que no hallaste en el bosquejo
Los que por ti notados, acreditan
Tu fama, y al contrario te la quitan.”²⁴⁵

Ya hemos visto en otras ocasiones que los consejos vincianos, que nuestro poeta incluye en su obra, habían sido citados y usados con anterioridad por la tratadística hispana del siglo XVII, en especial en el *Arte* de Francisco Pacheco, que, no en vano, hacía uso de más de una veintena de advertencias leonardescas.

En otras ocasiones, hemos hecho constar la influencia que la literatura artística barroca mantuvo durante el período neoclásico, del cual sería un ejemplo, la similitud de elección de Rejón de Silva y de Pacheco, ya que, en este caso, igualmente, el escritor andaluz incluyó en su tratado la referencia al uso del espejo extraído directamente de los “Documentos” vincianos que poseía.

Pero la coincidencia persiste cuando en una nota aclaratoria nuestro académico señala:

“El talento y experiencia de Leonardo de Vinci propone en su Tratado de la Pintura como Maestro de la armonía de los colores en un cuadro, al arco Iris: comentando pues Pacheco este documento de tan gran Maestro, hace la descripción de la colocación de todos sus colores, según lo había observado repetidas veces.”²⁴⁶

Efectivamente, Pacheco en la página 401 de su tratado recuerda el precepto vinciano:

²⁴³ Leonardo, *op. cit.*, pág. 16

²⁴⁴ *Ibidem*, pág. 121. El original leonardesco en el *Libro di Pittura*, *op. cit.*, págs. 301-302.

²⁴⁵ D. A. Rejón de Silva, *La Pintura*, *op. cit.*, pág. 79

²⁴⁶ *Ibidem*, pág. 125

Leonardo da Vinci y España

“Si quieres que un color contraste agradablemente con el que tiene al lado, es preciso que uses la misma regla que observan los rayos del sol, quando componen en el ayre el arco Iris, cuyos colores se engendran en el movimiento de la lluvia [...] Esto supuesto, advertirás para representar una grande obscuridad, la pondrás al lado de otra de igual claridad y saldrá tan tenebrosa la una como luminosa la otra, y así lo pálido y amarillo hará que el encarnado parezca mucho más encendido que si estuviera junto al morado. Hay también otra regla, cuyo objeto no es para que resalten más los colores contrastados, sino para que hagan mutuamente más agradable efecto, como hace el verde con el color rosado, y al contrario con el azul; y de ésta se deduce otra regla para que los colores se afeen unos á otros, como el azul con el amarillo blanquecino ó con el blanco: lo cual se dirá en otro lugar.”²⁴⁷

Finalmente, los versos de Rejón de Silva inspirados en las enseñanzas del genio florentino son los siguientes:

“Quando después de truenos espantosos
De lluvia y torbellino
En que venos amagos pavorosos
Del enojo divino
Sale el Iris pacífico alegrando
Al ánimo abatido
Y las opacas nubes desterrando;
Enseña su agradable colorido
Como han de colocar los Profesores
Los diversos colores
De que debe ir vestida una pintura
Porque con variedad haya hermosura.”²⁴⁸

La obra literaria que sobre la temática artística escribió Diego Antonio Rejón de Silva estuvo profundamente influida por el pensamiento leonardesco, puesto que nuestro autor vio, a través de su visión ilustrada la necesidad de hacer una traducción del Tratado de Leonardo impreso, por primera vez, en 1651 y que venía a llenar un hueco que había sido señalado por Preciado de la Vega en su *Arcadia Pictórica*, a saber, la necesidad que nuestros artistas e intelectuales tenían de poder leer los preceptos escritos por Leonardo en castellano.

Es curiosa la afirmación de Preciado de la Vega ya que, junto con Rejón de Silva, son los escritores que muestran una mayor cercanía, por lo menos en la literalidad de la cita, a la visión leonardesca del arte. Visión ésta que en nuestro Rejón adquiere una relevancia manifiesta en su Poema dedicado a la Pintura que, siguiendo la tradición de Céspedes, utiliza los rudimentos artísticos propuestos por el florentino para realizar una divulgación de los temas pictóricos, en el fácil lenguaje del verso, en la España dieciochesca.

²⁴⁷ Leonardo da Vinci, *Tratado*, Ed. de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, págs. 46-47. La cita en el *Libro di Pittura* se encuentra en la pág. 222, *op. cit.*, v. I

²⁴⁸ D. A. Rejón de Silva. *La Pintura*, *op. cit.*, pág. 64

G. FELIPE DE CASTRO Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES.

La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1754 vino, finalmente, a crear una estructura oficial de reglamentación y desarrollo de los círculos artísticos en nuestro país que había tenido sus primeros signos y balbuceos en los inicios del siglo XVII.

Con esta actuación el monarca Fernando VI introducía a nuestro país en las corrientes artísticas ilustradas que desde hacía tiempo se habían desarrollando en los vecinos territorios de Francia e Italia y que tenían sus réplicas en otros estados europeos.

La creación de estas instituciones en nuestro país no solo venía a impulsar y reglamentar la tarea artística sino que también pretendía dignificarla, acabando finalmente con una estructura gremial que dominaba la actividad artística y creando, por tanto, un nuevo tipo de establecimiento y organización.

Así, al crear las academias se proponía un conjunto de estudios que los futuros creadores debían superar y que combinaban tanto la práctica como la teoría de las artes, y con ello, por consiguiente, se sentaban las bases para una nueva valoración del artista en la sociedad del siglo XVIII.

Esta pretendida nueva valoración vendría, pues, a culminar el anhelo que en determinados círculos artísticos, los mejores y más elitistas, se había generado, prácticamente, desde finales del siglo XVI.

La dignidad de las artes, hemos visto, que fue un problema básico de la literatura artística de la anterior centuria.

Es en este medio y en esta problemática donde se inserta la obra teórica de Leonardo con todas sus consecuencias y no es, pues, baladí que en 1784 se realice la primera traducción del *Tratado* leonardesco en nuestro país gracias a la labor de Diego Antonio Rejón de Silva.

Leonardo en sus preceptos y reflexiones había planteado un arte con una fuerte base teórica, científica, el arte era una “cosa mentale” y estas intenciones intelectuales no pasarán desapercibidas a los ilustrados dieciochescos tal y como vimos en el prólogo que antecede a la traducción y que califica al texto leonardesco como “el Tratado más científico de la Pintura”.

Leonardo descubrió la pintura como nuevo campo de experiencia y la consideró como una síntesis entre la abstracción intelectual de principios matemáticos y la observación individual. La pintura no era para él una habilidad manual y subordinada sino una elevada capacidad intelectual.

El espíritu académico, plasmado en su sistema de estudios, reforzaba este componente teórico que se manifiesta, palpablemente en la petición que el escultor Felipe de Castro hizo el 20 de septiembre de 1763 a la Academia para crear tres nuevas cátedras de geometría, perspectiva y anatomía.

Ahora bien, el deseo de elevación social de las artes en el seno de estas instituciones académicas conllevaba dos problemas, el primero de ellos, estaba en relación no ya con la valoración de las artes sino con la estimación que merecía cada una de ellas, así, cada uno de los profesores pretendía que la Academia concediese el primer lugar al arte al que se dedicaba.

Es, pues, en esta situación en la que surge la traducción de Felipe de Castro de la *Lección sobre la Primacía de las Artes* escrita por Benedetto Varchi y publicada en 1753.

La traducción de Felipe de Castro quiere aclarar la situación sobre la primacía de unas artes sobre otras, en un momento en que se mantenía la situación tradicional de privilegio de la pintura sobre las otras actividades artísticas:

“La causa de esta traducción, Señor Excelentísimo, ha sido el vèr à los Pintores de nuestra Nación opinar contra la Escultura, sin otro fundamento, que haver leído en Francisco Pacheco, Vicencio Carducho, Don Juan de Jáuregui, Don Juan Butrón, y Don Antonio Palomino, que la Pintura es más digna, que la Escultura.”²⁴⁹

Como sabemos, gran parte de los argumentos utilizados por los autores que son citados por el escultor gallego provenían de los medios y tradiciones leonardescos y se mantenían como fuertes pilares que respaldaban la prioridad de la pintura.

En cierta manera la superioridad de la pintura vino respaldada por la traducción, ya citada, del *Tratado* de Leonardo por Diego Antonio Rejón de Silva que al exhibir una preocupación teórica por la pintura manifestaba la prioridad intelectual de la misma y por tanto su importancia real.

El inicio de esta nueva polémica sobre la dignidad y rivalidad de las artes promovida, entre otras cosas, por la traducción de Varchi realizada por Felipe de Castro, obtuvo su respuesta en textos como *Excelencias del Pincel y del Buril* escrito por Juan Moreno de Tejada y donde se llega a ensalzar a la pintura con versos como los siguientes:

“La cifra de las Artes, la Pintura:
Sus glorias, y nobleza
Canta, Musa, atrevida
Su ancianidad, y altura
Sus gracias, su poder y belleza.”²⁵⁰

Anteriormente, Tejada volvía a recordar los tratadistas que más habían sobresalido en el estudio de dicha arte:

“Presente como propios los escritos
De profesores sabios, y eruditos
De Céspedes, Pacheco, Palomino
Carducho, Vinci, del Saxon divino”²⁵¹

Pero por otro lado, la dignidad de las artes en el seno de la Academia llevó al enfrentamiento entre los consiliarios, aficionados a las artes, y los profesores,

²⁴⁹ Felipe de Castro “Introducción” en Benedetto Varchi, *Lección sobre la Primacía de las Artes*, op. cit., pág. 3.

²⁵⁰ Juan Moreno de Tejada, *Excelencias del Pincel y del Buril*, Madrid, 1804, pág. 21.

²⁵¹ *Ibidem*, pág. 19

especialistas y profesionales de las mismas, en torno a la cuestión de quién debería controlar la citada institución.

Finalmente, debemos recordar como Felipe de Castro en relación con toda esta discusión pidió en sus “Adiciones” que se otorgara el privilegio de nobleza a los artistas y para ello evocaba el ejemplo del pintor Velázquez que había sido ennoblecido por Felipe IV y del escultor Bernini, consiguiendo su propósito con los estatutos académicos de 1757 que fueron conformes con el parecer del escultor gallego.

El pensamiento y las ideas leonardescas están, pues, presentes en la polémica que se vive en el seno de las Academias creadas en el territorio hispano durante el siglo XVIII, pero además, normalmente, encontraremos, como ya señalamos con anterioridad, el texto vinciano en sus bibliotecas y su nombre unido al de los grandes maestros del Renacimiento será un ejemplo mostrado a los estudiantes para marcarles el fin estilístico que perseguir.²⁵²

Seguidamente, continuamos la exposición de este apartado valorando la influencia de Leonardo en la figura del escultor gallego Felipe de Castro, artista al que nos hemos referido en varias ocasiones anteriormente por su importancia en la vida académica madrileña hasta su muerte en 1775.

En 1763, como ya hemos visto, los consiliarios pidieron a nuestro artista un plan para organizar de nuevo los estudios en la Academia, Felipe de Castro respondió a la demanda a través de un escrito en el que apoyándose en teóricos extranjeros como Leon Battista Alberti, Alberto Durero, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y en escritores españoles de la talla de Francisco Pacheco, Antonio Palomino y Juan de Arfe, buscaba un incremento de la formación teórica de los alumnos de la Academia.

De esta forma, citaremos a continuación la argumentación que Castro exhibió para la defensa de la enseñanza de mayores contenidos perspectivos, basada en sus lecturas del *Tratado* vinciano:

“Lo segundo que se debe aprender es la Perspectiva; esta se enseña en las tres Academias de Roma, Bolonia y París, y se previene la enseñanza en sus estatutos. Leonardo de Vinci, en su tratado de la Pintura quiere que esta sea la primera cosa que aprenda un joven Pintor, pero es porque considera la Geometría incluida en la Perspectiva, siendo imposible saber ésta sin que antes preceda aquélla, y así los Matemáticos dicen que la Perspectiva no es otra que la Geometría aplicada a la vista, en cuyo supuesto entiendo hable Leonardo de Vinci comenzando su tratado con estas palabras:

‘El joven debe primero aprender Perspectiva para la medida de todas las cosas: después de mano en mano, aprender con buen maestro, para acostumbrarse a buenas formas o miembros: Después por el

²⁵² Un ejemplo de esta visión se puede ver en el discurso correspondiente a la entrega de premios de 1798 en la academia valenciana de San Carlos donde Nicolás Rodríguez Laso ensalzaba como camino a seguir a “Leonardo, Rafael, Correggio, Tiziano y a los Carracci y su escuela”. Véase F.J. León Tello y M^a M. Sanz Sanz, *La Estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1979. En correspondencia con los problemas que acabamos de tratar se puede consultar Helmut C. Jacobs, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, 2001, pág. 71, del mismo autor, *Divisiones philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, 2002, pág. 61; Ignacio Henares Cuellar, *La teoría de las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977 y Claude Bédat, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando(1744-1808)*, Madrid, 1989, págs. 40-41, 96-97, 184,214,306, 451-452.

natural para confirmarse la razón de las cosas aprendidas: Después ver algún tiempo las obras de mano de diversos Maestros para hacer habito de poner en práctica y ejecutar las cosas aprendidas”²⁵³

El texto de Leonardo citado, repetidas veces, en este tratado, es uno de los más conocidos del florentino, de hecho, la edición del *Tratado* de Du Fresne de 1651 abría sus páginas con este primer precepto.

Felipe de Castro era un hombre de amplia cultura que poseía una envidiable biblioteca, que a su muerte, fue objeto de disputa entre la Academia madrileña y la Universidad de Santiago de Compostela.²⁵⁴

Ahora bien, los libros de arte que poseía indican claramente su formación clásica, así, las obras que leía trataban, en su mayor parte, de la época clásica y del Renacimiento italiano, de tal manera que vamos a ver figurar en el inventario de su biblioteca las obras teóricas acerca de la pintura escritas por Alberti y Leonardo, de quien aparece, también un libro de grabados.

La primera referencia a un texto de Leonardo se muestra en su biblioteca con el número 184, Leonardo da Vinci, *Traté de la Peinture*, París, 1651, es decir, la primera edición francesa realizada por Du Fresne del texto vinciano. Curiosamente, como ya sabemos, será, igualmente, esta edición la que utilizará Rejón de Silva para obtener su traducción de la obra del florentino.

Como sucede con otros textos, Felipe de Castro poseía una edición italiana que aparece en su biblioteca con el número 672 del *Trattato della Pittura*, editada en Nápoles en 1733. Esta publicación de 1733 puede ser considerada como la primera edición italiana ya que es la que va a tener una divulgación mayor y estará presente en muchas librerías y colecciones, por lo que no es extraño que nuestro escultor pudiera adquirir un ejemplar durante su estancia italiana.

Ahora bien, el interés de Felipe de Castro por Leonardo no quedó ceñido al plano teórico ya que el escultor poseía una *Recueil de testes de caractères et de charges dessinées par Léonard de Vinci Florentin et gravées par M le C de C*, este texto, aparecía inventariada con el número 5 y había sido publicada en París en 1730. Esta obra provenía de un conjunto de dibujos leonardescos que había sido comprado por el padre Jean Mariette (1694-1724) en Ámsterdam en 1719. Mariette tuvo a estos dibujos una fuerte estimación ya que los consideraba como originales leonardescos por lo que en 1730 los hizo grabar en aguafuerte por su amigo el conde de Caylus (1692-1765).

Las estampas fueron precedidas de una introducción de veintidós páginas redactadas por el propio Mariette como “Lettre sur Léonard de Vinci” en la que la colección de dibujos es comentada en detalle.²⁵⁵

²⁵³ Claude Bédât, *El Escultor Felipe de Castro*, Madrid, 1971.

²⁵⁴ Claude Bédât examina el problema en “La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro”, *Mélanges de la Casa Velázquez*, Madrid, 1969, págs. 363- 410.

²⁵⁵ Sobre los textos de Leonardo en la biblioteca de Felipe de Castro, véase Claude Bédât, “La bibliothèque”, *op. cit.*, pág. 375. Acerca de las cabezas grotescas de Mariette y la polémica correspondiente se puede consultar Valeria Forcione, “L’album du Louvre: les grotesques de Léonard de Vinci, originaux, dispersion, copies, estampes” en F. Viatte y V. Forcione, *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, pág. 206 y s.s.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Como ya antes hemos dicho, el texto de Leonardo, citado por Felipe de Castro, había tenido una cierta resonancia en la tratadística española anterior, que él conocía, y cuya cita no debió pasar desapercibida a los académicos a los que se dirigía el documento, ya que Francisco Pacheco lo había utilizado en su *Arte* con unos criterios parecidos, a saber, la necesidad que tiene el pintor de formarse en los rudimentos perspectivos:

“Porque aunque es verdad que para ser uno pintor (conforme al estilo que se tiene en aprender otras artes) debiera saber muy bien la teórica, como fundamento sobre el que se edifica la práctica (según enseña Leonardo da Vinci), y que ha dicho antes él mismo: ‘Primero se debe aprender perspectiva, después la medida de todas las cosas, y luego imitar las obras de mano de valientes maestros, para vestirse de la buena manera’”²⁵⁶

Antonio Palomino, otro de nuestros tratadistas cuya obra teórica no perdió vigor en el discurrir de la centuria, como ya estudiamos, hacía de Leonardo uno de los grandes exponentes de los conocimientos perspectivos, y lo reclamaba como autoridad sobre este asunto en su tratado.²⁵⁷

Felipe de Castro utiliza como argumento de autoridad, igualmente, los escritos de Juan Pedro Zanotti “Pintor y Secretario de la Academia Clementina de Bolonia”:

Es pues de advertir que esta facultad es necesaria a un Pintor, por que sin ella no sabe lo que se haga acerca de la delineación de las partes; y Leonardo de Vinci antes quiere que sea la primera con que un Pintor aprenda”²⁵⁸

Felipe de Castro, pues, utiliza a Leonardo desde dos puntos de vista, en principio, como autoridad, perfectamente integrada en los medios académicos y por tanto, reconocido y apreciado.

Ahora bien, por otro lado, nuestro escultor ve en Leonardo un artista que valorando la relevancia de la enseñanza teórica en la actividad artística, abre el camino para conseguir un reconocimiento más adecuado y digno de estas actividades, objetivo que, efectivamente, se propuso Leonardo con sus escritos y que confirmó con su “paragone” escrito que Castro retomó, como hemos visto más arriba, cuando buscó una aceptación por parte de los académicos de la nobleza de los artistas.

Sin embargo, la importancia en los estudios teóricos artísticos no queda restringida en Leonardo sólo al ámbito del tratamiento de la perspectiva. Así, tal y como reconoce el escultor gallego: “Leonardo de Vinci escribió un libro de Anatomía cómo consta de su vida, y en varios capítulos de su “tratado de la pintura” aconseja que los Pintores sepan Anatomía”.²⁵⁹

Posiblemente cuando Felipe de Castro nos habla de esa referencia al libro de Anatomía escrito por Leonardo esté utilizando la “Vida” que prologa la edición del *Tratado* escrita por Rafael de Fresne y que encabezaba también la traducción española hecha por Rejón de Silva.

En esta biografía, efectivamente podemos leer:

²⁵⁶ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 266-267

²⁵⁷ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico*, op. cit., v. I, pág. 201, n.20

²⁵⁸ Claude Bédat, *El escultor Felipe de Castro*, op. cit., pág. 132

²⁵⁹ *Ibidem*, pág. 133

“Escribió también, como hemos dicho, un tratado de Anatomía del cuerpo humano, igualmente enriquecido con dibuxos hechos con sumo estudio y diligencia, de la qual hace mención el autor en el capítulo XXII de esta obra.”²⁶⁰

Así, pues, el capítulo al que se refiere nuestro autor en el cual Leonardo habla de sus escritos de anatomía es el veintidós que señala lo siguiente.

“Fácil es hacerse universal el que ya sabe porqué todos los animales terrestres tienen semejanza entre sí, respecto á los miembros, á los músculos, huesos y nervios, variándose solo en lo largo ó grueso como se demostrará en la Anatomía.”²⁶¹

Seguidamente en el capítulo cuarenta y tres del *Trattato* encontramos una de las recomendaciones de Leonardo sobre las ventajas que obtiene el pintor que estudia anatomía:

“El pintor que se halla instruido de la naturaleza de los nervios, músculos y huesos, sabrá muy bien qué nervios y qué músculos causan ó ayudan al movimiento de un miembro: igualmente conocerá qué músculo es el que con su hinchazón o compresión acorta el tal nervio, y quales cuerdas son las que convertidas en sutilísimos cartílagos envuelven y circundan el tal músculo; y nunca le sucederá lo que a muchos que siempre que dibuxan de una misma manera, aunque en diversas actitudes y posturas, los brazos, piernas, pecho, espaldas, etc.”²⁶²

Tras el análisis de este apartado, hemos, pues, podido comprobar como Leonardo da Vinci era un referente teórico claro para el escultor Felipe de Castro, concordando esta actitud con un entorno académico que apreciaba, igualmente, los preceptos y consejos del florentino, como Rejón de Silva, Preciado de la Vega...

En el análisis del *Viage* de Antonio Ponz establecimos que el académico valenciano, amigo del escultor gallego, pudo utilizar la nutrida biblioteca de éste y algunos escritos del mismo en la composición de algunos capítulos de su obra.

Pues bien, el manuscrito 454 del legado de Castro lleva el título de *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid* y en él, en el folio 44 hablando del monasterio de San Pascual Bailón, el escultor gallego nos enumera entre las pinturas y obras existentes una de Leonardo que no aparece en el texto de Ponz y que hoy día no tiene un posible referente.²⁶³

Finalmente, quisiéramos reseñar la influencia del artista florentino en un escultor del siglo XVIII, José Ferreiro también gallego como Castro.

²⁶⁰ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. XVI. En la edición italiana de 1733 el texto es el siguiente: “Scrisse dell’anatomia del corpo umano, come si è gia detto, la quale opera era ornata di varii disegni fatti con studio e diligenza grande, e ne fà egli stesso menzione nel capitolo 22 di questo trattato di pittura”, Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Napoli, 1733.

²⁶¹ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 11. “Facil cosa è all’uomo, che sà, farsi universale, imperoche tutti gli animali terrestre hanno similitudine di membra, cioè muscoli, nervi et ossa, e nulla si variano, se non in lunghezza, overo in grossezza, come sarà dimostrato nell’anatomia”. Leonardo da Vinci, *Trattato*, ed. de 1733, *op. cit.*, pág. 4

²⁶² Ibidem, pág. 18 “Quel pittore che avrà cognizione della natura de’ nervi, muscoli, e lacerli, saprà bene nel muover un membro, quanti e quali nervi ne siano cagione, e qual muscolo sgoifiando è cagione di far scortare esso nervo, e quali corde convertire in sottilissime cartilagini raviggono e circondano detto muscolo: e non farà como molti, che in diversi tai sempre fanno dimostrare quelle medesime cose in braccia, schiene, petti, e taltri muscoli.” Ibidem, pág. 8

²⁶³ Claude Bédard, *El Escultor Felipe de Castro*, *op. cit.*, pág. 63; J.M. Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 56

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

José Ferreiro (1738-1830) es denominado por Sánchez Cantón como el mejor escultor gallego del siglo XVIII. Posiblemente, su nexa con el arte italiano puede venir marcado por su matrimonio con la hija de Jacopo Gambino, escultor genovés afincado en Galicia, aunque no podemos desestimar un conocimiento personal de Felipe de Castro ya que Jacopo Gambino y el anterior trabajaron juntos en el retablo del monasterio cisterciense de Sobrado.

Hay, aparentemente, en la formación de Ferreiro un vacío difícil de llenar ya que se puede percibir en su obra la evidente influencia del arte italiano al que manejaba con cierta soltura. Ahora bien, no existen documentos que puedan testimoniar que hubiese realizado un viaje a Italia ya que, parece ser, no abandonó su tierra natal hasta su ancianidad cuando se traslada al pueblo zamorano de Hermisande, donde, finalmente, morirá en 1830.

R. Otero Núñez hablando de las evidentes influencias de la vecina península en la escultura del artista de Noya, nos indica que el Santiago ecuestre que corona el frontón del Ayuntamiento de Compostela avanza vigorosamente arrollando a los vencidos bajo su caballo blanco de forma muy parecida a la que adopta el Francesco Sforza de los dibujos de Leonardo en la colección de la Royal Library de Windsor [**Imagen 11**].

La obra que estamos comentando fue contratada por Ferreiro y Gambino el 4 de diciembre de 1774, pero, realmente, fue sólo ejecutada por el escultor de Noya puesto que el escultor genovés murió poco tiempo después.

Podemos suponer que el italianismo y leonardismo de Ferreiro se inspire en el conjunto de estampas que se encontraban en el taller de su suegro, aunque no se puede rechazar totalmente un viaje a Italia en su juventud, y por qué no el trato con el otro escultor, aparentemente, también nacido en Noya, Felipe de Castro.²⁶⁴

²⁶⁴ Véase, F.J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, Madrid, 1958, pág. 298; R. Otero Núñez, "Un gran escultor del siglo XVIII: José Ferrero", *Archivo Español de Arte*, 1951, pág. 39, del mismo autor "Los retablos de la Iglesia de la Compañía" en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1953 y "El estilo y algunas esculturas de Ferreiro", *Archivo Español de Arte*, 1953. Sobre los dibujos de Leonardo en la colección de Windsor véase Marco Meneguzzo, *Leonardo da Vinci: Dibujos. La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*. Madrid, 1989, pág. 66.

H. LEONARDO Y LOS VIAJES DE ANTONIO PONZ.

En este capítulo no nos centraremos solamente en el excelso escritor y crítico Antonio Ponz, sino que utilizando la temática del viaje como nuevo género de la literatura artística sobre las artes en la época de la Ilustración, haremos referencia a otros textos interesantes para la recepción de Leonardo en este tipo de literatura como es el escrito de Bosarte, *Viage Artístico á varios pueblos de España* y el curioso *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín.

No obstante, comenzaremos con Antonio Ponz y la publicación sobre viajes más importante del siglo XVIII, el famosamente reconocido *Viaje de España*.

Nuestro autor nació en Bechí, provincia de Castellón, en 1725, cursó sus estudios en el Seminario de Segorbe y luego en Valencia con la intención de graduarse en la Universidad de Gandía, sin embargo un deseo vehemente de dedicar todos sus esfuerzos a las Bellas Artes le conduce a Madrid en 1746 para seguir los estudios apadrinados por la Junta Preparatoria de la posterior Academia de San Fernando hasta 1751.

Con posterioridad emprendió un viaje a Italia, residiendo en Roma, Venecia y Nápoles. Retorna a España en 1760 donde le será encargada la ejecución para El Escorial de una serie de relatos insignes para decorar la biblioteca del monasterio.²⁶⁵

En 1765, finalizada esta labor, vuelve a Madrid y allí Campomanes le confía la misión de examinar las casas de los jesuitas, en ese momento, expulsados de Andalucía con la intención de reconocer y valorar la calidad de las obras que estas instituciones guardaban para disponer la mejor conservación de las mismas.

Tras realizar esta misión comenzará un trabajo mucho más ambicioso que, en este caso, abarcará toda España y que le costará no menos de veinte años, entre 1771 y 1792, esta labor dará como resultados los dieciocho tomos que constituyen el *Viaje de España*, finalizando el empeño con su propia muerte acaecida en Madrid en 1792.

Antonio Ponz reflejó en esta obra todo el academicismo existente en su tiempo, así, el escritor valenciano aplicará su óptica artística basada en la estética clásica a través de los elogios de lo que consideraba el “verdadero estilo”.

En nuestro escritor se manifiestan todas las contradicciones que las obras que no se adecuaban a sus preceptos artísticos producían en sus juicios, como es el caso ejemplar de la arquitectura barroca, que provoca las iras destempladas de su pluma. Caso contrario sucederá cuando hable del Renacimiento donde Ponz se encuentra en terreno propicio y califica, comenta y alaba con un perfecto conocimiento de causa, sin precisar de ningún esfuerzo dialéctico y sin luchar con compromisos interiores las excelencias de este estilo.

Por tanto, la recepción que el académico valenciano realizará de Leonardo da Vinci se encuadrará, como veremos, en esta línea crítica que sitúa a los grandes maestros del Renacimiento en el punto álgido de la valoración artística y las referencias que

²⁶⁵ Véase Jesús Urrea Fernández, “El viaje de don Antonio Ponz a Italia”, *Estudios sobre Historia del Arte: ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*, (coord. por José López-Calo), Santiago de Compostela, 1994, págs. 509-516.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

encontraremos en su obra de los maestros renacentistas serán, por consiguiente, abundantes y considerables.

El análisis que realizaremos de la obra de nuestro escritor constará de una primera parte donde comentaremos todas las citas que sobre Leonardo da Vinci o relacionadas con Leonardo da Vinci se encuentran en el *Viaje de España*. Con posterioridad, en un segundo estadio extraeremos, de toda esta información, una serie de conclusiones pertinentes acerca de la recepción del artista florentino en esta obra de Ponz.

Así pues, comenzaremos con el primer libro, publicado en 1772, que analiza el territorio de “Castilla la Nueva”. En este tomo inicial hay dos anotaciones enlazadas con nuestro tema, las dos se ubican en la visita que el académico hace a Toledo y son interesantes porque en una de ellas se hace un análisis del patrimonio artístico hispano, de la abundancia de copias que se encuentran en nuestro país de los grandes maestros renacentistas y de las posibilidades artísticas y de fomento del gasto que permiten la visión y el contacto con estas obras:

“En España no faltan, como dije arriba, buenas copias de los más singulares obras de Rafael, Miguel Ángel, Leonardo de Vinci, Correggio y otros eminentísimos hombres en el arte.”²⁶⁶

El elenco de artistas renacentistas que Antonio Ponz nos subraya en esta primera cita, no coincide estrechamente con los criterios de Antonio Rafael Mengs que, en este momento, eran dominantes, así frente a la tríada Rafael, Ticiano, Correggio mengsiana, Ponz incluye a Miguel Ángel, no demasiado apreciado por el artista bohemio y a Leonardo que, este sí, siempre estaba un poco en la sombra de las reflexiones academicistas.

Por otro lado, la abundancia de obras rafaelescas y leonardescas es muy importante en la España del siglo XVIII, donde el coleccionismo tanto laico como religioso ha jugado un papel muy importante, prueba de ello, son los fondos pictóricos que nuestros museos conservan hoy día y que permiten a nuestro Ponz hacer una afirmación como la mostrada arriba.²⁶⁷

La segunda opinión que el escritor y artista valenciano incluye en su visita de Toledo es la siguiente:

“[...] había bastantes pinturas en las casas de Toledo, aunque se había sacado infinitas de los mismos y de algunos más, por falta de inteligencia en los dueños; pero que, sin embargo, aún había al presente varios sujetos de buen gusto que las conservaban y estimaban, nombrándome entre otros, al señor canónigo Robles <hoy Arcediano de Toledo>, quien poseía dos admirables retratos de perfil, ejecutados no menos que por Leonardo de Vinci y representaban a Ariosto y a Dante.[...]”²⁶⁸

²⁶⁶ La edición de Antonio Ponz que vamos a utilizar es la realizada por Aguilar en 1988 (1ª ed. 1947), cuatro volúmenes, volumen I, pág. 179.

²⁶⁷ Sobre la imposición del gusto mengsiano se puede consultar Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español*, op. cit., págs. 213 y s.s. El coleccionismo y la presencia de obras leonardescas y rafaelescas en España está perfectamente delimitado en la ya nombrada obra de Ruiz Manero, *Pintura italiana del siglo XVI en España*, op. cit.

²⁶⁸ Antonio Ponz, *Viaje de España*, op. cit., tomo I, pág. 219.

La importancia de Leonardo de Vinci como retratista dentro de la literatura artística española ya fue mencionada por el inexcusable *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, quien señalaba con respecto a esta cuestión:

¿Quién como Apeles en la antigüedad, el mayor pintor y el mayor retratador, pues lo fue de Alexandro Magno? ¿Quién igualó a Leonardo de Vinchi, maestro de Rafael para que entre sus profundas obras no hiciese maravillosos retratos?”²⁶⁹

E igualmente:

“Hizo también retratos en debuxo el gran Leonardo de Vinchi”²⁷⁰

Por consiguiente, no resulta extraño que apoyándose en esta autoridad y en una posible tradición existente, circulase esta noticia recogida en el texto de Ponz que hablaba de la realización, por parte de Leonardo, de los retratos, en este caso, de los grandes poetas italiano, Dante y Ariosto.

Realmente, no hay recuerdos, de un posible retrato de Dante realizado o bosquejado por Leonardo, aunque el pintor florentino sentía un profundo respeto hacia el poeta de la *Commedia* tal y como nos recuerda el *Anónimo Gaddiano*²⁷¹

Sin embargo, sí existían retratos de Dante en el mundo italiano que podrían haber sido la fuente del retrato que cita Antonio Ponz y que van desde la efigie pintada por Giotto hasta la conocida imagen de Rafael en los frescos de las *Estancias*. No obstante, la imagen más divulgada y cercana a Leonardo del poeta florentino podía ser el rostro severo que compuso Domenico Ghirlandaio, en cierta manera semejante al de Boticelli.²⁷²

El caso de Ariosto es diferente ya que el escritor de Reggio Emilia era más joven que Leonardo naciendo en 1474 y feneciendo en 1533. Su obra más famosa *Orlando furioso* se publica en 1516, es decir, un momento en que Leonardo está a punto de partir hacia Francia para vivir sus últimos días en las tierras del Loira.

El retrato más conocido, presuntamente, es el ejecutado por Ticiano y conservado en la National Gallery of London.²⁷³

²⁶⁹ Francisco Pacheco, *El Arte*, op. cit., pág. 522.

²⁷⁰ *Ibidem*, pág. 527.

²⁷¹ Sobre las influencias de Dante en el pensamiento de Leonardo pueden verse entre otros: André Chastel, *Arte y Humanismo en la Florencia de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982, págs. 138 y s.s.; G. Neufeld, “A drawing by Leonardo”, *Art Bulletin*, v. XXVIII, Nueva York, 1946, págs. 47-49; Giovanni Ponte, “Alla vigilia del paesaggio in Francia: pittoricismo, drammaticità e scientificità nelle pagine di Leonardo del diluvio”, en Silvia Fabrizio-Costa y Jean Pierre Le Goff, *Léonard de Vinci entre France et Italia*, “*miroir profond et sombre*”, Caen, 1999, págs 239-249; P. Meller, “Leonardo da Vinci’s drawings to the Divine Comedy”, *Acta Historiae Artium*, II, 1955; Carlo Pedretti, *A Study in Chronology and Style*, New York, 1982 (1ªed. London, 1973), págs. 23, 144 y 171, del mismo autor: “Prefazione” en *Léonard de Vinci*, op. cit., págs. 11-15 y 131-147; A. Vezzosi, *Leonardo da Vinci: Arte e scienza dell’universo*, Italia, 1996, pág. 138; Giuseppina Fumagalli, *Leonardo ieri e oggi*, Firenze, 1953, pág. 216; Edmondo Solmi, *Scritti Vinciani*, Firenze, 1976, págs. 130 y s.s. Finalmente, debemos añadir que algunos dibujos leonardescos han sido interpretados como elaboraciones realizadas a partir del texto dantesco.

²⁷² Domenico Ghirlandaio y Alessandro Boticelli, colección privada, Ginebra, 1495.

²⁷³ La única relación que cabe establecer entre Ariosto y Leonardo son los versos que el escritor dedicó al pintor florentino ya aparecidos en este trabajo de investigación.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Tras las menciones en el volumen primero del *Viaje de España*, éstas, se vuelven más numerosas en el segundo tomo dedicado a El Escorial, escrito y publicado en 1773.

Es, quizá, esta parte del texto de Ponz donde la aparición de Leonardo es bastante relevante ya que El Escorial, edificio-museo, custodiaba varias obras atribuidas al maestro de Vinci. Además, Ponz no debía ignorar la literatura acerca del soberbio monumento y sus colecciones representada, básicamente, como hemos ya visto, por los escritos de Sigüenza, Santos y Ximénez, incluso la *Descripción* de fray Andrés Ximénez se publicaba con sólo nueve años de anterioridad al segundo tomo del *Viaje*. Finalmente, no debemos olvidar que el escritor y artista castellanense estuvo trabajando durante varios años en El Escorial y debió coincidir con el monje jerónimo y quien sabe si no departirían y compartirían problemas artísticos que a los dos interesaban.

Curiosamente, es este el momento donde Antonio Ponz va a dejarnos una amplia semblanza del creador florentino acercándose al modelo biográfico que el padre Ximénez ya había esbozado en las hojas finales de su *Descripción*.

Veamos, seguidamente, esta biografía que el escritor valenciano introduce sobre Leonardo da Vinci:

“Leonardo de Vinci, persona de grande espíritu e ingenio para cualquier cosa, fue de nación florentina. Poseyó en grado eminente la pintura, que era su principal profesión, y también fue escultor y arquitecto. Estudió con Andrea Verrocchio. Cuenta Vasari cosas estupendas de este grande hombre; y tratando en materia de pintura, refiere la maravilla de un cartón que dibujó para un tapiz que se había de tejer en Flandes para el rey de Portugal en que representó el Paraíso con Adán y Eva, infinitas hierbas y plantas y animales, usando de la expresión que divino ingenio no podía hacer en el mundo cosa semejante. Favorecido Leonardo del duque de Milán, Ludovico Sforza, pasó a aquella ciudad, en donde tuvo la mejor acogida, no solamente por su habilidad en la pintura, sino por la grande que la tenía en la música y en la poesía. Le encargó el duque algunas pinturas, y entonces hizo aquel célebre cuadro de la Cena para el refectorio de Dominicos, llamado Santa Maria delle Grazie, acerca de la cual obra se cuentan tantas cosas, y entre otras la de haber intentado el rey de Francia llevársela consigo, habiendo consultado si sería posible; pero viendo que no, por ocupar un gran pedazo de pared en donde está pintada, desistió de semejante idea. Esta Cena se halla muy maltratada, y por consiguiente es más apreciable la buena copia que hay de ella en el refectorio del colegio de El Escorial. Pasó al servicio del rey de Francia, en cuya Corte habiéndole cogido la última enfermedad vino a morir en sus manos. Escribió un libro perteneciente al dibujo y a la pintura, dio gran fuerza a sus obras, y las acabó con mayor perfección, Monseñor Botari suple algunas noticias de este profesor que faltan en Vasari y dice que nació en el lugar de Vinci, territorio de Valdarno, cerca de Florencia en 1443. Murió de setenta y cinco años.”²⁷⁴

La semblanza que Antonio Ponz deja entre las páginas de su memorable obra es sumamente valiosa por varias razones que vamos a especificar a continuación:

En primer lugar, debemos considerar que hacia 1773 no se había dado una información tan amplia y organizada de la vida de Leonardo como la que aquí nos presenta el académico valenciano, puesto que los apuntes que sobre la biografía del florentino se habían suministrado hasta este momento, aunque inspirados en Vasari, verdaderamente, sólo atendían a dos eventos cruciales en el ciclo vital del artista de Anchiano

El relato de estos acontecimientos, sin embargo, como hemos analizado con anterioridad, fue sustancial para el despliegue de determinados temas de la literatura artística del siglo XVII y XVIII.

²⁷⁴ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. I (tomos I-IV), pág. 409

Así, los acontecimientos a los que nos hemos referido arriba son: la ejecución del cenáculo en Santa María de las Gracias y la muerte en brazos de Francisco I.

La Cena representaba, primeramente, el esfuerzo del florentino en la captación y representación de los *moti d'animo* en las soberbias testas de los apóstoles que reaccionan individual y sorpresivamente ante el anuncio hecho por el Salvador. Pero, el mensaje transmitido por la tratadística italiana no sólo subrayaba el milagro vinciano en la reproducción de la expresividad de los discípulos de Cristo, otro acontecimiento venía a equilibrar el esfuerzo humano: la incapacidad leonardesca de finalizar el rostro sobrehumano de Jesús.

Por otro lado, la defunción de Leonardo en los brazos del monarca francés presentaba el triunfo final del artista, la dignificación de su quehacer con la descripción de este evento, se elevaba a unos niveles desconocidos hasta ahora.

La selección, pues, como hemos subrayado en otras ocasiones, de estos dos acontecimientos de la biografía vinciana no es gratuita en nuestra literatura artística y respondía a un deseo de buscar testimonios y pruebas que asegurasen la mejora social y económica del pintor en estos momentos.

Ante esta visión restringida, Antonio Ponz nos propone una narración más equilibrada donde se ha suprimido la universalidad disciplinar del genio florentino para subrayar su quehacer artístico: “poseyó en grado eminente la pintura que era su principal profesión, y también fue escultor y arquitecto.”

Por otro lado, su habilidad artística se completa con la música y la poesía que, en cierta manera, retoman la visión intelectual del creador dentro de la teoría humanista del “ut pictura poesis”.

La visión que Ponz nos transmite de Leonardo utilizando, tal y como admite, como fuente primordial, los escritos de Vasari, es la de un artista que se vuelca en la representación de la naturaleza y que consigue su reflejo en el lienzo de manera sorprendente. Ejemplo de ello sería el cartón del tapiz que preparó con las figuras de Adán y Eva en el Paraíso, primera y fresca versión de la anécdota contada por el biógrafo aretino:

“Le fue contratado para Portugal un cartón de Adán y Eva pecando en el paraíso terrestre donde con el pincel hizo Leonardo en claroscuro con luces de albayalde un prado con hierbas variadísimas y con algunos animales que, en verdad, podría decirse que en diligencia y naturalidad ningún divino ingenio en el mundo podría hacer algo similar.”²⁷⁵

Ahora bien, el peso de la tradición y de las descripciones que los diferentes frailes jerónimos dejaron de El Escorial junto a los perfiles biográficos, que ya hemos visto, de Leonardo, tuvieron el suficiente peso en nuestro Ponz para que, olvidados eventos tan importantes de la Vida de Leonardo escrita por Vasari como la descripción de Mona Lisa, el escritor valenciano se centre, ocupando, prácticamente, la mitad de su semblanza de Leonardo, en las tradicionales narraciones de la Cena de Santa María de las Gracias y el fallecimiento del florentino en Francia.

²⁷⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. IV, pág. 20. “Li fu allogato per Portogallo, un cartone d’Adamo e d’Eva quando nel paradiso terrestre peccano; dove col pennello fece Leonardo di chiaro e scuro lumeggiato di biacca un prato di erbe infinite con alcuni animali, che invero può dirsi che in diligenza e naturalità al mondo divino ingegno far non la possa sì simile.” Sobre el cartón de Leonardo se puede consultar D.A. Brown, *Leonardo. Origins of a Genius, op. cit.*, pág. 67

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Igualmente, el texto sobre Leonardo nos aporta otras referencias interesantes como la noticia, ya bien asentada, de la publicación del Tratado de la Pintura que Palomino ya había recordado en el *Museo Pictórico* y que, en este momento, se encontraba en las bibliotecas de muchos centros artísticos españoles, por ejemplo en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando.²⁷⁶

Para finalizar esta digresión veremos cuales fueron los datos que nuestro Ponz pudo obtener de la *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura* seleccionadas por Giovanni Bottari publicada en siete volúmenes en Roma entre 1754 y 1773.²⁷⁷

En el primer volumen publicado en Roma en 1754 aparecen en el apéndice varias cartas protagonizadas por Leonardo, ahora bien el dato que nos interesa referente a la fecha de nacimiento de Leonardo en 1443 la encontramos en la carta que el P. Marietti envía al Conde de Caylus:

“Léonard naquit vers l’an 1443, dans le château de Vinci, situé sur le Val-d’Arno Inférieur.”²⁷⁸

Con respecto a esta visión biográfica de Leonardo, hay otra noticia que en relación con la Iglesia del Carmine en Florencia nos muestra al pintor de Vinci yendo a ver los frescos de Masaccio, estudiándolos y copiándolos:

“Tomás Masacio, pintor florentino, fue el primero que hizo plantar las figuras en lugar de que los antiguos les ponían de puntillas [...] lo que dice Vasari, que todos los pintores y escultores célebres después de él iban a estudiar sus obras en el Carmen de Florencia; y entre otros nombra a Leonardo da Vinci [...]”²⁷⁹

La referencia del texto anterior, como nuestro escritor nos recuerda, se encuentra en la *Vida* de Masaccio escrita por Giorgio Vasari quien en relación con lo tratado señala lo siguiente:

“Por esto sus fatigas merecen infinitas alabanzas y máximamente por haber dado principio con su magisterio a la “bella maniera” de nuestros tiempos. Así que los escultores y pintores que han estado desde entonces hasta aquí ejercitándose y estudiando en esta capilla se han convertido en artistas excelentes y claros, como fray Giovanni de Fiésolo, fray Filippo, Filipino que la acabó, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea Verrocchio, Domenico del Ghirlandaio, Sandro Botticello, Leonardo da Vinci.”²⁸⁰

En verdad, en los escritos de Leonardo se puede ver una nota relacionada con Masaccio que nos habla del aprecio que el creador de Vinci tenía por uno de los fundadores de la tradición pictórica florentina:

²⁷⁶ Véase Claude Bédat. “La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793”, *Academia*, nº 25, págs. 5-52, 1967 y nº 26, págs.31-86, 1968.

²⁷⁷ La edición utilizada es Giovanni Bottari y Stefano Ticozzi, *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano, 1822.

²⁷⁸ Para esta información hemos utilizado la versión francesa de las cartas de Bottari, L. J. Jay, *Recueil de Lettres sur la peinture, la sculpture, et l’architecture*, París, 1817, pág. 491. La información aparece criticada por el autor del texto aunque habría sido difundida por el P. Resta y Mariette.

²⁷⁹ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. I-II, pág. 377

²⁸⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, v. III págs. 131-132. “Laonde le sue fatiche meritano infinitissime lodi, e massimamenti per avere egli dato ordine nel suo magisteri alla bella maniera de’tempi nostri. E che scultori e pittori che sono stati da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa capella sono divenuti eccellenti e chiari, cioè frá Giovanni da Fiesole, frá Filippo, Filipino che la fini, Alesio Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Ghirlandaio, Sandro Botticello, Leonardo da Vinci.”

“Después de esto el arte volvió a caer ya que todos imitaban las pinturas realizadas y así de siglo en siglo fue declinando hasta que Tomás florentino denominado Masaccio demostró con una obra perfecta como los que tomaban por tutor algo diferente de la naturaleza maestra de maestros se fatigaban en vano.”²⁸¹

Otro comentario curioso que, en el tomo dedicado por Antonio Ponz a El Escorial, aparece es aquél que recuerda la extraña noticia del exceso de dedos que tenía uno de los apóstoles del cenáculo vinciano:

“Ni que Leonardo de Vinci supo cuántos son los dedos de la mano porque en su última Cena (que es su pieza maestra y se conserva en Milán) pintó la mano de sus apóstoles con seis.”²⁸²

La información provenía de “las reflexiones sobre una madonna de Rafael que está en El Escorial llamada la Madonna o Nuestra señora del Pez, hechas por Mister Henry caballero irlandés, estando en El Escorial, año 1754 [...]” y excusaba algunos defectos en la admirada obra de Rafael porque “si hubiéramos de censurar a los grandes artífices por tales niñerías de este género, que vemos a cada paso en sus obras, habríamos de suponer que Rafael no supo en qué postura debe estar la pierna de un hombre para sostener su cuerpo; porque en su Escuela de Atenas, pintada al fresco en el Vaticano una de las piernas de Alcibíades está vuelta al revés, ni que Leonardo da Vinci supo cuántos son los dedos de la mano.”

Sin embargo, esta curiosidad sorprendente sobre la obra vinciana, se encuentra, igualmente, en la obra de Gregorio Mayans y Siscar:

“La mano tiene cinco dedos, y por esto parece cosa muy extraña que Leonardo da Vinci, en extremo docto y admirable observador de lo natural, hubiese hecho una cena de nuestro Señor en que pintó un apóstol con seis dedos, no sabiéndose que algunos de ellos hubiesen tenido uno más”²⁸³

El dato aportado no suele aparecer en la vasta literatura vinciana y es notable que aparezca en tres textos tan cercanos en el tiempo redactados los tres en el siglo XVIII, el de Mister Henry en 1753, el de Ponz en 1773 y el de Mayans Siscar en 1776. Posiblemente, la correlación no sea gratuita y Mayans obtuviera la noticia de un libro tan divulgado como era el escrito por un autor de la misma región.

Por otro lado, aparece un comentario parecido ante obras de Rafael de Urbino, por ejemplo, se dice que en la Madonna de San Sixto (1516) el pintor de las Marcas representó seis dedos en la mano derecha del papa Sixto IV, no porque el papa tuviera seis dedos sino por la tradición que asociaba esta anomalía a la capacidad para poseer un sexto sentido e, igualmente, para interpretar los sueños, acción parecida encontramos, también, en los seis dedos que aparecerían en el pie izquierdo del San José de los *Desposorios de la Virgen* en la Brera (1504)²⁸⁴.

²⁸¹ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, *op. cit.*, 387v. “Dopo questo l’arte ricadde perché tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tomaso florentino, scognominato Masaccio, mostrò con opera perfetta come quigli che pigliarano per altore altro che la natura, maestra de’maestri, s’affaticavano invano.” Esta pequeña historia de la pintura italiana tiene un precedente conocido por Leonardo en Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, Firenze, 1998, “Arte Moderna”, págs. 83 y s.s.

²⁸² Antonio Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. I, t. II, pág. 418

²⁸³ Gregorio Mayans y Siscar, *Arte de Pintar*, Valencia, 1997, pág. 46

²⁸⁴ Posiblemente esta tradición podría retrotraerse al Libro II de Samuel que cita: “Hubo guerra de nuevo en Gat y había allí un hombre de gran estatura que tenía seis dedos en cada mano y seis dedos en cada pie” *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, 1975. Libro II de Samuel, cap. 21, v. 20, pág. 360. En Sevilla tenemos

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Antes de pasar al análisis y estudio de las obras leonardescas que Ponz enumera y describe en El Escorial vamos a dejar constancia de un último comentario que relaciona al Bosco con los grandes maestros renacentistas, entre ellos, Leonardo da Vinci:

“Jerónimo Bosco, pintor flamenco de grande ingenio vino a El Escorial y conociendo, según se dice, que nunca podría superar con sus obras las de Rafael, Vinci y Tibaldi y otras que allí había se dio a pintar asuntos adaptados a sus ideas y extraña fantasía.”²⁸⁵

El comentario del escritor valenciano difiere de la apreciación que los escritores del s. XVI habían dejado de El Bosco.

Así, por ejemplo, Felipe de Guevara, que será editado gracias al propio Ponz y que nuestro viajero conocía, señala acerca del Bosco:

“Una cosa oso afirmar de Bosco, que nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, sino fuese en materia de infierno, ó purgatorio, como dicho tengo. Sus invenciones estrivaron en buscar cosas rarísimas, pero naturales: de manera, que puede ser regla universal, que qualquiera pintura, aunque firmada de Bosco, en que hubiera monstruosidad alguna, ó cosa que pase los límites de la naturaleza, que es adulterada y fingida, sino es, como digo, que la Pintura contenga en sí infierno, ó materia de él.

Es cierto, y á qualquiera que con diligencia observáre las cosas de Bosco, le será manifiesto haber sido observantísimo del decoro, y haber guardado los límites de naturaleza cuidadosísimamente, tanto y más que otro ninguno en su arte.”²⁸⁶

Interesante comentario que debió influir en la apreciación que nuestro Ponz tenía del pintor holandés y que no sólo conocía por haber sido el editor en 1778, del texto de Guevara, sino que además añadió una nota en la que relaciona la explicación del escritor renacentista con su *Viaje de España*.

Así pues, el escritor ilustrado seguía una línea historiográfica que se caracterizaba por una tendencia a la valoración y utilización de los escritos de nuestra literatura artística de los siglos XVI y XVII. Es decir, si la tratadística italiana daba su visión e influía en nuestros escritores de los siglos modernos, los autores del siglo XVIII, recogen nuestra tradición crítica para construir su discurso a partir de ella, lo cual, con respecto a la recepción de Leonardo, tiene el valor de transformar el modelo de acogida de la imagen de Leonardo, que ahora, en el siglo de las luces, se caracteriza, en cierta manera, por el uso directo de la edición del *Tratado de la Pintura* publicado, por primera vez, en 1651 y por la acogida de la visión no ya de las fuentes italianas sino de nuestras hispanas tradiciones.

Retomando, la comparación que Ponz establece entre el Bosco y los maestros italianos, entre ellos Leonardo que, en cierta manera, recupera la ubicación del pintor flamenco entre los maestros de la Antigüedad que Guevara había realizado, debemos también citar, brevemente, la visión de Sigüenza con respecto a este artista, que como autoridad histórica, no era desconocido al académico ilustrado:

“Entre las pinturas de estos alemanes y flamencos que, como digo, son muchas, están repartidos por toda la casa muchas de un Jerónimo Bosco, de que quiero hablar [...] porque lo merece su grande ingenio.”²⁸⁷

un ejemplo en la Fachada del Convento del Espíritu Santo en un azulejo del siglo XVIII que representa un calvario, en la figura de San Juan.

²⁸⁵ Antonio Ponz, *Viaje de España, op. cit.*, v. I, t. II, pág. 443.

²⁸⁶ Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura*, Madrid, 1788, págs. 42-43.

²⁸⁷ Fray José de Sigüenza, *La fundación, op. cit.*, pág. 387

Como podemos comprobar la expresión de nuestro Ponz: “Jerónimo Bosco, pintor flamenco de grande ingenio” corresponde casi exactamente a la frase del jerónimo: “un Jerónimo Bosco, de que quiero hablar, porque le merece su grande ingenio”.

La similitud lingüística nos invita a intuir una similitud en los contenidos, es decir, Antonio Ponz debió leer la obra de los frailes jerónimos que habían escrito sobre El Escorial y su visión del edificio y de las obras que contenía estaba, obviamente, mediada por los contenidos de apreciación que Sigüenza y los otros escritores habían introducido en sus descripciones.

Por tanto, no nos extraña que la biografía de Leonardo que Ponz nos deje en el segundo tomo de su *Viaje* nos recuerde más a Sigüenza que a Vasari.

Por otro lado, es notable comprobar como a pesar de las influencias canónicas de Mengs y su “bello ideal” surgía entre nuestros escritores artísticos una tendencia a apreciar modelos no académicos del arte y de la arquitectura, que en parte provenían de la tradición literaria hispánica como podemos ver en esta comparación por una parte entre el Bosco y Rafael, y Vinci y Tibaldi, por la otra.

Seguidamente, mostraremos las obras leonardescas que el escritor valenciano consideró dignas de mencionar en su descripción de El Escorial.

En primer lugar, mencionaremos la obra vinciense que se encontraba en el “Capítulo Vicarial”:

“En el testero de las puertas que están enfrente del altar hay dos floreros y a más otros dos cuadros. El uno es Jesucristo en los azotes, obra de Peregrino Tibaldi; y el otro, una Sacra Familia, es a saber: Nuestra Señora, Santa Isabel, San Juan y el Niño Dios excelente trabajo de Leonardo da Vinci, en figuras de medio tamaño, que tienen mucha gracia y expresión.”²⁸⁸

La obra viene recordada, primeramente, por el padre Santos y, posteriormente, por el padre Ximénez en la misma estancia en que nuestro Ponz lo sitúa.²⁸⁹

Seguidamente, el escritor valenciano nos hace notar una obra atribuida hoy día a Bernardino Luini y que ya aparecía citada en la *Fundación* de Sigüenza, y las descripciones de Francisco de los Santos y Andrés Ximénez:²⁹⁰

“El otro se conoce ser de Leonardo de Vinci, sin embargo de que algunos lo han tenido por de Miguel Ángel. Es Nuestra Señora con el Niño y San Juan besándose, admirablemente ejecutado. Se lo regalaron a Felipe II en Florencia.”²⁹¹

La descripción y autoría compartida con Miguel Ángel nos llevan, una vez más, a señalar la lectura de las descripciones hechas por los padres jerónimos entre los siglos XVI y XVII.

²⁸⁸ A. Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. I, t. II, pág. 392.

²⁸⁹ Francisco de los Santos, *op. cit.*, págs. 83 y 84 y Fray Andrés Ximénez, *op. cit.*, pág. 104. Obra atribuida a Cesare da Sesto por Antonio Vannugli, *op. cit.*, págs. 90-93.

²⁹⁰ Fray José de Sigüenza, *op. cit.*, pág. 378; Fray Francisco de los Santos, *op. cit.*, págs. 61-62 y Fray Andrés Ximénez, *op. cit.*, pág. 115. La obra como hemos dicho se conserva atribuida a Bernardino Luini en el Museo del Prado, *Inventario*, p. 218(F),

²⁹¹ A. Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. I, t. II, pág. 403

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

A continuación, Antonio Ponz nos indica una de las obras atribuidas a Leonardo da Vinci que poseía un mayor valor y aprecio, estimación que llevó a que se realizaran, como ya hemos visto, copias de la misma que, también, colgaban de los muros de El Escorial:

“La obra es de lo más bello y acabado de Leonardo de Vinci y casi del mismo tamaño que la antecedente (medio cuerpo y un poco menor que el natural) representa a Nuestra Señora, de medio cuerpo, abrazada también con el Niño que está en pie sobre una mesa y dormidito. La Virgen, mira a un ángel que se figura delante, al lado derecho, cogiendo un paño blanco de sobre la mesa, puesto encima otro encarnado, y detrás hay dos ángeles de grandísima gracia y risueño gesto. Aunque este cuadro no llegue al mérito del antecedente (Rafael), según mi parecer con todo eso, es una alhaja de singularísima estimación, y el mirarle es un encanto.”²⁹²

La pieza descrita y alabada por nuestro viajero había sido ya inventariada en el texto del padre Santos y en el escrito de fray Andrés Ximénez.²⁹³

Si se prosigue el itinerario marcado por Ponz en El Escorial encontramos la referencia a las copias que de obras significativas existían en El Escorial, sin embargo, entre ellas aparece una obra que es relevante por ofrecer una iconografía variada de la conocida pintura de Leonardo en el Louvre que representa a *Santa Ana, la Virgen y el Niño con un cordero* y que, en El Escorial, aparecía, en el caso al que nos estamos refiriendo, con San José sustituyendo a Santa Ana:

“Nuestra Señora, San José y el Niño que parece serlo de Leonardo de Vinci.”²⁹⁴

Finalmente, la última pieza que Antonio Ponz nos muestra dentro de un estilo leonardesco en El Escorial, es la famosa copia de *La Cena* situada en el Refectorio del Colegio y que desaparecerá durante “La francesada” según el testimonio del padre Damián Bermejo:

“En el refectorio no hay cosa de particular fuera de una bella copia de aquel insigne y celebrado cuadro que pintó Leonardo de Vinci en la pared de un convento de Dominicos en Milán, en que representó la Cena del Señor, cuyas figuras son mayores que el natural y de tanta expresión como todo el mundo sabe. Esta copia es muy buena y digna de conservarse con cuidado.”²⁹⁵

La breve explicación de la copia del refectorio en comparación con la amplia digresión que dejó el padre Sigüenza no es, sin embargo, una excusa para eliminar el rasgo más sorprendente del cenáculo, los famosos *moti d'animo* que los apóstoles ponían en juego, desencadenados por las palabras del Salvador: “y de tanta expresión como todo el mundo sabe”; la frase de Ponz rememora la expresión del jerónimo que escribe en el siglo XVI: “Están todos los Apóstoles como desasosegados y con afecto inquieto oyendo decir a su Maestro que uno de ellos le había de vender.”

Por otro lado, la frase de Ponz: “Esta copia es muy buena y digna de conservarse con cuidado”, puede estar refiriéndose al pésimo estado en que se encontraba el original milanés, aunque no se puede descartar que haya una anotación a la propia representación de El Escorial.

²⁹² *Ibidem*, pág. 409.

²⁹³ Francisco de los Santos, *op. cit.*, pág. 86, Fray Andrés Ximénez, *op. cit.*, pág. 129. La obra se atribuye a Bernardino Luini, en paradero desconocido.

²⁹⁴ *Ibidem*, pág. 411. La digresión sobre la problemática de esta obra se puede consultar en el apartado dedicado al padre Andrés Ximénez.

²⁹⁵ *Ibidem*, pág. 437.

Tras el examen de estas obras leonardescas y del propio perfil biográfico del florentino dejado en su visita a El Escorial, Antonio Ponz en un excelente alarde de capacidad crítica, en el tomo III de su *Viaje* dedicado a Castilla la Nueva, va a dejarnos un excelente ejemplo de reconocimiento del estilo leonardesco al apuntar que las obras de la Capilla de Albornoz de la Catedral de Cuenca eran de la “manera del gran Leonardo”:

“La capilla de los Albornoces, llamada también de los Caballeros [...] tiene cosas muy dignas de ser contadas [...]. Entrando en la capilla por la principal puerta ya referida se encuentran a mano izquierda dos altares dentro de dos arcos, y cada uno tiene su pintura con adorno de marco y pilastra de buen gusto; la primera representa el Entierro de Cristo con varias figuras, propias de la historia, y la segunda, la Adoración de los Santos Reyes [...] La Virgen es figura majestuosa; tiene a su hijo con el mejor decoro y amor, y manifiesta una benigna seriedad. Le aseguro a usted que es un famoso cuadro en que veo la manera del gran Leonardo de Vinci, y si no es suyo, es a mi entender, de algún célebre hombre de los que iban a estudiar sus obras en Florencia.”²⁹⁶

La expresión de Ponz “le aseguro a usted que es un famoso cuadro en que veo la manera del gran Leonardo de Vinci, y si no es suyo, es a mi entender, de algún célebre hombre de los que iban a estudiar sus obras en Florencia” nos introduce en uno de los más fascinantes problemas de la historiografía artística hispana del Renacimiento, el problema de los Hernando.

Las fuentes literarias olvidaron a uno de los Hernando, Hernando de Llanos, para recordar solamente al pintor de la Almedina.

La primera mención se encontraba en el perdido *Arte de la Pintura* de Hernández de Ávila, del que Diego Villalta hace una oportuna utilización en su tratado *De las estatuas antiguas*, escrito en 1590. El manuscrito de Villalta recordaba que el pintor Hernández de Ávila aludía “en el libro que del Arte de la Pintura tiene compuesto [...] a los más señalados pintores de nuestro tiempo” y “de las pinturas particulares que cada uno de ellos hizo”. En la relación que de los artistas hace mención a un tal Hernandíañez con trece pintores más.²⁹⁷

La segunda fuente que lo menciona son los *Discursos* de Juan de Butrón:

“Fernando Iañez, natural de la Almedina, gran pintor como muestra el Retablo del lugar referido.”²⁹⁸

Seguidamente, volvemos a encontrar su nombre en los Diálogos de Vicente Carducho, en este caso, ya asociado a un aprendizaje italiano:

“En Francia y en Inglaterra hubo también grandes hombres dignos de superior renombre, si bien estudiaron en Italia, como asimismo lo hicieron los que han florecido en España que fueron Berruguete, el Mudo, Becerra, Hernan Yañez, Juan Baptista de Toledo, Céspedes Racionero de Córdoba [...].”²⁹⁹

Lázaro Díaz del Valle, en su *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios* de 1659 escribe:

“Fernando Yañez natural de Almedina fue un gran pintor como lo muestran sus pinturas del lugar referido.”³⁰⁰

²⁹⁶ Antonio Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. I, libro III, págs. 507-508. El tomo tercero fue publicado por primera vez en 1774.

²⁹⁷ Diego de Villalta, *Historia de la Antigüedad y fundación de la Peña de Martos*, Jaén, 1982.

²⁹⁸ Juan de Butrón, *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura*, Madrid, 1626, Discurso decimoquinto, pág. 277

²⁹⁹ Vicente Carducho, *Diálogos*, *op. cit.*, Diálogo Segundo, pág. 128

Antonio Palomino en su monumental *Museo Pictórico y Escala óptica* cita también la figura de Yáñez:

“Fernando Yáñez natural de la Almedina, fue discípulo de Rafael, y de superior ingenio.”³⁰¹

Y añade en el tomo III:

“Fernando Yáñez, natural de la Almedina, fue gran pintor, y discípulo de Rafael de Urbino, como lo muestran las pinturas del retablo del lugar referido, donde vivió, y murió con grandes créditos, por los años de 1600, y de su edad poco más de cincuenta. De él hace mención Quevedo en un epigrama que hizo a el pincel, en el Parnaso de sus obras.”³⁰²

Los testimonios que justifican la presencia de Hernando Yáñez en nuestra historiografía con anterioridad al *Viaje* de Ponz, no obstante, no presentaban una obra concreta que pudiera remitirse a la autoría del pintor manchego, por lo que el escritor valenciano llegó a estudiar las obras de Yáñez tanto en Cuenca como, a continuación veremos, en Valencia sin relacionarlas con el nombre del pintor de la Almedina.

Así pues, los juicios de Ponz, estimulaban la conexión de estos trabajos de la catedral de Cuenca con el mundo leonardesco, panorama que no era el delimitado por la crítica que, con Palomino a la cabeza, acercaban a Yáñez al magisterio de Rafael, tal y como sucedía con Juan de Juanes y con Pedro de Campaña, desestimando, pues, su vertiente vinciana.

Estilísticamente, la crítica del académico valenciano se complementa con su descripción de las, ya hoy, catalogadas como obras de los Hernando, *Puertas del altar mayor de la Catedral valenciana*:

“Yo le aseguro a usted que si viese estas obras había que creer firmemente que eran de Leonardo de Vinci. Han dado mucho en que entender a los profesores que las han examinado en todos los tiempos y se han acercado a reconocerlas, quedando admirados de lo grandioso y sumamente acabado y expresivo, propio de la escuela florentina, que cabalmente y con particularidad florecía en las obras de Vinci cuando estas pinturas fueron puestas; es, a saber, el año 1506 lo cual consta por instrumentos de este archivo, como también que constaron tres mil ducados de oro y que las hicieron Pablo de Aregio y Francisco Neápoli.

Siendo así que dichos profesores hiciesen estas obras se pueden contar entre aquellos que M. Batan, citando a Felibien nombra en las Notas a la vida de Leonardo de Vinci en su famosa edición de Vasari, como Andrés Salaino, Bernardino Lovino, Marcos Uggioni o Uglon y Francisco Rustici, algunos de los cuales hicieron pinturas que se tenían por de Leonardo, como allí se cuenta. Los expresados Pablo de Aregio y Francisco Neápoli pudieron ser sus discípulos de esta clase de los cuales no se ha escrito y que lo ignoro.”³⁰³

El extenso texto que acabamos de citar nos hace referencia a varias informaciones que son notables, en primer lugar, por la sagacidad crítica que dejan ver en el viajero valenciano, sagacidad que, como la mostrada en la catedral de Cuenca, nos permite ver

³⁰⁰ La cita está extraída de Felipe María Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina. Pintor español*. Ciudad Real, 1978 (1ª edición, Valencia, 1954), pág. 354

³⁰¹ Antonio Palomino, *Museo Pictórico, op. cit.* v. I, libro II, capítulo IX, pág. 354.

³⁰² *Ibidem*, v. III, pág. 93. Dedicó Quevedo sus “Silvas” XXIV y XXV, respectivamente a “El Pincel” y “En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles”, sin embargo, los textos no hablan de Yáñez, porque el manuscrito publicado en 1670 está muy estropeado en algunos pasajes.

³⁰³ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. I, t. IV, pág. 656

la capacidad de concretizar el estilo leonardesco mediante la visión de obras que se sitúan dentro de su línea estética.

Ahora bien, Antonio Ponz, historiógrafo ilustrado incluye en su obra y valora la información documental que, con posterioridad, edificará la obra de Cean Bermúdez, y así, nos presenta, a su entender, dos nuevos discípulos de Leonardo, porque para nuestro escritor, los citados Pablo de Aregio y Francisco Neápoli, sólo pueden ser alumnos y seguidores del maestro de Vinci.

A esta conclusión llega el castellonense por dos tipos de inferencia, la primera de ellas, documental, en el archivo diocesano consta la fecha de inicio de la obra, 1506, año en el que Leonardo permanece aún en Florencia dispuesto a partir, inmediatamente, para Milán. Pero, el florentino, no puede ser el autor de tan magna obra puesto que la documentación aporta el nombre de los dos artífices consignados más arriba, luego, la conclusión es evidente, estos dos pintores tienen que ser seguidores del gran artista florentino.

Sin embargo, esta primera conclusión, no sería válida, como ya hemos apuntado, si no se apoyase sobre una inferencia estilística, a saber, las pinturas de la catedral valenciana son, innegablemente, obras de un claro sabor leonardesco.

Pero, por otro lado, una mala interpretación de la documentación, hizo considerar a Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano los autores de las puertas del retablo hasta que don Roque Chabas publicando el contrato de 1472 que, por orden del Cardenal Rodrigo Borja, había traído a los “dos maestros florentinos” aclaró que éstos habían sido contratados como pintores al fresco, y así realizaron una labor que, desaparecida, se pudo contemplar en parte con la recuperación en el 2004 de los mismos en la bóveda de la Capilla mayor.³⁰⁴

La atribución final, por lo tanto, de la obra pictórica a los dos Hernando vino por el descubrimiento y publicación del contrato por el mismo Roque Chabas donde se puede leer:

“Capítulos hechos y concertados por y entre los Reverendos Señores del Cabildo de la Santa Metropolitana Seo de Valencia, de una parte, y el Maestro Fernando de Llanos y el Maestro Fernando de la Almedina, pintores, sobre la pintura de las puertas del retablo de la Capilla mayor de la Sacratísima Virgen María de la Seo, las cuales los dichos maestros y pintores han de pintar con la ayuda de Dios, cuyos capítulos son del tenor siguiente.”³⁰⁵

La extensa cita de Ponz introduce una curiosa digresión acerca de Paolo de Aregio y Francisco Neápolis, ya que al considerarlos discípulos florentinos de Leonardo los incluye en una nómina de seguidores más amplia que incluiría: “Andrés Salaino, Bernardo Lovino, Marcos Uggioni o Uglon y Francesco Rustici.”

³⁰⁴ Véase, Émile Berteaux, “Le retable monumental de la Cathedral de Valence”. *Gazette de Beaux Arts*, 1907, v. 38, pág. 109 y s.s.

³⁰⁵ Cita extraída del contrato publicado por Roque Chabas en 1891, en V.V.A.A., *Los Hernandos. Pintores del Entorno de Leonardo*, Valencia, 1998, pág. 264. “Capitols fets e fermats per entre los Reverents Senyors de Capital de la Sancta metropolitana Seu de Valencia de una part, e mestre Fernando de lanos e mestre Fernando de lalmedina pintors, sobre la pintura de les portes del retaule de la capella maior de la sacraçtisima Verge Maria de la dita Seu, les quals los dits mestres e pintores han pintar, migrançount lo adiutori divinal, los quals son del tener siguent.”

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Nuestro académico, en este caso, nos informa acerca de las fuentes de donde ha tomado los nombres de estos alumnos leonardescos, a saber, Giovanni Gaetano Bottari que en la edición que realizó de las *Vidas* vasarianas incluyó algunos contenidos de, posiblemente, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* escritos por André Félibien, donde encontramos la siguiente información sobre los alumnos de Leonardo:

“Esta desgracia de los Sforza y los problemas que entonces existían en la Lombardía, fueron la causa de que la Academia que se había establecido en Milán para perfeccionar las artes, se disipara poco a poco. Sin embargo, hubo pintores que se habían convertido en excelentes bajo la guía de Leonardo, entre otros Francesco Melzi, Cesare Sesto, Bernardino Luini, Andrea Salario, Paolo Lomazzo y otros milaneses que habían aprendido tan bien su manera que, a menudo, se hicieron pasar sus obras por las de su maestro.”³⁰⁶

Sin embargo, y como comprobamos anteriormente, Ponz también conocía la *Raccolta* de Bottari donde se lee:

“Leonardo tuvo muchos discípulos entre los cuales estuvo Salai, hombre joven y hermoso que lo sirvió y que fue un pintor muy agradable; Andrea Boltraffio, Marco Oggiono, Cesare da Sesto que era sacerdote, Montorfano, Melzi y Bernardino Luini.”³⁰⁷

En Valencia, nuestro escritor, no sólo encontrará obras leonardescas en la Catedral de la ciudad, en el recorrido que realiza por los principales monumentos e iglesias se topa en el templo de San Felipe con la siguiente obra que nos describe en estos términos:

“Porque en el altar del crucero, al lado del Evangelio, está colocado un cuadro sobre la mesa, que es obra excelentísima y es Nuestra Señora con el Niño, que se puede reputar por de Leonardo de Vinci o de alguno de los más insignes de su escuela.”³⁰⁸

La iglesia a la que se refiere nuestro académico valenciano es la iglesia de San Felipe Neri construida entre 1727 y 1736 por el arquitecto y matemático valenciano Tomás Vicente Tosa. Permaneció la pintura en dicho lugar hasta que fue confiscada durante la guerra civil. Con casi absoluta seguridad corresponde a la tabla de la Virgen y el Niño “atribuida a Leonardo de Vinci” que el Comité de Defensa Confederal de Valencia CNT-AIT entregó al ayuntamiento de dicha ciudad con destino al Museo que se estaba organizando en estos terribles momentos. Se desconoce cuando y cómo se devolvió la tabla a la iglesia valenciana.

³⁰⁶ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sus ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes avec la vie des architectes*. París, 1725, pág. 265. “Cette disgrâce des Sforces, et les troubles qui étoient a lors dans la Lombardie, furent cause que l'Academie qui s'étoit établie à Milan pour la perfection des Arts, se dissipa peu à peu. Cependant il y avoit des Peintres qui s'étoient rendus excellens sous la conduite de Leonard, entr'autres François Melzi, César Sesto, Bernard Louïno, André Salario, Paul Lomazzo, et quelques autres Milanois, qui avoient si bien pris sa manière que souvent l'ou a fait passier leurs Ouvrages pour être de lui même.”

³⁰⁷ L.J.Jay, *Recueil de lettres*, op. cit., pág. 461. “Léonard eut plusieurs disciples, parmi lesquels fut Salaï, beau jeune homme, qui le servait et qui fut un très agréable peintre; André Boltraffio, Marc d'Oggione, César da Sesto qui était prêtre, Montorfano, M. Melfi et Bernard Sovino.” La edición de Vasari a la que se refiere Ponz es la siguiente: Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori, scultori, architetti, scritte da Giorgio Vasari concite da molti errori e ilhiralte noie*, Roma, 1759, 1760,5 v. Dedicada por Bottari al rey de Cerdeña Carlos Enmanuel y a sus hijos.

³⁰⁸ Antonio Ponz, *Viaje*, op. cit. v. I, t. IV, pág. 677

En general, gran parte de la crítica ha establecido concomitancias entre esta tabla y las tendencias leonardescas que en los círculos valencianos se habían desarrollado a partir del influjo creado por los Hernando.

Por ejemplo, Elías Tormo en 1923 consideró la obra dentro del ámbito artístico de Llanos y R. Ch. Post la atribuye a Felipe Pablo de San Leonardo.³⁰⁹

Ahora bien, otra parte de la crítica se inclina por una filiación italiana de la obra, así F. Sanchís Sivera, la sitúa en un marco claramente italiano y Asunción Alejos, piensa que se podría establecer una relación con la “Virgen del clavel” que se encuentra en Munich y apunta a una autoría que podría corresponder al mismo Boltraffio, y finalmente, J. M. Ruíz Manero se inclina por una autoría de un leonardesco florentino.³¹⁰

El siguiente conjunto de obras de tendencias vincianas que Antonio Ponz nos enumera y describe lo encontramos en el tomo V de su publicación, tomo dedicado a Madrid y publicado en 1776.

La primera anotación la encontramos en el recorrido que nuestro autor dedica al convento e iglesia de San Pascual, y allí encontramos un texto que nos señala:

“En el púlpito un cuadro de Nuestra Señora con el Niño, en acto de besar a San Juan, es de Leonardo de Vinci”³¹¹

El modelo presentado en la cita que acabamos de hacer se integra en un conjunto de obras que estaría en relación con una tipología de origen leonardesco difundido por Bernardino Luini y de los que encontramos muestras en las piezas, ya vistas, pertenecientes a El Escorial, y en otras que, con origen español se encuentran en la colección Wellington de Londres, a las que habría que añadir la copia del siglo XVII en la Alcoba de Felipe II en el Monasterio de El Escorial, la copia firmada por “fr. Josef de los Santos” en el Palacio de San Ildefonso en la Granja, una copia antigua que se encuentra en la Colección Villapadierna de Madrid, una copia italiana del siglo XVI que se encuentra en el Museo del Prado, y otra, también del siglo XVI, que se encuentra en la Catedral de Ávila.³¹²

³⁰⁹Elías Tormo y Monzón, *Levante*, Madrid, 1923 y R. Ch. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1953, v. XI, pág. 290. Tormo fue un gran defensor del mayor acercamiento de Llanos al leonardismo como se ve en su artículo “Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de Almedina”, *Boletín de la Sociedad de Excursionistas*, 1924, págs. 32 y s.s., J. Camón Aznar subraya el leonardismo acusado de Felipe Pablo en la *Pintura Española del siglo XVI*, Madrid, 1979, págs. 66-67 y A. L. Mayer en *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947, pág. 137 nos subrayó, también, esta característica estilística.

³¹⁰F. Sanchís Sivera, “Pintores medievales en Valencia”, *Estudis Universitans Catalans*, t. VI y VII, Barcelona 1913, págs. 65 y s.s., Asunción Alejos Morán, “Una madonna leonardesca en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 64, 1983, págs. 18-22 y también de la misma autora, “Valencia y su arte en el “Viaje” de Antonio Ponz”, *Archivo de arte valenciano*, nº 74, 1993, págs. 92-100, F. M. García Ortíz de Taranco abundando en el tema, considera que es una obra importada de Italia, en *Inventario artístico de Valencia y su provincia*, Madrid, 1983, 2 v.

³¹¹Antonio Ponz, *Viaje*, op. cit., v. II, t. V, pág. 43.

³¹²J. M. Ruiz Manero, op. cit., págs. 64 y s.s. Véase, también: C. M. Kauffman, *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum Apsley House*, Verona, 2009, págs. 186-187.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Los recuerdos de otras obras de estirpe leonardesca en Madrid se encuentran en el Real Convento de las Señoras Agustinas Descalzas y en el convento de las Carmelitas Descalzas en Madrid. En el primero de ellos encontramos la siguiente noticia:

“En la pieza que llaman el Relicario se conserva un bello nacimiento de Cristo, del estilo de Leonardo de Vinci”³¹³

En 1645 la describe el licenciado Luis Muñoz en el Relicario del convento de la Encarnación en su obra *Vida y Virtudes de la venerable Mariana de San Joseph*. Su moderno descubrimiento y atribución a Bernardino Luini se lo debemos a Elías Tormo quien, además consideró que otros dos cuadros semejantes que se encuentran en la abadía de Chiaravalle y en el Museo Condé de Chantilly son copias de este original madrileño.

En el convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid, nuestro Ponz nos hace notar la presencia de tres tablas que, seguidamente, consideramos:

“Las pinturas de la pieza principal son [...] Nuestra Señora con el Niño en pie, que tiene un racimo de uvas en la mano de la escuela de Vinci.”³¹⁴

“Las paredes de la escalera del camarín están cubiertas de cuadros [...]. Ciertos niños en chico sobre una ventana según el estilo de Leonardo da Vinci.”³¹⁵

“En la inmediata pieza [...] una Santa Catalina es según el estilo de Leonardo da Vinci”³¹⁶

De las tres obras de estirpe vinciana citadas por el viajero castellonense sólo podemos encontrar paralelos claros en la tercera y última citada, la Santa Catalina.

En el testamento de Vicente Carducho, como ya referimos en su momento, de 13 de abril de 1635 figuraba: “Una Santa Catalina de Leonard”; en el inventario de sus bienes realizado en 1638 se vuelve a citar: “una Sta Catalina de Leonardo.”

En la almoneda de Carducho, esta obra, alcanzó el precio de 275 reales, comprándola D. Gerónimo de Villanueva, caballero de la orden de Calatrava protonotario de los Reinos de la Corona de Aragón. Cabe la posibilidad de que esta obra corresponda a la que hemos mencionado en la relación que hace Ponz de las obras contenidas en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid. La pintura, parece ser, que en 1786 se encontraba en venta por un valor de 1500 reales.

J. M. Ruiz Manero cree que la pieza podría atribuirse a Giampietrino (1495-1549) y que sería la que después de la venta vuelve a aparecer citada en 1843 en la venta del Marqués de las Marismas (Alejandro María Agudo, 1784-1842).

Sin embargo, Ottino della Chiesa, cree que la obra se podría relacionar con una temática muy tratada, también, por Bernardino Luini.³¹⁷

El tomo que continúa el recorrido de Antonio Ponz por nuestro territorio está dedicado a Madrid y a los Sitios Reales y fue publicado, por primera vez, en 1776. Este

³¹³ Antonio Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. II, t. V, pág. 111.

³¹⁴ *Ibidem*, pág. 155.

³¹⁵ *Ibidem*, pág. 157

³¹⁶ *Ibidem*, pág. 157

³¹⁷ Véase, J. M. Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 48 y 91. Sobre la posibilidad luinesca, Angela Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, 1956

tomo del *Viaje de España* es relevante para el tema que nos ocupa puesto que, en él, nuestro escritor, estudiará y dará cuenta de las colecciones reales, patrimonio artístico de un indudable valor y cuantía debido al afán de amantes del arte y de coleccionistas que, como una tradición, mantuvieron los monarcas hispanos.

El número más importante de referencias vincianas lo encontramos, obviamente, en las ricas colecciones que albergaba el Palacio Real y que, seguidamente, desglosamos:

“En la pieza de paso a la del dormitorio [...] otro cuadro, también pequeño, que representa a Herodías con la cabeza del Bautista, tiene el gusto de Leonardo de Vinci”³¹⁸

Hoy día la pieza atribuida a Bernardino Luini se encuentra catalogada con el número 243 en el Museo del Prado.

El origen de la obra en nuestro suelo parece ponerse en paralelo con la ingente colección de manuscritos y obras de arte que poseyó Pompeyo Leoni. Así, es posible, que esta obra fuese la que aparece tasada en 1609 por Fabricio Castello y Bernardino del Agua como: “de la mano de lubino pintor: “la degollación de Sant Juan Bautista con la herodiana y un Verdugo que mete en un plato la cabeza de señor Sant Juan.”

Una obra semejante a la descrita en la colección de Leoni aparece, con posterioridad, en los inventarios del Alcázar de Madrid de 1666, 1686 y 1700 y en el inventario del Nuevo Palacio de Madrid de 1772 se menciona en la Pieza de paso a la del dormitorio del rey y, como en los inventarios anteriores, siempre atribuida a Leonardo da Vinci que es la información que recoge Ponz en su texto.³¹⁹

La siguiente descripción de una obra leonardesca en el Palacio Real es la que sigue:

“En uno de los gabinetes de la princesa [...] Los dos niños jugando con un cordero con gestos graciosísimos son de Leonardo da Vinci.”³²⁰

La obra que describe nuestro Ponz podría encontrarse hoy día en la National Gallery of Canada en Ottawa, atribuida a Bernardino Luini, donde ingresa en 1927. Con anterioridad había pertenecido a Asburton, a Alfred de Rothschild y a la condesa de Carnavon.

La tabla aparecería citada en los inventarios del Alcázar de 1666, de 1686 y de 1747. También Mengs cita, como recordamos esta obra:

“Allí mismo hay algunos de Leonardo de Vinci. De su mejor Estilo es el que representa dos Niños jugando con un cordero no muy bien executado.”³²¹

³¹⁸ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. II, t. VI, pág. 241.

³¹⁹ Sobre Pompeyo Leoni, se puede ver Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, Marqués del Saltillo, “La herencia de Pompeyo Leoni”, *Boletín de la Sociedad de Excursionistas*, año XLII, 1934, pág. 109 y M. B. Burke y P. Cherry, *Spanish Inventories. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Angeles, 1997; otras valoraciones sobre el tema en Margarita Estella Marcos, “Algo más sobre Pompeyo Leoni” en *Archivo Español de Arte*, tomo 66, n° 262, 1993, págs. 133-150 y Kelly Helmstüttler di Dio, “Federico Borromeo and the collections of Leone y Pompeyo Leoni. A new document” en *Journal of the History of Collections*, December, 2008; para los inventarios del alcázar madrileño se puede consultar Yves Bottineau, *L’art de cour dans l’Espagne de Philippe V: 1700-1746*, Bordeaux, 1960 y Gloria Fernández Bayton, *Museo del Prado. Inventarios reales (I-II), Testamentaria del rey Carlos II (1701-1709)*, Madrid, 1925, 2 volúmenes.

³²⁰ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. II, t. VI, pág. 247

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

La coincidencia en la descripción de la obra de Luini por Mengs y por Antonio Ponz nos permite señalar la influencia de las concepciones y opiniones de Mengs en el *Viaje* del escritor valenciano, que no sólo se deja percibir por las opiniones mengsianas que nuestro académico vierte a lo largo de toda la obra, sino también por la inclusión de su famosa carta: “Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz” en la obra del castellonense.

Pero, siguiendo el problema de las influencias que otros artistas y escritores tuvieron sobre la monumental obra de Ponz, no podemos excluir el llamado manuscrito 454 de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, escrito por el escultor Felipe de Castro y que se intitulaba “Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid.”

En dicho manuscrito Castro examinaba las iglesias de la capital del reino una detrás de otra y describía las pinturas y esculturas que encontraba en los edificios. Si se cotejan los dos textos, el de Ponz acerca de Madrid y el de Castro, parece, según Claude Bédat, que el primero es una visión y versión ampliada del escrito del artista gallego.³²²

Ahora bien, si continuamos el recorrido establecido por nuestro Ponz, en la misma estancia, nos topamos con otra pintura vinciana:

“Y del mismo es un retrato de una mujer con las manos puestas una sobre otra, con un velo de gasa que le cae sobre el hombro y brazo.”³²³

La obra, hoy día, se encuentra en el Prado inventariada como una copia de Mona Lisa, realizada en el siglo XVI. Existen otras copias tempranas de la conocida obra en la Alte Pinakotek de Munich, en Baltimore, Tours y Bourg-en-Bresse.

La mención de Ponz de esta tabla es el primer recuerdo seguro en las colecciones reales, ya que con anterioridad, tanto en los inventarios de 1666 como de 1686, no hay descripciones claras y similares de la obra que permitan una adscripción cierta.

Un problema, también hasta el momento sin solución, es su autoría, que oscila entre una procedencia flamenca, un origen italiano y una atribución a alguno de los leonardescos españoles, fundamentalmente a Yáñez de la Almedina.³²⁴

Otra obra leonardesca que encontramos en el Palacio Real dentro de la relación que Ponz nos ofrece es la que, a continuación, mostramos:

“Por el mismo estilo de Vinci son una Nuestra Señora con San Juan y el Niño-Dios que juegan con el cordero.”³²⁵

Posiblemente, corresponde al cuadro citado en el inventario de 1789 como “Otro de igual medida que el antecedente (“vara escasa de alto y dos tercios de ancho”) “La Virgen y San Juan con el Niño que agarra un Corderito. Ydem”³²⁶.

³²¹ A. R. Mengs, *Reflexiones*, op. cit., pág. 230. Sobre la catalogación de la obra como perteneciente a B. Luini, A. Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, op. cit., pág. 125. Acerca de la información documental, J. M. Ruiz Manero, op. cit., págs. 66-67.

³²² Claude Bédat, *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1976, pág. 61.

³²³ Antonio Ponz, *Viaje*, op. cit., v. II, t. VI, pág. 247. La descripción que nuestro viajero propone de la obra que tiene ante él, nos recuerda, evidentemente, el retrato más conocido de Leonardo: *la Gioconda*.

³²⁴ Una breve exposición de la polémica entorno a la autoría en J. M. Ruiz Manero, op. cit., pág. 35.

³²⁵ Antonio Ponz, *Viaje de España*, op. cit., v. II, t. VI, pág. 247

³²⁶ Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios reales. Carlos III, 1789*, Madrid, 1989, dos volúmenes, t. I, pág. 23

Aunque en el inventario de 1789 la obra que comentamos aparece en la “Pieza de bestir” y aquí nos aparece en el gabinete de la princesa, la proximidad de las estancias permitía un cambio en su ubicación e incluso una confusión.

No participamos de la conclusión que J. M. Ruiz Manero extrae de los datos existentes al hacer de dos cuadros uno sólo: “Varias razones me inducen a pensar que se trata del mismo cuadro”, ya que Antonio Ponz, asunto que en este caso Ruiz Manero olvida, ha descrito las dos obras, a saber: “Los dos niños jugando con un cordero con gestos graciosísimos”, que es el que también cita Mengs y el que ahora tratamos: “por el mismo estilo de Vinci son una Nuestra Señora con San Juan y el Niño-Dios que juegan con el cordero.”

Su autoría, evidentemente, estaría dentro del mundo del leonardismo, posiblemente, en la persona de Bernardino Luini y en la pintura existente en la Colección Eduardo Rothschild de París.³²⁷

En el mismo gabinete de la princesa en el Palacio Real, nuestro escritor nos informa de otra obra vinciana:

“Otro con el Niño en el regazo, echándole la mano al pecho”³²⁸

Posiblemente, esta obra pueda ponerse en relación con una obra de Leonardo que en el inventario de 1789 se encontraba en la “Pieza de bestir”: “Pieza de bestir: 13 Dos tercias de alto y mas de media vara de ancho. La Virgen con el Niño en el regazo. Yd (Leonardo da Vinci)”³²⁹.

Es interesante señalar que, en este caso, se produce el mismo cambio que hemos visto anteriormente, es decir, pinturas que según Ponz se encontraban en el gabinete de la princesa en la edición de 1776, en el inventario real realizado en 1789 aparecen en la “Pieza de Bestir”, cuando en esta estancia nuestro viajero valenciano sólo recuerda una sola obra leonardesca como veremos más adelante.

La descripción de la obra nos dirige hacia una Virgen que alimenta a Jesús, cuyo precedente leonardesco, más inmediato, es la llamada “Madonna Litta” hoy conservada en el Museo Ermitage de San Petersburgo.³³⁰

Otra pintura que encontramos situada por Ponz en el conjunto de obras vincianas situadas en el gabinete de la princesa es la que describimos a continuación:

“Una al parecer, de San Juan joven, en gesto de risa”³³¹

La tabla ya había sido tenida en cuenta por Antonio Rafael Mengs en la Carta enviada al escritor valenciano:

“Y otro en que hay una sola cabeza de San Juan jovencito”³³²

³²⁷ Véase J. M. Ruiz Manero, *op. cit.*, págs. 67-68.

³²⁸ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. II, t. VI, pág. 247.

³²⁹ Fernando Fernández Miranda, *op. cit.*, t. I, pág. 23.

³³⁰ En general, la Madonna Litta es considerada una obra de un discípulo de Leonardo, quizá Giovanni Antonio Boltraffio según un esbozo o alguna participación de Leonardo, realizada hacia 1490. Aparece en el Ermitage de San Petersburgo con el número 249, 42x33 cm. Véase Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa*, China, 2006, págs. 76-77.

³³¹ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. II, t. VI, pág. 247.

³³² A.R. Mengs, *Reflexiones, op. cit.*, pág. 230.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

La obra se relaciona con la producción de Bernardino Luini de la que existe una tabla semejante a la descripción que hemos visto. Así en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán podemos ver un *San Giovannino con l'angellino* en la que confluyen dos tradiciones iconográficas leonardescas, la primera Cristo abrazando al cordero en la obra que representa a la Virgen, Santa Ana y Cristo en el Louvre y por otro lado, la serie de dibujos vincianos que se relacionan con la llamada *Madonna del gatto*.³³³

La última citación de una obra adscrita a Leonardo da Vinci en la habitación del Palacio Real que nos está describiendo Ponz es la que sigue:

“Un retrato de mujer de medio cuerpo con un peinado que forma una figura de una diadema”³³⁴

La caracterización que Ponz hace es tan escueta que al no haber otras referencias documentales es muy difícil encontrar una guía clara de cual es la obra que podría ser o con que iconografía leonardesca se podría poner en contacto. Sin embargo, creemos que existe una posible relación con una iconografía encontrada entre las obras de Bernardino Luini, en especial la titulada como *Retrato de una Dama*, y que hoy se encuentra en la National Gallery of art de Washington.

Realmente la dama en cuestión no porta un peinado en forma de diadema, pero sí un tocado de un color cercano a la propia caballera y que podría recordar una amplia diadema.

Continuando el recorrido que el académico valenciano nos bosqueja en el Palacio Real llegamos a la “pieza de vestir” del príncipe, donde entre otras pinturas encontramos la siguiente nota sobre una tabla vinciana:

“La pieza de vestir del príncipe es una de las más ricas de cuadros [...] Otra Nuestra Señora, menor que el natural, con el Niño en pie sobre una mesa, es del estilo de Leonardo de Vinci.”³³⁵

Aunque Gaya Nuño la identificó como obra de Bernardino Luini, hoy día en la Colección Wallace de Londres, J. M. Ruiz Manero cree que correspondería a una copia de esta obra de Luini que catalogada con el número 100 se encuentra en el Museo Wellington de Londres. La obra catalogada en el inventario del Palacio Real de Madrid de 1794 como atribuible a Andrea del Sarto fue capturada en la Batalla de Vitoria (1813) en el equipaje del rey José.³³⁶

En la misma descripción del Palacio, Antonio Ponz nos señala la última obra de características vincianas que se situaba en el “Cuarto del Infante don Gabriel”:

“Hay asimismo en esta pieza un retrato mayor de mujer, con diversos muchachos de medio cuerpo, que parecen sus hijos, de escuela florentina, en que se ve imitado el estilo de Leonardo de Vinci.”³³⁷

³³³ Véase Angela Ottino della Chiesa, *op. cit.*, pág. 104; A. Falchetti, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Vicenza, 1969 y P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei museo della Lombardia*, Milano, 1990, pág. 96

³³⁴ A. Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. II, t. VI, pág. 247.

³³⁵ *Ibidem*, pág. 249.

³³⁶ Juan Antonio Gaya Nuño, *Pintura Europea perdida por España. De Van Eyck a Tiépolo*, Madrid, 1964, pág. 74; C. M. Kauffman, *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum*, London, 2006, págs. 89-90 y J.M. Ruiz Manero, *op. cit.*, págs. 60-61.

³³⁷ Antonio Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. II, t. VI, pág. 251.

Abandonado el Palacio Real, nuestro viajero nos recordará la existencia de obras de estirpe leonardesca en los Reales Sitios del Buen Retiro y de la Granja de S. Ildefonso.

En el Buen Retiro la obra se nos describe en los siguientes términos:

“Entre los retratos, es de los más estimables uno de mujer tenido por de Leonardo de Vinci”³³⁸

En el Palacio de la Granja de San Ildefonso nuestro escritor nos señala dos obras:

“Un retrato de hombre con la mano sobre un libro de Leonardo da Vinci [...] y un Sacrificio de Abel se atribuye al mismo.”³³⁹

Dejando, momentáneamente, el recuento de obras de sensibilidad leonardesca realizado por el académico valenciano vamos a pasar a comentar dos consejos de Antonio Ponz que se localizan en la carta novena del tomo IX publicado en 1780.

La carta citada analiza el mundo de las artes en Sevilla, cuestión que debía ser conocida por nuestro viajero, ya que, como recordaremos, su primera misión oficial, encomendada por Campomanes, fue supervisar en la ciudad andaluza el patrimonio de las instituciones jesuitas. Así, en el análisis del desarrollo del arte en la ciudad hispalense, nuestro Ponz introduce varios consejos necesarios a la formación del artista capaz.

El primero de estos consejos está en relación con el conocimiento de la perspectiva, herramienta básica en el aprendizaje de todo pintor:

“La perspectiva es una parte fundamental y necesaria a las nobles artes, principalmente a la pintura, y sin ella jamás se colocarán y se degradarán las figuras que se hayan de representar. En Leonardo de Vinci, y en infinitos autores hay importantes documentos de los que queda dicho, y cuanto otra cosa no, desde luego se debe aprender lo que dice el citado Palomino.”³⁴⁰

Primeramente, es subrayable volver a comentar la importancia que mantenía el tratado de Palomino en la cultura artística de la España del siglo XVIII. Tratado denostado por los intelectuales de las luces pero que queda como único texto hispano, que de manera completa, trata todos los problemas artísticos y que continúa siendo utilizado incluso en las clases de la Academia de San Fernando.³⁴¹

Ahora bien, Ponz que conocía el texto de Palomino, no dejó pasar en esta ocasión la relación que con respecto a la perspectiva existía entre los dos tratadistas, puesto que el propio Palomino recomendaba el *Tratado de la Pintura* de Leonardo, “impreso en París, año 1651, en folio”, para aclarar algunas nociones de perspectiva que no quedaban claras en su “*Theórica de la Pintura*”.³⁴²

Con anterioridad hemos resaltado la relación y amistad existente entre Ventura Rodríguez, Antonio Ponz y Felipe de Castro. Amistad que debió de hacer comunes muchas de las ideas artísticas poseídas por estos tres inexcusables personajes de la Ilustración.

³³⁸ *Ibidem*, pág. 289.

³³⁹ Antonio Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. III, t. X, pág. 291.

³⁴⁰ Antonio Ponz, *Viaje*, *op. cit.*, v. III, t. IX, pág. 183.

³⁴¹ Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español*, *op. cit.*, pág. 40 y s.s.

³⁴² Antonio Ponz, *El Museo*, *op. cit.*, v. I, pág. 201, n.20.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Examinando esta recíproca influencia es interesante mostrar la importancia que Felipe de Castro da a la enseñanza de la perspectiva dentro de los parámetros vincianos. Así, en una carta de Don Felipe de Castro al Protector de la Academia de 20 de septiembre de 1763, el escultor gallego afirmaba lo que sigue:

“Lo segundo que se deve aprender es la Perspectiva; esta se enseña en las tres Academias de Roma, Bolonia y París, y se previene la enseñanza en sus estatutos. Leonardo de Vinci en su tratado de la Pintura quiere que esta sea la primera cosa que aprenda un joven pintor.”³⁴³

No obstante, examinando la escuela sevillana, quizá el escritor valenciano tuviese en mente la importancia que el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco daba a ésta técnica pictórica.

Debemos, sin embargo, no olvidar que la tratadista española del siglo XVII seguía vigente en el escenario intelectual del siglo XVIII como se puede comprobar no sólo en Palomino sino también en Mayans y Siscar.

Sin embargo, cuando el tratadista andaluz habla sobre perspectiva no olvida las enseñanzas del maestro de Anchiano que conocía a través de los “Documentos” que de Leonardo poseía:

“Y que se ha dicho antes él mismo: “Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas y luego imitar las obras de valientes maestros para vestirse de la buena manera.”³⁴⁴

La segunda cuestión artística que examina en esta carta novena dentro de una problemática vinciana es el análisis de la representación de las actitudes, de los famosos *moti d'animo* que habían caracterizado la tradición leonardesca:

“No teniendo el pintor competentes luces filosóficas, no poseerá jamás una de la más nobles partes de su arte maravillosa, que es la expresión, pues ni un exacto dibujo, ni un bello colorido, ni las graciosas actitudes, ni lo demás que contribuye a la perfección de una obra moverá el ánimo de quien la mira si no se muestran las pasiones del mismo ánimo en las figuras representadas. La placidez, la ira, el miedo, el dolor, la tristeza, la admiración, la estupidez, han de expresarse en las figuras según conviene a cada una, de suerte que su semblante diga lo que sienten y piensan; y aunque de esto han escrito varios autores, poco se adelantará sin observar continuamente el natural.

Pueden servir los pretextos de Leonardo de Vinci y los ejemplos del gran Rafael en sus más célebres obras, y sobre todo, que el pintor se remonte a sí mismo, examinando los efectos, gestos y mutación que causan las pasiones en los rostros.”³⁴⁵

La importancia que el escritor valenciano da a la observación del natural de los afectos estaba, claramente, en consonancia con las práctica leonardescas tal y como relataba Lomazzo en su *Trattato*:

“Se tiene que imitar principalmente y sobre todos a Leonardo del que se cuenta que no hacía movimiento en figura que antes no lo quisiese ver en su estudio acompañado por un rasgo natural, no por nada más que por sacar de ello una cierta vivacidad natural a la que después añadiendo el arte hacía ver los hombres pintados mejor que los vivos.”³⁴⁶

³⁴³ Claude Bédot, *El escultor Felipe de Castro, op. cit.*, pág. 131.

³⁴⁴ Francisco Pacheco, *El Arte, op. cit.*, pág. 267.

³⁴⁵ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. III, t. IX, pág. 185.

³⁴⁶ G.P. Lomazzo, *op. cit.*, libro segundo, pág. 106. “Si hà da imitare principalmente, et sopra tutti Leonardo del qual si raconta che non faceva moto in figura, che prima non lo volesse co'l suo studio accompagnato vedere un' tratto nel vivo, non per altro che per cavarne una certa vivacità naturale, con laqual doppio aggiongendovi l' arte faceva veder gli huomini dipinti meglio che i vivi.”

La tradición que Lomazzo nos recuerda en este párrafo de su *Tratado* se remonta a los propios escritos vincianos, donde el florentino encomiaba el uso del dibujo del natural, haciendo continuos apuntes en pequeños cuadernos que siempre, el pintor, debía llevar consigo:

“Siempre debe buscar el Pintor la prontitud en aquellas acciones naturales que hace el hombre repentinamente, originadas del primer ímpetu de los afectos que entonces le agiten; de éstas hará una breve apuntación, y luego las estudiará despacio, teniendo siempre delante el natural en la misma postura, para ver que la calidad y formas de los miembros que en ella tienen más parte.”³⁴⁷

La recepción de la teoría de los afectos fue acogida, principalmente, en la tratadística hispana en los *Diálogos* de Vicente Carducho como se estudió en el apartado correspondiente, con lo que no debemos, pues, olvidar que este apartado de la práctica artística estaba muy vigente en nuestras artes, gracias a la recuperación de este texto tanto en el siglo XVII como en el siglo XVIII.

Pero, las ideas leonardescas de la representación de los “movimientos del alma” pasaron, igualmente, a la literatura artística francesa, alcanzando en los escritos de Charles Le Brun la mayor influencia:

“La expresión, en mi opinión, es una semejanza natural e ingenua de las cosas que se tienen que representar. Es necesaria entre todas las pautas que componen la Pintura, una pintura no sabría ser perfecta sin la expresión”.³⁴⁸

Sin embargo, los escritores franceses no olvidaron la importancia de Leonardo en el estudio de las pasiones, ya que recordaban la autoridad que sobre este aspecto artístico el propio Rubens le reconocía:

“Comenzó por consultar todo tipo de libros. Sacó de ello una infinidad de lugares comunes de los que hizo una colección, no dejando escapar nada de lo que conviene a la expresión de la materia y por el fuego de su imaginación así como por la solidez de su juicio elevaba las cosas divinas a través de las humanas y sabía dar a los hombres los matices diferentes que los llevaban hasta la representación del carácter del héroe.”³⁴⁹

Esta tradición francesa, llegó a España y confluyó con la ya existente en nuestro país a través de los pintores que Felipe V hizo venir a nuestro territorio, alguno de ellos, discípulo de Le Brun, y por tanto seguidor de las doctrinas académicas francesas que daban una suficiente relevancia a la captación pictórica de la expresión humana.³⁵⁰

³⁴⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. I, pág. 200: “Sempre il pittore che vole avere onore delle sue opere, deve cercare la prontitudine de’sua atti nelli atti naturali fatti dalli omini improvviso e nati da potente affezione de’loro effetti, e di quelli fare brevi ricordi in su’suoi libretti, e poi alli suoi proposti adoperarli, col fare star uno omo in quello medesimo atto, per vedere la qualità et aspetto delle membra che in tale atto s’adopra.” Traducción de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 25.

³⁴⁸ Charles le Brun, “Discours prononcé dans l’Académie Royale de Peinture et Sculpture » en *Methode pour apprendre à dessiner les passions*, Amsterdam, 1702, (1ªed. 1698) pág. 4. “L’Expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l’on a à représenter : Elle est necessaire et entre dans tantes les parties de la Peinture ; un Tableau ne sauroit être parfait sans l’Expression. »

³⁴⁹ Roger de Piles, *Abrége de la vie des Peinares*, Amsterdam, 1767, (1ªed. 1699), págs 93-94. La cita extraída del libro de Piles es una declaración de un supuesto documento escrito por Rubens. “Il commença par consulter plusieurs sortes de livres. Il en avoit tiré une infinité de lieux communs, dont il avoit fait un recueil, il ne laissoit rien échapper de ce que pouvoit convenir à l’expression de son sujet et par le feu de son imagination, aussi bien que par la solideté de son jugement, il élevoit les choses divines par les humaines, et savoit donner aux hommes les degres différens qui les portuient jusque son caractère de héros. »

³⁵⁰ Véase Yves Bottineau, *L’art de tour dans L’Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bordeaux, 1960

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

No es extraño, por tanto, que Antonio Ponz uniera los preceptos leonardescos, que sobre la expresión se encuentran a lo largo de todo el *Trattato*, a la enseñanza académica, haciendo para el Neoclasicismo, del artista de Vinci, un pilar teórico fundamental, algo que ya había sido, igualmente, en la tratadística barroca española.

Otra cita interesante que Antonio Ponz hace de Leonardo es aquella en que considera la técnica que el pintor italiano poseía y que hacía que sus obras permaneciesen inalteradas y bien conservadas a pesar del paso del tiempo.

En este punto, Leonardo es acompañado por otros grandes maestros como Rafael y Durero. De todas maneras, la precisión de Antonio Ponz es demasiado general, punto que tenemos que hacer notar, al relacionar al pintor de Vinci con una técnica segura, ya que los experimentos leonardescos hicieron peligrar sus obras en muchos casos, tal y como se aprecia en el testimonio de los primeros biógrafos de Leonardo y en el mismo Vasari que, nuestro escritor valenciano, conocía:

“Yo digo que el mecanismo del arte lo supieron muy de otro modo aquellos artífices, y especularon esta parte necesaria con suma diligencia para que sus obras resistiesen al tiempo y fuesen eternas en cuanto pendía de ellos. Así lo hicieron Vinci, Rafael, M. Ángel, Durero [...] Ciertas bizarrías artísticas, que se fueron introduciendo, no solamente hicieron olvidar este mecanismo tan importante para la ejecución, sino que hicieron desbarrar y apartarse de aquellas seguras máximas, que tocan en las partes nobles y sublimes de la profesión, sin que se hayan vuelto a vez Rafaeles, Corregíos, Buonarrotis, Vincis, Tizianos etc...”³⁵¹

Retomando la enumeración de obras leonardescas que aparecen diseminadas por nuestro suelo peninsular y abandonado los consejos donde Leonardo brilla dentro del marco pedagógico del Academicismo, nuestro Ponz nos describe dos interesantes piezas de estilo vinciano, una, en la Catedral de Burgos y otra en la Catedral de Sigüenza.

De la primera, aquella que encontramos en la catedral de Burgos, en la Capilla del Condestable el académico señala:

“Por cosa excelentísima es tenida, y con mucha razón, la tabla de Santa María Magdalena, de medio cuerpo, que se guarda en la sacristía de esta capilla y la creen muchos original de Rafael de Urbino, pero yo atendiendo al carácter, estilo y colorido, la juzgo de Leonardo de Vinci.”³⁵²

El fundador de la capilla fue el primer Condestable, don Pedro Fernández de Velasco muerto en 1492 y la obra llegaría a este recinto burgalés a mediados del siglo XVI, ya que aparece en el inventario de 1548: “otra imagen de la Madalena de pincel dió don Pero Fernández de Velasco nieto de los fundadores”.

La obra hoy día es atribuida a Giampietrino, (Giovanni Pietro Rizzoli) discípulo de Leonardo, lo que, en cierta manera, reafirma el dictamen del escritor valenciano: “atendiendo al carácter, estilo y colorido la juzgo de Leonardo de Vinci.”³⁵³

Evidentemente, el estilo de la tabla era el de ese aire delicado y dulce que poseen las obras de Giampietrino y el colorido se caracteriza por esos “sfumati” y degradación del colorido que es marca en las obras relacionadas con el pintor florentino.

³⁵¹ Antonio Ponz, *Viaje*, op. cit., v. III, t. XII, pág. 589.

³⁵² *Ibidem*, v. III, t. XII, carta segunda, pág. 566.

³⁵³ Sobre la catalogación de la obra como de Giovanni Pietro Rizzoli, veáse J .M. Ruiz Manero, op. cit., pág. 91.

En la misma época, algunos años más tarde, en 1804, Isidro Bosarte publicaba su *Viage Artístico á varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*, donde al describir la obra de la catedral burgalesa hace el comentario siguiente:

“Un quadro precioso de una Magdalena de medio cuerpo, que hay en la sacristía de la capilla del Condestable, divide en opiniones a los conocedores.”³⁵⁴

La opinión que Bosarte nos muestra, evidentemente recuerda la división que Ponz indicaba como: “y la creen muchos de Rafael de Urbino”. El autor del *Viage Artístico*, conocedor de la obra del valenciano expresaba la dualidad en la autoría que Ponz había señalado al hablar de la citada obra.

Por otro lado, y continuando con Isidro Bosarte, es interesante notar como la evolución del gusto artístico se había transformado en los últimos años del siglo XVIII para considerar que Rafael y Leonardo mantenían signos estilísticos góticos:

“En Rafael hay vestigios del goticismo de su educación, y aun más en perusino su maestro, y en Leonardo de Vinci”³⁵⁵

El secretario de la Academia y editor de Palomino, desterraba con esta afirmación el ideal mengsiano que consideraba a Rafael el pintor de más altas cualidades de la historia de la Pintura occidental por un lado, aunque por otro, continuaba en la revalorización del arte medieval que se percibe en los últimos años ilustrados y que tienen su mejor exponente en Jovellanos, Ceán Bermúdez y el propio Bosarte.³⁵⁶

La información de la Catedral de Sigüenza que Ponz nos da es la que sigue:

“Fortuna fue que colocasen en su sacristía el antiguo o parte de él, con una excelente pintura ejecutada en tabla, la cual representa la Crucifixión, con gran multitud de figuras: gran expresión, excelente colorido, bellísimo paisaje, obra ciertamente para mí tan estimable como las de los mayores artífices; tiene del gusto de Leonardo de Vinci en muchas partes que la he considerado.”³⁵⁷

Esta crucifixión vuelve a presentar, a ojos del escritor valenciano, algunas características estilísticas vincianas, que se concretan en la frase: “gran expresión, excelente colorido, bellísimo paisaje”; cualidades, que, efectivamente, se relacionan con las aportaciones leonardescas, a saber, la representación de las pasiones, el estudio de la degradación del color que busca la potenciación del relieve y la consideración del paisaje que Leonardo incluyó, cuidadosamente, en sus obras.

Así, nuestro académico, aunque no los delimita y desarrolla con minuciosidad, ha establecido una serie de parámetros artísticos que le permiten, a modo de “connoisseur”, reconocer la impronta leonardesca y la catalogación de obras aparentemente leonardescas a lo largo de su recorrido por el suelo hispano. Interesante aportación al leonardismo que nuestro Ponz hace en su obra durante el siglo XVIII.

³⁵⁴ Isidro Bosarte, *Viage Artístico á varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*, Madrid, 1804, pág. 336. Hemos utilizado la edición facsímil publicada en Valladolid, 2006.

³⁵⁵ I. Bosarte, *op. cit.*, pág. 72

³⁵⁶ Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento Artístico Español, op. cit.*, cap. III: “Aparición de nuevas sensibilidades artísticas”, pág. 289 y s.s. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, v. III, pág. 564 subraya la cita de Bosarte.

³⁵⁷ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, v. III, t. XIII, pág. 793

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

En el tomo decimocuarto dedicado a Cataluña y publicado en 1788 nuestro autor nos subraya las siguientes obras leonardescas pertenecientes a la colección de José Nicolás de Azara:

“Y otros dos retratos atribuidos á Leonardo Vinci, del gran Rey Fernando el Católico y Don Antonio de Leyva.”³⁵⁸

Estos dos retratos que Ponz nos indica pertenecientes al diplomático español, se conectan con otras referencias que, seguidamente, citamos. Así Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, en su *Viage de España, Francia é Italia*, del cual ya no analizaremos las numerosas referencias a Leonardo que aparecen a lo largo de los volúmenes de su obra, pero sí, recordaremos que en relación al retrato de Fernando el Católico señalaba, nuestro escritor chileno, que en el convento de San Jerónimo de Granada se podrían ver sendos retratos de los Reyes Católicos, también, atribuidos a Leonardo da Vinci:

“La celda prioral contiene un pequeño gabinete en el qual se ven pintados sobre tabla de medio cuerpo en pequeño los retratos de los reyes católicos D. Fernando y (Doña Isabel) se tienen por de Leonardo de Vinci y se creen sacados de los más verídicos originales. El pincel es excelente, los representa en la edad juvenil; son dos cuadritos por todos títulos muy apreciables.”³⁵⁹

La mención de estas obras en el convento de S. Jerónimo de Granada, junto al retrato que poseyó don José Nicolás de Azara nos permiten apuntar a la difusión de una iconografía de nuestros monarcas que, atribuida a manos leonardescas, era conocida en ámbito europeo.

Ahora bien, por otro lado, el retrato que Ponz nos indica como de Antonio de Leyva, aparece, igualmente, entre los cuadros adquiridos por Carlos IV en Roma y que fueron enviados a su muerte a España³⁶⁰

De la obra que pudo observar Antonio Ponz puede quedar un rastro en un dibujo que sobre el mismo personaje hizo Buenaventura Salesa (1756-1819) y que fue impreso por Bartolomé Vázquez (1749-1802)³⁶¹

Seguidamente, en el tomo XVII, publicado en 1792 y dedicado a Andalucía, el académico valenciano introduce una información sobre el pintor italiano Cesare Arbasia presentado según Antonio Palomino, como un discípulo de Leonardo pero con un nuevo matiz que, haciendo uso de sus conocimientos artísticos, le permite a Antonio Ponz acercarlo a la estética de Federico Zucaro:

“Demos ahora una vuelta alrededor de la iglesia, para que V. sepa lo que he visto de notable en sus Capillas, empezando por la del Sagrario, cuyos retablos no son buenos; pero las pinturas al fresco en las paredes son de César Arbasia a quien celebra Palomino, diciendo que era de la escuela de Leonardo Vinci, pero su estilo tiene más de la de Federico Zucaro”³⁶²

³⁵⁸ Antonio Ponz, *Viaje, op. cit.*, t. XIV, pág. 56.

³⁵⁹ Nicolás Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia é Italia*, Cádiz, 1813, t. XII, págs. 202-203.

³⁶⁰ J. M. Ruiz Manero, *op. cit.*, pág. 52.

³⁶¹ En la Biblioteca Nacional de Madrid se puede ver un ejemplar con signatura IH/4841/7 La serie de grabados fue encargada por Floridablanca a Rejón de Silva quien dirigió la realización de los “Retratos de los Personajes ilustres”. Bajo su auspicio se hizo el citado grabado.

³⁶² Antonio Ponz, *Viage de España, op. cit.*, tomo XVII, pág. 9.

Para finalizar nuestro recorrido por el Viaje de España, incluiremos una última nota que encontramos en el tomo XVIII publicado en 1794 referida a Cádiz:

“Sin embargo diré algo, según lo que me acuerde; pero ahora hemos de recorrer algunas casas de personas de buen gusto, vecinos de esta ciudad cuyas colecciones de pinturas y otras curiosidades son muy estimables, y dignas de que V. las sepa, como también quienes son sus poseedores.

La de su buen amigo Don Sebastián Martínez debe llamar con particularidad la atención de los inteligentes. Se encuentran en ella obras muy singulares de Ticiano, de Leonardo de Vinci [...] de igual consideración es por su término la tabla de Leonardo de Vinci que representa de medio cuerpo al Salvador del mundo, cuya cabeza es de un carácter maravilloso. Se representa con un globo en la mano izquierda, y dando la bendición con la derecha.”³⁶³

La tabla aquí presentada por Ponz debe ser la misma que Nicolás Cruz y Bahamonde cita en la colección del mismo don Sebastián:

“Un Salvador que se dice de Leonardo de Vinci aunque tiene una mano disforme respecto de su cabeza”³⁶⁴

En 1650 Wenceslao Hollar hizo un grabado que representaba a un *Salvador Mundi* con la inscripción “Leonardus da Vinci pinxit Wenceslaus Hollar fecit. Aqua forti, secundum originale”. Una pintura al óleo sobre este tema atribuida a Leonardo, fue regalada en 1611 por el Papa Pablo V (1605-1621) a Scipione Borghese (1576-1633), hoy día en Roma, en la Galería Borghese, atribuida a Marco d’Oggiono. Otras copias se encuentran en la Colección De Ganay de París, en la Academia Carrara en Bergamo, la que anteriormente se encontraba en la Colección Trivulzio de Milano, atribuida por W. Suida a Cesare da Sesto y la tabla que se encuentra en la Basílica de San Domenico Maggiore en Nápoles.³⁶⁵

Tras el análisis de la recepción de Leonardo da Vinci en el *Viaje de España* de Antonio Ponz, vamos a registrar y hacer un breve estudio de las anotaciones que nuestro académico hizo sobre este tema en su *Viaje fuera de España*.

La primera mención de Leonardo en dicha obra, se hace en relación a la descripción del Palais Royal, donde Ponz afirma:

“Una gran parte de dicha galería se ha grabado, y usted la conoce, habiendo visto las estampas y las repetidas firmas de Rafael, Miguel Ángel, Correggio, Leonardo da Vinci [...]”³⁶⁶

³⁶³ Antonio Ponz, *Viaje de España, op. cit.*, tomo XVIII, pág. 20.

³⁶⁴ Nicolás Cruz Bahamonde, *op. cit.*, t. XIII, pág. 339

³⁶⁵ En los dibujos de Leonardo encontramos dos estudios de paños de esta composición, que se encuentran en la Royal Library de Windsor con los números 12.524 y 12.525, Martin Kemp en su *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, 2006, propone relacionar el *Salvador Mundi* con el nuevo orden republicano florentino, que podría haber encargado a Leonardo una pintura con este tema para celebrar la expulsión de los Medicis de Florencia el día de San Salvador de 1494. Un estudio minucioso de la obra leonardesca y sus derivaciones en L.H. Heydenreich, “Leonardo’s Salvator Mundi”, en *Raccolta Vinciana*, vol. XX, 1964, págs. 373-378. También se puede consultar Pietro C. Marani, *Leonardo*, Madrid, 1992, del mismo autor *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia*, Milano, 1990; W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, Vicenza, 2001 y Alessandro Vezzosi, *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Firenze, 1983. Sobre el regalo de Paolo V del cuadro de Marco de Oggiono se puede consultar Paolo Moreno y Chiara Stefani, *Galleria Borghese*, Milano, 2008, pág. 272.

³⁶⁶ Antonio Ponz, *Viaje fuera de España*, tomos I y II, Madrid, 1988, pág. 105.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

La referencia a Leonardo se enmarca dentro de las ideas academicistas, que nuestro autor comparte, y que celebran a los grandes artistas del Renacimiento entre los que Leonardo figura tanto como pintor y como teórico de las artes.

En el Palacio de Luxemburgo la mención a Leonardo nos recuerda que la corte francesa era la poseedora de un número mayor de originales leonardescos, originales que además eran los más sobresalientes del artista de Anchiano.

La existencia de obras de nuestro artista en la corte francesa es constatada por nuestro viajero al decir que:

“Mas gusto hubiera tenido de ver algunos gabinetes y otras piezas adornadas de cuadros que pasan por de Rafael, Correggio, Vinci [...]”³⁶⁷

Ya en Windsor, las referencias a Leonardo son, evidentemente, incluíbles por la presencia de obras vincianas en las colecciones reales inglesas que, además, poseían un gran número de manuscritos y dibujos del genio florentino.

Veamos, pues, las noticias que Ponz da sobre Leonardo en estas colecciones:

“En otra pieza hay una Magdalena de Carlo Dolce; una vista de Windsor, de Wasterman; una cabeza de hombre de Leonardo de Vinci.”³⁶⁸

Ya en Oxford, en el Colegio de Cristo:

“No es posible que yo le hable a usted por menor de ellas. Lo que puedo asegurarle es que si correspondiesen exactamente ‘nomina rebus’, según ésta una de las colecciones raras que podían verse, porque se trata de cuadros de Rafael, de Correggio, de Vinci [...]”³⁶⁹

Las colecciones de la nobleza británica no eran despreciables así en Blenheim, nuestro Ponz se detiene para examinar las obras artísticas que el palacio alberga y allí vuelve a encontrar pinturas atribuidas a Leonardo:

“Encima de las puertas hay un San Jerónimo, de Giorgone; una mujer desnuda, de Schiavone, y una batalla de Wovermans. En ella se encuentra también una Asunción, de Tintoretto; una Nuestra Señora, de Leonardo de Vinci, etc.”³⁷⁰

En el palacio de Kensington:

“En un gabinete se encuentra, entre otras cosas, una Herodías con la cabeza del Bautista, de Leonardo de Vinci.”³⁷¹

En Hamptoncourt:

“Algunas cosas del estilo de Leonardo de Vinci”³⁷²

Otra obra leonardesca, nos la cita Ponz en el Palacio del Conde de Burlington:

“Una Cleopatra, del estilo de Vinci”³⁷³

³⁶⁷ *Ibidem*, pág. 139

³⁶⁸ *Ibidem*, pág. 178.

³⁶⁹ *Ibidem*, pág. 189

³⁷⁰ *Ibidem*, pág. 192.

³⁷¹ *Ibidem*, pág.221

³⁷² *Ibidem*, pág. 225

Para terminar, en el Palacio de la Reina en Londres se indican una media figura de Leonardo de Vinci y un volumen de dibujos, en la librería, de Leonardo: “Uno muy famoso de los de Leonardo de Vinci.”³⁷⁴

Así, pues, tras esta rápida visión de la presencia de Leonardo en el *Viaje fuera de España* de Antonio Ponz podemos concluir que la presencia de Leonardo y lo leonardesco en las colecciones artísticas inglesas era importante en el siglo XVIII, como también lo era en el mundo hispano, donde, como hemos visto, había un número importante de obras vinculadas con el genio de Vinci en las colecciones reales y en El Escorial.

La concentración de las piezas “leonardescas” en Madrid, los sitios reales y El Escorial tuvo la evidente consecuencia de que estas obras sólo pudiesen ser apreciadas, en el plano artístico, por aquellos creadores que se movían en el ámbito palatino. Eran, por consiguiente, estos artistas los que podían estudiar y analizar estas obras y sacar consecuencias o influencias de ellas.

Por otro lado, es interesante, remarcar la visión academicista que nuestro escritor tiene de Leonardo, tanto desde el punto de vista artístico como teórico y que estaría en relación con otras recepciones leonardescas relacionadas en el siglo XVIII como la de Preciado de la Vega en su *Arcadia pictórica*.

Finalmente, subrayar, el desarrollo de las herramientas críticas que nuestro Ponz manifiesta en sus escritos y que permiten arriesgar novedosas catalogaciones de obras de características leonardescas como la visita en la Capilla Albornoz de la Catedral de Cuenca.

Los libros de viajes es un nuevo tipo de literatura artística que tiene un importante progreso en la producción literaria del siglo XVIII. Así, hemos analizado, la obra de Ponz, quizá el libro de viajes más relevante de nuestra decimoctava centuria, y hemos nombrado el texto de Isidro Bosarte. Ahora bien, sin entrar en la obra de Nicolás Cruz Bahamonde, vamos a terminar este apartado haciendo una pequeña reseña del notable volumen compuesto por Leandro Fernández de Moratín con el título de *Viaje de Italia*.

En relación con la producción leonardesca Moratín hace dos semblanzas de la figura del artista florentino, las dos referidas a sus visitas a Milán.

La primera de ellas, es una visión del cenáculo vinciano en Santa María de las Gracias:

“Se ve también en el refectorio la cena de Cristo, pintada al fresco por Leonardo Vinci, muy estimada de los inteligentes.”³⁷⁵

La escueta referencia que hace el conocido dramaturgo español nos deja, quizá, percibir que el calamitoso estado de la obra no levantó el entusiasmo del escritor, sin

³⁷³ *Ibidem*, pág. 229

³⁷⁴ *Ibidem*, pág. 277

³⁷⁵ Leandro Fernández de Moratín, *Viaje de Italia*, Barcelona, 1988, pág. 43

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

embargo, la tradición crítica de la obra no le permite sino reconocer que “es muy estimada por los inteligentes”.

La segunda impresión de la obra de Leonardo en Milán es muy diferente a la anterior. En este caso, Moratín tiene la oportunidad de hojear un manuscrito vinciano, posiblemente, el código Atlántico que poco tiempo después, en 1796 pasaría desde la Biblioteca Ambrosiana a París donde retornará, solamente, en 1845:

“ Los manuscritos y dibujos de Leonardo de Vinci son una de las cosas más preciosas que allí se ven; no tuve tiempo más que para hojear un gran tomo de ellos, que, además de muchos diseños del natural, se compone de pensamientos de máquinas hidráulicas, económicas, militares de mil géneros, muchas de ellas adoptadas ya en Europa, como, por ejemplo, el uso de los morteros para bombas, y las compuertas de los canales; otras que no se han examinado como debieran; otras que no se alcanza el objeto a que se pensó aplicarlas. Allí se ve lo que trabajó para hacer que un hombre pudiese volar, para hacerle atravesar un río o sumergirse sin peligro en el agua; en suma, este libro sólo manifiesta el talento de aquel gran hombre, sus extensos conocimientos, y la justa razón con que Francisco I lloró su pérdida. En las notas y explicaciones de estos dibujos se ve que escribía con ambas manos, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Se han grabado y a algunas cosas contenidas en este libro; pero aún falta la mayor parte, y sería conveniente examinarle por quien sea capaz de entenderle; que no es posible sino que en él se contengan ideas utilísimas, que, con los progresos que se han hecho las matemáticas en Europa pudieran perfeccionarse en beneficio público.”³⁷⁶

El Código Atlántico había pertenecido a Galeazzo Arconati (1592-1648), coleccionista apasionado y advertido que había reunido tanto en su palacio milanés como en su villa en Castellazzo un magnífico conjunto de estatuas, pinturas y mil cosas preciosas.

Ahora bien el 21 de enero de 1637 Arconati hizo de forma solemne donación a la Biblioteca Ambrosiana de doce manuscritos de Leonardo da Vinci y un manuscrito iluminado de la *Divina Proportione* de Luca Pacioli.

La Biblioteca Ambrosiana fundada el 7 de septiembre de 1607 por el cardenal Federico Borromeo, arzobispo de Milán, y solemnemente inaugurada el 8 de diciembre de 1609 será un centro de reactivación de los estudios vincianos en la ciudad lombarda, y los manuscritos un referente continuo para todos los estudiosos del genial florentino.

Como nos comenta Moratín “los manuscritos y dibujos de Leonardo de Vinci son una de las cosas más preciosas que allí se ven”, y nuestro escritor subraya la notoriedad de estos documentos aludiendo a su impresión: “se han grabado algunas cosas contenidas en este libro”.

Con esta alusión, Moratín podía estar refiriéndose a los trabajos de Carlo Giuseppe Gerli quien imprimió un conjunto de dibujos leonardescos, alguno de ellos pertenecientes al Código Atlántico, en su obra titulada: *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli*, publicada en Milán en 1784.

Es conveniente recordar que Carlo Giuseppe aparte de grabador fue, también, pintor y técnico en aeronáutica y con su hermano Agostino Gerli, construyó un globo aerostático para las ascensiones de Paolo Andreani en Moncucco y en Milán entre febrero y marzo de 1784. Por tanto, no es extraño que Gerli se interesase por las investigaciones de Leonardo contenidas en el Código Atlántico.

³⁷⁶ *Ibidem*, págs. 201-202

Leonardo da Vinci y España

Un año después de la publicación del volumen de Gerli en 1875 salió un nuevo volumen con grabados extraídos de los dibujos de Leonardo poseídos por la Ambrosiana con el título de *Raccolta di disegni di mano di Leonardo da Vinci e dei suoi scolari lombardi*, de mano de Gerolamo Mantelli di Cannobio.³⁷⁷

³⁷⁷ Véase Clelia Alberici, *Leonardo e l'incisione*, Milano, 1984, pág. 131

I. LEONARDO DA VINCI EN LA OBRA DE CEÁN BERMÚDEZ.

Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) comienza una carrera dirigida hacia el mundo artístico cuando acompaña a Jovellanos a Sevilla en 1767 y allí, en la ciudad andaluza, queda deslumbrado por los tesoros de arte que la ciudad guarda. En Sevilla establece, con otros entusiastas, una escuela de dibujo y aprende los rudimentos de la pintura bajo la dirección de Juan Espinal (1714-1783).

Para que su formación sea más eficaz, Jovellanos le convence para que vuelva a Madrid a estudiar cerca de Mengs y así lo hace en 1776, pero solamente seguirá estos estudios durante unos meses.

Otro paso importante que su biografía nos muestra dirigiéndolo hacia los estudios que van a ser la parte más importante de su tarea intelectual es el empleo que obtendrá en el Banco de San Carlos en el año 1783, y los viajes que por encargo de esta entidad realizará a tierras de Extremadura, Andalucía y Valencia, estas visitas le permitirán familiarizarse con el patrimonio artístico de estas regiones.

En 1790 Carlos IV le confía el Archivo General de Indias en Sevilla, para que proceda a su reorganización, lo que también le sirve para realizar trabajos de investigación que van perfilando el modelo de trabajo que más adelante constituirá uno de los pilares de su obra: la tarea de investigación documental.

Dentro de su vasta producción debemos destacar una obra que, más adelante, examinaremos: el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, impreso por la viuda de Ibarra en Madrid en 1800.

La obra es uno de los primeros pasos en nuestra historiografía artística, inspirándose en el anterior trabajo biográfico de Palomino, nuestro escritor abandonará la organización cronológica que el artista de Bujalance había impuesto a su obra para establecer una secuencia alfabética, más clara y menos problemática.

Otros escritos relevantes de Ceán Bermúdez en materia artística son: *La Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia, 1804; *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804, *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto de la pintura de la escuela sevillana, y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo*, Cádiz, 1806; *Diálogos sobre el arte de la pintura*, Madrid, 1819; *Análisis de un cuadro que pintó Francisco de Goya para la Catedral de Sevilla*, Madrid, 1819; *Catálogo de la Pinturas y Esculturas de la Academia de San Fernando*, 1824; una traducción de el *Arte de ver en las Bellas Artes el diseño*, de Francisco Milicia, Madrid, 1827; *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid, 1832.

Algunas obras quedaron inéditas hasta nuestros días como la *Historia del Arte de la Pintura* de la que se publicaron retazos en 1951, manuscrito extensísimo conservado en la Academia de Bellas Artes, que comprende once tomos redactados entre 1823 y 1825.

Primeramente, vamos a tratar algunos aspectos de leonardismo en el *Diccionario histórico* de Ceán, para después pasar al tratamiento que sobre esta temática realiza en otras obras suyas.

Con un criterio academicista el escritor de Gijón establece la nómina de los grandes artistas del Renacimiento, artistas que se convierten en modelo y pauta que todo artista que se precie debe seguir, sobre todo, si realiza un viaje a Italia para mejorar su formación. Evidentemente en este elenco participa Leonardo:

“Apénas era entrado el siglo XVI quando corrieron á Italia nuestros profesores á estudiar en las escuelas del buen gusto, que entonces establecían los restauradores Leonardo Vinci, Miguel Ángel Buonarota, Rafael Sanzio de Urbino, Ticiano Vecelio y Antonio Alegri de Coregio.”³⁷⁸

De este conjunto de pintores españoles que parten para la península vecina con la intención de adquirir las destrezas que en el mundo del arte allí se habían desarrollado, nuestro escritor, recuerda la figura de Hernández Yáñez al afirmar sobre la capilla de los Albornoces de la Catedral de Cuenca:

“Pero son más dignas de elogio las de la Piedad y de la adoración de los Reyes por el gran carácter de dibujo que contienen, por su admirable composición y por otras excelentes qualidades que inducen a sospechar que Yáñez pudo más bien haber sido discípulo de Leonardo Vinci”³⁷⁹

Interesante es comprobar en este texto de Ceán la evolución de un pintor como Yáñez que, adscrito por Palomino al rafaelismo: “fue gran pintor, y discípulo de Rafael de Urbino”³⁸⁰, en manos del escritor asturiano se transforma en seguidor de Leonardo: “pudo más bien haber sido discípulo de Leonardo”, tras haber señalado la maestría crítica de Antonio Ponz al describir en las obras de la capilla de los Albornoces la filiación leonardesca que esas obras poseían.

No obstante, la conexión que realiza Ceán entre Yáñez de la Almedina y las obras de la Catedral de Cuenca no hubiera sido posible sin ese recurso a la documentación exhaustiva que nuestro historiador utiliza y que le permite registrar, perfectamente, los acontecimientos que dan lugar a la gestación de la obra:

“El protonotario, tesorero y canónigo de la santa iglesia de Cuenca D. Gómez Carrillo de Albornoz[...] dexó declarado en su testamento, otorgado en 23 de mayo del citado año de 1531[...] Que tenía concertado el hacer las pinturas de los retablos de la Piedad y el Mayor con Hernando Yañes, *singular pintor*[...]”³⁸¹

Con esta atribución Ceán comenzaba, como en tantos otros casos, una parte del “leonardismo español” al relacionar uno de nuestros grandes y tempranos artistas del Renacimiento con las tendencias estilísticas del pintor florentino.

Sin embargo, no estaba reservada al autor del *Diccionario* la aclaración de la autoría de las puertas del altar de la Catedral valenciana, que era otro de los testimonios de leonardismo en nuestro Renacimiento artístico, y que tendría que esperar un siglo para encontrar su apoyo documental, y por tanto, su paternidad en los pinceles de los Hernandos.

³⁷⁸ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 [Edición facsimil publicada en Valencia, 1998], t. I, pág. 43.

³⁷⁹ *Ibidem*, v. VI, pág. 17

³⁸⁰ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico*, v. III, “Parnaso Español”, *op. cit.*, pág. 93.

³⁸¹ J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, *op. cit.*, v. VI, pág. 15

Ceán, manteniendo la tradición recogida por Antonio Ponz en el tomo IV de su *Viage* cita a Pablo de Aregio y Francisco Neápoli como los autores de la magna obra valenciana y, también, como discípulos de Leonardo:

“Pablo de Aregio pintor de gran mérito. Pintó con Francisco Neapoli las puertas del retablo mayor de la santa iglesia de Valencia el año de 1506. [...] Es admirable la corrección del dibuxo de las figuras, la grandiosidad de las formas, la nobleza de los caracteres, la expresión y otras partes del arte, según el estilo de Leonardo Vinci, de quien pudieron muy bien haber sido discípulos. [...]”³⁸²

“Francisco Neápoli pintor. Se cree haya sido discípulo de Leonardo Vinci, por haber vivido en su tiempo y por haber seguido su estilo. Pintó con Pablo Aregio las excelentes puertas del retablo mayor de la Catedral de Valencia el año 1506”³⁸³

Otra muestra del “leonardismo” que estaba aflorando en el siglo XVIII en nuestro territorio es la ya vista semblanza de la traducción del *Tratado* de Leonardo hecha por Rejón de Silva y señalada por Ceán con estas palabras:

“D. Diego Rejón de Silva [...] es digno de elogio la traducción que hizo e imprimió de las reglas y preceptos que escribieron para la pintura Leonardo Vinci y León Alberti [...]”³⁸⁴

La última referencia a Leonardo y a su influencia en artistas españoles y que trabajaron en España se encuentra en la noticia que Ceán nos da sobre Lucas Jordán quien, en su aprendizaje buscó y estudió las enseñanzas del florentino:

“Y para afirmarse en los contornos, en la anatomía y demás partes del dibuxo se trasladó a Florencia á analizar los serios trabajos de Vinci.”³⁸⁵

Otro aspecto importante de la recepción leonardesca en la obra de Ceán Bermúdez se encuentra en el conjunto de notas que aportó a la mejor comprensión de la traducción del *Arte de ver en las bellas artes del diseño* de Francesco Milicia (1725-1798).

Francisco Milicia no realiza en su texto una aproximación importante a la figura y a las ideas de Leonardo, al que cita, solamente en una ocasión en la página 83:

“Yo soy divino, se levanta Miguel Ángel, y comunico mi divinidad á Vinci, á Sarto [...]”³⁸⁶

Ahora bien, la figura de Leonardo está presente en otras ocasiones en el texto del tratadista italiano tal y como nos indica Lionello Venturi al afirmar que cuando el escritor de Oria señala que: “Il lume non ha de venire come da una finestra, o da un buco: deve anzi in una gran massa illuminar tutto e directamente”, realmente el texto del siglo XVIII está retomando el dictamen leonardesco: “Il lume togliaio delle ombre con troppa evidenza è sommamente biasimato”³⁸⁷

³⁸² *Ibidem*, v. I, págs. 52-53.

³⁸³ *Ibidem*, v. III, pág. 231

³⁸⁴ *Ibidem*, v. IV, pág. 164

³⁸⁵ *Ibidem*, v. II, págs. 329-330. Informaciones semejantes a las vistas en el *Diccionario* introduce nuestro Ceán en la *Historia de la Pintura en España* que se mantiene, hoy día, en forma manuscrito y de la que publicó algunas partes la revista *Academia*.

³⁸⁶ Francesco de Milicia, *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, Valencia, 1992, pág. 83.

³⁸⁷ Lionello Ventura, *La Critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1988, (facsimil de la edición de 1919), pág. 68

Por tanto, no es extraño, que Ceán en sus notas hiciera uso de las ideas expresadas por Leonardo en su *Trattato* del que utilizó la traducción de Diego Antonio Rejón de Silva publicado en 1784, que ya había encomiado en su *Diccionario* publicado en 1800, tal y como vemos en la siguiente cita que corresponde a la nota LXI redactada por el escritor asturiano:

“La filosofía, el genio y la inteligencia de los sabios artistas ordenaron sus reglas. Leon Bautista Alberti, Leonardo Vinci y otros escribieron las del equilibrio con respecto al movimiento del cuerpo humano, que señalan lo que pertenece á esta parte del dibujo.”³⁸⁸

Esta vinculación de la figura del florentino con la tratadística y la teorización artística que había dominado la visión de Leonardo en el mundo de la literatura artística hispana durante los siglos XVII y XVIII, se mantiene en la percepción que nuestro traductor tiene de la figura del florentino, y así, como más arriba lo hemos visto vinculado a Alberti, en el párrafo que sigue va unido a otras figuras relevantes de la literatura artística como Durero y Lomazzo, con los que Leonardo aparece en muchos casos relacionado:

“[El autor del Diccionario está hablando de la simetría y proporciones del cuerpo humano] La del hombre exige más exámen y estudio, porque es la mejor acordada, y la que más nos interesa, cuyo modelo es el tamaño de la cabeza ó del rostro. Alberto Durero, Leonardo Vinci, Pablo Lomazzo y otros hábiles profesores extranjeros publicaron varias obras sobre este asunto.”³⁸⁹

En otras cuatro notas aclaratorias del texto de Milizia, Ceán volvió a recordar la figura viciiana aunque en este caso, también, como había sucedido con anterioridad, por ejemplo, en el caso de los escritos de Mengs el artista florentino aparece vinculado al maestro de Urbino:

“Estando Sanzio haciendo estos diseños, oyó celebrar con encarecimiento los que acababan de executar en Florencia Leonardo Vinci y Miguel Ángel Bonarotti a donde pasó inmediatamente [...] La frecuente memoria de los diseños de Vinci y de Bonarotti le atormentaba a todas horas, y le arrastró, una segunda vez a Florencia para estudiarlos con más cuidado.”³⁹⁰

La información transmitida en el párrafo anterior, como ya sabemos, comenta la influencia que el ambiente florentino tuvo en la vida de Rafael y está extraída de la vida que Giorgio Vasari dedicó al maestro de las Marcas. Con anterioridad hemos comprobado, como esta anécdota relatada por el biógrafo aretino había conducido a la tratadística española de los siglos XVII y XVIII a hacer al joven Rafael discípulo y seguidor del ya experimentado Leonardo. Ejemplo de esta conclusión pueden ser las ideas al respecto que mantuvieron Pacheco que, continuamente, en el *Arte* denominaba al artista florentino “maestro de Rafael” y Antonio Rafael Mengs que delimita en este episodio toscano el cambio de dirección que toma el joven Rafael al cambiar la influencia de Perugino por la de Leonardo da Vinci.

Ceán va a establecer una serie de similitudes entre ambos maestros renacentistas, y una de ellas será el favor de que disfrutarán de los grandes mecenas del siglo XVI, Leonardo de Francisco I y Rafael de León X, argumento que había sido sumamente atractivo desde el punto de vista de la dignificación y ennoblecimiento de la pintura:

³⁸⁸ Francesco de Milizia, *op. cit.*, pág. 147

³⁸⁹ *Ibidem*, nota LXII, pág. 148

³⁹⁰ *Ibidem*, pág. 194, nota CXXVII

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

“El Papa Julio II honró y protegió á Miguel Ángel Bonarroti: León X á Rafael de Urbino: Francisco I, rey de Francia, á Leonardo Vinci.”³⁹¹

Otro aspecto de la comunidad artística existente entre Rafael y Leonardo es al parecer de Ceán la maestría en la representación de las pasiones y la expresividad humanas, en la que, efectivamente, el artista de Anchiano fue un reconocido artista, tanto por sus dibujos como por las recomendaciones que, en numerosas ocasiones, aparecen en su *Tratado*:

“Rafael de Urbino, Leonardo Vinci y sus discípulos se distinguieron en el dibujo y la expresión.”³⁹²

Sin embargo, el parecer del escritor asturiano nos deja una curiosa apreciación al desestimar a estos artistas ante la representación paisajista, en la que los considera inferiores a flamencos, holandeses y andaluces:

“Rafael, Miguel Ángel, Vinci, y otros célebres pintores italianos no fueron tan felices en las lontananzas, como los flamencos en sus países, los holandeses en sus marinas y los andaluces en la degradación de sus figuras.”

La exaltación de los artistas andaluces está de acuerdo con el entusiasmo que nuestro Ceán siempre mantuvo ante la pintura del sur de España y, principalmente hacia Murillo, de quien afirmaba:

“Bartolomé Estevan Murillo la elevó al grado de perfección, de que es susceptible. Por esto merecen sus obras el aprecio y estimación de los curiosos é inteligentes viajeros, que vienen aquí de lejanas tierras á verlas y exáminarlas, y por esto le proclaman príncipe de los naturalistas españoles, y xefe de la escuela sevillana.”³⁹³

Finalmente, el autor del *Diccionario* caracteriza a estos pintores incluido Leonardo, por su tendencia a la idealidad que los señalaría como maestros del Renacimiento:

“[...] à la para que las tablas de Rafael, de Miguel Ángel, Leonardo da Vinci [...] que han intentado ser ideales.”³⁹⁴

Terminaremos el análisis dedicado a Juan Agustín Ceán Bermúdez con unas indicaciones de Leonardo en otra obra que el escritor asturiano dedicó al ensalzamiento de Murillo y de la escuela sevillana de pintura, estamos, pues hablando del *Diálogo sobre el arte de la Pintura* en el que establecía una controversia entre Mengs y Murillo y que recordaba en la traducción que hizo de Milicia con las siguientes palabras: “Sobre el sistema que adoptó Mengs de dibuxar y pintar, se publicó en Sevilla el año de 1819 un Diálogo entre este pintor filósofo y el naturalista Bartolomé Esteban Murillo, en el que cada uno refiere el diferente y opuesto método que tuvieron para llegar a la perfección en la pintura.”³⁹⁵

En primer lugar, Leonardo aparecerá en el *Diálogo* como representante conspicuo del arte del Renacimiento italiano, alabado por Mengs, como momento artístico que emulaba las grandes obras y el gusto de la Antigüedad, tendencia que Murillo rechaza a favor de un arte de raíz más naturalista:

³⁹¹ *Ibidem*, pág. 157, nota LXXIII

³⁹² *Ibidem*, pág. 141, nota XLVI

³⁹³ J. A. Ceán Bermúdez, *Carta de D... a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806, pág. 7.

³⁹⁴ F. Milicia, *op. cit.*, pág. 143, nota XLVIII

³⁹⁵ F. Milicia, *op. cit.* pág. 190, nota, CXXIV

“Tú [Mengs] que copiaste las obras sagradas, que pintaron Leonardo Vinci, Micael Ángel, Rafael de Urbino, y otros buenos profesores de Italia, fieles imitadores del antiguo [...] dime: ¿de dónde sacaste la fisonomía y semejanza que pusiste en los hermosos semblantes de María Santísima [...]?”³⁹⁶

La misma crítica a favor de un aprendizaje naturalista había sido hecha en páginas anteriores dentro de un parecido marco conceptual:

“Antes de estudiarla [la naturaleza], me dedicaron a medir, diseñar y analizar la Venus de Médicis, el Apolo Pitio, el Antinoo, el griego Laoconte y demás estatuas y baxo-relieves de la antigüedad, las de Micael Ángel Buonaroti, sus pinturas, las de Leonardo Vinci y las de Rafael.”³⁹⁷

La figura, pues, de Leonardo en esta obra de Juan Agustín Ceán Bermúdez nos aparece, como hemos comprobado con anterioridad, ligada a la enseñanza académica. Así, no en vano Preciado de la Vega y Rejón de Silva colocaban su enseñanza en el marco de estas instituciones, algo que, también, manifestó el escultor y académico Felipe de Castro y que veremos más adelante.

Sin embargo, en los últimos años del siglo XVIII y los primeros de la siguiente centuria los medios artísticos españoles fueron conscientes de la falta de energía que provenía de estas instituciones y de los pobres resultados que los alumnos educados bajo estas normas obtenían, de ahí, el giro de la mirada hacia la áurea tradición artística de nuestros pasados siglos.

Este parecer pesimista sobre la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII lo expresó claramente el duque de Almodóvar en 1787 durante la función solemne de distribución de premios de ese año cuando afirmaba: “quiero decir las obras de las bellas artes ejecutadas en nuestro siglo deberían ser superiores en perfección a las que tenemos a la vista y ocupaban las tareas de los Rafaeles, los Corregíos, los Tizianos, los Vincis, los Buonarrotas.”³⁹⁸

Por otro lado, es notable, volver a mencionar que una obra de la condición y divulgación como el *Diccionario histórico*, sentaba las bases escasas pero firmes, como en otros casos, de un insuficiente conocimiento de la obra de Leonardo en nuestro país al señalar tres hitos fundamentales, en primer lugar, la inclusión de Yáñez de la Almedina como un artista leonardesco, seguidamente, la pertenencia a este círculo artístico de las puertas del altar mayor de la catedral valenciana y finalmente, la relevancia para nuestros medios artísticos e intelectuales de la existencia de una traducción del *Tratado* de Leonardo realizada por Diego Antonio Rejón de Silva.

³⁹⁶ J. A. Ceán Bermúdez, *Diálogo sobre el arte de la Pintura*, Sevilla, 1819, págs. 38-41.

³⁹⁷ *Ibidem*, págs. 9-14

³⁹⁸ La cita está extraída de Claude Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, págs. 451-452

J. UNA NUEVA DESCRIPCIÓN DE EL ESCORIAL: EL PADRE ANDRÉS XIMÉNEZ.

La *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* escrita por el padre Andrés Ximénez, fue publicada en Madrid en el año 1764. Sin embargo, aunque es bien conocido el año de edición de la obra, poco datos se tienen sobre la biografía de su autor, de quien sabemos que era natural de Alcázar de San Juan en Ciudad Real y que va a morir a finales de 1808.

El libro del padre Ximénez sigue la estela de los escritos que sobre el Monasterio de El Escorial se redactaron en siglos anteriores y que tienen sus referentes más conspícuos en el escrito del siglo XVI del padre Sigüenza y en el texto del siglo XVII del padre Francisco de los Santos que, con anterioridad, hemos visto y comentado.

La obra que, seguidamente, analizaremos tomó como excusa para su aparición el segundo centenario del comienzo de las obras del famoso edificio, aunque también cabe suponer que haya otro motivo, el intento de agradecer al nuevo monarca Carlos III un generoso donativo de 450.000 reales y otras mercedes para hacer frente al incendio ocurrido durante la jornada del ocho de octubre de 1763 que afectó toda el ala norte desde la zona del colegio hasta el palacio.

El libro de fray Andrés Ximénez presenta, pues, la especial utilidad de recoger los cambios de ubicación de los cuadros dentro de la colección y amplía, también, muy significativamente, la descripción de la decoración de la zona del palacio.

A pesar de la aparente similitud del texto del siglo XVIII con sus antecesores de los siglos XVI y XVII, el libro dieciochesco es completamente distinto, así, en él se analiza el monumento en otro orden de presentación y se reequilibra la narración y las divisiones en partes y capítulos.

En realidad, el padre Ximénez hace una operación de adaptación a los nuevos tiempos muy parecida a la que ya hizo el padre Francisco de los Santos respecto de Sigüenza, al abreviar la detallada historia de la construcción y dar mayor protagonismo al panteón y a las ceremonias de ubicación en el mismo de los cuerpos reales.

La propuesta de Ximénez es más ponderada en su estructura y mucho más completa al incorporar las diversas novedades, además de enriquecer el libro con una cuidada impresión a dos tintas y con numerosas estampas desplegables.

La *Descripción* de nuestro jerónimo es muy detallada respecto a la colocación de las pinturas en muchas zonas menores que no habían sido consideradas por el padre Santos, mientras que en aquellas ya descritas con anterioridad y en las que no se habían producido cambios, su opción es, simplemente, reproducir lo ya dicho.

Una de las novedades más interesantes que presenta el escrito es la reunión en su parte final de un conjunto de biografías o “breve catálogo de los principales Pintores y Artífices que concurrieron á la Fundación de este insigne Edificio de San Lorenzo el Real y de otros Profesores, que después le han ilustrado con sus Obras.”

Esta intención biográfica desplegada por nuestro fraile está en consonancia con la línea historiográfica establecida por Palomino en su tercer volumen del *Museo Pictórico* y en el posterior *Diccionario* de Ceán aunque, evidentemente, la obra del padre Jiménez no tenga la enjundia de la obra de los dos historiadores citados.

Por otro lado, el elenco biográfico colocado al final de la *Descripción* venía a subrayar la importancia de El Escorial como monumento relevante y excepcional dentro del panorama artístico español.

En el conjunto de biografías que nuestro escritor ha seleccionado aparece, obviamente, Leonardo da Vinci. Veamos la breve semblanza que Jiménez hace del creador florentino:

Uno de los singulares ingenios que ha producido la Italia, es Leonardo de Vinci; no sólo fue excelente en la Pintura, sino también grandemente instruido en otras muchas Facultades: Músico grande, Arquitecto, Escultor, Anatómico, Filósofo; y en fin hombre eminente en quanto ponía mano; y esta universalidad no le quitó, que en la Pintura compitiese con los más celebrados. En el Oratorio de la Celda Prioral hay una maravillosa Pintura de nuestra Señora, el Niño, San Juan, y unos ángeles, en figura de niños, con expresiones de mucho estudio y belleza; y en la Iglesia Antigua otra, que se duda, si es copiada de su mano de un Original de Michâel, á quien dicen los inteligentes igualó, aunque Ángel aquel en la Pintura: sin estas, el gran Lienzo de la Cena del Refectorio del Colegio; que aunque no es de su mano, se estima en mucho por ser una bella Copia de aquel Original, afamado que pintó en Milán, en la Muralla ó Pared que quiso trasladar á Francia el rey Francisco; y ya que no pudo, se contentó con traer el Pintor á su Reyno. Era ya anciano Leonardo de Vinci quando llegó a Francia, y le estimó en tanto el Rey Francisco por su claro ingenio, y pericia en todas Buenas Letras, que le fue á visitar estando enfermo; y al fin murió reclinando la cabeza en las manos de aquel ilustre Príncipe.”³⁹⁹

La información que aquí nos presenta el padre Ximénez, como ya hemos dejado ver con anterioridad, tiene su primera fuente en *Las Vidas* de Giorgio Vasari, sin embargo, creemos que nuestro jerónimo en su síntesis vinciense recurre a la semblanza del florentino dejada por el padre Sigüenza que era el prototipo de descripción de El Escorial más reconocido y aplaudido.

Así, si volvemos a la imagen que Sigüenza nos dio de Leonardo reconocemos el parecido entre los dos textos:

“Leonardo de Vinci, uno de los singulares ingenios que ha producido Italia, no sólo para Pintura, en que fue tan excelente, sino para todo quanto emprendió tanto caudal le dio la Naturaleza, que saberlo todo le parecía poco. Músico grande, y gran arquitecto, escultor ingeniero o maquinista, y anatomista, filósofo y al fin, lo que quería.”⁴⁰⁰

Es curioso señalar, a esta altura de nuestro trabajo, la importancia que para nuestra literatura artística tiene el escrito de Sigüenza, que no sólo se convierte en texto de referencia básica de todas las posteriores descripciones y guías de El Escorial, sino que, igualmente, es escrito que los tratadistas del siglo XVIII nunca olvidan como ya hemos visto en Palomino, Mayans...

La novedad en la biografía de Ximénez aparece en la enumeración de las tablas que, supuestas de Leonardo, el fraile jerónimo nos contabiliza: “en el Oratorio de la Celda

³⁹⁹ Fray Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Valladolid, 2006 (Edición facsímil del original de 1764), pág. 429.

⁴⁰⁰ Fray José de Sigüenza, *Fundación*, *op. cit.*, pág. 267

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Prioral hay una maravillosa Pintura de nuestra Señora, el Niño, San Juan y unos ángeles”.

Vuelve nuestro escritor, en esta biografía vinciana, a recordar la importancia y belleza de la copia del cenáculo vinciano que se encontraba en el refectorio del colegio y las anécdotas, plenamente difundidas, sobre la intención que tuvo el monarca francés de trasladar la magna obra a Francia.

Finalmente el padre Andrés Ximénez sigue las directrices dadas por Sigüenza a la hora de recordar uno de los episodios más recurrentes de la biografía leonardesca, a saber, la muerte de Leonardo junto al rey Francisco I.

Compárese el paralelismo entre las noticias dadas por el jerónimo que escribe en el siglo XVIII y el escrito de la decimosexta centuria:

“[...] y se llevó el pintor cuando más no pudo. Aunque cuando Leonardo fue a Francia ya era viejo, y el Rey Francisco, que estimó en tanto los hombres de claros ingenios en buenas artes, le fue a visitar estando malo, y al fin, murió reclinando la cabeza en las manos del aquel valeroso Príncipe.”⁴⁰¹

La diferencia que cabe establecer entre el tratamiento dado a la biografía de Leonardo por el padre Ximénez y otros escritores anteriores, estriba en el deseo de establecer la vida de Leonardo como uno e los grandes artífices de los cuales El Escorial posee importantes obras. Así, en la *Descripción de El Escorial* correspondiente a la Época de las Luces y en consonancia con el ánimo sistematizador que esta época posee, los hechos del pintor florentino se reúnen junto con las biografías de los grandes artífices que trabajaron o que dejaron sus obras en el magno edificio. Por el contrario, en el escrito del padre Sigüenza, la vida de Leonardo se diluye en el flujo de la descripción y comentario del monasterio al igual que sucede con otros trazos biográficos de otros creadores que aparecen a lo largo del texto.

Seguidamente, vamos a entrar en el análisis y estudio de las obras leonardescas que fray Andrés Ximénez anota a lo largo del recorrido que por las estancias y pasillos de El Escorial realiza.

La primera referencia importante la encontramos en la parte primera, capítulo VII, párrafo VIII narrando las “pinturas de la banda de las ventanas del capítulo del vicario”:

“Luego hay á la misma altura, sobre las puertas pequeñas que se corresponden, dos Quadros. El uno es de Christo Señor nuestro en los Azotes, original de Peregrin, introducidos allí algunos Sayones con aquella fuerza en el dibuxo que tenía este Autor. El otro es de nuestra Señora, y Santa Isabel con el Niño Jesús, Original excelente de Leonardo de Vinci: Son estos Quadros iguales, de casi dos varas de alto, y más de vara de ancho; pero no lo son en la pintura, que hace mucha ventaja el de Leonardo de Vinci en la idea, en la execución, en el dibuxo, en las tintas, en la belleza, y últimamente en todo.”⁴⁰²

La obra había pertenecido al marqués Giovan Francesco Serra, de cuyo heredero lo adquirió en 1664 el conde de Peñaranda por orden de Felipe IV. Poco después de llegado a España lo ofreció Felipe IV al Monasterio. La obra ya aparece reflejada en la

⁴⁰¹ *Ibidem*, pág. 268.

⁴⁰² Fray Andrés Ximénez, *Descripción, op. cit.*, pág. 104.

descripción que del edificio hace el Padre Santos en 1667 prácticamente en los mismos términos.⁴⁰³

Fray Andrés Ximénez mantiene la crítica de la obra hecha por el padre Santos, valoración que enfatiza la calidad de Leonardo como pintor intelectual: “que hace mucha ventaja el de Leonardo da Vinci en la idea...”. Ahora bien, tampoco es desdeñable la observación del uso correcto de las tintas y de su degradación como característica destacable de la obra leonardesca. En suma, la breve descripción de la obra subraya dos rasgos estilísticos que configuraban la obra del artista florentino, su capacidad de concretizar unas producciones mentales superiores y su maestría en el uso de las luces y las sombras.

En la parte primera del escrito, en su capítulo octavo, párrafo tercero que describe las pinturas que se encontraban en la antigua iglesia, nuestro jerónimo nos recuerda una obra de Leonardo muy admirada desde la descripción del Padre Sigüenza y que, en un principio, había sido adscrita a Miguel Ángel:

“[...] y otro de nuestra Señora con el Niño y San Juan besándose: es Pintura muy Preciosa y gallarda, del gran Michâel Angelo, y algunos la juzgan labrada por Leonardo de Vinci, igualmente célebre en el Arte: presentároslo de Florencia al rey Felipe II, y no hay duda es alhaja de mucha estimación.”⁴⁰⁴

La obra como ya indicamos con anterioridad figura entre los cuadros entregados por Felipe II al Escorial en abril de 1574 y al describirla el padre Sigüenza duda si se debe a Leonardo o a Miguel Ángel: “De Micael Angelo Bonarroto [...] y aunque no estoy cierto sea de su mano, todos afirman el que la labró podía en esto competir con el, por tan valiente la juzgan los que saben del arte, aunque algunos dicen que no es de Micael, sino de Leonardo de Vins.”

También, como ya observamos, es descrita por Casiano dal Pozzo en su visita al Escorial en 1626 adscribiéndola, por primera vez, a Bernardino Luini de quien supone, la mayoría de la crítica, la autoría.

Y, finalmente, el padre Santos en su descripción del siglo XVII la describe con palabras muy semejantes en el mismo lugar.

El comentario es sumamente interesante al enfrentar a dos de los grandes maestros del Renacimiento y deslindar por sus características estilísticas una obra de arte. Así, aunque se da una autoría inicial de Miguel Ángel existe una inclinación a retirársela y adjudicársela a Leonardo por las evidentes características vincianas que la obra muestra.

Otra importante reseña vinciana encontramos en la parte primera del texto del padre Ximénez en su capítulo IX, párrafo VI, cuando el autor narra las excelencias artísticas que se pueden ver en la celda prioral:

“En medio de la Banda de Poniente hay un santo Christo de bronce dorado con una Magdalena á los pies, también del mismo metal. A la parte de arriba una Nuestra Señora con el Niño en pie, San Juan, y unos ángeles: Copia bien ejecutada de Leonardo de Vinci.”⁴⁰⁵

⁴⁰³ La obra ha sido atribuida por Antonio Vannugli a Cesare da Sesto para las figuras y el paisaje para Bernazzano en *La collezione Serra di Cassano*, Salerno, 1989, págs. 90-93. La colaboración de Cesare da Sesto y Bernazzano es tenida como habitual por W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi, op. cit.*, págs. 256 y s.s. Es curioso que José María Ruiz Manero no cite al padre Ximénez al hacer la historia de la crítica de la obra.

⁴⁰⁴ Fray Andrés Ximénez, *Descripción, op. cit.*, pág. 115.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, pág. 125

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

La copia que se acaba de señalar es nombrada por primera vez por nuestro escritor. Esta copia de una obra de Bernardino de Luini que más adelante veremos, es una pieza sin una gran calidad, ya que hay una gran tendencia a simplificar tanto en el modelado como en la ejecución de los paños.

Es relevante, seguidamente, hacer notar que la importancia de las obras leonardescas que existían en El Escorial y la admiración que se les profesaba era tal que, como nos demuestra el ejemplo anterior, se hicieron copias de estas obras.

La mención siguiente de una obra de Leonardo es también una copia de aquella que encontramos en el capítulo del vicario, situada en la celda “baxa” del prior:

“En los Macizos que se forman entre estas ventanas, hay algunos Quadros: uno de Leonardo de Vinci que es de Nuestra Señora, y santa Isabel, del natural, con el niño Jesús, y es la misma inventiva del otro que está en el Capítulo del Vicario, que se dixo que era Original del mismo autor.”⁴⁰⁶

En el apartado que nuestro Ximénez dedica a la descripción de las piezas de la habitación del prior vamos a toparnos con otra obra atribuida a Leonardo y que, como hemos visto, su atractivo era considerado suficientemente importante para que se hiciesen copias de la misma.

La tabla se encontraba entre las pinturas que adornaban y decoraban el Oratorio de la Celda Prioral y es presentada con las siguientes palabras:

“Frente a estas hay otras tres Tablas de igual belleza: la primera junto al Altar, una nuestra Señora con el niño dormido en pie, muy gracioso, como que se cae de sueño, Original de Leonardo de Vinci: Pintura hermosísima, llena y agradable: tiene á San Juan y tres Ángeles en figura de niños con acciones muy significativas, y alegres, y de ingenioso gusto.”⁴⁰⁷

La obra aquí mostrada era, evidentemente, una de las más queridas y apreciadas dentro del conjunto pictórico que albergaba El Escorial, y la razón de ello no nos la da las copias que de ella fueron hechas, sino también el hecho de que en la biografía que sobre Leonardo es presentada al final de la descripción, Ximénez enumera tres obras, a saber, la copia de la Cena de Santa María de las Gracias en Milán, aquella que era sentida como obra leonardesca aunque desde Sigüenza había sido atribuida a Miguel Ángel y la que ahora analizamos que nuestro jerónimo volvía a calificar, “con expresiones de mucho estilo y belleza.”

El comentario pictórico de esta tabla de estilo leonardesco nos inclina a afirmar la conciencia estilística poseída por los padres jerónimos que nos dejan la descripción del edificio de El Escorial y de las obras que estaban en su interior. Esta claro, que los análisis tanto de Sigüenza como de Santos y Ximénez tienden a concretizar unas líneas estilísticas que definen el estilo leonardesco como un estilo suave y amable, de gran control lumínico e intensa concepción mental.

Evidentemente, a través de la tratadística italiana, como ya vimos en el apartado dedicado a Sigüenza, se filtraron en el análisis de estas obras una cierta percepción de las mismas, sin embargo, debemos resaltar como a través de esta categoría de libros se desarrolla todo un vocabulario y gusto artístico que permiten la discriminación y la valoración de las obras que El Escorial poseía.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, pág. 127

⁴⁰⁷ *Ibidem*, pág. 129.

Ahora bien, continuando el conjunto de obras leonardescas que estaban en el palacio-monasterio en el siglo XVIII y que son inventariados por el padre Ximénez nos corresponde examinar la siguiente anotación:

“Sobre la Cornisa corren otras diez ó doce Láminas, y Pinturas menores, delicadas y vistosas: sobre las puertas se miran dos mayores, y de particular consideración. La una, nuestra Señora, aplicando el rostro al Divino Niño, en una acción explicada con bello espíritu: es Copia de Corezo; y á correspondencia otra gran Pintura también de la Virgen, San Joseph y el Niño, que se representa muy gracioso jugando con el Cordero; y la Virgen como echando la mano al Niño, en un ademán muy galante y bizarro; es del famoso Leonardo de Vinci.”⁴⁰⁸

La descripción de esta obra que también se encuentra en la Parte primera, capítulo noveno, parágrafo octavo y que describe las pinturas del Oratorio de la Celda Priorial es un tanto controvertida por la razón que, seguidamente exponemos.

José María Ruiz Manero en su excelente estudio sobre la pintura de Leonardo y de los leonardescos en España⁴⁰⁹ indica la creencia de que esta obra podría ser la que se menciona en el inventario del marqués de Leganés de 1655 y que el padre Gregorio de Andrés utilizando una “Relación anónima del siglo XVII de El Escorial” sitúa en la Celda baja del Prior.

El Padre Santos la sitúa en la misma celda en 1667: “Uno ay que se tiene por original de Leonardo de Vins, que es de N. Señora y Santa Isabel, del natural, con el niño Jesús, y es la misma inventiva del otro que está en el Capítulo del Vicario, que diximos era original del mismo Autor, solo que ésta la significó con más sombras, pero es famosa.”

A continuación Ruiz Manero argumenta que el padre Ximénez “confunde inexplicablemente a Santa Ana con San José” y la Celda baja con el Oratorio del Prior, pero en el texto de 1764 de Fray Andrés Ximénez, podemos leer la descripción de un cuadro “copia de Leonardo” que se encontraba en la Celda baja del Prior y que corresponde, exactamente a la descripción dada por Francisco de los Santos y el anónimo compilador del siglo XVIII: “En los Macizos que se forman entre estas ventanas hay algunos Quadros: uno de Leonardo de Vinci, que es de nuestra Señora, y Santa Isabel, del natural, con el Niño Jesús, y es la misma inventiva del otro que está en el Capítulo del Vicario que se dixo era Original del mismo Autor.”

Por tanto, según las citas y testimonios que se conservan en la Descripción del padre Ximénez, en 1764 había dos obras atribuidas a Leonardo da Vinci, con tema de la Virgen, Santa Isabel y el Niño, una la más renombrada en el Capítulo del Vicario y la otra, que es la que omite y confunde Ruiz Manero, en la Celda Baja del Prior.

Ahora bien en el Oratorio, la obra que se nos enumera, como ya hemos visto, es diferente y no obedece a una confusión, como señala Ruiz Manero, entre Santa Isabel y San José cometida por nuestro escritor.

Podemos afirmar que esta obra era una pintura atribuida a Leonardo da Vinci y que debió desaparecer durante la “Francesada” ya que no aparece, posteriormente, ni en los

⁴⁰⁸ *Ibidem*, pág. 130

⁴⁰⁹ José María Ruiz Manero, “Pintura italiana del siglo XVI en España I: Leonardo y los leonardescos.” *Cuadernos de arte e iconografía* n° 9, Madrid, 1999.

inventarios de las colecciones reales ni en la descripción de El Escorial del padre Damián Bermejo hecha en 1820.⁴¹⁰

Ahora bien, confirmando la apreciación hecha sobre esta pieza atribuida a Leonardo y, posteriormente perdida, tenemos el testimonio que Antonio Ponz en la visita que realizó al palacio-monasterio en la segunda mitad del siglo XVIII y que publicó en su segundo tomo en 1773, donde nos cataloga cinco obras atribuidas a Leonardo: “Nuestra Señora, Santa Isabel, San Juan y el Niño Dios” en el Capítulo Vicarial, “Nuestra Señora con el Niño y San Juan besándose “situado, como anteriormente, en la iglesia antigua, “Nuestra Señora de medio cuerpo, abrazada también con el Niño”, en el Oratorio del Prior, “La Cena” del Refectorio y “Nuestra Señora , San José y el Niño que parecen serlo de Leonardo de Vinci” que se encontraría tal y como señala el padre Ximénez también en el oratorio.

Tras comparar las descripciones hechas de este Oratorio Prioral por Antonio Ponz y Andrés Ximénez llegamos a las siguientes conclusiones.

En primer lugar que la descripción del padre Ximénez es más detallada que la que nos ofrece Antonio Ponz, así, el fraile jerónimo enumera cinco pinturas más que el autor del *Viage de España*.

Sin embargo existen dos diferencias importantes, aquéllas que sitúan por parte de Ponz una copia de la Transfiguración de Rafael en este apartamento prioral e igualmente, la aparición de la *Gitana* de Correggio en el escrito de Ponz que aparece como “nuestra Señora, aplicando el rostro al Divino Niño [...] es copia de Corezo” en expresión del fraile jerónimo.

Ahora bien, nos parece muy difícil aceptar que tanto la descripción de Ponz como de Ximénez estén equivocadas y que confundan las dos, en fechas cercanas, a San José con “Santa Isabel”(sic), teniendo además, como ya hemos visto en cuenta, que el fraile jerónimo sí da cuenta de la posible copia de Leonardo en la Celda Baja del Prior.

Además, podemos añadir que la evaluación del contenido pictórico del Escorial es más rica en el tratamiento que del mismo hace Ximénez que el que hace Ponz, ya que el autor del *Viage* enumera cinco obras atribuibles a Leonardo o copias del mismo en El Escorial en tanto que el escritor jerónimo enumera ocho obras, lo cual podía significar que Antonio Ponz, quizá en su visita no vio todas las obras de El Escorial, o que, no consideró dignas de nota algunas piezas despachándolas como meras copias o sin referirse a ellas.

Finalmente, vemos que la descripción que Ponz da del Oratorio es, prácticamente, la misma que da Ximénez coincidiendo ambos autores en toda la información que proveen.

Si seguimos nuestra argumentación en torno al problema de la obra leonardesca que tenía como protagonistas a San José, María y Jesús, es posible que debamos tener en cuenta que esta iconografía no era extraña y que Rafael de Urbino en su época florentina, influido por el propio Leonardo, dejó una pieza de tales características que

⁴¹⁰ En este escrito sólo se citan dos obras de Leonardo, la copia que tenía como tema “La Virgen con el Niño Dormido y Ángeles, figuras como del natural no enteras, copia del original de Leonardo de Vinci.”, *op. cit.*, pág. 243 y la perdida “bellísima copia de la Cena de Leonardo de Vinci, que estaba en el testero de este refectorio, ya no existe: el lienzo vino enrollado en un cilindro, pero con la pasta hecha polvo.”

llega a España gracias a la intervención de Carlos IV, que adquirió la obra de la colección Falconieri de Roma y que fue colocada en el Camarín de El Escorial. Nos referimos, evidentemente, a la *Sagrada Familia del Cordero*, realizada por Rafael en 1507 y que hoy día se conserva en el Museo del Prado.⁴¹¹

Con esta digresión no estamos afirmando, obviamente, que exista una relación entre la obra de Rafael, de menor formato y llegada más tarde a El Escorial y la obra recreada en la obra de Ximénez, simplemente, lo que hemos querido apuntar es la existencia de una obra leonardesca en El Escorial que incluía a toda la Sagrada Familia y de la cual existía un precedente “leonardesco” en la obra que Rafael había realizado en 1507 bajo la sugestión de los esquemas compositivos del creador florentino.

Por otro lado, si continuamos con nuestro comentario al conjunto de obras vincianas que fray Andrés Ximénez nos recoge en su obra sobre El Escorial debemos citar, seguidamente, otra copia que de la *Virgen con el Niño dormido* se encontraba entre las pinturas de la Sacristía del Coro:

“A un lado una nuestra Señora con el Niño en pie, dormido, muy gracioso, San Juan y unos Ángeles; Copia de la que hay en el Oratorio de la Celda Prioral, de Leonardo de Vinci.”⁴¹²

Mención que nos vuelve a recordar el prestigio que en El Escorial tenía la obra luinesca atribuida a Leonardo en estos momentos que estudiamos.

Finalmente, la última obra que veremos es la famosa copia de la Cena de Leonardo que ya es ensalzada por el padre Sigüenza y que Felipe II regaló al Monasterio después de haberla recibido como regalo en su visita en enero de 1586 a la Seo valenciana en cuyo capítulo se encontraba.⁴¹³

El texto de Ximénez describe la obra en los siguientes términos:

“Encima de la Mesa que hace la Cabezera está una Pintura, que aunque es Copia, puede competir con los Originales famosos. Es la Cena del Señor, obra de Leonardo de Vinci, uno de los singulares ingenios de Italia. Pintó el Original en una pared de un Convento de Religiosos de Santo Domingo, en Milán, llámase Santa María de Gracia; y según refiere el Vasari, el Rey Francisco de Francia, sabiendo la valentía de la Pintura, prometió grandes premios á los Arquitectos, é ingenieros que llevasen aquella pared a su costa a París, y que haría otra á los Religiosos con otra Cena; y es bien digna de semejantes demostraciones, porque es peregrina la magestad y grandeza que tiene. Presentaronle al rey Felipe Segundo esta Copia en Valencia, y parece no puede ser más el Original.”⁴¹⁴

La descripción que de la *Cena* hace Ximénez está inspirada en la que encontramos en la obra del padre Sigüenza, de tal forma, que, prácticamente, hay frases enteras volcadas, casi sin alteración de un texto al otro: “El rey Francisco de Francia tuvo noticia de esta Cena, y refiere Vasari que prometía grandes premios a los arquitectos e ingenieros que llevasen aquella pared a su costa a París, y hacer a los religiosos otra pared y otra Cena.”⁴¹⁵

⁴¹¹ V.V.A.A., *El Prado. Colecciones de Pintura*, Madrid, 2004, pág. 238. Es siempre interesante volver al comentario que hace Diego Angulo en *Museo del Prado. Pintura italiana anterior a 1600, op. cit.*, págs. 80 y s.s.

⁴¹² Fray Andrés Ximénez, *Descripción, op. cit.*, pág. 135

⁴¹³ Véase B. Bassegoda, *El Escorial como Museo, op. cit.*, págs. 27 y 28 donde se recoge la narración anónima de la época que transmite el evento.

⁴¹⁴ Fray Andrés Ximénez, *Descripción, op. cit.*, págs. 153-154.

⁴¹⁵ Fray José de Sigüenza, *Fundación, op. cit.*, pág. 267.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Sin embargo, es reseñable que Ximénez no introduce a lo largo de la *Descripción* ni al hablar de la copia del refectorio un aspecto que nos pareció sumamente interesante en la descripción de Sigüenza como es la fuerza de la pasión, mostrada por los apóstoles ante la noticia que Cristo les comunica. De hecho, gran parte de la repercusión de la obra de Vinci había estado en esta alteración psicológica mostrada por los discípulos, alteración que tuvo una gran trascendencia en todas las cenas que con posterioridad a la del Refectorio de Santa María de las Gracias se pintaron. Así, la de Ticiano que se conservaba como una de las grandes joyas del Monasterio evidenciaba las señales de la visión y estudio de la obra del florentino.

De todas formas, la *Descripción* del padre Ximénez aporta la novedad de una mayor sistematización y organización del conjunto de obras que El Escorial atesoraba como un espléndido museo que se había ido constituyendo con las aportaciones recibidas a lo largo de los siglos. Y es, justamente, esta sistematización la que nos ha permitido ver la existencia de una pintura novedosa que sustituía a Santa Isabel, o verdaderamente a Santa Ana, en una composición de origen vinciano para ser ocupado en este caso su puesto por San José. Iconografía que, desde parámetros vincianos, ya había sido establecida por Rafael de Urbino en 1507 y que pudo tener un reflejo en la obra descrita por nuestro jerónimo y pocos años después por Antonio Ponz.

K. OTROS AUTORES.

En este último capítulo sobre la recepción de Leonardo en la literatura artística del siglo XVIII, trataremos una serie de escritores y tratadistas donde el influjo vinciano se presenta de manera más restringida y que, por lo tanto, pueden agruparse conjuntamente dando, de esta forma, una imagen de conjunto más compenetrada y coherente.

Comenzaremos nuestro análisis de este elenco final de obras por las *Conversaciones sobre la Escultura* escritas por **Celedonio Arce y Cacho** (1739-1795), escultor burgalés, en 1786.

Con este libro Arce y Cacho intentaba llenar un vacío existente en la tratadística de arte en España desde la época de Juan de Arfe en el siglo XVI. La obra está estructurada en veintidós *Conversaciones* donde se emplea el método expositivo habitual del diálogo, en este caso, entre un padre y un hijo.

Las *Conversaciones* tratan de compendiar los problemas teóricos y prácticos de este arte que Felipe de Castro había intentado desarrollar en una aventura similar de la que nada se sabe, por lo que esta obra se levantó en el panorama teórico-artístico del siglo XVIII como singular texto, que a pesar de sus carencias, aparece hoy con una valoración más positiva de sus innegables virtudes.⁴¹⁶

Celedonio Arce y Cacho, como gran parte de los tratadistas de la literatura artística del siglo XVIII, no desdeñará los grandes tratados del siglo anterior ni el monumental escrito de Palomino, que como ya hemos señalado, se consolida como una referencia inexcusable en el ámbito teórico-artístico español de la Época de las Luces.

Ahora bien, las fuentes del escultor y tratadista burgalés no se agotan en la tradición teórica hispana, Leonardo da Vinci está también presente en este escrito, ratificando, pues, la importancia de sus enseñanzas en los ambientes académicos españoles, de la decimoctava centuria, ya que no debemos olvidar que Arce, en 1787, un año después de la publicación de su Tratado, fue nombrado Académico de mérito de San Fernando.

La relevancia de los escritos de Leonardo en los círculos académicos del momento nos viene ratificada porque en las *Conversaciones* el *Tratado* leonardesco es recomendado entre los libros que todo artista debe manejar para obtener una formación adecuada. Así, entre el elenco de autores que Arce y Cacho enumera nos aparece Leonardo da Vinci en la página 95 de su tratado.

Esta amplia biblioteca enumerada por nuestro escultor se ajusta bien al precepto académico ya defendido por Mengs y Felipe de Castro que incita a los artistas a poseer una buena formación teórica que sustente y dirija sus realizaciones prácticas. Celedonio Arce y Cacho acepta, de buen talante, esta idea y para enunciarla vuelve a utilizar el conocido adagio vinciano que ya había sido utilizado por Pacheco y Carducho:

⁴¹⁶ Un análisis general de los problemas de las *Conversaciones* de Celedonio Arce y Cacho se pueden seguir en Cristóbal Belda Navarro, "Estudio preliminar" en Celedonio Arce y Cacho, *Conversaciones sobre la Escultura*, Madrid, 1996; F. J. León Tello y M. V. M. Sanz Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Valencia, 1980; Enrique Pardo Canals, "Las Conversaciones sobre la Escultura de Don Celedonio Arce y Cacho", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 19, Madrid, 1947

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

“Y dice el Vinci, que los que se enamoran de sola la práctica son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja, porque nunca sabrá donde vá a parar.”⁴¹⁷

Felipe de Castro, que no debemos olvidar es un personaje de gran influencia en la Academia madrileña, señalaba a Leonardo da Vinci como uno de los grandes escritores que nos había dejado excelentes principios sobre la perspectiva; Antonio Palomino, lectura segura de nuestro escultor, había hecho notar en su *Museo Pictórico* una idea semejante. De esta manera, debemos apuntar a una influencia de Leonardo en el discurso de Arce y Cacho cuando leemos en las *Conversaciones*:

“Hay tres especies de perspectiva, esto es la linear, aérea y especular. Linear es la que representa la situación, forma y tamaño, contornos y dintornos y degradación de los objetos con líneas, la aérea es la que dá a los objetos puestos en perspectiva los colores que les corresponde, la especular es la que representa los objetos en los espejos.”⁴¹⁸

La cita de Cacho nos recuerda bastante el texto que aparece en el *Arte* de Pacheco que nos señala lo siguiente, recordando los preceptos leonardescos:

“La Perspectiva que se usa en la pintura tiene tres partes principales, la primera es la disminución que hacen los cuerpos inanimados en diversas distancias; la segunda es aquella que disminuye las figuras vivas, que se muestran en varios términos y lugares (esto es lo que toca al dibuxo) la tercera es la parte que trata de la disminución de los colores en todo aquello de que se ha de hacer demostración. Y desta última no hay regla infalible, porque cae (como se ha dicho) debaxo de la prudencia, del artífice”⁴¹⁹

Finalmente, y también en relación con los problemas artísticos que se trataban en la Academia de San Fernando y la polémica que sobre la comparación de las artes había despertado Felipe de Castro tras su traducción de la *Lección* de Varchi, Arce y Cacho hace, igualmente, su aportación a esta disputa, comenzando, en primer lugar, por el ya lugar común de subrayar la dignidad alcanzada por los artistas tras ejemplificarla en el final de los días de Leonardo en los brazos de Francisco I de Francia:

“El Rey Francisco I, se sabe que entendiendo que algunos le murmuraban por honrar á los grandes Artífices, dixo: yo puedo en un momento armar á muchos caballeros, y hacerlos Grandes, y darles altos grados de fortuna, pero con todas mis fuerzas no podré hacer un solo grande Artífice, porque los ingenios no damos los Reyes á los hombres, sino sólo Dios, dando a entender que no es justo que se honre mas lo que precede de la gracia humana que está sugeto a vayvenes de fortuna que lo que viene de particular dón y gracia de Dios, pues no está tanto á mudanzas. [...] Este Señor estimó mucho estas Artes y á sus Profesores. Leonardo de Vinci Escultor y Pintor murió en sus brazos.”⁴²⁰

El relato de la opinión de Francisco I acerca de la nobleza de las artes está tomando, como el propio autor indica del libro, recomendado con anterioridad, de Gaspar Gutiérrez de los Ríos:

“Del Cristianísimo Rey Francisco se dize, que sabiendo que murmuravan del algunos, porque honrava a los grandes arquitectos y artífices de las artes, dixo: Yo puedo en un momento armar a muchos cavalleros, y hazerles grandes, subiéndolos en altísimos grados de fortuna: pero con todas mis fuerzas y

⁴¹⁷ Celedonio Arce y Cacho, *Conversaciones*, *op. cit.*, pág. 296

⁴¹⁸ *Ibidem*, pág. 401.

⁴¹⁹ Francisco Pacheco, *El Arte*, *op. cit.*, 386. Ya vimos que la cita leonardesca se encuentra en Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, v. II, pág 337. Juan de Jáuregui hacía un comentario del mismo texto vinciano que, como vimos en su momento, también recoge en su obra el tratadista de Sanlúcar de Barrameda.

⁴²⁰ Celedonio Arce y Cacho, *Conversaciones*, *op. cit.*, pág. 511.

poder no puedo hazer un solo grande artífice, porque los ingenios no los dan los Reyes a los hombres sino sólo Dios.”⁴²¹

Igualmente, la muerte de Leonardo junto al Rey valesio proviene de la *Noticia*:

“En Francia Leonardo de Vinci pintor y escultor famoso que murió en brazos del Cristianísimo Rey Francisco”⁴²²

La comparación entre la escultura y la pintura, siguiendo los argumentos recogidos de la tratadística española del siglo XVII, no traen ninguna novedad en la pluma del escultor burgalés, limitándose a mostrar en las Conversaciones II y III que se titulan respectivamente: “Elogios de la Pintura” y “Elogios de la Escultura” los argumentos, en parte leonardescos, que ya hemos examinado, en varias ocasiones, con anterioridad.

Sin embargo, para finalizar este apartado de la influencia vinciana en las *Conversaciones* de Arce y Cacho, nos gustaría citar una enigmática alusión a Miguel Ángel y Leonardo que se desarrolla en la Conversación IV y que, con un sentido moral, que nunca se pierde en el tratado de nuestro escultor, trata sobre las envidias y vanidades que se introducen en el mundo de las artes. Así, Torrigiano golpeó y deformó el rostro de Miguel Ángel demostrando, con esta cita, la envidia que sentía ante la habilidad inalcanzable de Buonarroti. Ahora bien, Miguel Ángel a pesar de su grandeza, señala nuestro Arce y Cacho:

“[...] no dexó de emular al Vinci.”⁴²³

Frase que ejemplifica, por un lado, la virtud de aprender y dejarse guiar por los grandes maestros, pero que, por otro lado, quizá, venía a recordar y suavizar la polémica que existió entre los dos grandes maestros y que Vasari narró en sus *Vidas*.

El siguiente tratadista que examinaremos en este capítulo es **Francisco Martínez** autor de *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*, publicado en Madrid en 1788, el mismo año en que saco a la luz su *Diccionario D.A.* Rejón de Silva, aunque frente al carácter más técnico de este texto, la obra de Martínez es más cultural y rica en asuntos relacionados con las artes figurativas. Integra en él, además, unas explicaciones acerca de las alegorías propias de una Historia de la Mitología que demuestran la cultura de nuestro presbítero que era dignidad de la catedral de Pamplona.

En el texto de Francisco Martínez, prácticamente, todas las referencias relacionadas con Leonardo son significativas dentro de un marco académico, es decir, el artista florentino aparece reconocido por su actividad, podríamos decir “docente”. Así, por ejemplo en la definición de la voz “Pintura” de este diccionario nos aparece la noticia siguiente:

“Hubo también en Italia algunas Escuelas particulares; y entre otras una en Milán que tuvo por Director á Leonardo Vinci”⁴²⁴

⁴²¹ Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *op. cit.*, pág. 223

⁴²² *Ibidem*, págs. 136-137

⁴²³ Celedonio Arce y Cacho, *Conversaciones, op. cit.*, pág. 46

⁴²⁴ Francisco Martínez, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*, Málaga, 1989, pág. 328. Edición facsímil de 1788.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

Es relevante, pues, hacer notar en esta cita, la asimilación que se hace del florentino y de su papel docente dentro del marco académico que prosperaba a finales del siglo XVIII en España y en Europa.

La información sobre la actividad de una academia artística en Milán dirigida por Leonardo da Vinci pudo tomarla nuestro presbítero de la traducción del *Tratado de la Pintura* de Leonardo hecha por Rejón de Silva donde se señala:

“Después de la muerte del Moro, acaecida en el año 1500, á quien llevaron prisionero á Francia, en donde murió en la torre de Loches, con motivo de las guerras que se originaron, se entibió mucho en Milán el estudio de las Bellas Artes, y fue deshaciéndose poco á poco la Academia establecida, en la cual habían salido sobresalientes en la Pintura Francisco Melzi, Cesar Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, Marco Vegioni, Antonio Boltraffio, Paulo Lomazo y otros Milaneses que todos seguían la escuela de Vinci.”⁴²⁵

La biografía de Leonardo presentada por el académico de origen murciano es una copia de la que Rafael du Fresne preparó para la edición del texto vinciano de 1651. Posiblemente, Du Fresne se fijó, para abordar esta información, en la ya citadas *Memories* de Ambrosio Magenta y el *Supplemento della Nobilitá di Milano* publicada en 1619 por Girolamo Borsieri.⁴²⁶

La siguiente anotación que presentamos del diccionario de Martínez enlaza con el tratamiento que del primer párrafo, citado ya, se hace y que nombra a Lomazzo como discípulo de Leonardo da Vinci:

“Pablo Lomazzo [imitó] a Leonardo Vinci”⁴²⁷

Abandonando el magisterio de Leonardo en Milán, a continuación, nos centraremos en la “Escuela florentina”:

“Los Pintores de esta Escuela son recomendables por su imaginación viva, noble y fecunda; y al mismo tiempo por su pincel, arrogante y gracioso, y por su estilo noble y sublime. Leonardo Vinci y el famoso Miguel Ángel, son mirados como los fundadores”⁴²⁸

Leonardo nos aparece, por lo tanto, como uno de los prestigiosos fundadores de la Escuela florentina, que ejercerá su influencia, de una manera decisiva, sobre Rafael de Urbino:

“La historia les enseñará de quien fueron discípulos y por consiguiente qual fue su primera manera [...] Enseña también la historia v. gr. que Rafael fue discípulo de Federico Zucaro; sabido esto, no es de admirar que sus primeras obras sean de estilo áspero y seco; que pasó a Florencia, y que estudió allí los Maestros que vivían en aquella Ciudad, y especialmente á Leonardo Vinci; de este modo no debe parecer tanta novedad al verle una segunda manera infinitamente superior.”⁴²⁹

Los contenidos que aparecen en este texto de Francisco Martínez, como ya hemos examinado en otras ocasiones, proceden de la “Vida de Rafael” escrita por Giorgio Vasari, quien nos habla del abandono de la forma de trabajar que aprendió de su primer maestro Pietro Perugino y no Zucaro, como aquí señala nuestro escritor, para estudiar

⁴²⁵ Leonardo da Vinci, *Tratado*, ed. de D. A. Rejón de Silva, *op. cit.*, pág X

⁴²⁶ N. Pevsner, *Las Academias*, *op. cit.*, pág. 34.

⁴²⁷ F. Martínez, *Introducción*, *op. cit.*, pág. 88

⁴²⁸ *Ibidem*, pág. 191

⁴²⁹ *Ibidem*, pág. 87.

las formas leonardescas y miguelangelescas en los cartones que estos habían preparado para la ejecución de los frescos que les habían sido encargados para el Palazzo della Signoria florentina.

Seguidamente, haremos alguna breve referencia a dos escritores ilustrados que dejaron alguna nota escrita sobre Leonardo da Vinci.

Primero, hablaremos de **Gaspar Melchor de Jovellanos** (1744-1811) que dentro de su labor educativa, diseñó el plan de enseñanza de la materia de dibujo en el Instituto de Gijón donde incluyó los preceptos y conceptos de Leonardo da Vinci como indicadores seguros en la formación de los alumnos de dicho establecimiento.⁴³⁰

Sin embargo, el gusto por los temas artísticos no queda limitado en el intelectual asturiano a esta sola intervención, Jovellanos escribió acerca de las artes varios textos entre los que podemos hacer sobresalir el “Elogio de don Ventura Rodríguez” y el más conocido y sobresaliente “Elogio de las Bellas Artes”.

Pues bien, será en este “Elogio de las Bellas Artes” donde nos encontraremos una información sobre Leonardo da Vinci extraída de las biografías de Palomino y que hacía al pintor italiano y amigo de Pablo de Céspedes Cesare Arbasia discípulo del artista florentino:

“Pablo de Céspedes, hombre verdaderamente singular por su ingenio, por su literatura y sus virtudes, trataba también de domiciliarlas en Córdoba su patria. Después de haber estudiado en Roma las tres artes cuando reinaba en ellas el mejor gusto; después de haber pintado en la Trinidad del Monte al lado de los Zúcaros de Pelegrin de Bolonia y Perin del Vaga; y finalmente, después de haber inmortalizado su nombre restituyendo una bella cabeza á la estatua de su paisano Séneca, vuelve á Andalucía con su amigo César de Arvasia, valiente discípulo de la escuela de Leonardo, y establecen los dos en Córdoba un estudio famoso.”⁴³¹

El segundo ilustrado del que haremos mención es **Tomás de Iriarte** (1750-1751) quien señalando sus preferencias pictóricas en una carta de 8 de enero de 1776 a don Domingo de Iriarte nos explica:

“Allí se ve cercado
de un conjunto copioso y escogido
de cuadros de Van Dyck, Murillo, Guido,
de Cerezo, Jordán, Velázquez, Cano,
los dos Coello, Vinci y el Tiziano.”⁴³²

Finalmente, trataremos la recepción de Leonardo en el mundo jesuítico español, que se desarrolló en Italia en la segunda mitad del siglo XVIII, en la obra de **Esteban de Arteaga** (1747-1799) *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* publicado en Madrid en 1789. Arteaga que, posiblemente, ha sido uno de nuestros grandes estéticos del siglo XVIII señala en su texto:

⁴³⁰ J. A. Gaya Nuño, *Historia de la Crítica del Arte*, op. cit., pág. 135.

⁴³¹ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras publicadas e inéditas de Don...*, tomo primero, Madrid, 1858, pág. 407. Para una aproximación al pensamiento artístico de Jovellanos se puede consultar Ricardo del Arco Garay, “Jovellanos y las Bellas Artes”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1946, nº 13, IV, págs. 31 y s.s.

⁴³² Tomás de Iriarte, *Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, t. II, “Epístolas en verso”, Madrid 1805, pág. 68.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

“Cuando disipadas las tinieblas de la ignorancia, tornó a restablecerse en Europa el gusto de las bellas artes, se volvió al estudio de la naturaleza en la pintura y escultura, y juntamente a la imitación de los antiguos. La senda que guió a éstos para describir la belleza ideal, condujo también a los modernos al mismo término, y así es indudable que los más acreditados artífices del siglo decimosexto la conocieron y practicaron. Me sería fácil hallar infinitas pruebas de esta verdad en los escritos de Leonardo da Vinci y de León Baptista Alberti, los cuales a cada paso inculcan sobre la necesidad de engrandecer y perfeccionar la naturaleza.”⁴³³

La digresión de Arteaga está dentro de la reflexión estética sobre la “Belleza ideal” que tuvo sus más importantes paladines en Winckelman y Mengs y que fue bien acogida en los medios jesuitas. Leonardo se destaca, en el párrafo citado, como uno de los tratadistas que formula este ideal en los ambientes renacentistas que llevaron a cabo la culminación de estas investigaciones formales⁴³⁴. Leonardo, efectivamente, afirma la necesidad de escoger las partes mejores de la naturaleza con el fin de realizar una obra más perfecta y bella:

“El pintor [...] debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve.”⁴³⁵

El abate **Vicente Requeno y Vives** (1743-1811) estuvo presente en la polémica que recorrió la Europa dieciochesca sobre el modo de pintar que los antiguos griegos y romanos habían utilizado. Fruto de sus investigaciones y resultados publicó una amplia obra titulada *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'Greci e romani pittori*, donde aludió a Leonardo en varias ocasiones.

La primera de ellas señala lo que sigue:

“La escuela original de Parnaso se ocupaba de figuras enteras, terminadas o solamente indicadas; no se encuentra vestigio en los antiguos de representaciones de los ojos solos o de narices dibujadas u orejas o manos o pies aislados como se usa entre nosotros. Plinio lo habría señalado. ¿No pierden éstos el tiempo y arruinan las ideas nuestros escolares de pintura dibujando, en principio, partes separadas del cuerpo humano para organizarlas después en una figura cualquiera, como ya dijo Leonardo da Vinci, que requiere mayor arte y estudio que hacerlas ya de por sí aisladas y correctas?”⁴³⁶

El jesuita Requeno critica en este párrafo el sistema de cartillas de dibujo que en esta investigación hemos estudiado en alguna ocasión, y que formaba parte del método de enseñar los rudimentos pictóricos desde el Renacimiento.

⁴³³ Esteban de Arteaga, *Obra completa castellana*, Madrid, 1972, págs. 71-72

⁴³⁴ Sobre el pensamiento de Arteaga se pueden ver las páginas que le son dedicadas en la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, op. cit., v. III; M Batllori, “Filosofía, ciencia y arte según Esteban de Arteaga”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1945, págs. 387-393; Eva María Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*, Madrid, 1971. Sobre el movimiento jesuita en Italia, Miguel Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966, y Francisco José León Tello y M^a Merced Virginia Sanz, “La Teoría del arte como imitación en el pensamiento estético de Arteaga”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1993, T. VI, n^o 12, págs. 412-423.

⁴³⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., v. I, pág. 72: “Fa che ‘l tuo giudizio si volti a’varii obbietti e di mano in mano riguardare or questa cosa, or quell’[altra], facendo un fascio di varie cose elette e suelte infra le men bone.” El consejo viene traducido por Rejón de Silva, op. cit., pág. 6

⁴³⁶ Vicente Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'greci e romani pittori*, Parma, 1787, 2 vol., págs. 50-60. “La scuola originale di Parnasio era di figure intiere, terminate, o indicate soltando: non si trova vestigio negli antichi de’soli occhi, o disegnati nasi, od orecchie, o manine, o piedi i solati, come s’usa fra noi. Plinio l’avrebbe notato. Non perdonò eglino il tempo e guastano le idee i nostri scolari di Pittura disegnando sul principio parti isolate del corpo umano, per ordinar le quali dopo in una qualche figura, come disse già Leonardo da Vinci, si richiede maggior arte e studio che per farle da se isolate e correnti?”

Leonardo, como seguidor de las tradiciones que había conocido en las “botteghe” florentinas, advierte de la necesidad de copiar los miembros que componen la estructura humana:

“Il giovane debbe prima imparare prospectiva, puoi le misure d’ogni cosa; poi di mano di bon maestro, per asuefarsi a bone membra”⁴³⁷

Y, más adelante, en sus consejos de percibir la necesidad de conocer las partes del rostro de manera aislada:

“In questo caso li bisogna mettere a mente la varietà di quattro membri diversi in profilo, come sarebbe naso, bocca, mento e fronte [...]”

O también cuando el florentino indica:

“Se tu voi avere facilitá in tenerte a mente un’ aria d’ un volto, impara prima a mente di molte teste, occhi, nasi bocche, menti e gole [...]”⁴³⁸

Así, el artista florentino busca la facilidad en la captación en los rasgos fisionómicos de los hombres que le permitirá, efectivamente, obtener resultados más satisfactorios dentro de uno de sus objetivos más veces recordado, a saber, la plasmación de los “moti d’animo”.

Tras esta mención de Leonardo, y comparando el prestigio de los pintores de la Antigüedad con los artistas del Renacimiento, el abate Requeno introduce, la opinión que, basándose en el aprecio que Francisco I de Francia sentía por Leonardo da Vinci subraya que:

“De la misma manera Francisco I no habría dejado que se destruyera la pintura más bella de su Leonardo da Vinci antes que perder la ocasión de una victoria.”⁴³⁹

Opinión ésta del jesuita que vuelve a privilegiar el estatuto y dignidad de la pintura en la Antigüedad, donde príncipes y reyes si detuvieron la obtención de una victoria militar por el peligro de que desapareciese una obra maestra del arte de aquel tiempo:

“Sin embargo, Demetrio levantó el asedio a los rádianos y con ello ahorró la ruina de la ciudad para no atacar con el fuego a un cuadro que se conservaba entre aquellas murallas”⁴⁴⁰

La última referencia de Leonardo en los *Saggi* nos subraya la información que mostramos a continuación:

⁴³⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, vol. I, op. cit., pág. 169.

⁴³⁸ *Ibidem*, v. II, pág. 261.

⁴³⁹ Vicente Requeno, *Saggi*, op. cit., pág. 125: “Similmente Francesco I nos avesse lasciato perire la più bella pittura del suo Leonardo da Vinci piuttosto che perdere l’occasione d’una vittoria.”

⁴⁴⁰ *Ibidem*: “Eppure Demetrio levò l’assedio a Rodiani, e risparmiò la rovina della città, per non attaccare il fuoco ad un quadro, che conservavasi fra quelle mura.” El hecho narrado aquí por Requeno había sido utilizado constantemente para subrayar la ingenuidad de la pintura renacentista y barroca, aportando ejemplos de hechos en la Antigüedad, en este caso la intención hemos visto que era diferente. La información proviene de Plinio: “Así fue como Protógenes mostró los efectos de la casualidad. A causa de su Yaliso para evitar que el cuadro se quemara, el rey Demetrio renunció a incendiar Rodas, porque sólo podía tomarla, por el lado donde se hallaba el cuadro, dejando escapar así, por salvar la pintura la ocasión de la victoria.” En *Texto de Historia del Arte*, edición de Esperanza Torrego, Madrid, 1988, pág. 106.

Cap.3. Leonardo y la tradición vinciana en la literatura artística del siglo XVIII

“Leonardo da Vinci fue uno de estos sagaces bravos hombres, todos, sin embargo, en Italia lo consideran como uno de los seguidores de Antonello de Messina, yo, no obstante, creo más en el propio Leonardo quien da en sus escritos la receta para hacer un cuadro en tela; destina el agua de ámbar para barnizarlo.”⁴⁴¹

El texto que de Leonardo se incluye en el *Libro di Pittura* sobre la cuestión de aplicar los colores sobre un lienzo es el que sigue:

“Dispón la tela en el bastidor y dale una sutil mano de cola; déjala secar y ya puedes dibujar encima. Las carnes pinta con pinceles de seda, y sobre el color aún fresco aplica una velada sombra a tu capricho. El tono de la carne obtendrás por medio de albayalde, laca y tierra de Colonia; la sombra, por medio de rojo y una pizca de laca, o si prefieres, de sanguina dura. Cuando hayas dado las sombras, pon la tela a secar; retoca entonces en seco con laca y goma laca largo tiempo conservada en su propio licor, lo que se ha de preferir porque de esta suerte cumple su operación sin producir reflejos. O bien, para las sombras más oscuras goma-laca, como en el caso anterior, y tinta, que así puedes sombrear muchos colores, pues la veladura será transparente. En las partes oscuras digo, porque las partes claras has de sombrear, sobre el color, de laca, con la laca pura engomada, sin desleír. En efecto, se la aplica sin desleír sobre el bermellón templado y seco.”⁴⁴²

El texto de creador florentino que acabamos de citar largamente, efectivamente, como nos enseña nuestro escritor se ocupa de la elaboración pictórica de una tela y del uso que de la goma debemos hacer en la ejecución de la misma; sin embargo, el consejo vinciano no nos dice nada acerca de la utilización del óleo, del ámbar y del barnizado; para encontrar esta información, debemos fijarnos en otro precepto que se encuentra junto al anterior y que, sorprendentemente, Rejón de Silva no tradujo porque lo encontró sin sentido: “La confusión, obscuridad é inconexión de las proposiciones de este capítulo es tal que no es posible entenderlo; por lo qual, como la experiencia enseña que la empresa es punto menos que imposible, se ha omitido.”

En la edición italiana del Trattato de 1733, que Vicente Requeno pudo fácilmente conocer, presenta esta advertencia con la numeración CCCLII:

“Como hacer una pintura con un barniz eterno.” ‘Pinta tu pintura sobre un papel extendido en el bastidor, bien delicado y plano, y después da una imprimación buena y gruesa de pez y ladrillo bien molido. Tras esto aplica una imprimación de albayalde y de Tierra de Colonia, después vuelve a colorear y barniza con olio viejo claro y sólido y cuélgalo en un cristal muy plano. Quizá sea mejor hacer un cuadro de tierra bien vidriado y la imprimación de albayalde y tierra de Colonia y después colorea y barniza, y luego cuelga el vidrio cristalino con el barniz bien claro en ese vidrio. Pero haz primero secar bien en una estufa oscura la obra coloreada y después barnízalo con olio de nuez y ámbar o también con olio de nuez endurecido al sol.’⁴⁴³

⁴⁴¹ Vicente Requeno, *Saggi op. cit.*, pág. 167: “Leonardo da Vinci fu uno di questi sagaci valentuonumi: tutti per altro nell’Italia lo stimano como uno de’ seguaci d’Antonello di Messina: io però credo più allo stesso Leonardo, il quale porge ne’suoi scritti la ricetta da fare un quadro in tela; assegna l’acqua di gomma per macinare, e impastare i colori; e soltando prescrive l’olio di noce rassodato, e l’ambra per verniciarlo.” Sobre este problema en la obra de Requeno se puede consultar F. J. León Tello y M. M. Virginia Sanz Sanz, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII, op. cit.*, pág. 134.

⁴⁴² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, v. II, pág. 348: “Metti la tua tela in telaro, e dagli colla debole, e lascia seccare, e disegna, e da l’incarnazione con pennelli di setote, e cosi fresche farai l’ombra sfumata a tuo modo. L’incarnazione sarà biacca, lacca e giallorino: l’ombra sarà nero e maiorica di lacca, o voi lapis duro. Sfumato che tu hai, lascia seccare, poi ritocca a secco con lacca e gomma, stata assai tempo coll’acqua gommata insieme liquida, ch’è migliore, perch’è fa l’uffizio suo senza lustrare. Ancora per fare l’ombre più scure, toglì lacca gommata sopra detta et inchiostro, e con questa ombra puoi ombrare molti colori, perch’è trasparente; puoi ombrare azzurro, lacca diverso l’ombre, dico, perchè di verso i lumi aombrarai di lacca semplice gommata sopra la lacca senza tempra, perchè senza tempra si vela sopra il cinabro temperato e secco.” Traducción de Ángel González, *op. cit.*, págs. 427-428.

⁴⁴³ Leonardo da Vinci, *Trattato*, ed. 1733, pág. 101: “Del far una pittura d’eterna vernice”

Los textos de Leonardo que acabamos de mostrar, sobre todo el segundo, pueden haber interesado a nuestro jesuita dentro del programa de investigaciones que inició para conseguir elaborar un procedimiento de pintura encaústica.

Dentro de este panorama de recuperación de esta técnica artística grecorromana se situó también el texto de Pedro García de la Huerta, *Comentarios de la pintura encaustica de pincel*, publicado en 1795.⁴⁴⁴

Dipingi la tua pittura sopra della carta tirata in telaro, ben delicada, e piana, e poi da una buona e grossa imprimatura di pece, e mattone ben pesto: dapoi dà l'imprimatura di biacca, e giallolino, poi ricolorisci, e vernica d'olio vecchio chiaro, e sodo, et appicalo al vetro ben piano. Ma é meglio far un quadro di terra ben vetriato, e l'imprimatura di biacca, e giallolino, e poi colorisci, e vernica, poi appica il vetro cristallino con la vernice ben chiara a esso vetro: ma fa prima ben seccare in stufa oscura esso colorito, e poi vernicalo con l'olio di noce, et ambra, overo olio di noce rassodato al sole." Efectivamente, el sentido del texto es oscuro, así como los propósitos de Leonardo.

⁴⁴⁴ Pedro García de la Huerta, *Comentarios de la pintura encaústica en pincel*, Madrid, 1795.

**CAPÍTULO CUARTO: LOS ORÍGENES DE LA
IMAGEN VINCIANA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.**

A. INTRODUCCIÓN: LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN DE LEONARDO ENTRE LA ÉPOCA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA.

Tras un Leonardo conocido por visiones parciales de sus realizaciones dentro de la tratadística artística, sus dibujos grotescos o las obras de sus seguidores, una nueva consideración del florentino se abrió con el Romanticismo, que sentó las bases de un mayor conocimiento de su obra y de sus realizaciones artísticas y científicas.

En principio, el público y los estudiosos del arte, casi por primera vez, pudieron enfrentarse a la obra original del genio italiano ya que el núcleo central de la obra pictórica de Leonardo compuesto por la *Gioconda*, *San Juan Bautista*, *La Virgen con el Niño y Santa Ana* y la primera versión de *La Virgen de las Rocas*, salieron de las estancias reales para ubicarse en el recientemente abierto Museo del Louvre hacia 1797.

En 1803 Pierre Marie Gault de Saint Germain (1754-1842) publicó el primer catálogo de la obra de Leonardo donde aparecen estas obras ubicadas en las salas del Museo parisino:

“Paris, au Musée, Le portrait de la Joconde [...] À Paris, au Musée, un tableau représentant Saint Jean à demi-corps. [...] À Paris, au Musée, un tableau représentant la Vierge assise avec l’Enfant Jésus et Saint Jean debout, accompagné (sic) d’un ange. [...] À Paris, au Musée, La Vierge assise sur les genoux de Sainte Anne, se baisse pour caresser l’Enfant Jésus qui est à terre et joue avec un agneau”¹

Por otro lado, en el mismo momento comenzó un trabajo de estudio serio de los manuscritos del Leonardo por diversos intelectuales y científicos entre los que debemos destacar: Giovanni Battista Venturi y Carlo Amoretti.

Venturi (1746-1822) fue uno de los más agudos estudiosos de Leonardo, sin embargo, irónicamente, gran parte del trabajo del científico italiano quedó sin publicar. Enviado en una misión diplomática a París por la República Cisalpina en 1796, se encontró fuera de su función al rechazarse las credenciales de la delegación italiana, de tal manera que dedicó su tiempo al trabajo sobre los manuscritos de Leonardo que, arrebatados por los franceses a las bibliotecas milanesas, habían llegado a la capital de la República francesa.

Su trabajo sobre el florentino se concretizó, entre otros textos, en un pequeño escrito titulado *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* en el que ensalzaba la obra de Leonardo desde el punto de vista del científico y subrayaba el carácter innovador y adelantado a su época.²

En este sentido, la obra del científico y diplomático de Bibbiena, abrió las puertas a una interpretación novedosa de Leonardo que iba a convertirse en uno de los estímulos que sellarían la construcción del mito leonardesco, a saber, su fama como hombre de ciencia y, por tanto, su universalidad genial:

¹ Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture, de---.Précédé de la vie de l’auteur et du catalogue de ses ouvrages, avec des notes et observations*, par P.M. Gault de Saint Germain, Genève, 1820, págs 53, 54, 56 y 59. Esta edición es una reimpresión de la edición citada en el texto de 1803. La edición de Gault de Saint Germain fue preparada utilizando, entre otros documentos, el manuscrito preparado por Casiano dal Pozzo H 228 en estos momentos en París tras ser tomado de la Biblioteca Albani de Milán. Sobre estas dos ediciones e puede consultar K.T. Steinitz, *Leonardo da Vinci’s Trattato, op. cit.*, págs. 180 y 188.

² G.B. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci avec des fragments tirés de ses manuscrits apportés de Italie*, Milán, 1797.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

“Es necesario, pues, colocar a Leonardo a la cabeza de los se han ocupado de las ciencias Físico-Matemáticas y del método verdadero de estudiar entre los Modernos. Es una lástima que no haya publicado en su tiempo sus visiones; los hombres de talento se desviaron en aquel momento hacia las bellas artes, el común de los sabios continuó entreteniéndose en disputas escolásticas o religiosas, y la época de la verdadera interpretación de la naturaleza se retardó en un siglo.”³

Carlo Amoretti (1741-1816), erudito ligur, fue otro de los intelectuales que va a renovar la imagen del artista de Anchiano abriendo la decimonona centuria a una visión y valoración diversa de Leonardo.

Su trabajo más sobresaliente sobre el florentino se encuentra en la introducción al *Trattato* publicado como *Memorie storiche su la vita e le opere di Leonardo da Vinci*.⁴ El texto de Amoretti marca el tercer gran avance en el conocimiento de la biografía vinciana después de los esfuerzos de Vasari y de Lomazzo.

Para el bibliotecario de la Ambrosiana, Leonardo es un hombre de una gran calidad y seriedad intelectual, siguiendo en esta afirmación los dictados ya vistos de Ventura, el florentino es un adelantado, un genio que preconiza muchos de los descubrimientos científicos que, posteriormente serán realizados:

“¿Quién no ve en esto que Leonardo ha precedido casi en tres siglos las teorías de los modernos químicos y físicos en torno a la combustión, y a la identificación del “aire vital” con el “aire del fuego” como lo llama Scheele? Magow y Hook apenas habían sospechado al finalizar el siglo XVII lo que el Vinci había penetrado y claramente expuesto al principio del siglo XVI.”⁵

Así pues, al inicio del siglo XIX la imagen de Leonardo estaba siendo profundamente transformada con respecto a la visión que de él se había tenido hasta ese momento, y este cambio será fundamental para comprender porqué Leonardo va a adquirir una paulatina fama y estima en el mundo occidental a partir de esta transformación.

El prestigio que, paulatinamente, adquirirá el artista de Anchiano será un elemento inexcusable a la hora de comprender su importancia en el mundo y arte contemporáneos frente al olvido que otros artistas renacentistas sufrieron.

Ejemplar, en este sentido, es la apreciación que del arte leonardesco realiza el historiador francés Jules Michelet (1798-1874), quien en el volumen de *La Historia de Francia* dedicado al Renacimiento y la Reforma introduce la siguiente apreciación:

“Así es la profunda pintura de Vinci que fue el primero en ver el gran pensamiento moderno: la universal similitud de la Naturaleza.”⁶

³ G. B. Venturi, *op. cit.*, pág. 5. “Il faut donc placer Léonard à la tête de ceux qui se sont occupés des sciences Physico-Mathématiques et de la vraie méthode d'étudier parmi les Modernes. C'est dommage qu'il n'ait pas publié de son temps ses vues; les hommes d'esprit se tounèrent alors du côté des beaux-arts, le commun des savants continua à se traîner dans les disputes scholastiques ou religieuses, et l'époque de la vraie interprétation de la nature fut retardée d'un siècle.”

⁴ Carlo Amoretti, *Memorie storiche su la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, en Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Milano, 1804.

⁵ Carlo Amoretti, *op. cit.*, pág. 147. “Or chi non vede in ciò, che Lionardo ha di quasi tre secoli precedute le teorie de' moderni Chimici e Fisici intorno alla combustione, e all'identità dell'aria vitale coll'aria del fuoco come la chiama Scheele? Magow ed Hook appena aveano sospettato sul finire del secolo XVII, ciò che avea penetrato e chiaramente esposto il Vinci a principio del XVI.”

⁶ Jules Michelet, *Renaissance et Reforme*, Paris, 1982 (1ª ed.1855), pág. 211. “Telle est la profonde peinture de Vinci qui vit le premier la grande pensée moderne: l'universalité parenté de la Nature.”

Otro de los cambios que se van a producir en este inicio de siglo y que va a actualizar la imagen de Leonardo es el aumento de la reproducción de su obra gráfica por medio de la imprenta.

La obra de Leonardo había tenido una difusión muy limitada en los siglos anteriores, limitación que sólo había permitido un conocimiento muy parcial tanto de su pintura como del conjunto de su obra dibujística.

De hecho fueron las caricaturas y grotescos vincianos los mejor conocidos en los siglos XVII y XVIII, en principio gracias al trabajo de Wenceslaus Hollar (1607-1677) y del conde de Caylus (1692-1765).

Esta situación, como hemos dicho, cambia radicalmente en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siglo siguiente. Así el Gran duque de la Toscana Pietro Leopoldo I de Ausburgo financió la reproducción de unas cincuenta obras en un trabajo denominado *Disegni originali esistenti nella Reale Galleria di Firenze* (Florencia, 1775) entre las que se encontraban dos de Leonardo.

Otro grabador que va a difundir la obra del florentino en los últimos años del siglo XVIII con una importante acogida es Carlo Giuseppe Gerli que en su obra *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese* (Milán, 1784) no sólo incluía dibujos de carácter artístico sino también mecánico e ingenieril.⁷

Siguiendo esta línea más científica no debemos olvidar que en 1795 se comenzaron a grabar y difundir los primeros dibujos anatómicos de la colección Windsor por obra de Francesco Bartolozzi.⁸

En los primeros años del siglo XIX comenzó, también, una importante labor de difusión de una de las obras vincianas más reconocidas aunque, a la vez, más castigadas y deterioradas, en fin, nos referimos al conocido *Cenáculo* de Santa María de las Gracias en Milán. A través de una correcta impresión de la *Última Cena* la imagen de Leonardo, como anota A. Richard Turner “fue algo más que un asunto de libros”.⁹

El proyecto comenzó en 1789 cuando Luis XVI comisionó la labor a André Dutertre (1753-1842). Desgraciadamente, a causa de las vicisitudes políticas la copia realizada con sumo cuidado por Dutertre nunca llegó a ser grabada. Por tanto, quien se ocupó de esta labor sería Raphael Morguen (1753-1833) quien dio a la luz su trabajo en 1800.

Completando esta labor de divulgación de la *Cena* vinciana debe ser recordada, igualmente, la labor de Giuseppe Bossi (1777-1815) quien realizó una doble labor, a saber, una meticulosa copia de la obra leonardesca y un estudio erudito sobre la misma.¹⁰

Seguidamente, y en relación a la nueva visión que del artista florentino surge en los umbrales del siglo XIX, debemos subrayar la aparición de obras pictóricas y grabados

⁷ Un análisis más detenido de estos problemas en Clelia Alberici, *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano, 1894; Carmen C Bambach, *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York, 2003; Viatte, F. y Forcione, V.: *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*. Paris, 2003.

⁸ Véase Carlo Pedretti, “Il Corpus degli Studi anatomici di Leonardo a Windsor.” En Keele, K.D. y Pedretti, C., *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her majesty The Queen at Windsor Castle*, Londra y Nueva York, 1979-1980, 3 vols, vol II, págs. 789-982.

⁹ A. Richard Turner, *Inventing Leonardo*, New York, 1994, (1ªed. 1992), pág. 89.

¹⁰ Una mayor información sobre este tema se puede encontrar en Leo Steinberg, *Incessant Last Supper*, New York, 2001, págs. 265 y s.s. y Clelia Alberici, *Leonardo e l'incisione, op. cit.*, págs 49-101.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

que seleccionan pasajes relevantes de la vida del pintor de Vinci y que aparecerán representados, haciéndolos, pues, aun más famosos.

Quizá, una de las piezas que abrió esta nueva vía de divulgación del personaje de Leonardo y de su mito fue la pintora suiza Angelica Kauffmann (1741-1807) con una obra, ahora perdida, que recreaba la muerte del genio florentino en los brazos de Francisco I.¹¹

En nuestro país, encontramos, de la misma manera, recreaciones litográficas de obras leonardescas, en este caso nos referimos a un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con el título de *La Hermosa Gioconda*, obra grabada por Gaspar Sensi y Baldachi (1794-1880) en 1826 tomando como referencia la copia de *Mona Lisa* que se encuentra en el Prado y a la que hemos hecho alusión en capítulos anteriores.¹² **(Imagen 1)**

En la *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor*, redactado en 1828, encontramos un breve comentario a esta copia de la *Gioconda* que aparecía inventariada con el número 393:

“RETRATO DE MONA LISA, célebre por su hermosura, muger de Francisco Giocondo, caballero Florentino. El fondo es una cortina muy oscura.

El mismo cuadro, repetición de éste que está en París, con la diferencia de que el fondo es un país, fue comprado por Francisco Primero en 4.000 escudos de oro, 45.000 francos, que son más de 180.000 reales.”¹³

Ahora bien, la creación del mito leonardesco en esta centuria va a venir forjado, fundamentalmente, por la obra de los escritores que por medio de sus textos recrearan diversamente la obra del polifacético florentino elevándola a niveles insospechados.

Así, en primer lugar, en relación con la tarea ya citada de Bossi sobre la *Última Cena* debemos poner el estudio de Goethe inspirado por la visión de Leonardo del erudito italiano y que escrito en 1817 en alemán fue rápidamente traducido al inglés y al francés.¹⁴

El escritor de Weimar analiza el escenario de la acción pictórica dentro del espacio que el espectador ocupa, señalando los recursos utilizados por el artista de Vinci para introducir al perceptor en la trama que allí se está produciendo.

¹¹ La artista suiza que fue denominada por el propio Stendhal como la “célèbre peintre” estuvo relacionada en su interés por la figura de Leonardo con el descubrimiento del perdido *San Jerónimo*, hoy día, en la Pinacoteca Vaticana. Sobre la evolución de la imagen de Leonardo en la pintura decimonónica se puede consultar: Roberto Paolo Ciardi, *L'immagine di Leonardo*, Firenze, 1994 y, también, dirigido por el mismo autor, *L'immagine di Leonardo: testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Firenze, 1997.

¹² El título de la obra lleva el siguiente título aclaratorio: “LA HERMOSA GIOCONDA / Leonardo de Vinci lo pintó; José de Madrazo lo dirigió Gaspar Sensi lo Litog°. También lleva la siguiente inscripción que nos aclara la fuente de donde esta tomada la litografía: ““El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid.”

¹³ *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor*, Madrid, 1828, pág. 97. En la entrada se añade una pequeña ficha biográfica de Leonardo que dice: “Leonardo de Vinci: nació en 1452, murió en 1519, discípulo de Andrés del Verrocchio, y fue uno de los más grandes maestros de la escuela florentina.” En la introducción a la obra hecha por el pintor honorario de Cámara y Consejero del Museo de Pinturas Luis Eusibi (1773-1829) se recuerda que “bajo la dirección del señor don José Madrazo, pintor de Cámara del Rey nuestro Señor, se están dibujando y estampando en Litografía los cuadros de la Galería: ya se han publicado varios cuadernos para su venta que se encontrarán en su Establecimiento calle de Alcalá.”

¹⁴ El estudio que Goethe redactó sobre el *Cenáculo* leonardesco fue publicado en la revista alemana *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein-und Mayn-Gegenden*, 1817, n° III.

La visión que el escritor alemán trasmite de la obra de Leonardo influirá, en gran manera, en la forma de entender el fresco por la crítica del siglo XIX y XX al enfatizar el dramatismo que el florentino introdujo en la reacción de los discípulos de Cristo ante la terrible afirmación de la traición de uno de ellos, dramatismo que usa del sutil juego de las manos para reflejar la conmoción que sufre el alma:

“Pero, antes de ir más lejos, permítasenos analizar un asunto importante, por el que Leonardo dotó, fundamentalmente, de vida su obra: el movimiento de las manos. Este recurso era obvio para un italiano. En esta nación, todo el cuerpo está animado, cada miembro, cada parte participa en alguna expresión del sentimiento, de la pasión o incluso del pensamiento. [...] Una particularidad semejante no podía dejar de atraer la atención de Leonardo.”¹⁵

Sin embargo, el sabio y estudioso de Weimar ya había conocido en 1788 el *Cenáculo* de Leonardo en una visita que realizó a Milán durante su visita a la península italiana del que llegó a decir que “en su género es la única obra a la que ninguna puede ser comparada”¹⁶, y con anterioridad el 31 de julio de 1787 se refirió al florentino en los siguientes términos:

“Por la tarde salí de paseo con un compatriota, y nos enredamos en discusión sobre quién valía más: si Miguel Ángel o Rafael: yo tomé partido por el primero; mi amigo, por el otro, y cerramos finalmente el debate con un elogio unánime de Leonardo de Vinci.”¹⁷

Otro escritor de amplia influencia volvió a valorar entusiásticamente el *Cenáculo*, que en la primera mitad del siglo XIX sería la obra de Leonardo más reconocida y admirada frente a la creciente fama que será otorgada a la *Gioconda* en la segunda mitad de esta centuria.

Efectivamente, Henry Beyle, más conocido como Stendhal llegó en su admiración por la obra vinciana a pasar dos horas sumido en su contemplación: “J’ai fini mes courses par la Cène de Léonard de Vinci au couvent *delle Grazie*, où j’ai passé deux heures.”¹⁸

No obstante, el texto del escritor francés que hizo una divulgación mayor de la fama de Leonardo es su *Histoire de la Peinture en Italia*.¹⁹

El interés del escritor francés por el arte italiano ya le había llevado a comenzar en 1811 una traducción de la conocida obra de Luigi Lanzi: *Storia Pittorica della Italia*. Sin embargo, el trabajo en que se introdujo Stendhal le condujo, finalmente, a la redacción de una obra novedosa.

Las novedades introducidas por Henry Beyle en su trabajo artístico hacen, efectivamente, que la obra de Lanzi sea superada con amplitud en la redacción de la

¹⁵ J. W. De Goethe, *Observations of Leonardo da Vinci's Celebrated Picture of the Last Supper*, London, 1821, pág. 9. “But, before we proceed any farther, let us analyse one great expedient, whereby Leonardo chiefly enlivened his picture: it is the motion of the hands. This resource was obvious to an Italian. In this nation, the whole body is animated, every member, every limb participates in any expression of feeling, of passion, and even of thought. [...] Such a national peculiarity could not but attract the notice of Leonardo.”

¹⁶ Comunicación de Goethe con su mecenas el Gran Duque Kart August en 1788. La cita está extraída de A. Richard Turner, *op. cit.*, pág. 94.

¹⁷ Johann W. Goethe, *Viajes italianos*, en Johann W. Goethe, *Obras Completas*, cuatro volúmenes, México, 1991, vol. III, pág. 1288.

¹⁸ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, París, 1987, pág. 66. La cita se refiere al 3 de noviembre de 1816.

¹⁹ Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italia*, París, 1996 (1ª ed. 1817)

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

parte del texto dedicado a Leonardo, aunque, no obstante queden restos de la obra del autor italiano.²⁰

Una parte importante del espacio dedicado por Stendhal a la figura del artista de Vinci estará dedicada a la descripción y valoración de la *Cena* milanesa, que en la pluma del escritor francés, vuelve a convertirse en la obra más genial de Leonardo. Ahora bien, las palabras del autor de la *Histoire de la Peinture en Italia* evocan pensamientos e ideas que no siempre están basados en las referencias pictóricas que son observables en el mural del convento dominico.

Así, la obra vinciana se convierte en el punto de partida de una nueva obra de arte. En este sentido, Stendhal es un precursor de la recreación que se hará de Leonardo en las décadas siguientes y que sellará la nueva imagen que del pintor florentino tendrá la cultura occidental.²¹

El nuevo espíritu romántico introducido por Stendhal en su visión de Leonardo se despliega, igualmente, en la literatura inglesa de la primera mitad del siglo XIX que dedicará algunos de sus versos a las obras del artista florentino.

Así, por ejemplo, William Wordsworth (1770-1850) en 1820 dedicó un soneto a la casi desaparecida *Cena* de Leonardo siguiendo con ello la estela dejada por Goethe y Stendhal²².

La referencia del poeta inglés se encuadra dentro de la costumbre británica de viajar con ánimos culturales a la península italiana, dejando después, en algunos casos, referencias escritas del recorrido y las impresiones recibidas.

Algo semejante podemos encontrar en la literatura española en la obra de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) quien en su libro *De Madrid á Nápoles* recogió, con gran talento, las sugerencias del viaje, en el que no faltan palabras referidas a Leonardo.²³

Así, alterando nuestra exposición cronológica acerca de cómo se forjó una visión de Leonardo durante el siglo XIX que va a afectar a la apropiación que de la imagen del florentino tendrán los movimientos *fin-de-siècle* y las vanguardias, se nos permitirá realizar una pequeña digresión sobre las apreciaciones que diferentes literatos hicieron sobre la figura del singular artista italiano en sus libros de viajes.

Remarcable es, por tanto, el relato que el autor granadino nos dará, igualmente, de la *Cena* del maestro de Vinci:

“Era, en verdad, un panorama imponente; pero se pasaba el tiempo, y yo ardía en deseos de ver otras muchas cosas.

Entre ellas, la que más me solicitaba, era la celeberrima *Cena* de Leonardo de Vinci, obra maestra de pintura, que todos habréis visto reproducida en magníficos grabados, y en cuya posesión fundan los milaneses un legítimo orgullo.

Estudié, pues, desde aquella altura la situación de la iglesia de *Santa Maria delle Grazie*, en que se conserva el renombrado *fresco*; tracéme el itinerario que había de seguir para llegar á ella, pasando por

²⁰ Uno de los paralelismos claros que se pueden señalar está, por ejemplo, en la descripción de las virtudes que adornan la personalidad y el físico del florentino. Véase Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809 (1ªed. 1792), pág. 173-174 y Stendhal, *Histoire de la Peinture, op. cit.*, pág. 171.

²¹ A. R. Turner, *op. cit.*, pág. 99

²² Véase *The Last Supper, by Leonardo da Vinci, in the refectory of the convent of Maria della Grazia-Milan*, en William Wordsworth, *The Sonnets of William Wordsworth*, London, 1838, pág. 206. El soneto originalmente fue escrito para *Memorials of a Tour on the Continent*.

²³ Pedro Antonio de Alarcón, *De Madrid á Nápoles*, Madrid, 1861.

otros lugares que me proponía visitar, y bajé á la plaza del *Duomo*, desde donde tomé el camino que me había fijado, rehusando los servicios que me ofrecían cocheros y *ciceroni*.

Algunos minutos después entraba en el *Palacio de las ciencias y las artes*, llamado BRERA, donde se encuentra el museo de pinturas.- Antes de ver el *Cenacolo* de Vinci, quería templar mi espíritu en la contemplación de otras grandes obras de pintura. [...] El fresco de Vinci (que no es tal fresco sino una pintura al óleo sobre cal) se halla en la habitación que fue refectorio.- El convento es hoy cuartel.

Atravesé, pues claustros y patios llenos de tropa, y llegué á una puerta sobre la que se leía en una lápida, que aquel era el aposento en que se conservaba el *Cenáculo* de Leonardo de Vinci.

Llamé, y salió á abrir *il custode de la CENA*, etc.

Entré, y vi una habitación desmantelada y ruinoso, en medio de la cual había una máquina fotográfica, y una mesa llena de estampas, libritos, y otras publicaciones referentes al mismo asunto.

¡Triste es decirlo! En aquella pared no hay pintura alguna de Leonardo de Vinci.- Lo que allí se ve es la malhadada obra de imbéciles restauradores; la barbarie de los frailes que poseyeron tal tesoro; las injurias del tiempo; mil abominaciones sucesivas... pero tal vez ni una sola pincelada del autor de la *Cena*.- Lo que allí se guarda no es, por consiguiente, sino el sitio, como en un templo ruinoso; un testimonio vivo de que existió tan grande obra; un monumento; una conmemoración.²⁴

Seguidamente, el autor hará un recorrido por la vida y obras de Leonardo de Vinci, así como realizando una descripción de la *Cena* y de los grabados que a finales del siglo XVII se hicieron de la misma no aportando, en líneas generales, ninguna opinión sobresaliente semejante a la que acababa de dar en el párrafo que hemos citado, y que proponía una dura crítica a los elogios que recibía la obra del florentino en su estado actual y los responsables de tal estado de conservación.²⁵

En relación con la obra de Leonardo, Alarcón recuerda y describe *la Santa Ana con la Virgen y el Niño* del Museo del Louvre, tras recordar que se podía ver en la Brera una pieza semejante, inacabada obra del propio Leonardo.²⁶

Finalmente, es interesante hacer notar como nuestro escritor alaba y encomia la pintura de Bernardino Luini, discípulo de Leonardo, siguiendo de esta manera una línea de pensamiento que tendía a difundirse por los ambientes artísticos europeos penetrados por las influencias prerrafaelitas y simbolistas:

“Bernardino Luini, á quien se supone discípulo de Leonardo de Vinci por lo mucho que se le asemeja en el estilo, es generalmente desconocido fuera de Italia. Esto se explica fácilmente. Las obras de Luini no han viajado, por la sencilla razón de que casi todas son *frescos*, y su reputación no viajó tampoco, porque tuvo la desgracia de nacer al mismo tiempo que aquellos colosos del arte que se llaman Rafael, Miguel Ángel y Leonardo de Vinci. Solamente hoy ha empezado á hacerse justicia al exquisito gusto y suave delicadeza de su pincel, que se inspira á un mismo tiempo en la piedad y en la forma combina sabiamente el espiritualismo de los pintores *trecentistas* con la verdad humana (pagana por mejor decir) á que debía llevar el Renacimiento.”²⁷

Un texto de viajes posterior al de Pedro Antonio de Alarcón pero que merece, igualmente, notarse por sus referencias al artista florentino es el escrito del literato valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928).

²⁴ *Ibidem*, pág. 260-266.

²⁵ *Ibidem*, pág. 267-269.

²⁶ *Ibidem*, pág. 263. Posiblemente Pedro Ruiz de Alarcón se estuviese refiriendo a una *Vergine col Bambino e l'agnellino* que fue atribuida con anterioridad a Giampietrino. La obra ya había sido considerada como de Leonardo en la colección del cardenal Cesare Monti en 1650 y había entrado con esta catalogación en la Brera en 1811. Además presenta la particularidad de no estar acabada tal y como el escritor español nos recuerda. Sobre esta obra véase P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia*, Milán, 1990 y del mismo autor *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Milano, 1987, págs. 184-188.

²⁷ *Ibidem*, pág. 263

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Blasco Ibáñez en su *En el país del arte. Tres meses en Italia*, nos dejó algunas jugosas apreciaciones que, seguidamente, comentaremos.²⁸

El texto que nos recuerda su visita al convento de Santa Maria delle Grazie para visitar el ineludible *Cenacolo*, despierta en el autor levantino las dudas escépticas sobre el estado de la obra y el cuidado que se le dedica:

“Todavía os enseñan en el refectorio del antiguo convento de Santa María de la Gracia esa obra maestra de los copistas y el grabado han reproducido con tanta profusión. Mediante una lira- aquí, para contemplar las grandes obras de arte hay que llevar siempre la lira por delante- os enseñan el paredón que embelleció son su pincel Leonardo de Vinci, genio enciclopédico, que fue grande á un tiempo como pintor, escultor, ingeniero y anatómico. Al fin podéis ver el original de ese grupo conmovedor tantas veces visto en estampas y cromos, la luminosa cabeza de Jesús en el centro, los apóstoles mirándose unos á otros con la inquietud de la sospecha, creyendo cada uno que el traidor es el vecino, Judas á un extremo, conmovido por el miedo de que se descubra su vileza, y en el fondo de la característica puerta son sus dos ventanillas, que dan al lugar del místico banquete cierta semejanza con un vagón ferrocarril. El paredón donde pintó Vinci su famoso cuadro es húmedo. El tiempo y el agua que rezuma el muro han descascarillado la pintura, amortiguando las tintas, confundiendo los colores, afeando con blancos lunares las más bellas figuras; y la catástrofe final es inevitable, á pesar de todos los remedios que intenta emplear la admiración artística.

Pero ¡Ojalá fuesen únicamente la humedad y el tiempo los que afean la gran obra!

Los frailes de Santa María de la Gracia, santos varones que indudablemente comían en su refectorio sin preocuparse de las figuras pintadas en la pared ni conocer siquiera el nombre de su autor, notaron un día que los platos llegaban algo fríos porque los fámulos tenían que dar un rodeo al venir de la cocina. Y para hacer más corto el camino, nada les pareció tan natural como abrir una puerta en el centro mismo de la hermosa obra de Leonardo de Vinci.

La puerta se abrió, y hoy, tapada de nuevo, existe una mancha de yeso y argamasa, que sube poco menos hasta la mitad del cuadro. Es una causalidad que no haya desaparecido la figura de Jesús.

Después de esto, pueden venir á hablarnos de la gran protección que los frailes dispensaron siempre á las artes.”²⁹

Curiosamente, algunos años antes de la publicación de los recuerdos italianos del escritor español, el francés Hippolyte Taine (1828-1893) había sacado, igualmente, a la luz su *Voyage en Italie*³⁰.

La visión que el escritor de las Árdenas deja sobre el *Cenáculo* vinciano es, también, un lamento al desastroso y ruinoso estado en que la magna obra se encuentra:

“Verdaderamente, la *Cena* de Leonardo, pintada sobre un muro del refectorio, no se ve. Cincuenta años después de su conclusión, se arruinó. En el siglo pasado, se le ha repintado entera, salvo el cielo, después rascada y otra vez repintada y como seguía aun desconchándose fue restaurada hace diez años. ¿Qué hay todavía de Leonardo en esta pintura? Puede ser que menos que el cartón de un maestro llevado al cuadro por alumnos mediocres.”³¹

²⁸ El texto utilizado es Vicente Blasco Ibáñez, *En el país del arte. Tres meses en Italia*, Valencia, 1940.

²⁹ *Ibidem*, págs. 77-78. Sobre este texto y el gusto del escritor valenciano por Leonardo se puede consultar Vicente González Martín, *Ensayos de literatura comparada italo-española. La cultura italiana en Vicente Blasco Ibáñez y en Ramón Pérez de Ayala*, Salamanca, 1979, pág. 71.

³⁰ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, Paris, 1965, (1ªed. 1866), 2 vols.

³¹ H. Taine, *Voyage en Italie*, vol. II, pág. 355. “La *Céne* de Léonard, peinte sur un mur du refectoire, et, à vrai dire, on ne la voit pas. Cinquante ans après son achèvement, elle tombait en ruine. Au siècle dernier, on l’a repeinte en entier, sauf le ciel, puis grattée et encore repeinte, et comme elle s’ecaillait encore, on l’a restaurée il y a dix ans. Qu’y a-t-il maintenant de Léonard dans cette peinture? Peut-être moins que dans le carton d’un maître mis en tableau par des élèves mediocres.”

Sin embargo, Taine inclina ya su opinión sobre el maestro florentino hacia un reconocimiento de unas virtudes, habilidades y extensión del campo productivo sin parangón:

“Puede ser que no haya habido en el mundo un ejemplo de genio tan universal, tan inventivo, tan incapaz de contentarse, tan ávido de infinito, tan naturalmente refinado, tan empujado hacia delante, más allá de su siglo y de los siguientes siglos.”³²

Esta visión un tanto crítica y pesimista vertida sobre el *Cenáculo*, sin embargo, no era compartida por todos los visitantes del refectorio, en este sentido, por ejemplo Théophile Gautier (1811-1872) a pesar de compartir la opinión negativa que ofrece la primera percepción de la *Cena*, es capaz de ver en la obra de Leonardo su espíritu realizado en sutiles gradaciones y efectos pictóricos.

Reflexión sobre el genio florentino que nos conduce hacia la apreciación que el gusto europeo tuvo del artista de Vinci en la segunda mitad del siglo XIX:

“Ciertamente, el estado de degradación en que esta obra maestra del genio humano ha caído es lamentable, pero está menos dañada de lo que uno podría creer posible. Leonardo es, por excelencia, el pintor de lo misterioso, de lo inefable, de lo crepuscular. Su pintura tiene el aire de música de una clave menor. Sus sombras son velos que el medio remueve o engrosa para hacernos divino un pensamiento secreto; sus tonos son amortiguados como los colores de los objetos en el claro de luna, y el tiempo, que es odioso para otros pintores le ayuda a fortalecer las armoniosas sombras en que gusta sumergirse.

La primera impresión recibida por este maravilloso fresco es de la naturaleza de un sueño. Toda traza de arte ha desaparecido; parece flotar en la superficie del muro, que lo absorbe como si fuese un ligero vapor. Es el fantasma de la pintura, el espectro de una obra de arte que vuelve a la tierra. El efecto es más solemne y más religioso incluso que si la pintura estuviese viva. El cuerpo ha desaparecido pero el alma sobrevive en su integridad.”³³

El gusto por este sentido ambiguo y amable de las composiciones leonardescas lo refleja el escritor el francés con diez años de anterioridad en el viaje que realizó a España.

Así, en este texto, llegado a la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos y ante una obra, tradicionalmente, considerada de Leonardo escribe:

“En la sacristía, que está junto a la capilla, puede verse, encajada en el revestimiento de madera, una *Magdalena* atribuida a Leonardo da Vinci: la dulzura de las medias tintas de color castaño y difuminadas con el claro de unas degradaciones inapreciables, la ligereza de la pincelada de los cabellos y el contorneado perfecto de los brazos, hacen muy verosímil esta suposición.”³⁴

La imagen que Gautier nos está dilucidando de Leonardo, en cierta manera, ya comenzó a forjarse en el Romanticismo, de tal forma, que en el famoso poema que Percy Bysshe Shelley (1792-1822) dedicó a la *Medusa* de Leonardo da Vinci el autor inglés introduce en un verso una descripción de la bestia mitológica que puede asumirse como emblema de lo que el arte de Leonardo será para los movimientos simbolistas y decadentistas: “Its horror and its beauty are divine”³⁵

³² *Ibidem*, pág. 357. “Peut-être n’y a-t-il point au monde un exemple d’un génie si universel, si inventif, si incapable de se contenter, si avide d’infini, si naturellement raffiné, si lancé en avant, au-delà de son siècle et des siècles suivants.”

³³ Théophile Gautier envió esta composición de viaje desde Milán para ser publicada en la *Presse* de París en octubre de 1850. La cita ha sido traducida del inglés aparecida en A. Richard Turner, *op. cit.*, pág. 101.

³⁴ Théophile Gautier, *Viaje a España*, Madrid, 1998, pág. 108.

³⁵ Percy Bysshe Shelley, *Miscellaneous and Posthumous Poems*, London, 1826, (1ªed.1824) pág. 240: “On the Medusa of Leonardo da Vinci in the florentine Gallery”. El poema de Shelley estaba basado en una pequeña pintura al óleo de los Uffizi que ha sido inventariada como de escuela flamenca. Luigi Lanzi

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Si seguimos en el ámbito británico vemos como esta visión penetra el mundo artístico del prerrafaelismo y, así, en los versos del también pintor Dante Gabriel Rossetti nos topamos con un poema de 1848 dedicado a: “For Our Lady of the Rocks by Leonardo da Vinci”. El poema nos presenta ya un Leonardo maestro de lo oculto:

“Mother, is this the darkness of the end,
The Shadow of Death? and is that outer sea
Infinite imminent Eternity?
And does the death-pang by man's seed sustained
In Time's each instant cause thy face to bend
Its silent prayer upon the Son, while He
Blesses the dead with His hand silently
To His long day which hours no more offend?

Mother of grace, the pass is difficult,
Keen are these rocks, and the bewildered souls
Throng it like echoes, blindly shuddering through.
Thy name, O Lord, each spirit's voice extols,
Whose peace abides in the dark avenue
Amid the bitterness of things occult.”³⁶

Esta oscuridad reflejada por Rossetti se mezcla con un espíritu melancólico y ambiguo en la poesía “Les Phares” de Charles Baudelaire (1821-1867), incluida en sus *Les Fleurs du Mal* (1857). De esta forma la imagen leonardiana va constituyéndose en el imaginario del siglo XIX con unas características decadentes que crearan un mito alrededor del personaje y de sus obras:

“Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre

conectó la obra con un pasaje de la Vida de Leonardo escrita por Vasari: “La vita di Lionardo si può dividere quasi in quattro età; la prima delle quali è il tempo ch’egli giovane ancora passò in Firenze: Par che a questa si appartenga non solamente la Medusa di Galleria, e le poche opere che ne addita il Vasari.” Luigi Lanzi, *op. cit.*, vol.I, pág.122.

³⁶ El poema esta incluido en Dante Gabriel Rossetti, *Poems and Traslations 1850-1870*, London, 1913, pág. 141 y s.s

¿Madre, es ésta la oscuridad del final,
La Sombra de la Muerte? ¿Y es este mar
exterior infinito la inminencia de la Eternidad?
¿Y la punzada mortal por la semilla del hombre soportada
En cada instante del tiempo provoca la inclinación de tu rostro
Su oración silenciosa sobre el Hijo, mientras él
Bendice el muerto con su mano calladamente
En su largo día que las horas no ofenden más?
Madre de la gracia, el paso es difícil
Penetrante como estas rocas, y las desconcertadas almas
Multitud que, como ecos, ciegamente se estremece a su través.
Tu nombre, o Señor, ensalza la voz de cada espíritu
Cuya paz soporta en la oscura avenida
Entre la amargura de las cosas ocultas

La vecindad entre las estéticas de Dante Gabriel Rossetti y Leonardo fue puesta al descubierto por Giulio Aristide Sartorio en su “Nota su D. G. Rossetti” en *Il Convinto*, II, febrero, 1895. “Per quali modificazioni dell’essere suo Dante Gabriele partito pittoricamente col prerafaelismo si avvicinò in quest’arte al sensuale modo della Rinascenza italiana [penetrando] nelle leggi del Cinquecento [siguiendo] le selezioni Leonardiane” La cita está extraída de Gabriele d’Annunzio, *Le Vergine delle Rocce*, Milano, 2009, pág. 200, n. 2 a la pág. 6. También en referencia este tema se puede consultar Giuliana Peri, *The influence of Pre-Raphaelitism on Fin-de-Siècle Italy. Art, Beauty and Culture*, London, 2007.

Leonardo da Vinci y España

Des glaciers et des pins qui ferment leur pays³⁷

El poeta y escritor victoriano Algernon Charles Swinburne (1837-1909) escribió acerca de Leonardo en sus “Notes on the Designs of the Old Masters in Florence”³⁸ lo siguiente:

“De Leonardo los ejemplares son escogidos y pocos; plenos de la indefinible gracia y grave misterio que perteneces a su mas sutil y salvaje mundo. Hermosos rostros extraños de mujeres llenas de dudas oscuras y ligeros desdenes; tocadas por las sombras de un hado oscuro.”

El interesante texto de Swinburne adquiere su importancia, en este caso, al insistir en la creación de una belleza femenina vinciana que caracterizada por la ambigüedad de su percepción pone los cimientos de la “femme fatale” que dominará la reflexión sobre, una de las obras máximas de Leonardo que en este momento despegará exitosamente para convertirse en la pieza más representativa del artista florentino, nos referimos, obviamente, a la *Gioconda*.

Ahora bien, inspirándose en el autor inglés, un año después, en 1869, Walter Pater escribió el texto, quizá, más influyente, de la nueva imagen que iba a caracterizar el famoso cuadro de Leonardo y que abriría el proceso de su conversión en un mito que, podemos decir, llega hasta nuestros días.

Pater, en su *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*³⁹, describe en un conocido párrafo a la *Gioconda* con las siguientes palabras:

“Su cabeza es la cabeza en que todos los “extremos de mundo se encuentran” y las cejas resultan un poco hastiadas. Es una belleza elaborada desde el interior de la carne, el depósito, celdilla por celdilla, de extrañas ideas y fantásticos ensueños y exquisitas pasiones. Colóquenla un momento junto a una de esas blancas diosas griegas o bellezas de la antigüedad, ¡y cómo las perturba esta belleza por la que ha pasado el alma con todas sus dolencias! Todas las ideas y experiencias del mundo se han grabado y moldeado ahí, con toda su capacidad para refinar y hacer expresiva la forma exterior, el animalismo de Grecia, la lascivia romana, el misticismo de la edad media, con su ambición espiritual y sus amores imaginarios, el retorno al mundo pagano y los pecados de los Borgia. Es más vieja que las piedras entre las que posa; como el vampiro, ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba; y ha capuzado en los mares más profundos y conserva consigo el día de su caída; y ha traficado extraños tejidos con mercaderes orientales; y, como Leda, fue la madre de Helena de Troya y, como Santa Ana, la madre de María; y todo esto no ha supuesto para ella más que el sonido de las liras y las flautas, y sólo sobrevive en la delicadeza con que ha moldeado las facciones cambiantes y matizado las cejas y las manos.”⁴⁰

³⁷ Charles Baudelaire, *Les fleurs du Mal*, Paris, 1993.

Leonardo da Vinci, sombrío y hondo espejo,
en que hechiceros ángeles, con su dulce sonrisa,
cargada de misterio, se muestran en la sombra
de glaciares y pinos que cierran sus países

³⁸ El texto fue publicado en la revista *Fortnightly Review* en julio de 1868 y con posterioridad en 1875 en *Essays and Studies*, London, 1875. Nuestra referencia está extraída de A. R. Turner, *op. cit.*, pág. 118. “Of Leonardo the examples are choice and few; full of that indefinible grace and grave mystery which belong to his slightest and wildest world. Fair strange faces of women full of dim doubt and faint scorn.”

³⁹ La edición utilizada es Walter Horatio Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London, 1910.

⁴⁰ *Ibidem*, págs. 119 y 120. La traducción que presentamos procede de Walter Pater, *El Renacimiento*, Barcelona, 1982, págs. 101-102. “Hers is the head upon which all “the ends of the world are come,” and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

La descripción de Pater popularizó, sobretodo en el continente, el tipo de “Femme Fatale” con un éxito tal que durante la década de 1880 se produjo una moda entre ciertas damas de determinados círculos parisinos que afectaban la enigmática sonrisa. La cara de la princesa Belgioioso descrita en *Les Confessions* (1885-1891) de Arsène Houssaye (1815-1896) es descrita como “un pur chef d’oeuvre de Joconde inassouvie”, y Joséphin Péladan (1858-1918) en *Le Vice Suprême* (1884) muestra a la “mujer fatal” que adopta una típica “sourire à la Lise”. Finalmente, la transposición llega incluso a la figura de la intérprete Sara Bernhardt de quien se afirma:

“Ella participa de todo esto, es una encarnación del espíritu que, en todas las épocas y en todos los sitios, llámese Lilith, Lamia o Gioconda, parecida a la Belle Dame sans Merci, embruja el corazón y la cabeza de un hombre con su encanto...”⁴¹

Sin embargo, estas expresiones vincianas podían entrecruzarse incluso en los estertores de la muerte, tal y como nos relata Edmond de Goncourt cuando situado en el lecho de muerte de su hermano escribe con fecha de 11 de junio de 1870:

“La frente blanquísima y la boca entreabierta de una sutil palidez violácea se extendía en una expresión ya no humana, la expresión velada y misteriosa de un rostro de Leonardo.”⁴²

Así, la belleza de la *Medusa* amada, como hemos vistos por los románticos, belleza manchada con dolor, corrupción y muerte, la encontraremos, una vez más en la producción leonardesca, al final de la centuria iluminada con la sonrisa de la *Gioconda*.

Esta nueva interpretación de la pintura del florentino tuvo un éxito sobresaliente encontrando en la literatura francesa mil y un ejemplos.

El misterio de la sonrisa leonardesca se convertía, en la fantasía de los escritores fin-de-siècle, en una asimilación de las figuras pintadas por el Vinci a un bestiario imaginario y a un conjunto de seres y personajes inquietantes bien presentes en la cultura de la época.

De esta manera, para Jules Laforgue (1860-1887) la *Gioconda* se asimila a la Esfinge: “Sphynx et Joconde/Des défunts mondes”⁴³, Joséphin Péladan la semeja a la Quimera: “Quimera, tu vista me altera por esta sed del Bello-Mal [...] Oh hermana de la

outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants; and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands

⁴¹ Maurice Baring, *Sarah Bernhardt*, Edinburgh, 1933. La cita aparece en Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, 2008, págs 132-133.

⁴² Edmond e Jules Goncourt, *Diario*, Milano, 1992, pág. 170. “La fronte bianchissima e la bocca socchiusa, di un sottile pallore violaceo, si era distesa un’espressione velata e misteriosa de un volto di Leonardo.” En otras ocasiones, igualmente, habían aparecido referencias al leonardismo en la obra de los Goncourt: “On croirait voir en elle une Violante, une de ces courtisanes de XVIe siècle, un de ces êtres instinctifs et déréglés qui portent comme une masque d’enchement le sourire plein de nuit de la Joconde” (Nota extraída de los *Diarios* correspondiente al día 11 de marzo de 1860 en Mario Praz, *Romantic Agony*, op. cit., pág. 253)

⁴³ Jules Laforgue, “Litanie des derniers quartiers de lune”, en *Poesies complètes*, Paris, 1970, pág. 176.

Gioconda, oh esfinge perversa, te amo”⁴⁴, o bien Jean Lorrain (1855-1906) la convierte siguiendo a Pater en vampiro.⁴⁵

En el mundo italiano, será Gabriele D’Annunzio (1863-1938) quien introducirá todo este ambiente decadente, teniendo, por otro lado, una gran influencia en la cultura hispánica modernista como veremos en el apartado siguiente en relación con las influencias leonardescas en la literatura fin-de-siècle hispana.

Cabe recordar, en principio, que en un poema intitulado como “Gorgona”, Gabriele D’Annunzio atribuye la sonrisa de la *Gioconda* a una dama de belleza medusea:

“Difusa sobre su cara era la palidez oscura que yo adoro [...] En su boca estaba la gloriosa, cruel sonrisa de que el Divino Leonardo buscó en sus pinturas. Esta sonrisa estaba en triste combate con la dulzura de sus ojos alargados y daba un encanto sobrehumano a la belleza de las cabezas de mujer que el gran Vinci amaba”⁴⁶

Hans Hinterhäuser en su *Fin de siglo. Figuras y mitos*, nos recuerda como ya en una novela de D’Annunzio tan conocida como *Il Piacere*, escrita en algunos meses de 1888, las ideas y las estéticas “leonardescas” caracterizan a los personajes. Por ejemplo, una de las protagonistas Elena Muti es descrita con rasgos acentuadísimos: “Tenía en los ojos y en la boca... aquella expresión apasionada, intensa, *ambigua*, sobrehumana, que sólo algún que otro espíritu moderno, impregnado de la honda corrupción del arte, ha sabido imprimir en tipo de mujer como Monna Lisa y Nelly O’Brien”.

Su boca hace pensar a Andrea Sperelli, otro de los personajes principales de la obra, en la “boca de la Medusa de Leonardo”⁴⁷

Igualmente, publicado en 1895, *Le Vergine delle Rocce* es una novela que desde el propio título muestra la profunda complacencia del escritor italiano en el mundo y las reflexiones vincianas. Continuas citas literales del artista florentino aparecen en la novela⁴⁸ que se siguen de comentarios influidos por obras contemporáneas que se

⁴⁴ Joséphin Péladan, *Vice suprême*, París, s/f., págs 189-190. “Chimère, ta vue m’altère de cette soif du Beau Mal, [...] / Ô soeur de la Joconde, ô sphynx pervers, je t’aime.”

⁴⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, París, 1903, págs. 47-48.

⁴⁶ El poema Gorgona fue publicado en “Domenica Letteraria”, *Cronaca Bizantina* del 23 de agosto de 1885 y posteriormente con el título de “Il Paraiso Perduto” en *Isaotta Guttadauro* (1886). Sobre este problema véase Mario Praz, *Romantic Agony*, London, 1970, pág. 45. “Ella avea difusso in volto/ quel pallore cupo che adoro [...] Ne la bocca era il sorriso/ fulgidissimo e crudele che il divino Leonardo/ perseguí ne le sue tele/ Quel sorriso tristemente/ combattea con la dolcezza/ de’ lunghi occhi e dava un fascino/ sovraumano a la bellezza/ de le teste femminili/ che il gran Vinci amava.” La cita está, en este caso, extraída de la versión italiana del texto de Praz, en este caso con el título de *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, 1966, pág. 48.

⁴⁷ Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, 1998, pág. 95. Las palabras exactas del texto dannunziano son las que siguen: “Elle era, in verità, ancor più desiderabile che una volta. L’enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante. La sua testa dalla fronte breve, dal naso diritto, dal sopracciglio arcuato, d’un disegno così puro, così fermo, così antico, che pareva essere uscita dal cerchio d’una medaglia siracusana, avea negli occhi e nella bocca un singular contrasto di espressione: quell’espression passionata, intesa ambigua, sopraumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell’arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O’Brien.” G. D’Annunzio, *Il Piacere*, Roma, 1995, pág. 24, edición a cargo de Gianni Oliva.

⁴⁸ Recordemos, por ejemplo, como el prólogo de la obra comienza con una cita de Leonardo: “una cosa naturale vista in un grande specchio”. La expresión leonardesca será después recordada por Edmondo Solmi en *Leonardo*, Firenze, 1900, pág. 145 en relación a la *Batalla de Anghiari*: “Leonardo voleva anche una volta fare una finzione, che significherà cose grande”, véase las notas a la edición de *Le Vergine delle*

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

ocuparon del mundo leonardesco dentro de una visión profundamente simbólica. Así, son familiares en el texto las ideas provenientes del *Léonard de Vinci* de Gabriel Séailles⁴⁹, “Une visite à Léonard de Vinci” de Maurice Barrès⁵⁰, y el *Léonard de Vinci* de Eugène Muntz.⁵¹

Finalmente, otro aspecto por el Leonardo se convirtió por sus obras en un autor primordial para el mundo decadente es por la filiación andrógina que muestran algunos de sus modelos pictóricos.

Para Sâr Péladan el andrógino es el “sexo artístico por excelencia” plasmado, de manera sin igual, en la pintura de Leonardo:

“Leonardo ha encontrado el canon de Policeto, que se llama el andrógino [...] El andrógino es el sexo artístico por excelencia, en el se confunden los dos principios, el femenino y el masculino, y se equilibran el uno por el otro. Toda figura exclusivamente masculina esta falta de gracia, otra exclusivamente femenina está falta de fuerza.

En la *Gioconda*, la autoridad cerebral del hombre de genio se confunde con la voluptuosidad de la hembra gentil, es el androginismo moral.

En el *San Juan* del Louvre se manifiesta este procedimiento en su plenitud, pero en lugar de un claroscuro físico, exterior, de un juego de luces y de sombras, Leonardo descubre el claroscuro anímico.”⁵²

De la misma manera, en otra obra del mismo escritor francés, *De l'androgynie*, se insiste en la importancia de esta configuración física e intelectual aludiendo al prototipo andrógino del *San Juan*:

“Pasando del examen del aspecto al estudio de la expresión, descubriremos que esta figura (el andrógino) sonríe con templando el punto del cielo en el que el sol nace, sonríe como el San Juan del Leonardo, espiritualmente.”⁵³

Pero, no solamente, como dijimos más arriba influyeron decisivamente en la cultura de la época las imágenes vincianas, la caracterización que de él se hizo conllevó, igualmente, la creación de un personaje, de un mito, que todavía permanece.

La eterna curiosidad del florentino frente a la naturaleza y sus efectos llevaba aparejado todo un nuevo filón interpretativo que perseguía una lectura del genio de Vinci a la luz del “faustismo” y de la presunta posesión de un “saber total y arcano, en virtud del cual habría sabido encontrar el fundamento de todas las ciencias, y habría

rocce, op. cit., realizadas por Niva Lorenzini. La cita leonardesca aparece en *Libro di Pittura* en el parágrafo 408.: “Come lo specchio è il maestro de' pittori, *op. cit.*, tomo II, pág. 302.

⁴⁹ La edición utilizada es Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant*, Paris, 1912 (1ªed. 1891).

⁵⁰ Maurice Barrès, *Huit jours chez M. Renan*, Paris, 1913, págs. 93-107, (1ªed. 1888)

⁵¹ Eugenio Muntz, *Leonardo da Vinci. El sabio, el artista, el pensador*, Barcelona, 2005, (1ªed. 1889)

⁵² J. Péladan, *Leonardo da Vinci*, Milano, 1910, pág. 308. “Léonard a trouvé le canon de Polyclète, qui s'appelle l'androgynie [...] L'androgynie est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre. Toute figure exclusivement masculine manque de grâce, toute autre exclusivement féminine manque de force. Dans la *Joconde*, l'autorité cérébrale de l'homme de génie se confond avec la volupté de la gentille femme, c'est l'androgynisme moral. Dans le *Saint-Jean* la mixture des formes est telle, que le sexe devienne une énigme.”

⁵³ J. Péladan, *De l'androgynie. Théorie plastique*, Bruxelles, 1994, pág. 29. “Passant de l'examen d'aspect à l'étude de l'expression, nous découvrirons que cette figure sourit en contemplant le point du ciel où le soleil se lève: elle sourit comme le Saint Jean de Léonard, spirituellement.”

sabido prever todas las invenciones, y habría sabido todo, y habría sido capaz de hacerlo todo.”⁵⁴

Esta visión del artista italiano mantuvo una gran difusión, sobre todo, en Francia, donde conocía una gran fortuna la interpretación esotérica del pintor. Así, Giovanni Paolo Lomazzo había especificado, en una asimilación de los héroes Hermes y Prometeo, la componente divina de la psique de Leonardo, con anterioridad subrayada por Vasari.⁵⁵

Estas cualidades intelectuales del florentino se quisieron ver obtenidas a través de un viaje iniciático al Oriente, en el que Leonardo se habría familiarizado con doctrinas esotéricas y se habría convertido al islamismo.⁵⁶

La visión de un Leonardo cuasi-mago que tanto gustó a los Péladan y Schuré alcanza un punto álgido en la obra de Paul Vulliaud, *La Pensée ésoterique de Léonard de Vinci*.⁵⁷ En este texto, Leonardo, aparece como un iniciado, pintor por excelencia del misterio que de frente a la reconocida incapacidad del vulgo para soportar el peso de una divulgación global, redacta su gnosis en un lenguaje simbólico, preparado para representar lo invisible a través de lo visible.

Sin embargo, E. Muntz criticaba ya en los últimos años del siglo XIX a los autores citados más arriba por su recreación faústica del florentino:

“¡Cuán deplorable es que Gilbert-Augustin Thierry, el historiador de los demonógrafos, o Edouard Schuré, el evocador de los grandes iniciados, o Jules Blois, que conoce tan bien el satanismo y la magia, no hayan aplicado su imaginación o su crítica a los actos de Da Vinci! Familiarizados como están con Hermes Trimegisto y con Pitágoras, nos hubiesen descubierto muchos secretos de este genio lleno de complejidades y penumbras. Mis opiniones son breves, mi exégesis racionalista; pronuncio mi *mea culpa*; otro, mejor preparado, penetrará las tinieblas luminosas que rodean al Fausto italiano.”⁵⁸

Y, finalmente, la sensibilidad enfermiza, ya vista, de los decadentes se sustituye en Gabriel Séailles por una voluntad exaltadora de la genialidad vinciana que subrayará la universalidad del artista capaz de superar cada escisión particular:

⁵⁴ Eugenio Garin, *Ciencia y vida civil en el Renacimiento italiano*, Madrid, 1982, “La universalidad de Leonardo”, pág. 97.

⁵⁵ “Egli pareva la vera nobiltè del studio quale già altre volte il druido Ermete o l’antico Prometeo”, Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, en *Scritti sulle arti, op. cit.*, vol. I, pág. 293. Grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti ne’ corpi umani, molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta; strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo bellezza, grazia e virtù, in una maniera che, dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gl’altri omini, manifestamente si fa conoscere per cosa, come ella è, largita da Dio e non acquistata per arte umana. Questo lo videro gli uomini in Lionardo da Vinci, nel quale oltra la bellezza del corpo, non lodata mai abbastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e si fatta poi la virtù, che dovunque l’animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute.” Giorgio Vasari, *Le Vite*. Edizione Giuntina, *op. cit.*, vol. IV, pág. 15. Un detalle que nos permite conocer la extensión de la idea lomazziana en el ámbito francés nos lo da el *Voyage en Italia* de Taine, ya citado, y en el que el autor francés utiliza directamente la caracterización de Lomazzo: “En cela, Luini, va même au-delà de Léonard; s’il le réduit, il l’attendrit; s’il n’a pas comme lui la hauteur et la supériorité ‘d’un autre Hermès ou d’un autre Prométhée”

⁵⁶ La hipótesis fue debidamente formulada por Jean Paul Richter (1847-1937) en “Leonardo da Vinci im Orient”, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, n°5, 1881, págs. 133-41, posteriormente la polémica la seguirá en su famosa antología de textos leonardescos, *op. cit.*, vol. II pág. 382 y s.s. El autor publicó, igualmente, una pequeña monografía *Leonardo da Vinci*, London, s./f. (1ªed.1880)

⁵⁷ Paul Vulliaud, *La Pensée ésoterique de Léonard de Vinci*, Paris, 1906. La edición que utilizamos es una reedición realizada en Roma, 1987 con el título de *Il pensiero esoterico di Leonardo*. El texto de Édouard Schuré que esboza líneas de interpretación parecidas es *Leonardo da Vinci y los profetas del Renacimiento*, Barcelona, 2007 (1ªed. en francés en 1919), especialmente las páginas 91-157.

⁵⁸ E. Muntz, *op. cit.*, pág. 286.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

“Como su cuerpo, su espíritu nos muestra los dones más opuestos en un alma que los concilia en la facilidad de un genio universal.”⁵⁹

Ahora bien, la influencia del modelo vinciano no paso, tampoco, desapercibida para alguno de los artistas que trabajaban dentro de los círculos prerrafaelistas y simbolistas tal y como más arriba hemos ya señalado en relación a Dante Gabriel Rossetti.

De tal manera que uno de los mayores pintores simbolistas franceses, Gustave Moreau (1826-1898) ha sido asociado en varias ocasiones a la estética leonardesca, en cuyos rostros afloran “il sorriso della Gioconda”⁶⁰

Esta asociación, no obstante, había sido prefigurada por la propia literatura decadente contemporánea. Así, por ejemplo en la obra de J.K. Huysmans *À rebours*, el protagonista del escrito *Des Esseintes* gusta de una de sus obras mayores, *Salomé* de 1871 y, seguidamente, recuerda las fuentes de la pintura del artista parísino:

“Des Esseintes apenas seguía su filiación artística, podía encontrar vagas reminiscencias de Mantegna y de Jacopo de Barbari, confusas referencias a Leonardo da Vinci y un febril colorido que recordaba a Delacroix.”⁶¹

Igualmente, Gustave Moreau tal y como recordaba Robert de Montesquiou (1855-1921) tenía en su vestíbulo una fotografía del *San Juan* del Louvre ya que su “*mistère le devait séduire*”⁶²

Odilon Redon (1840-1916), dentro de las mismas corrientes simbolistas afirmaba sobre Leonardo que éste en la *Joconde* había logrado el fin máximo de la pintura al “producir sobre una superficie plana, con la ayuda del claroscuro, el mayor relieve posible de uno de los elementos de la naturaleza, a saber, un rostro humano, gracias al esplendor del espíritu.”⁶³

Igualmente, es interesante remarcar en relación a la influencia de los comentarios de Delacroix sobre Leonardo, como el pintor de Burdeos en su *Journal* realiza una apreciación que sigue las huellas marcadas por el pintor romántico:

⁵⁹ Gabriel Séailles, *op. cit.*, pág. 490. “Comme son corps, son esprit nous montre les dons les plus opposés en une âme qui les concilie dans l’aisance d’un génie universal.”

⁶⁰ Paul Jullian, “El Simbolismo: Gustave Moreau”, *Arte Illustrata*, septiembre, 1969, pág. 47

⁶¹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, 1991, pág.73. “Sa filiation, Des Esseintes la suivit à peine; ça et là, de vagues souvenirs de Mantegna et Jacopo De Barbari; ça et là de confuses hantises du Vinci et des fièvres de couleurs à la Delacroix”. La traducción pertenece a la edición española realizada por José de los Ríos con prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Barcelona, 1997, pág. 84. De manera interesante, Eugène Delacroix estuvo también interesado por Leonardo, muestra de ello son sus las referencias contenidas en sus *Journaux* sobre el artista florentino. Por ejemplo, y en relación a los dibujos del artista de Vinci, Delacroix escribe el 22 de noviembre de 1853: “Dans les Léonard surtout, la touche ne se voit pas, le sentiment seul arrive à l’esprit.” E. Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix*, Paris, 1932, ed. de André Joubin, T.II, pág. 118. J. K. Huysmans insiste en la influencia vinciana de Moreau en *El arte moderno. Algunos*, Madrid, 2002, pág. 76: “Tras haber estado obsesionado por Mantegna y por Da Vinci [...] Una referencia más acerca de las características ambiguas de *Mona Lisa* en *op. cit.*, pág. 238.

⁶² Véase M-Praz, *La Carne*, *op. cit.*, pág. 302.

⁶³ Odilon Redon, *À soi-même. Journal 1867-1915*, Paris, 1989, págs 117-118: “1911, Septembre: “La *Joconde* est consacrée. J’entends par là qu’elle a reçu, dans la durée du temps, au cours de quatre siècles, l’hommage de l’admiration des maîtres. Ce n’était pas pour son sourire; mais si la peinture, essentiellement, dans ce qu’elle a de plus strict, a pour but de produire sur une surface plane, à l’aide du clair et de l’obscur, le plus grand relief, possible d’un des éléments de la nature, fût-ce un visage humain avec le rayonnement de l’esprit, ce but y et atteint par Léonard, hautement, fortement, jusqu’au prodige.”

“Me han gustado y siempre me gustan los dibujos de Leonardo, son como una esencia de vida, una vida exprimida tanto por los contornos como por el relieve. Disfruto de su espíritu refinado, civilizado, aristocrático; en ellos siento la atracción grave que me eleva a la altura del placer cerebral.”⁶⁴

Fuertemente influenciado por Leonardo estuvo, de la misma manera, el inglés Simeon Salomón (1840-1905), considerado un prerrafelita menor quien realizó algunas visiones elegíacas de melancólicos *love boys* con claros recuerdos vincianos como su *Bacchus*(1867) del Museo de Birmingham, imágenes que, en ocasiones, nos remiten a los versos de su amigo Swinburne.

Un último ejemplo que podemos dar sería el de la obra de Charles Corbineau (1835-1901) *Las amigas* (1895), obra en la que los modelos femeninos luciendo idéntico vestido y cubiertos sus hombros y espalda por la oscura capa que une a ambas, su presencia en medio de un oscuro rincón del bosque tienen algo de misterioso, aspecto que viene subrayado por el rostro enigmático, de sonrisa leonardesca que podemos percibir en ellas.

Así pues, el ambiente europeo estaba, como acabamos de ver, predispuesto para una revalorización de la figura de Leonardo, tanto desde el punto de vista científico como artístico. Evidentemente, en el mundo hispánico esta nueva visión del maestro florentino no pasó inadvertida, al contrario, tanto en las letras como en los medios pictóricos, el genio de Vinci y su producción, adquirieron una presencia que seguidamente intentaremos mostrar.⁶⁵

⁶⁴ La cita sobre Delacroix está vertida en la nota 56. “J’ai aimé et j’aime toujours les dessins de Léonard; ils sont comme une essence de vie, une vie exprimée par des contours autant que par des reliefs. J’en goûte l’esprit raffiné, civilisé, aristocratique; j’y sens l’attrait grave qui m’élève à la haute délectation cérébrale.” Odilon Redon, *op. cit.*, pág. 104.

⁶⁵ A la bibliografía ya citada podemos añadir los siguientes títulos que servirán para complementar la revisión de la figura de Leonardo en la cultura europea del siglo XIX, especialmente, en sus años finales: Sandra Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, 1994; de la misma autora, “Da *Miroir profond et sombre a esprit symbolique*”, en Silvia Fabricio-Costa y Jean Pierre Le Goff, *op. cit.*, págs. 225-237; Jean Pierre Guillermin, *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l’écriture symboliste et décadente*, Lille, 1981; Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, New-York-Oxford, 1986; V. Ramacciotti Donato, “I decadenti e la Gioconda: ambiguità e polivalenza di un simbolo”, *Studi francesi*, gennaio-agosto, 1977, págs 70-98 y R. Severi, “The myth of Leonardo in English Decadent Writers”, *Accademia Leonardo Vincii*, 1992. Esta visión de la *Gioconda* que evita situar la obra dentro del género del retrato para hacer de ella la plasmación de un símbolo continúa su trayectoria en un análisis de fechas tan cercanas como el realizado por Franco Paliaga en su *L’equivoco della Gioconda. La presunta Monna Lisa di Leonardo*, Firenze, 2007, donde el investigador introduce la sugerente hipótesis de hacer de la *Gioconda* la representación de Maria.

B. LA VISIÓN DE LEONARDO EN LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS FIN-DE SIÈCLE.

LA RECEPCIÓN DE LA IMAGEN DE LEONARDO EN LA LITERATURA Y ARTES MODERNISTAS HISPÁNICAS.

España y el mundo hispánico no fueron ajenos a las corrientes interpretativas que de la figura leonardesca y de su mito se habían desarrollado en Europa en la segunda mitad del siglo XIX.

Así, en el apartado anterior, ya pudimos dar a conocer algunos textos de Blasco Ibáñez y Pedro Antonio de Alarcón en relación a la *Cena* vinciana. Ahora bien, en este apartado podremos demostrar como la recepción vinciana en nuestra cultura “fin de siècle” no fue, en absoluto, superficial, al contrario tanto en el mundo de las artes figurativas como en el campo de las letras encontramos un elenco de creadores que introducen en sus obras reminiscencias o citas leonardescas siguiendo unos patrones corroborados por la interpretación que del florentino había tejido la cultura europea.

El origen de la visión vinciana que nuestros artistas asumen proviene, fundamentalmente, del medio francés e italiano. París, se había convertido en la gran ciudad de las artes y de las letras de los últimos años del siglo XIX y era, por lo tanto, polo de atracción y meca de todos los artistas y escritores que deseaban conocer las últimas novedades y tendencias en arte y literatura. No debe, pues, extrañarnos que una parte de los literatos que utilizan la imagen “decadente” del genio de Vinci hayan tenido estancias o un conocimiento profundo de la poesía y prosa que se realizaban más allá de los Pirineos.

Por otro lado, no podemos desestimar el eco que en nuestra literatura tuvieron las obras de D’Annunzio, obras que, o bien fueron leídas, o bien fueron traducidas, por aquellos seguidores hispanos del vate italiano.

Finalmente, en el campo de las artes figurativas ya hemos hecho notar como los pintores prerrafaelistas y simbolistas habían sufrido la influencia del maestro florentino. De tal manera que los maestros españoles que se movieron en estas tendencias, como es el caso de Julio Romero de Torres, no pudieron dejar de percibir el potencial que la obra de Leonardo poseía.

Este apartado, lo estructuraremos dedicando, en primer lugar, un recuerdo y análisis a un conjunto de poetas tanto españoles como americanos que, marcados por la visión elaborada del creador italiano, asumirán la figura “fin-de-siècle” de Leonardo. Seguidamente, veremos algunos ejemplos extraídos del mundo de la prosa para acabar con un estudio del impacto de esta visión en el mundo de las artes figurativas, fundamentalmente, en la recepción que de este problema hará el cordobés Romero de Torres.

Leonardo en la poesía modernista española e hispanoamericana.⁶⁶

*** Rubén Darío (1867-1916)**

El poeta nicaragüense, máximo representante del Modernismo literario en lengua española, es posiblemente el escritor que ha tenido una mayor y más duradera influencia en la poesía del siglo XX en el ámbito hispánico.

Su reconocimiento por el artista de Vinci le llevó, en la línea ya esbozada en el apartado anterior, a dedicarle un poema recogido en sus *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) intitulado “Salutación a Leonardo”⁶⁷.

En esta pieza el poeta nicaragüense solamente cita a *Monna Lisa* como obra máxima de Leonardo, caracterizándola con referencias culturales que la unen a otros textos fundamentales sobre el florentino.

Así, cuando Rubén alega que “Los bufones que hacen sonreír a Monna Lisa”⁶⁸ el recuerdo vasariano es obvio, ya que para el biógrafo y artista aretino la melancolía que todo retrato produce en el modelo fue amortiguado por el genio vinciano haciendo que músicos y bufones alegraran el entristecido rostro de la retratada:

“Utilizó en esta obra una técnica más, y es que siendo Mona Lisa bellísima estaba, mientras que la retrataba, quien tocase o cantase, y continuamente había bufones que la mantuviesen alegre para evitar la melancolía que suele dar a menudo la pintura a los retratos que se hacen.”⁶⁹

Casi finalizando el poema, nuestro poeta aparentemente repite los versos aunque introduciendo una pequeña variación que parece aproximarnos a una fuente más cercana y decisiva, como hemos visto, para la elaboración del mito de Leonardo en las últimas décadas de la decimonovena centuria: “Tus bufones que hacen la risa de Monna Lisa saben tan antiguas canciones.”⁷⁰

Efectivamente, la antigüedad de las canciones que Mona Lisa escucha y que hacen aparecer en su faz la sutil sonrisa que caracteriza las pinturas del artista italiano parecen enlazar con una idea contenida en la descripción que Walter Pater dio sobre la *Gioconda*:

“Es más vieja que las piedras entre las que posa; como el vampiro, ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba; y ha capuzado en los mares más profundos y conserva consigo el día de su caída; y ha traficado extraños tejidos con mercaderes orientales; y, como Leda, fue la madre de Helena de Troya y, como Santa Ana, la madre de María; y todo esto no ha supuesto para ella más que el sonido de las liras y las flautas, y sólo sobrevive en la delicadeza con que ha moldeado las facciones cambiantes y matizado las cejas y las manos.”⁷¹

Por tanto, la visión que Rubén Darío nos ofrece de Mona Lisa está en consonancia con el icono cultural que había hecho su aparición en los años que estamos estudiando.

⁶⁶ Los textos a los que se hará referencia en este apartado se pueden encontrar completos en el Anexo II de este trabajo.

⁶⁷ El texto utilizado en esta investigación procede de la edición de *Cantos de Vida y Esperanza*, Buenos Aires, 1949, págs. 43-46.

⁶⁸ Rubén Darío, *Cantos*, op. cit., pág. 44.

⁶⁹ G. Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., vol. IV, pág. 31. “Usovvi ancora questa arte, che essendo mona Lisa bellissima, teneva mentre che la ritraeva chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessino stare allegra per levar via quel malinconico che suol dar spesso la pittura a' ritratti che si fanno.”

⁷⁰ Rubén Darío, *Cantos*, op. cit., pág. 45.

⁷¹ W. Palter, *El Renacimiento*, op. cit., pág. 102.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Ahora bien, el escritor caracteriza, dentro de la interpretación vista, los personajes leonardescos con una descripción que subraya la ambigüedad estética y la nebulosidad corpórea y lumínica: “Y así, soberano maestro/ del estro, / las vagas figuras/ del sueño, se encarnan en líneas tan puras/ que el sueño/ recibe la sangre del mundo mortal.”⁷²

Y, posiblemente, esa luz difusa y oscurecida que encontramos en el leonardismo pictórico es recogida en los versos rubenianos como: “Y en la selva del Sol, prisionera/ tuviste la fiera/ de la luz: y esa loca fue casta.”⁷³

Con anterioridad, en *Prosas Profanas* (1896), el escritor americano había introducido en su obra referencias evidentes al gusto vinciano.⁷⁴

Por ejemplo, en el poema “Divagación” nos aparece la figura de uno de los grandes leonardistas franceses del siglo XIX, Arsène Houssaye (1815-1896), quien en su afán por dar un recuerdo a la memoria de Leonardo intentó descubrir sus restos y hacer notar su sepultura, escribiendo de ello un texto conocido como *Histoire de Léonard de Vinci* (1869)⁷⁵

Ahora bien, Houssaye como sus contemporáneos, veía en su sociedad un tipo de « mujer fatal » que se encarnaba con rasgos semejantes a los proveídos por la dama italiana recreada por el florentino, así en *Les Confessions, souvenirs d'un demi-siècle*, el escritor francés describe la princesa de Belgioioso en los siguientes términos:

« Un pur chef-d'oeuvre de Joconde inassouvie »⁷⁶

Darío, nos recuerda al literato francés junto a Paul Verlaine, uno de sus poetas favoritos: Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio / Houssaye supera al viejo Anacreonte.⁷⁷

El resto de poemas pertenecientes a las *Prosas Profanas* que citan aspectos de la obra leonardesca, se refieren en general, como ya hemos recordado con anterioridad, a la figura de la *Gioconda*.

Sin embargo, en el poema “Blasón”, curiosamente, Darío nos recuerda otra de las grandes realizaciones del florentino, a saber, su *Leda*, ahora desaparecida pero, que dejó toda una descendencia de copias entre sus discípulos.

El poeta sutilmente nos deja entrever esta relación al hablar de Leda y decir con respecto al artista italiano: “Vinci fue su barón en Italia”⁷⁸. No obstante, el tema de Leda, por influencia vinciana también fue utilizado por Gabriele D’Annunzio en su obra intitulada: *La Leda senza cigno* (1916), en ella el vate italiano sitúa el mito de Leda y su versión leonardesca como recurso simbólico para comprender y aprehender la belleza femenina:

⁷² Rubén Darío, *Cantos*, op. cit., pág. 44.

⁷³ *Ibidem*, pág. 46.

⁷⁴ La edición que manejamos de esta obra de Rubén es la publicada en Madrid, 1977, aunque también hemos utilizado la antología realizada por Schulman, Ivan A. y Picón Garfield, Evelyn: *Poesía modernista hispanoamericana y española*, Puerto Rico, 1999.

⁷⁵ Sobre los estudios seguidos por Houssaye sobre Leonardo se puede consultar Jean-Pierre Guillermin, *Tombeau de Léonard de Vinci*, op. cit., págs 105-107.

⁷⁶ La nota está extraída de M. Praz, *Romantic Agony*, pág. 253.

⁷⁷ Rubén Darío, *Prosas profanas*, op. cit., pág. 19. Esta poesía no va incluida en el anexo II por no hacer una referencia directa a la figura de Leonardo

⁷⁸ Rubén Darío, *Prosas Profanas*, op. cit., pág. 30.

“Y volví a pensar en aquella Leda de Leonardo, que Cassiano dal Pozzo, el amigo de Poussin, pudo sin embargo ver en Fontainebleau en 1625 y que sueño siempre de reencontrar de alguna forma inverosímil.”⁷⁹

En la composición “Ite, Missa est”, el escritor hispanoamericano retorna a la caracterización ya ofrecida por Walter Pater, semejando la mujer amada al concepto simbólico expresado en la magistral obra de Leonardo: “Ojos de evocadora, gesto de profetisa, / en ella hay la sagrada frecuencia del altar: / su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa.”⁸⁰

La sonrisa de la *Gioconda* se convierte, pues, en un reclamo, igualmente, sensual y erótico en el rostro de la mujer que añade un atractivo más a la belleza femenina: “En el baño al beso incita/ sobre el cristal de la onda/ la sonrisa de Gioconda/ en el rostro de Afrodita.”⁸¹

Pero, siguiendo las interpretaciones más delicadas del mito de Lisa, Darío iguala el rostro femenino a la profundidad expresada por el rostro de la florentina retratada por Leonardo, uniéndolo además con un pensamiento simbólico que tendría sus raíces en el neoplatonismo desarrollado en el Renacimiento y que hermana, en este caso, la *Gioconda* con la Virgen María⁸²: “En ti veo paloma y honda, / todo misterio y poesía, / la sonrisa de la Yoconda/ hecha por la Virgen María.”⁸³

En un estilo muy cercano, ya pudimos comprobar como W. Pater hacía una comparación parecida cuando afirmaba en relación a *Mona Lisa*:

“Como Leda, fue la madre de Helena de Troya y, como Santa Ana, la madre de María.”⁸⁴

En fin, el tópico reaparece una vez más en otro poema del nicaragüense, “Fioretti”, cuando describiendo a una dama no encuentra mejor comparación para expresar su mundanidad que la consabida comparación con Mona Lisa: “Una dama sale de misa. / ¿Es una devota?... Quizá.../ Aunque se muestra, en su sonrisa, / con un poco de Monna Lisa.”⁸⁵

Por otro lado, finalmente, nos aparecerán otras menciones al arte leonardesco en relación al Louvre, museo parisino que conserva sus principales obras, y a la joya del mismo, es decir, la *Gioconda*. De esta manera en el poema “Toast”, en el que se describen las principales obras del Louvre, Darío apunta: “la perla de Leonardo, la mágica Gioconda.”⁸⁶ Y, finalmente, en el poema “Balada en loor del ‘Gilles’ de

⁷⁹ Gabriele D’Annunzio, *La Leda senza cigno*, Milano, 1916, 3 vols, vol. I, pág. 40: “E ripensai a quella Leda di Leonardo, che Cassiano del Pozzo, l’amico del Pussino, potè tuttavia vedere a Fontanabeliò nel 1625 e ch’io mi sogno sempre di ritrovare in qualche maniera inverosimile.”

⁸⁰ Rubén Darío, *Prosas, op. cit.*, pág. 61.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 127.

⁸² Para el Neoplatonismo florentino “filosofía y religión son una inspiración y una iniciación a los sacros misterios de lo verdadero.”, en Giovanni Reale y Dario Antiseri, *Historia del Pensamiento filosófico y científico*, Barcelona, 1999, T.II, pág. 74. La bibliografía sobre neoplatonismo renacentista excedería cualquier revisión rápida y precipitada, sin embargo, añadiremos un título que mantiene una clara relación con el esoterismo que se puso de moda en los círculos simbolistas en los últimos años del siglo XIX, nos estamos refiriendo al libro de Maria Muchillo, *Platonismo, ermetismo e " Prisca Theologia". Ricerche di Storiografia filosofica rinascimentale*, Firenze, 1996.

⁸³ Rubén Darío: *Poesías completas de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1967, pág. 788.

⁸⁴ Walter Pater, *op. cit.*, pág. 102. Ya vimos en la nota 65 como el libro de Paliaga hacía una exégesis parecida del retrato de la *Gioconda*.

⁸⁵ Rubén Darío, *Poesías completas, op. cit.*, pág 825.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 727.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Watteau” señala: “Señora, en ese Louvre en donde/ al Arte celebra su fiesta/ al son de una invisible orquesta, / más de un misterio azul se esconde. / ¿El supremo es el que responde/ al nombre de la que pintó/ en Florencia floral, quien dio/ a Lisa fugada su encanto?”⁸⁷

* *Antonio de Zayas (1871-1945)*

El aristócrata de origen granadino cuyo nombre completo era Antonio de Zayas-Fernández de Córdoba y Beaumont, y que mantuvo el título de duque de Amalfi, fue uno de los poetas más afines al Modernismo literario. Amigo de los hermanos Machado fue, también, traductor del parnasiano francés José María de Heredia de quien vertió al español *Los Trofeos* (Traducción de 1907).

Dentro de su obra, debemos referirnos a dos poemas que dedico a sendas obras de Leonardo en su libro *Retratos antiguos* (1902).

La primera composición se denomina “Lucrecia Crivelli”, y se dedica, como es sabido, a la supuesta amante de Ludovico Sforza a quien el pintor florentino pudo dedicar un retrato hoy en el Louvre conocido durante mucho tiempo como “La Belle Ferronière”⁸⁸

La pieza tuvo un éxito importante en la moda femenina de los últimos años del siglo XIX, al igual que las damas más sofisticadas sonreían a la *Lise*, una joya similar a la que lleva *Lucrecia Crivelli* fue utilizada por las mujeres de la alta sociedad. El detalle lo subraya el escritor español en los últimos versos del poema:

“Y diadema de la sien luciente
engarza un hilo de oro un diamante
astro en el cielo de su tersa frente.”⁸⁹

El resto del poema enfatiza la descripción de la modelo donde no se escatiman otras referencias artísticas:

“Las líneas de su rostro
emulan del cincel de Donatello
y un corpiño de obscuro terciopelo
su busto encuadra de gentil belleza”⁹⁰

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 823. En relación a la progresiva importancia de la *Gioconda* en las colecciones del Louvre hasta convertirse en la joya más señera del museo véase la obra ya citada de D. Sassoon, *Mona Lisa, op. cit.*, cap. 6, pág. 132 y s.s.

⁸⁸ La fecha de su composición por Leonardo se sitúa entre 1495 y 1500. La autoría de Leonardo fue puesta en duda por Frizzoni (1894) y posteriormente por Berenson que, en principio, la atribuyó a Boltraffio. Otros autores como Suida (1929), pensaron que el cuadro podría haber sido iniciado por Leonardo y terminado por Boltraffio. Confirmaron la autoría vinciana Rosenberg, Müntz, Solmi, A. Venturi y finalmente. Berenson. El título con que es conocido universalmente el cuadro, *La Belle Ferronière*, es fruto de una confusión que se generó en el siglo XVIII a la hora de inventariar la pintura cuando fue creído el retrato de la amante de Francisco I. La leyenda cuenta que “La Belle Ferronière” fue una de las amantes del rey Francisco I de Francia. Era una burguesa de París, y recibiría su nombre de la profesión de su marido, ferronnier (ferretero, persona que comercia con hierro), o simplemente del nombre de su marido, llamado Ferron. Este hombre fingió tolerar la conducta de su mujer, pero secretamente ideó una forma odiosa de deshacerse de ella y su amante real, contrayendo la sífilis. Ella murió pronto y Francisco I no se curó jamás, véase sobre este tema Gonzague Saint Bris, *François Ier et La Renaissance*, Paris, 2008.

⁸⁹ Antonio de Zayas, *Obra poética*, Sevilla, 2005. Edición de Amelia Correa, pág. 136.

⁹⁰ *Ibidem*.

Pero, quizá, el siguiente poema de Zayas, dedicado a la *Gioconda*, insiste con más intensidad en los lugares comunes que sobre Leonardo y sobre su interpretación se pusieron de moda a finales del siglo XIX.

Así, debemos subrayar la supuesta sabiduría demostrada por el personaje del retrato, sabiduría que como sabemos nos sitúa en el ámbito de la hermenéutica de Walter Pater, donde el refinamiento renacentista y los misterios paganos se tintan de una languidez propia del decadentismo, que culmina en la nota sobre la cadencia de sus labios:

“Con olímpico irónico contento
siglos y siglos desfilan presencia
y su risa de mármol es la esencia
del alma del gentil Renacimiento.

Una fase es su faz del pensamiento
que eternizó las artes de Florencia
y vaga por sus labios la cadencia
de un pagano cantar de vago acento”⁹¹

*** Los hermanos Machado.**

a. Manuel Machado(1874-1947)

El mayor de los Machado nos dejó también, dentro de la estela leonardesca, un poema dedicado a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci.⁹²

En principio, tal y como hemos visto en Zayas, el mayor de los Machado nos muestra el mito eterno de Mona Lisa reflejado en su perenne contemplación de los eventos. Punto firme, estable, de verdad eterna, simbólica, del conocimiento válido frente a la inestabilidad del devenir:

“Mona Lisa sonrío, Madona Elisa
mira pasar los siglos sonriente”⁹³

Por otro lado, hay un gusto, también contemporáneo, de elogiar la culta y artística Florencia donde se desarrolló una parte de la vida del genial creador de Anchiano:

“FLORENCIA-flor de música y aroma-,
patria del gran Leonardo inenarrable
madre de lo sutil y lo inefable
Florencia del león y la paloma.”⁹⁴

Finalmente, el escritor sevillano incide en el secreto inasible de la sonrisa de la retratada:

“Sonríe la Gioconda... ¿Qué armonía,
qué paisaje de ensueño la extasía?
¿Por dónde vaga su mirar velado?

⁹¹ *Ibidem*, pág. 137.

⁹² Sobre el ambiente intelectual modernista de este escritor en relación con las tendencias simbolistas y prerrafaelistas es inexcusable el libro de Francisco López Estrada, *Los “Primitivos” de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, 1977.

⁹³ Manuel Machado Ruiz, *Poesías completas*, Sevilla, 1993. Edición de Antonio Fernández Ferrer, pág. 314, perteneciente al libro de 1910: *Apolo. Teatro Pictórico*.

⁹⁴ *Ibidem*.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

¿Qué palabra fatal suena en su oído?
¿Qué amores desentierra del olvido?
¿Qué secreto magnífico ha escuchado?”⁹⁵

Y, como vemos, Manuel Machado no se decanta, en este caso, por una hipótesis o solución, sino que más bien subraya la ambigüedad de la imagen, incertidumbre que cautivaba el pensamiento de los modernistas inspirándose en ello en la estética de Paul Verlaine (1844-1896): “Où l'Indécis au Précis se joint”⁹⁶

Otro texto en el que el escritor andaluz hace uso del mundo leonardesco es un poema intitulado: “Las mujeres de Romero de Torres”. La composición es sumamente relevante por dos razones, en principio porque equipara a los pintores, cerrando el poema con la siguiente afirmación:

“En este fondo, esencia de flores y cantares,
os fijó para siempre el pincel inmortal
de nuestro inenarrable Leonardo cordobés.”⁹⁷

Efectivamente, el *Leonardo cordobés* es Julio Romero de Torres que, como veremos más adelante, consideraba al artista florentino como uno de sus pintores preferidos, siguiendo, con ello, una tradición que se había consolidado en el simbolismo europeo.

Por otro lado, todo el soneto se centra en una caracterización de las mujeres representadas por el pintor cordobés dentro de una descripción controvertida de las mismas. Es decir, las modelos de Torres expresan una dicotomía donde recogiendo el dilema tizianesco, que dará título a una obra del andaluz, se intenta expresar lo inenarrable de un ser que simboliza lo divino y lo humano, lo sagrado y lo profano, en una plasmación pictórica que recuerda la aprehensión que de la *Gioconda* planteó el simbolismo europeo con Pater a la cabeza:

“lujuria de la tierra, divina y sensual,
que vigila la augusta presencia del ciprés.”⁹⁸

b. Antonio Machado(1875-1939)

La recepción que el menor de los Machado realiza de la tradición leonardesca es mucho más sutil y recóndita, pero se deja percibir en una composición perteneciente al singular libro de 1912 *Campos de Castilla*.

En este poemario, encontramos un texto titulado: “Fantasía iconográfica”, que a modo de *ekphrasis* realiza una descripción adecuada a la contemplación de un retrato, retrato, que en este caso conviene a una figura masculina: “La calva prematura brilla sobre la frente amplia y severa”.⁹⁹

Sin embargo, el escritor andaluz introduce a la hora de darnos una figuración de su boca, la siguiente semblanza:

“y de insólita púrpura manchados
los labios que soñara un florentino.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ El verso corresponde al poema “Art Poétique” incluido en el libro *Jadis et Naguère* (1881), la versión que hemos utilizado se encuentra en Paul Verlaine, *Obra poética completa*, Barcelona, 1980, vol. II, pág. 47.

⁹⁷ Manuel Machado, *Antología poética*, Madrid, 2007, pág. 212.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Antonio Machado, *Poesías Completas*, Madrid, 1984, pág. 149.

Leonardo da Vinci y España

Mientras la boca sonreír parece [...]»¹⁰⁰

Así pues, parece evidente que el florentino al que se refiere el poeta español es Leonardo y los labios que sonrió en su sonrisa eran los labios conocidos y mitificados de *Mona Lisa*.

* *Manuel Reina Montilla (1856-1905)*

El poeta cordobés, nacido en Puente Genil, supone, sin duda, un eslabón imprescindible para entender como se pasa en España de las formas literarias anquilosadas de la Restauración a esos nuevos caminos de expresión artística, que estamos examinando en este apartado, y que son conocidos, en líneas generales como Modernismo.

No se pueden explicar ciertos cambios de rumbo en la nueva generación literaria sin la influencia, y en ocasiones el mecenazgo, de este escritor, que una vez desaparecidos Nuñez de Arce (1834-1903) y Campoamor (1817-1901), fue, durante un breve tiempo, el más conocido en España de los poetas vivos.

En verdad, esa proximidad a los problemas y a las inquietudes de las nuevas tendencias estéticas se manifiesta en el poeta andaluz en la recepción que él también realiza del mito leonardesco de la *Gioconda*, obra de la que llega a decir:

“¡Cómo conturba el ánimo la triste
Visión de Fray Martín, cuadro grandioso,
que evoca el lienzo aquel del gran Leonardo,
donde, entre sombras y espantables ruinas,
fulgura una deidad fascinadora!...”¹⁰¹

La composición de Nuñez de Arce recordada tuvo una buena acogida en los medios liberales y entre algunos líderes del protestantismo al abordar, como el propio autor indica, el objetivo de representar mediante “los vivos colores de la fantasía las vacilaciones, incertidumbres y terrores que debieron conmover el espíritu del impetuoso agustino Martín Lutero antes de que se decidiese a quebrantar los vínculos de la obediencia, a declararse en herética rebeldía contra Roma y a trastornar la paz del mundo cristiano.”¹⁰²

Ahora bien, es muy interesante hacer notar que el poema de Nuñez de Arce, publicado en 1880, rápidamente tuvo una respuesta en la pintura y arte simbolistas que en esos momentos se estaba realizando en España.

La buena acogida en España de este poema narrativo y alegórico y su difusión, así como la fama de su autor dejó huellas considerables en el arte: tres dibujos de José Jiménez Aranda, sendos cuadros correspondientes a Vicente Nicoláu Cutanda y a Germán Álvarez Algeciras, y un relieve del escultor sevillano Joaquín Bilbao. Existía

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Reina López, Santiago: Manuel Reina: *Catalogación completa de su obra. Análisis de poesía en el tránsito al Modernismo*, Córdoba, 2005, pág. 907. La estrofa pertenece al poema “A Nuñez de Arce (en la muerte del poeta)”, Poema escrito el 10 de junio de 1903 y publicado en José del Castillo y Soriano, *Nuñez de Arce. Apuntes para su biografía*, Madrid, 1904.

¹⁰² La nota esta tomada de Gerardo Pérez Calero, “Literatura y pintura decimonónicas. El simbolismo de la “Visión de Fray Martín”, *Laboratorio de arte*, 6, 1993, págs., 201-219.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

también un grupo escultórico en la casa de Núñez de Arce, cuyo paradero y autor se desconocen.¹⁰³

Así, ya en el mismo año y un año después, en 1881, José Jiménez de Aranda, nacido en Sevilla en 1837, ejecutó tres dibujos, los dos primeros en 1880 y un tercero en 1881.

La serie fue expuesta en el Salón de París en el año 1882 y alcanzó medalla de tercera clase, según asegura Pantorba. Añade este crítico, nieto del pintor, que son «acaso los dibujos más sólidos, más apretados que se han hecho en España durante todo el siglo XIX». Se reprodujeron en la edición de lujo que se hizo de *La visión de fray Martín* en 1909 y abren sendas partes del poema.¹⁰⁴

Si nos fijamos en los dibujos de Jiménez de Aranda podemos percibir que utiliza unos fondos paisajísticos donde el escenario agreste se configura a través de un roquedo y de unas puntas montañosas afiladas, desoladas. El ejemplo más claro, quizá, lo encontramos en la composición titulada *La Visión de Fray Martín (Imagen 2)* que inspirándose en el canto III del poema presenta a la Visión-Duda-Mujer intentando persuadir al fraile de que derribe la iniquidad romana contemplada anteriormente, agite las conciencias y siembre el germen vivo del Verbo. El alma del fraile se debate en una lucha entre la obligación de denunciar la corrupción vista y el sentimiento de apego a la fe heredada, la fe en la que dice el poema aprendimos a rezar y bajo cuyas alas nos refugiamos. Presa de esta contradicción, el alma escindida de Lutero pierde pie y cae desde la cima.

La caída representa el desmoronamiento del edificio cristiano que se había ido levantado durante siglos. Es la pérdida de la fe heredada y el descenso a un abismo desconocido.

Curiosamente, este paisaje telúrico, dramático pudo inspirar la reflexión de Manuel Reina acerca de la relación que mantenía el dibujo de pintor sevillano con el paisaje que encuadra la imagen de la Gioconda, que como hemos visto más arriba describe como “sombras y espantables ruinas”. La conexión con el dibujo de Aranda nos parece evidente.

Por otro lado, el escritor cordobés es seducido, como tanto otros, por el influjo cultural, calificando a *Mona Lisa* de “deidad fascinadora”, calificativo que vuelve a recordarnos la fama y el prestigio alcanzados por el icono salido de las manos del “gran Leonardo.”

* *Francisco Villaespesa (1877-1936)*

El escritor almeriense fue un profundo admirador del poeta nicaragüense Rubén Darío del que fue su mejor y más fiel discípulo en la estética del Modernismo que ambos procuraron impulsar en España.

Sin embargo, en la obra poética del poeta andaluz no hay referencias directas a Leonardo a su obra artística. No obstante, introducirá el mito de Mona Lisa a través de un recurso metonímico, a saber, su sonrisa:

“Por ti mares de sangre los hombres han llorado.
El fuego de tus ojos al sacrilegio incita,
y la eterna sonrisa de tu boca maldita

¹⁰³ Véase, Patrocinio Ríos Sánchez, “«La visión de Fray Martín» de Núñez de Arce en dos pintores españoles del XIX”, *Anales de Historia Contemporánea*, 17, 2001, págs. 399-414.

¹⁰⁴ Bernardino de Pantorba, *Jiménez Aranda. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid, 1930, p. 50.

de pálidos suicidas al infierno ha poblado.”¹⁰⁵

En ese caso, Villaespesa ha recurrido a uno de los temas decadentes más típicos, la recreación de la “mujer fatal” que aparecerá personificada en esta literatura por personajes tan caracterizados como Salomé, Dalila o, en algunos casos, como vimos en el primer apartado, la propia *Gioconda* a través del enigma que la ambigüedad de su faz produce.

Ahora bien, el tema de la *Gioconda* con este halo de fatalidad enfermiza llega a nuestro escritor por otras vías que, seguidamente, esbozaremos. Así, entre sus trabajos, el escritor andaluz realizó algunas traducciones de uno de los escritores decadentes más representativos del panorama europeo, nos referimos al italiano Gabriele D’Annunzio.

En 1917, salía en una publicación semanal la versión castellana que Villaespesa había realizado de una obra danunzziana de un título tan significativo como la *Gioconda*.¹⁰⁶

La obra dramática había sido compuesta por el escritor italiano en 1899, y en ella, como en otras obras del escritor de Pescara, se plantea una dicotomía femenina muy cara a las estéticas “fin-de-siècle”, la confrontación de una especie de Jano bifronte femenino donde una cara es representada por la mujer inocente y angelical y la otra por la mujer-demonio que arrastra el hombre en su camino de destrucción. Este es el caso del personaje femenino que asume *Gioconda Dianti* en la obra que comentamos.

La identificación del personaje con el mito engendrado por la pintura de Leonardo, creemos que no deja lugar a dudas, siendo descrito en varias ocasiones en los siguientes términos:

“Escucha. Ella es terrible. No se lucha contra su poder sino desde lejos.”¹⁰⁷

Y unas líneas más abajo:

“[...] Ella será siempre más fuerte, sabe aquello que me vence y aquello que me liga, se ha armado de una fascinación a la cual yo no podré abstraer el alma sino arrancándomela de mi corazón.”¹⁰⁸

El poder de hipnosis de la *Gioconda*, llevó al propio Villaespesa a encabezar algún poema con frases en italiano de la posterior traducción, tal y como sucede en el libro del almeriense titulado el *Alto de los Bohemios* (1899-1900), donde el escritor cita:

“Ella sola sarà salvata; vivrà in eterno; e tanto dolore non sarà stato sofferto invano, tanto male non sarà stato inutile, se ancora una cosa bella si aggiungerà all’ornamento della vita”¹⁰⁹

Las palabras que encabezan el poema, como podemos comprobar, vuelven a insistir sobre un concepto femenino que se corporeizaba en una serie de personajes entre los que *Mona Lisa* era inevitable componente.

¹⁰⁵ Villaespesa Martín, Francisco: *Antología poética*, Almería, 1977. Ed. De Luis F. Díaz Larios, pág. 92 en el poema “Ave Fémica”. El subrayado es nuestro.

¹⁰⁶ Gabriel D’Annunzio, *La Gioconda*, Madrid, 1917, Traducción de Francisco Villaespesa

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 13.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Francisco Villaespesa, *Poesias Completas*, Madrid, 1954, 2 vols, pág. 350

* *Guillermo Valencia (1873-1943)*

Valencia, escritor colombiano adscrito a las corrientes modernistas, será, como tantos escritores hispanoamericanos del final de siglo influido, con gran fuerza, por el nicaragüense Rubén Darío. De tal manera que el escritor de Popayán viajando en 1898 a París como secretario de la legación colombiana ante Alemania, Francia y Suiza, que dirigía el embajador, general Rafael Reyes, conocerá en la capital francesa a Darío, con quien entabla amistad y, tras la publicación de su excepcional libro de poemas, *Ritos* (1899), se convierte junto al vate nicaragüense en el más notable poeta parnasiano y simbolista de la lengua española a causa de la rica imaginería personal de sus versos, que le singularizan como uno de los poetas más sobresalientes del modernismo literario.

Así, la recepción que Valencia realizará de Leonardo vendrá mediada, en parte, por la cultura francesa y por la asimilación que de ella ya había realizado Rubén Darío. Ahora bien, como en otros caso ya hemos visto, la figura del italiano D'Annunzio será, también, portadora de la imagen y el gusto leonardescos. De esta forma, por ejemplo, podemos ver como en el libro del escritor colombiano titulado *Versiones*, aparece una traducción de un poema del autor de Pescara denominado: “En la muerte de una obra maestra”.

Valencia introduce con las siguientes palabras su versión:

“Este celebrado poema alude a la destrucción del fresco que Leonardo da Vinci pintó para el refectorio de los Franciscanos (sic) de Milán, fresco que se conoce con el nombre de *La Cena*. Al borrarse por la mala conservación la figura central de Cristo y de algunos discípulos, D'Annunzio lloró ante el mundo esa nueva tragedia en el canto cuya versión española damos aquí.”¹¹⁰

En el poema, D'Annunzio-Valencia califican la grandeza de Leonardo en unos versos singulares:

“A ti que fuiste solo
sobre la cima del conocimiento,
a ti sólo es posible
el respirar allí con tu grandeza
imperial, Leonardo,
cual amo de la vida y de la muerte,
tan lejos de los hombres y tan cerca
viendo pasar el mal mientras perdura
la esperanza, la paz tras de la guerra,
el sueño conduciendo lentamente
al trabajo sin goce y sin corona,
porque tú bien sabías
que no nació de las humanas artes
la mágica alegría
en que hubieras podido tú alegrarte,
ni en el seno de la Tierra producía
el lauro que pudiera coronarte.”¹¹¹

¹¹⁰ Valencia, Guillermo, *Obras poéticas completas*, Madrid, 1955, pág. 870. Sobre las traducciones de Guillermo Valencia se puede consultar Sonja Karsen, “Guillermo Valencia: el poeta como traductor”, *Thesaurus*, 1885, T. XL, n° 2, págs. 349-361.

¹¹¹ Guillermo Valencia, *op. cit.*, pág. 876.

Leonardo es, pues, el genio inasequible, el visionario que a través de su arte contempla las raíces más profundas del hombre y de la naturaleza, coincidiendo con el carácter mítico que la cultura decadentista europea le había donado.

Finalmente, el poema finaliza con una alabanza a la soberbia plasmación que el genio florentino realizó de la imagen del Salvador:

“¡oh Nazareno!
en la patria divina
do el divino Leonardo
hizo en Ti la medida de los Héroes,
espejo del soñar, norma de afanes,
vértice de esperanzas sobrehumanas”¹¹²

Ahora bien, el gusto por lo leonardesco no se limita a la traducción del poema de D’Annunzio, en el mismo libro, en *Versiones* encontramos otro poema dedicado a la figura del florentino. En este caso, el escritor colombiano imprime un ritmo poético a las bellas y conocidas palabras que W. Palter dedicó a *Mona Lisa* y que hemos citado con anterioridad por su influencia y autoridad en la elaboración del mito de Leonardo:

“Es más antigua que las peñas
en derredor, donde Ella posa;
como el Vampiro,
estuvo muerta muchas veces
y abrió el secreto de la fosa;
buzo fue de mares sin fondo
y conserva su ser, en redondo,
los destellos del día mugiente;
mercó raras telas
a tratantes venidos de Oriente;
y, como Leda,
madre fue de la Helena troyana;
y dio el ser a María nazarena
como Santa Ana;
y todo esto llegó a su oído
en liras y flautas de blando sonido;
y vive sólo en su delicadeza
que moldeó lineamientos cambiantes
en gestos soberanos
y le tiñó los párpados y le afiló las manos...”¹¹³

No obstante, las citas al mundo vinciano no se agotan en las traducciones en el universo poético de Valencia. Así, por ejemplo, en sus composiciones recogidas en la edición que estamos utilizando como *Otras poesías*, nos encontramos con las típicas comparaciones de carácter modernista de la belleza femenina con la singularidad y atracción de la sonrisa leonardesca corporeizada, fundamentalmente, en el rostro de *Mona Lisa*.

De esta forma, en el libro de Valencia citado, veremos la aparición de tres claras referencias, que en unión de las citadas con anterioridad, nos vuelven a subrayar como el leonardismo se convirtió en un tema relevante en el universo estético de los movimientos “fin-de-siècle”.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, pág. 865.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Así, en el texto elaborado por el escritor colombiano “para el IV Centenario de Santa Fé de Bogotá” encontramos la descripción siguiente:

“Todo es eurytmia en ti. La esbeltez en el talle y en el andar consueñan con el vaivén airoso del sentir, mientras la brisa cuchichea en tus labios. Tu risa bulliciosa es canción, y el misterio fatal de Monna Lisa se irisa en tu mirar y mata en tu sonrisa.”¹¹⁴

De forma semejante, en el poema escrito en Bogotá en 1917 el escritor americano se refiere a Elena Soto del Corral con los elogios que siguen:

“Dulce como la antigua, ni un hálito de Pena
nubla tu rostro; llevas tu feliz destino
tu sonrisa enigmática que Leonardo el Divino
dio a sus figuras gráciles. ¡Oh virgen leucolena!”¹¹⁵

Y finalmente, el último ejemplo que daremos se presenta, aproximadamente, en términos parecidos en su poema “A Elena Saravia”:

“Vedla aquí! Don preclaro do la gracia es sonrisa
de la beldad (hechizo falaz de Monna Lisa
diluido en la paz de esta cima dorada).”¹¹⁶

* *Pedro de Répide (1882-1948)*

El madrileño Pedro Répide es uno de los modernistas más jóvenes que con un lenguaje sumamente refinado y sonoro introducirá el tema vinciano en alguno de sus poemas.

Así, por ejemplo, en dos poemas de 1907 encontramos claras referencias al artista italiano. En “El convite” Pedro de Répide nos recuerda una obra del pintor de Vinci no demasiado utilizada por la estética modernista como es la *Anunciación* sita hoy día en el museo florentino de los Uffizi:

“Del alfar más insigne que hubo en Capo di Monte
labrada por las manos de artífice véneto,
tengo en casa una taza. Ancha, clara, jocunda,
muy digna de que en ella libara Anacreonte
la leche de las cabras del Pindo y del Himeto
y el vino de las viñas del Ática fecunda.
Pintando un jardín tiene. De azucena y de nardo
de ciprés y de mirto, igual que el que sabemos
en la divina Anunciación de Leonardo”.¹¹⁷

La cita, efectivamente, rememora la delicadeza y elegancia que la tabla florentina posee y que, en cierta manera, se muestra en los cipreses que limitan el fondo de la composición y la azucena, que como símbolo virginal, comparece en el cuadro en las estilizadas manos del arcángel anunciador.

¹¹⁴ El texto escrito en Belalcázar en 1938 lo encontramos en *Otras poesías*, Guillermo Valencia, *op. cit.*, pág. 438.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 526.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 529.

¹¹⁷ Gregorio Martínez Sierra (dir.), *Renacimiento*, Sevilla, 2002, T.II, edición facsímil de 1907, págs. 1070.

Pero, por otro lado, la temática amorosa del joven epiceno, es tratada con una gran sutileza en el otro poema al que hemos hecho referencia y que se titula “Catalina Cornaro”:¹¹⁸

“Hay una balaustrada de traza florentina.
De allí pende tapices de urdimbre veneciana.
El pavo real de Juno sueña con la mañana.
Bajo un trono de mirtos reposa Catalina
Cornaro, última reina de Chipre. Una divina
discípula de Ovidio. Su mano soberana
halaga una melena y una frente galana,
muy digna de sus labios de primera latina.
¿Es Leonardo joven? ¿Rafael adolescente?”¹¹⁹

* **Gregorio Martínez Sierra (1881-1947)**

Nacido en Madrid y muerto en la misma ciudad, Martínez Sierra fue un periodista y autor teatral de gran éxito.

Su compromiso con la estética modernista se manifestó a través de las revistas *Helios* y *Renacimiento*, en las que ejerció un papel directivo fundamental.

Como hemos visto que sucede con otros escritores modernistas, el autor madrileño incluye en su repertorio de citas simbólicas una mención a la *Gioconda* en el poema “Los romances del hogar” incluido en el libro de 1907 *La casa de la primavera*:

“[...]la mística
inquietud de quietud de los canales
de Brujas; la divina
sonrisa de Gioconda; la elegancia
de tres Tanagras; la melancolía
de una noche pintada por Santiago
Rusiñol[...].”¹²⁰

Los versos del escritor madrileño son altamente representativos de obras significativas para el modernismo. Así, por ejemplo, la alusión a la “mística inquietud de quietud de los canales de Brujas” posiblemente esté haciendo referencia a un escrito tan relevante para la cultura “final de siglo” como es *Bruges-la-Morte* (1892), cuya autoría pertenece a Georges Rodenbach (1855-1898) y en el que, efectivamente, encontramos descripciones de la ciudad flamenca que remarcan el halo de vaciedad de la población:

“La ciudad, también, amada y bella anteriormente, encarnaba la forma de su dolor. Brujas era su muerte. Y su muerte era Brujas. Todo se unificaba en un destino semejante. Era Brujas-la-Muerta, puesta ella misma en la tumba de su muelles de piedra, con las arterias sin calor de sus canales, cuando ya había cesado allí de batir la gran pulsación del mar.”¹²¹

¹¹⁸ Con un sentido de gentileza nuestro poeta se hacia denominar Pedro de Répide y Cornaro (en realidad Gallegos), fantaseando con una procedencia familiar que tendría un origen en Catalina Cornaro (1454-1510), última reina de Chipre.

¹¹⁹ Gregorio Martínez Sierra, (dir.), *Renacimiento*, op. cit., pág. 1071.

¹²⁰ Gregorio Martínez Sierra, “Los romances del hogar” en *La Casa de la Primavera*. Los romances del hogar; Las ciudades románticas; Paisajes espirituales; El mensaje de las rosas; Las horas, Madrid, 1921.

¹²¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, 1977, pág. 24: “La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était la morte. Et sa morte était Brges. Tout s’unifiait en une destinée pareille. C’était Brges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de Pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d’y battre la grande pulsation de la mer.”

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Curiosamente, la crítica artística, como comentaremos más adelante, ha establecido un nexo entre los fondos paisajísticos de Julio Romero de Torres en su asociación simbólica de edificios de la Córdoba andaluza con el hieratismo compositivo y la visión gris y mortecina de las descripciones que el escritor belga nos trasmite de la emblemática villa de los canales. Lo cual, nos hace suponer, el evidente éxito del texto flamenco en los círculos intelectuales y artísticos modernistas madrileños donde participaban de sus tertulias tanto el pintor cordobés como Martínez Sierra.

El gusto por lo exótico constituyó una de las direcciones temáticas más relevantes de los movimientos “fin-de-siècle”. En este sentido, la alusión de nuestro escritor a las esculturas de Tanagra, señala el deseo de incorporar no sólo elementos de civilizaciones perdidas o alejadas sino, también, el placer que se obtiene por esos objetos pertenecientes a la civilización grecorromana que, hasta ese momento, no habían sido suficientemente valorados por la arqueología o la historia del arte. Así, debemos contextualizar el verso del Martínez Sierra mediante una interesante apreciación de Pedro González Blanco en el número de *Helios* correspondiente a 1903:

“Y hay quien prefiere una simple figurina trabajada por un coroplasta de Tanagra a todas las estatuas de Praxíteles.”¹²²

Por otro lado la cita del poeta madrileño vuelve a abundar en el recordatorio del símbolo más conocido del arte de Leonardo, “la divina sonrisa de la Gioconda”. Y, finalmente, no podemos dejar de subrayar la presencia melancólica de otro artista profundamente influido por el genio vinciano, nos referimos a Santiago Rusiñol, quien, adoptaba el leonardismo en el ambiente catalán “final de siglo” y se convertía en uno de los grandes defensores de la tradición vinciana como tendremos ocasión de ver más detenidamente.

Sin embargo, la apropiación de los temas vincianos finiseculares no quedó en Martínez Sierra reducida a una estrofa, aunque ésta sea, como hemos visto, representativa, en tantos sentidos, de ese espíritu decadente que impregnaba los últimos años del siglo XIX y el alborar de la vigésima centuria.

Encontramos en su obra poética recogida en 1921 con el título de *Obras completas. La Casa de la Primavera* un poema dedicado a la *Gioconda* donde, como veremos, vuelve a exponer una síntesis de esa visión perversa y truculenta del mito creado a partir de la interpretación “decadente” de la obra del artista italiano:

“Burlándose sin duda de mi perplejidad,
la Gioconda me mira con sus ojos malignos.
¡Ojos claros, sonrisa cruel, sedme benignos,
que a gran belleza cumple inmensa caridad.”¹²³

Efectivamente, en estos versos aparece la dama florentina, “con sus ojos malignos y sonrisa cruel” que ya Pater había difundido unas décadas antes, impregnado con este letal perfume, la obra del maestro de Vinci, y que, todavía, en una época tan avanzada

¹²² La cita, efectivamente, corresponde a Pedro González Blanco, “Alberto Samain”, *Helios* I, t.2, 1903, págs. 64-69. Texto extraído de Lily Litvak, *El sendero del tigre*, Madrid, 1986, pág. 224.

¹²³ Gregorio Martínez Sierra, *Obras completas. La Casa de la Primavera*. Madrid, 1921, *Paisajes espirituales*, “Para la Gioconda”, págs. 153-154. Los dos últimos versos parecen emparejar la visión de Martínez Sierra con el famoso madrigal de Gutierre de Cetina, *Ojos claros, serenos*, Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, 1981, Ed. de Begoña López Bueno, pág. 131.

como la década de los veinte de la centuria pasada seguía vigente, al menos, en algunos escritores que seguían manteniendo su afinidad y fidelidad al credo modernista.

***Rogelio Buendía (1891-1969)**

El médico y poeta onubense Rogelio Buendía Manzano comenzó su trayectoria como escritor inspirándose en el Modernismo, movimiento artístico que aun dominaba los escenarios literarios españoles, y siendo por ello uno de sus últimos representantes notables a nivel hispano.

En su obra inicial recoge los temas y símbolos que Rubén Darío introdujo en las tendencias fin-de-siècle españolas y, de esta manera, la inevitable sombra de Mona Lisa aparecerá adornada de su sonrisa para instalarse en alguno de los versos del poeta andaluz.

El ejemplo más evidente de esta recurrencia en la recepción del tema leonardesco en la literatura modernista de Buendía lo encontramos en el poema titulado “Nácares” incluido en el libro de 1916 del mismo título.

Seguidamente, mostramos dos estrofas del citado poema donde la presencia protagonista de Gioconda se encuadra en los parámetros líricos y alegóricos caracterizados a lo largo de este capítulo:

“Solamente nos queda de la vida
esta mueca que nos dejó el Destino.
Antes yo te decía Monna Lisa
y tú me motejabas de Aretino [...]”

“Me tendiste tu mano; esa tu mano
arrancada de un lienzo de Florenica,
y, a través de la piel, sentí en tus dedos
la sangre fría de la indiferencia [...]”¹²⁴

Para concluir este apartado en el que hemos analizado la repercusión del mito leonardesco en la poesía modernista hispanoamericana y española, nos gustaría establecer una relación con las producciones españolas posteriores, de tal manera que, en un escritor relevante de la Generación del 27 como es **Rafael Alberti (1902-1999)**, y en un libro dedicado a la pintura, que sabemos era una de sus pasiones, nos topamos con dos poemas en los que Leonardo aparece como protagonista importante de la tradición pictórica occidental.

A continuación recordaremos los testimonios del aprecio del Alberti por el genio vinciano. El escritor gaditano, titula una de sus composiciones como “Leonardo”, y en ella, siguiendo los pasos vasarianos del elogio pleno esboza con las siguientes palabras el nacimiento del genio:

“Al fin la Luz se decidió a ser ángel,
y un alba dijo: -Es el momento. ¡Sea!
Y la Sabiduría, desdeñando
Su alta cuna, pensó: -He aquí mi frente,
mi nueva casa para el pensamiento,
dos bellos ojos dulces reposados

¹²⁴ Para el estudio de la obra modernista de Rogelio Buendía hemos seguido la edición de la misma realizada por José María Barrera López, Rogelio Buendía, *Obra poética modernista*, Huelva, 2005.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

para el mar de la pura inteligencia.
Y la tranquila Grecia delicada
sonrió en su abandono y: -Me abandono
-se dijo- y me disuelvo en la hermosura.
Y al cabo la Belleza total, sola:
-Sueño- ofreció- que me llaméis Leonardo.”¹²⁵

A continuación, el escritor andaluz desgrana, sucesivamente, los campos en los que el artista florentino destacó así como sus grandes inquietudes.

En principio, Alberti, subraya la capacidad de contemplación de Leonardo y la agudeza de sus sentidos en la observación y en la plasmación de lo visto:

“Es la contemplación, es la obstinada
fijeza agotadora del detalle,
el minucioso análisis que lleva
más allá de los términos del éxtasis.”¹²⁶

Seguidamente, nos recuerda en sus versos la preocupación vinciana por captar el volumen del aire y sus efectos sobre la percepción y la representación pictórica, en lo que se ha venido a llamar “perspectiva aérea” o como el florentino la denominaba “prospettiva de’colori”

“Pintar el viento, reducirlo a líneas,
precisar en el vuelo de un segundo,
fijar la forma, el molde, el vaciado
de su soplo visible que lo mueve.”¹²⁷

Posteriormente, la pasión por las aves y por el vuelo aparecen en la descripción realizada del genio italiano:

“Volar, volar, pero sabiendo el ojo
que no hay pájaro o flecha que lo engañen,
perspectivas celestes que las torres
con su mentira azul lo descarríen.
Sueño de la pupila que no sueña.”¹²⁸

Y el claroscuro y la pasión por la anatomía no son olvidados por el poeta gaditano:

“Misterio lejos del misterio, hermoso
barba de luna atenta en el claroscuro,
me surge solitario ante la muerte
desmenuzada en yerta anatomía.”¹²⁹

En fin, Alberti termina su recreación sobre Leonardo, calificándolo con el apelativo “El Ojo”, denominación que a lo largo del poema nos recalca la gran virtud del florentino, el sentido que más encomió y que fundaba su proyecto intelectual que ha sido denominado en tantas ocasiones como “la Ciencia del Pintor”:

“Pero es el Ojo Universal quien vive,

¹²⁵ Rafael Alberti, *A la pintura*, Buenos Aires, 1973 (1ªed. 1948), pág. 29.

¹²⁶ *Ibidem*, pág. 30

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 31.

¹²⁹ *Ibidem*.

Leonardo da Vinci y España

es la inmortal Retina quien perdura,
escrutando el perfil de las edades,
rayándolo en las láminas del tiempo.”¹³⁰

No obstante, el libro albertiano dedicado a la pintura nos reserva un recuerdo vinciano más. En otro texto de la publicación titulado “A la Perspectiva”, el autor andaluz no puede olvidar la importancia que tuvo el florentino en las reflexiones sobre esta herramienta pictórica que adquiere casi un valor simbólico en el arte del Renacimiento:

“Los ámbitos en ti fundan su planta.
la línea con el número te canta.
A ti, brida y timón de la Pintura.”¹³¹

El último verso elaborado por Alberti esta recreando una máxima leonardesca, muy conocida y que aparece en el *Libro di Pittura*:

“La perspectiva es la brida y el timón de la pintura. La grandeza de la figura pintada te debe mostrar la distancia a la que es vista. Su tu ves una figura grande del natural, sabes que se demuestra que esté cerca del ojo.”¹³²

Leonardo en la prosa modernista Hispanoamérica y española.

*** Valle-Inclán (1866-1936)**

Don Ramón María del Valle-Inclán es uno de los escritores que representó de manera más evidente la introducción del Modernismo en las letras españolas.

Ahora bien, el escritor gallego, no sólo fue autor de textos donde imperaba el delicado lenguaje modernista sino que también en 1916 publicaba el ensayo titulado *La Lámpara maravillosa*, donde exponía sus ideas estéticas sobre esta tendencia artístico-literaria. De hecho, este ensayo, parecía, en cierta manera, recapitular un trecho de la vida artística del escritor español, para, a partir de ese momento, abrirse a nuevas directrices literarias que, en su caso, cuajaron, en el “esperpento”

En la *Lámpara maravillosa*, Valle-Inclán razonando acerca de diversos temas relacionados con las estéticas decadentistas y “fin-de-siècle, introduce un influjo donde el aire leonardesco juega el valor de un claro ejemplo.

Pues bien, en la elaboración de su doctrina, a lo largo de las páginas de las páginas de *La lámpara maravillosa*, una de las primeras de las *Rosas Estéticas* es la *Rosa andrógina*, y es curiosa la referencia a Leonardo:

“En el segundo círculo se abre la rosa clásica, rosa de maravillosa geometría, rosa andrógina, rosa verbo que junta en una suprema síntesis el antagonismo de las horas y de las vidas. No guarda el enigma del futuro como la rosa erótica, ni guarda el enigma del pasado, que sólo existe cuando recordamos y sabemos de nosotros mismos por las voces que da la conciencia: Su anhelo es enlazar las formas contrarias, los movimientos contrarios, y el instante que pasa y el que se anuncia. Todo el renacentismo

¹³⁰ *Ibidem*. Sobre la “Ciencia del pintor” leonardesca se pueden seguir múltiples reflexiones en los escritos de gran número de investigadores como Pedretti, Kemp...

¹³¹ *Ibidem*, pág. 67.

¹³² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. II, pág. 346: “La prospettiva è la briglia e timone della pittura. La grandezza della figura dipinta [ti debbe] mostrare a che distancia [ell'è] veduta. Se tu vedi una figura grande al naturale, sappi che la si dimostra essere presso all'occhio.”

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

italiano aparece imbuido de este concepto metafísico, que en el mundo antiguo había tenido su más hermética alegoría en los mitos de sirenas y centauros. Pero Leonardo da Vinci, más sagaz, busca el ideal estético en la expresión ambigua: El nacer y el declinar de la sonrisa es el sutil comentario que expresen sus pinceles sobre la boca de la Gioconda.¹³³

El tema del “andrógino” lo hemos ya señalado como una de las reflexiones características del pensamiento de los últimos años del siglo XIX y hemos nombrado a Joséphin Péladan como uno de sus postulantes.

Posiblemente, por el conducto de los temas del *psiquismo* llegó a Valle Inclán la figura de aquel extraño personaje de barba frondosa, vestido de túnicas talares, que firmaba Sâr Joséphin Péladan, miembro del “Supremo Consejo” de la “Rosacruz del Templo y el Grial o Rosacruz Católica.

Bastará con que rastremos algunos de sus temas predilectos que figuran en el libro que resume su estética. *L'art idéaliste et mystique* para darnos cuenta, por ejemplo, como el escritor francés siguió con mucha atención, el tema del *andrógino*, que creyó ver a lo largo de las culturas antiguas-esfinges, estatuas asexuadas griegas y la figura de San Juan en la pintura de Leonardo:

“El Verbo del Precursor más misterioso todavía, se expresaría, de esta forma, parcialmente, ‘¡Mi gesto incita y mi sonrisa desafía, yo soy Juan! No te sorprendas: mi gesto dice la verdad a todos, y mi sonrisa la dice a algunos; actúo para la masa, sonrío para un pequeño número; como soy andrógino de formas, soy doble de pensamiento positivo e imperioso esotéricamente; pasivo y dulce para los elegidos. Mi dedo elevado muestra el cielo; anuncio la necesidad de la salvación, el pliegue de mi boca el arte místico revela que la salvación no es siempre el dolor. Lo que ves en mis ojos es la voluptuosidad de los espíritus; yo se que el mal es transitorio como el dolor, y que el bien, como la alegría solos son eternos. Los imbéciles traducirán mi mohín singular por el escepticismo, esta ignorancia, y lo se: soy el más sabio de los santos mi mano ordena creer y mis labios incitan a comprender. El que se deje seducir por mi gracia poseerá un día esta sonrisa de los Querubines eternamente radiantes por el conocimiento divino. Los hombres tiene necesidad de temer; pero yo, más cerca de Dios, sonrío a este temor porque amo, amo indefectiblemente, y este amor me une a él; el cielo sonrío, el cielo esta feliz, el cielo es la voluptuosidad santa, yo revelo la salvación por la belleza, tal y como lo concibió Leonardo da Vinci, arcángel, maestro de las formas, en la estancia eterna. Soy el Anunciador del misticismo de la belleza, el misticismo del arte.¹³⁴

¹³³ Ramón María del Valle-Inclán, *La Lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid, 1960 (1ª ed. 1916), pág. 86. Para el análisis de esta obra es un escrito ineludible Guillermo Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, 1965.

¹³⁴ Joséphin Péladan, *L'art idéaliste et mystique*, Paris, 1909, págs. 226-227. Le Verbe du Précurseur, plus mystérieux encore, s'exprimerait ainsi partiellement: « Mon geste incite et mon sourire défie, et je suis Jean! Ne t'étonne pas: mon geste dit la vérité à tous, et mon sourire la dit à quelques-uns; j'agis pour la masse, je souris pour le petit nombre; comme je suis androgyne de formes, je suis double de pensée, positif et impérieux, exotériquement; passif et doux pour les élus. ((Mon doigt élevé montre le ciel; j'annonce la nécessité du salut; le plissement de ma bouche l'art mystique révèle que le salut n'est pas toujours la douleur. Ce que tu vois dans mes yeux, c'est la volupté des esprits; je sais que le mal est transitoire comme la douleur, et que le bien, comme la joie, seuls sont éternels. Les imbéciles traduiront ma moue singulière par le scepticisme, cette ignorance, et je sais: je suis le plus savant des saints ma main ordonne de croire et mes lèvres incitent à comprendre. Celui qui se laissera séduire par ma grâce possédera un jour ce sourire des Khérubs éternellement ravis de la connaissance divine. Les hommes ont besoin de craindre; mais, moi, plus près de Dieu, je souris de cette crainte, parce que j'aime, que j'aime indéfectiblement, et que cet amour m'unit à lui; le ciel sourit, le ciel est gai, le ciel est la volupté sainte: je révèle le salut par la beauté, tel que le conçut Léonard de Vinci, archange, maître des formes, au séjour éternel. Je suis l'Annonciateur de la Mystique de beauté, de la Mystique d'art. » Otras referencias a la teoría andrógina en el pensamiento de Péladan han sido vistas en las páginas anteriores con la bibliografía correspondiente. También serviría para encuadrar el tema el texto de Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, 1984, (1ª ed. francesa, 1962), págs. 124-127.

Esta importancia de la temática del andrógino en la escritura modernista la debemos hacer notar, también, en el poema de Rubén Darío que se encuentra en *Prosas Profanas* titulado “Coloquio de los centauros”:

“Por suma ley un día llegará el himeneo
que el soñador aguarda: Cinis será Ceneo;
claro será el origen del femenino arcano:
la Esfinge tal secreto dirá a su soberano.”¹³⁵

Esta apreciación de la virtud del andrógino en la obra de Valle-Inclán tiene un valor polimórfico. Así, en la visión del andrógino como una resolución de contrarios, el escritor español ve esta figura simbólica como una superación de las oposiciones, superación que es distinta y diferente según quien la ejecuta.

En este sentido es muy interesante hacer notar que la comparación establecida en este trabajo de investigación en capítulos anteriores entre el el leonardismo y la pintura de Velázquez es traída de nuevo a la palestra intelectual de la reflexión por Valle, quien afirma:

“El español y el florentino, con maneras diversas, expresan el mismo concepto metafísico y estético que tres mil años antes había alumbrado en el mármol andrógino de Venus Afrodita. El griego enlaza las formas contrarias. El florentino los movimientos. El español las horas.”¹³⁶

Finalmente, y en relación a la *Lámpara Maravillosa* terminaremos la recepción de Leonardo en este breviarío estético recordando otra cita que parece en el libro y que nos introduce en una de las nociones estéticas más defendidas por el gallego en su texto, a saber, el “Quietismo”:

“Decía Leonardo que el movimiento sólo es bello cuando recuerda su origen y define su término, y lo comparaba con la línea de la vida en los horóscopos. El quietismo estético tiene esta fuerza alucinadora. Inicia una visión más sutil de las cosas y al mismo tiempo nubla su conocimiento porque presente en ellas el misterio.”

Valle-Inclán, en la obra que estamos examinando, defiende una teoría estética que él denomina como “Quietismo”¹³⁷, y de la que llega el autor gallego llega a decir:

“El quietismo estético es la significación más expresiva de las cosas, en un nuevo entrever.”¹³⁸

Un poco más arriba, nuestro autor ha dado una de sus versiones del “Quietismo” que nos aclara más su valor simbólico y su relación con el genio de Vinci:

¹³⁵ Rubén Darío, *Prosas Profanas*, op. cit., pág. 70. En la mitología griega, Céneo era un lápita que en su origen fue una doncella llamada Cene o Cenis, y era hija de Élato. De joven fue secuestrada por Poseidón y posteriormente amada o violada por este dios. Como consuelo, éste le concedió un deseo, que no fue otro más que convertirle en un hombre invulnerable (Véase, P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1989, pág. 95, (1ª ed. francesa, 1951)) Un análisis de esta temática en Rubén Darío la encontramos en el texto de Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, 1934, donde el autor indica que el poeta nicaragüense introdujo tal temática, igualmente, en el poema, visto con anterioridad, “Salutación a Leonardo”. También sobre éste escritor y sobre este poema y el bixesualismo en Ruben se puede ver Giovanni Allegra, *Il regno interiore. Premesse e sembianze del modernismo in Spagna*, Milano, 1982, págs 174-175.

¹³⁶ Valle-Inclán, *La Lámpara Maravillosa*, op. cit., pág. 87

¹³⁷ Un estudio de esta doctrina estética del escritor gallego que adquiere su mejor formulación en la *Lámpara maravillosa* en el texto ya citado de Guillermo Díaz-Plaja, aunque también se puede consultar el artículo de Miriam Sánchez Moreiras, “Prerrafaelismo y quietismo estético en Aromas de Leyenda”, *Cuadernos de estudios gallegos*, T. 52, N.º 118, 2005, págs. 429-445.

¹³⁸ Valle-Inclán, *La Lámpara Maravillosa*, op. cit., pág. 123.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

“Contemplémonos en nosotros mismos hasta descubrir en la conciencia la virtud o el pecado raíz de su eterna responsabilidad, y la veremos quieta y materializada en un gesto.”¹³⁹

El gesto al que se refiere el escritor español es el trazo misterioso y a la vez sublime que los decadentes del “Fin-de-siècle” supieron ver como una de las múltiples facetas del genio de Leonardo.

Tras examinar una parte de la teoría estética de Valle en *La Lámpara Maravillosa* nos introduciremos, a partir de este momento, en los textos literarios del escritor gallego, donde veremos como la presencia de Leonardo y de *La Gioconda* llega a ser casi obsesiva.

Esto, quizá, ocurre en una de sus primeras creaciones titulada como *Epitalamio* (1897).

En *Epitalamio (Historia de Amores)*, se nos dibuja una situación amorosa enmarcada en los ambientes estetizantes de finales de siglo¹⁴⁰. Los personajes de la acción son “Augusta”, nombre por el que es conocida también la pieza, el príncipe “Attilio Bonaparte” y la hija de Augusta nombrada como Beatriz, nombre cargado de profundas sugerencias en la cultura de las últimas décadas del siglo XIX por sus resonancias dantescas.

Las referencias que a la figura de Leonardo se señalan en el *Epitalamio* establecen una comparación entre la virginal Beatriz y la ambigüedad y seducción que ejerce el rostro y la sonrisa de Mona Lisa en el protagonista masculino de la obra.

Así, por ejemplo en el “Epitalamio IV” el autor introduce esta paradoja en los siguientes términos:

“Beatriz clavaba en su madre aquellos ojos de Gioconda, misteriosos y profundos y se ruborizaba.”¹⁴¹

Quizá, sea pertinente subrayar la cercanía de la adjetivación que el escritor gallego utiliza en la frase anterior con el conocido y ya citado verso de Baudelaire sobre la fascinación que ejerce la actividad de Leonardo en los hombres de finales de la decimonovena centuria: “Léonard de Vinci, miroir profond et sombre.” Afinidad que indica que parte de la atracción que Valle siente por el icono leonardesco proviene de la recepción que tuvo en la cultura francesa decadente.

Sin embargo, nuestro escritor juega, continuamente, en este *Epitalamio* con esa ambigüedad mística y sensual que le hace pararse en uno de los polos según la visión que pretende darnos de Beatriz-Gioconda.

Ahora bien, los sentimientos de atracción física y espiritual de la imagen vinciana ya han sido hechos notar en la interpretación que de la obra de Leonardo hicieron los movimientos “fin-de-siècle”, por lo que, podemos volver a afirmar la cercanía de Valle a este espíritu estético.

Veamos, pues, algún ejemplo de esta polaridad, presentada en este caso como sensualidad que se acerca a la pasión que inspira la madre de Beatriz, Augusta:

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Véase Dianella Gambini, “Lectura dannunziana del epitalamio de Valle-Inclán”, en V.V.A.A., *Leer a Valle Inclán*, Dijon, 1986, págs., 15-36.

¹⁴¹ La edición que utilizamos y con la que citamos es Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas. Epitalamio*, Madrid, 1977, pág. 189.

Leonardo da Vinci y España

“Sus mejillas antes tan pálidas, tenían ahora esmaltes de rosa; se alegraba el misterio de sus ojos; y su sonrisa de Gioconda adquiría expresión tan sensual y tentadora, que parecía el reflejo de aquella otra sonrisa que jugaba en la boca de Augusta.”¹⁴²

Y, por otro lado, la virginidad que despoja la percepción de toda impureza en la apreciación que a continuación presentamos:

“La sonrisa de Gioconda agonizaba dolorida sobre los castos labios de la niña.”¹⁴³

No obstante, Valle en un momento de la obra expresa sus fuentes y preferencias culturales al hacer una evidente referencia a Sâr Péladan, personaje excéntrico y teósofo que hemos citado más arriba por sus interpretaciones místicas de Leonardo y por su influjo en esa interesante obra estética del escritor español que es la *Lámpara Maravillosa*:

“Y riendo como una loca, hundía sus dedos blancos en la ola negra que formaba la barba del poeta, una barba asiria y perfumada como la del Sar Peladam.”¹⁴⁴

Femeninas (seis historias amorosas), publicado en 1895, es decir, con anterioridad a *Epitalamio* nos muestra la misma preocupación modernista en el estilo y en los contenidos.

Además, estas pequeñas narraciones son una especie de antecámara de las magníficas *Sonatas* en las que el novelista gallego comienza ya a definir los personajes que aparecen en *Femeninas*.

El más claro ejemplo que, de esta afirmación podemos dar es el personaje protagonista del cuarto episodio: “La Niña Chole”, mujer impetuosa y sensual que dominará, igualmente, como veremos, la *Sonata de Estío* del autor gallego.¹⁴⁵

La Niña Chole aparece representada en la pluma de Valle con un perfil netamente decadente, a saber, es la imagen de la “femme fatale”, sensual y a su vez letal para el varón, recubriéndose a su vez con unos rasgos que permiten entrever algunas características del mito vinciense giocondesco, como, por ejemplo, la sonrisa; sonrisa que, como instrumento bien acordado, nos deja percibir todos los matices de su seductora gradación:

“El recuerdo de la Niña Chole perseguíame con mariposeo ingrátido y terco. Su belleza índica, y aquel encanto sacerdotal, aquella gracia serpentina; y el mirar sibilino, y las caderas onduladas, *la sonrisa inquietante*”¹⁴⁶

La sonrisa “inquietante” o “fresca y sana”,¹⁴⁷ sin embargo, produce en nuestro autor una ambigua atención, tal y como sucedía con la joven hija de Augusta en el *Epitalamio*, de tal manera, que, finalmente, el sentimiento que en el hombre produce este símbolo del misterio femenino es pavor: “Tuve miedo de aquella sonrisa”¹⁴⁸

¹⁴² *Ibidem*, pág. 192.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 201.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pág. 196.

¹⁴⁵ Véase este texto de Valle-Inclán: Lily Litvak, *El sendero del tigre*, Madrid, 1986, “Tropicana. Exotismo tropical y primitivismo”, págs. 146-191.

¹⁴⁶ Valle Inclán, *Femeninas. Epitalamio, op. cit.*, pág. 123. El subrayado es nuestro.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 126.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 135.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Como dijimos con anterioridad la Niña Chole hace su reaparición en la *Sonata de Estío* (1903) adornada con el mismo rasgo facial, huella indeleble de sus orígenes vincianos:

“Vagaba, cuál siempre, por su labio inquietante sonrisa”¹⁴⁹

“¿Sería para él la sonrisa de aquella boca en donde parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico?”¹⁵⁰

De forma interesante, Emilio Carrère adjetiva de manera parecida a una mujer, encarnación sobrenatural, en una de sus “leyendas madrileñas”:

“La hermosa mujer le invitó a sentarse y dijo con una sonrisa encantadora y enigmática: ‘os aguardaba, caballero guardia’”¹⁵¹

Es evidente que, en este caso, la encarnación de la “mujer fatal”, una visión celestial que tiene como objetivo la regeneración del alma de un hombre pecador y pendenciero, en este momento de seducción, es presentada con la ambigua calificación de su sonrisa: “encantadora y enigmática”.

Ahora bien, la “sonrisa enigmática” es casi un atributo de las descripciones que se realizan de la *Gioconda*, de hecho, ya hemos visto como Guillermo Valencia dice de las figuras de Leonardo: “tu sonrisa enigmática que Leonardo el Divino dio a sus figuras gráciles”, y Valle, continuamente, califica ese gesto facial como “inquietante”.

Sin embargo, no es extraño, que Carrère y Valle coincidiesen en una visión parecida de el tipo de “femme fatale”, y en su adscripción a un modelo vinciano ya que ambos participaron en las mismas tertulias madrileñas donde pondrían en común sus ideas.¹⁵²

La *Sonata de Primavera* (1904), con claras reminiscencias dannunzianas, no deja tampoco de insistir en la importancia de la presencia de Leonardo en la literatura modernista. Así, en el coloquio mantenido por Bradomín y Polonio se remarca la inigualable bondad de Leonardo calificado como “el Divino”, adjetivo que le convenía según la biografía vasariana pero que también se aplicó al Marqués de Sade¹⁵³:

“(…) Yo entré. Aquella estancia me pareció en todo semejante a la cámara en que agonizaba Monseñor Gaetani. También era honda y silenciosa, con antiguos cortinajes de damasco carmesí. Arrojé sobre un sillón mi manto de guardia noble, y me volví mirando los cuadros que colgaban de los muros. Eran antiguos lienzos de la escuela florentina, que representaban escenas bíblicas- Moisés salvado de las aguas, Susana y los ancianos, Judith con la cabeza de Holofernes-. Para que pudiese verlos mejor, el mayordomo corrió de un lado al otro levantando todos los cortinajes de las ventanas. Después me dejó contemplarlos en silencio: Andaba detrás de mí como una sombra, sin dejar caer los labios la sonrisa, una vaga sonrisa doctoral. Cuando juzgó que los había mirado a todo sabor y talante, acércase en la punta de los pies y dejó oír su voz cascada, más amable y misteriosa que nunca:

- ¿Qué os parece? Son todos de la misma mano... ¡Y qué mano...!

Yo le interrumpí:

- ¿Sin duda, Andrea del Sarto?

¹⁴⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de Primavera. Sonata de Estío*, Madrid 1991, pág. 118

¹⁵⁰ *Ibidem*, 119. Recordemos la vincindad posible de esta cita valleinclinesca con la visión que Pater da de la *Gioconda*.

¹⁵¹ Emilio Carrère, “El espadín del caballero de guardia” en *Antología*, Madrid, 1998, pág. 329.

¹⁵² Sobre este especto y en relación a su común amistad con el pintor Julio Romero de Torres se puede consultar: Francisco Zueras Torrens, *Julio Romero de Torres y su mundo*, Córdoba, 1987.

¹⁵³ Sobre el asunto de Sade y el sadismo en la cultura artística decadente y simbolista se puede consultar la bibliografía ya aportada en páginas anteriores y especialmente: Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo, op. cit.*, págs 83 y s.s.: “All’insegna del Divin Marchese”.

Leonardo da Vinci y España

El señor Polonio adquirió un continente grave, casi solemne:

- Atribuidos a Rafael.

Me volví a dirigirles una nueva ojeada, y el señor Polonio continuó:

- Reparad que tan sólo digo atribuidos. En mi humilde parecer valen más que si fuesen de Rafael...
¡Yo los creo del Divino!

- ¿Quién es el Divino?

El mayordomo abrió los brazos definitivamente consternado:

- ¿Y vos me lo preguntáis, Excelencia? ¡Quién puede ser sino Leonardo da Vinci...!”¹⁵⁴

El gusto de Valle por el arte renacentista italiano y en especial por Leonardo fue, en cierta manera reconocido al ser escogido por el propio **Jacinto Benavente** (1866-1954) para una de sus piezas teatrales. Benavente repartió un papel de “modernista” en la *Comida de las fieras* a nuestro escritor gallego quien lo representó como actor en las tablas del Teatro de la Comedia en 7 de noviembre de 1898.

Valle Inclán estaba muy cerca del personaje “Teófilo Everett”, un papel que aparecía muy bien tipificado: ingenioso, refinado, coleccionista de miniaturas de viajero impenitente que describe así una de sus compras:

“-No, de autor desconocido: así dice el catálogo, y por eso me agrada. ¡Oh, que retrato! Una dama italiana del Renacimiento; una princesa tristemente altiva, con la altivez desolada de las cumbres solitarias; sugestiva como la Gioconda de Leonardo de Vinci o la Nelly de Reynolds con los ojos glaucos, felinos y las manos, ¡oh las manos!...dignas de un soneto de Rossetti...; manos liliales”¹⁵⁵

Ahora bien, algunos críticos vieron, por otro lado, una relación entre la dramaturgia de Benavente y el espíritu de Leonardo como podemos ver en esta cita de Álvaro Alcalá Galiano:

“Hay en el mismo ingenio de Benavente una ironía penetrante y sutil como en las obras de los artistas florentinos. La sonrisa de Gioconda, reflejada en su estilo irónico, hace de su labor artística una visión de la vida, suave y plácida, como se tiene al rayar el alba.”¹⁵⁶

La cita del artista bilbaíno deja, una vez más, constancia de la recepción intensa que de la obra de Leonardo se hizo en estos movimientos “fin-de-siècle” y del continuo diálogo que los artistas y escritores de este período mantienen con el insigne creador italiano.

Una última remembranza de una alusión a la obra vinciana en la producción literaria del escritor gallego la podemos percibir en uno de los relatos que constituyen ese mosaico de pequeñas y deliciosas narraciones que componen el *Jardín Umbrío* (1903). Así, en el cuento titulado *Mi hermana Antonia* el protagonista realiza una descripción de la bella fisonomía de su madre terminándola con una comparación con la Madonna Litta leonardesca que se conserva, hoy día, en el Museo Ermitage de San Petersburgo:

“La otra, la del guante negro, solía disimularla entre el pañolito de encaje, y sólo al santiguarse la mostraba entera, tan triste y tan sombría sobre la albura de su frente, sobre la rosa de su boca, sobre su seno de Madona Litta”¹⁵⁷

Finalmente, no debemos dejar de notar la influencia que las ideas artísticas de Valle-Inclán tendrán en los círculos artísticos hispanos gracias a su extensa labor periodística.

¹⁵⁴ *Ibidem*, págs. 34-35.

¹⁵⁵ Jacinto Benavente, *La comida de las fieras*, Madrid, 1913, págs. 12-13.

¹⁵⁶ Álvaro Alcalá Galiano, *Impresiones de Arte*, Madrid, 1910, pág. 306.

¹⁵⁷ Ramón del Valle-Inclán, *Jardín Umbrío*, Madrid, 1986, pág. 70.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

El autor gallego que gustaba del arte renacentista italiano como uno de los exponentes máximos de la cultura europea, utiliza la comparación con el maestro florentino para subrayar la maestría y el buen gusto pictórico de algunos artistas coetáneos. Por ejemplo, en unas “Notas de la exposición de Ricardo Baroja” el creador de las *Sonatas* afirma:

“Ricardo Baroja, por su espíritu vario y fecundo, se me aparece algunas veces como un nieto del divino Leonardo. La sangre italiana le ha dado para todas las cosas una bella sonrisa y una gran curiosidad, con aquella rara inquietud, mezcla de alegría pagana y de terror cristiano que ungió el alma de todos los grandes artistas del siglo XV”¹⁵⁸

Sin embargo, el influjo más poderoso lo ejerció nuestro Valle sobre uno de los pintores simbolistas más excelsos: Julio Romero de Torres, “el Leonardo andaluz” de Manuel Machado, y a quien estudiaremos, más adelante, unas páginas más abajo.

De esta manera, en las Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912, Valle dedica unas palabras al artista cordobés de quien dice:

“Entre los artistas que concurren a esta Exposición el único que aparece dueño de una estética es Julio Romero de Torres. Una estética sutil que busca en las cosas aquel gesto misterioso que las hace únicas y durables. Su pintura, como toda noble expresión artística, aspira a fijar esas alusiones que están más allá del sentido humano apto para encarnarse en las premisas de un silogismo y en el número y en la pauta de las ideas demostradas. El espíritu vulgar sólo puede conocer las verdades derivadas de las razones y emociones insignificantes, nunca lo inefable de las alusiones eternas. Pero el hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste todas las formas de un nuevo significado como de una túnica de luz.”¹⁵⁹

Así pues, efectivamente, hemos podemos comprobar como Ramón María del Valle-Inclán es uno de los escritores españoles que recogen de una manera más acertada la visión que la cultura decadente y simbolista europea había elaborado sobre la figura de Leonardo da Vinci y de sus obras más reconocidas.

* *Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927)*

El escritor venezolano Díaz Rodríguez, al igual que Rubén Darío, aúna a su amplia y erudita formación sus estancias en el continente europeo que le permitieron un conocimiento, de primera mano, de las temáticas y de las líneas estéticas que en nuestro continente se estaban gestando en los últimos años del siglo XIX.

En su obra literaria junto a las temáticas americanistas encontramos los tópicos de la escritura fin-de siècle, entre los que podemos volver a enumerar la fascinación que el autor hispanoamericano sentía por el arte leonardesco. Fascinación que se plasmará tanto en su obra ensayística como en sus textos más literarios.

¹⁵⁸ Ramón del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Edición de Javier Serrano Alonso, Madrid, 1987, pág. 240. Ahora bien, Ricardo Baroja no será tan copioso en el recuerdo de Leonardo en su obra, encontrando solamente la siguiente cita: “¡Qué desgraciados fueron los escultores egipcios, los griegos, los misteriosos artistas de las cavernas, que con tuétano y arcillas pintaban siluetas de bisonte y de mamut! ¡Pobres artífices de la Edad Media, renacentistas italianos, alemanes y españoles del Siglo de Oro! A su lado no pululaban los críticos de arte. ¡Pobre Fidias! ¡Pobre Ghirlandaio! ¡Desgraciado monje Peselinos! ¡Pobres Leonardo y Rafael!” Extraído de Ricardo Baroja, *La Crítica de Arte* (1925) incluido en *Obras selectas*, Madrid, 1967, pág. 355.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 257.

En *Camino de perfección* (1911), la obra ensayística más conocida del escritor venezolano, encontramos una serie de reflexiones sobre el sentido de la estética vinciana. Así, en “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el Modernismo” Díaz Rodríguez examina la vigencia y fuerza del misterio leonardesco en los siguientes términos:

“A la natural progresión de la doble tendencia en el segundo Renacimiento, corresponde una ascensión progresiva y luminosa del arte. Mientras la tendencia a volver a la naturaleza va refinándose, a cumplirse en la perfección de la forma, la tendencia mística va, depurándose, a un misticismo lleno de gracia y fineza, como es al decir de Pater el misticismo de Leonardo, misticismo que ha perdido su religiosidad, si lo estimamos con el criterio de las religiones positivas, pero haciéndose religioso en otro sentido más universal y profundo. Leonardo lo extrae de sí propio y del alma de la naturaleza, y luego lo esparce por la faz de su obra, y como si fuese el alma de la obra, en la luz de una sonrisa. Es la misma sonrisa que a través de toda la obra de Leonardo, como la luz del día hasta su triunfo en la más alta cima del Oriente, va progresando y subiendo a florecer en la sonrisa de la Gioconda. Es la misma sonrisa de los lagos y de los mares, la sonrisa ambigua que nuestro miedo ha calumniado de traidora, convirtiéndola en un símbolo de perfidia, cuando sería lo justo hacer de ella la poética cifra de nuestra ignorancia, o lo que de ella hizo Leonardo, y es en definitiva igual cosa: la artística enunciación del eterno misterio.”¹⁶⁰

Curiosamente, el escritor venezolano coincide con una apreciación ya conocida de Leonardo que reviste su plasmación artística de un misticismo “universal y profundo” que, en cierta manera, se materializa en la sonrisa giocondesca que “nuestro miedo ha calumniado de traidora, convirtiéndola en un símbolo de perfidia, cuando sería lo justo hacer de ella la poética cifra de nuestra ignorancia”.

Sonrisa, pues, que hay que indagar a través de una exploración profunda en los más recónditos secretos de la naturaleza y en los que Leonardo encontró su sentido manifestándolos mediante un nuevo concepto de belleza que “tendrá su expresión insuperable en Jesús maravilloso del Vinci.”¹⁶¹

Otro de los ensayos del libro que tratamos, “Nuevas y últimas apuntaciones para una biografía espiritual de don Perfecto seguidas de un ensayo crítico de la crítica”, es una herramienta bien preparada para realizar una crítica a H. Taine y a su *Viaje a Italia* ya analizado en este capítulo.

La crítica al escritor francés comienza con un parangón del mismo con figuras históricas de superior grandeza como Goethe y Leonardo:

“Taine pertenece a la estirpe gloriosa en que se manifiesta en grado excelso la dualidad ya rara en la especie vulgar, del sabio y el artista, si bien semejante dualidad en él no llega al ponderado equilibrio ni a la misma excelsitud que llegó en Leonardo y Goethe, dos únicos ejemplares de esta raza única.”¹⁶²

Ahora bien, la asiduidad del escritor americano con el genio florentino es tal que aparece citado en argumentos muy distantes del mismo y que aluden a la frivolidad con la que, por ejemplo, los escritores franceses hablan de España:

“A cada paso, en los libros franceses, y en los que de éstos derivan, tenemos ocasión de ver a España clavada en la cruz del clisé histórico. Ya es un clisé pintoresco al uso del café cantante y del *vaudeville*, clisé en que abundan los colores, aunque no diestra y sabiamente repartidos, como el buen artífice los reparte a fin de representar *con veritá e certezza le opere di natura*, según escribió Leonardo, sino sobrepuestos y amontonados en confusión inarmónica, a semejanza de los charros colorines del cromo de una caja de pasas malagueñas.”¹⁶³

¹⁶⁰ Manuel Díaz Rodríguez, *Camino de perfección*, Madrid, 1968, pág. 59.

¹⁶¹ *Ibidem*, pág. 58.

¹⁶² *Ibidem*, págs. 71-72.

¹⁶³ *Ibidem*, pág. 86.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Sin embargo, a lo largo de las páginas de este ensayo, vuelve nuestro autor a recordarnos en más de una ocasión el aire especial, misterioso, de las obras leonardescas que denotan la vasta cultura y sapiencia del genio de Anchiano:

“La vasta ciencia y las andanzas de Leonardo parecen extraño argumento, así a la celeste expresión de Jesús como a la arcana sonrisa de la *Gioconda*.”¹⁶⁴

“Acordémonos de que, no sin algún significado recóndito, Leonardo pintó con rasgos idénticos a Baco y al Bautista.”¹⁶⁵

Finalmente, y en relación al mito leonardesco, Díaz Rodríguez nos deja unas palabras sobre Leonardo y otros artistas comparables al maestro italiano como nuestro Velázquez o Miguel Ángel:

“Entre sus máximos iguales, que no los tiene fuera de los máximos artistas del Renacimiento italiano, Velázquez, por su aptitud a sorprender y a fijar la centella de la vida, no cuenta con un solo rival verdadero. Mientras Leonardo idealiza con su luz mágica la forma, y Miguel Ángel ha menester de cuerpos de sobrehombres o de semidioses para que sean continente apropiado al ímpetu de su genio, Velázquez halle el modo de encerrar toda la idealidad y fuerza posibles dentro de los molestos límites de lo humano”¹⁶⁶

Seguidamente, siguiendo la estela de la literatura europea, el escritor venezolano incluye referencias leonardescas en algunas de sus novelas. Así, podemos citar un párrafo de *Sangre patricia* (1902) donde Díaz Rodríguez vuelve sobre la figura de Jesús en el *Cenacolo* de Santa Maria delle Grazie en Milán, obra por la que, evidentemente, se sentía atraído como ya hemos podido ver en otras citas anteriores:

“Encima del mismo odio partidario de gibelinos y de güelfos, por sobre la misma tosquedad, violencia y relajación de costumbres, rompen unas mismas flores de arte. Junto al Sforza, o más bien sobre el Sforza, el Jesús del Vinci.”¹⁶⁷

El texto que acabamos de ver insiste sobre la prioridad y superioridad del genio y del arte sobre los excesos de una humanidad que se acerca más por sus intereses a la degeneración que a la exaltación.

En la misma línea esteticista encontramos otra cita del escritor venezolano, en este caso, en una novela publicada al año anterior (1901) con el título de *Ídolos rotos*:

“Lo que Pedro no entendió muy bien fue la alegría y casi exaltación del hermano ante dos objetos, apreciados en mucho al parecer, según lo cuidadosamente enfardelados que estaban; el uno era una cabeza de yeso, cabeza deliciosa de muchacha de veinte años, *cabeza leonardina*, la boca sensual y doliente, los ojos impregnados de ideal [...]”¹⁶⁸

Por tanto, Manuel Díaz Rodríguez representa, dentro de la literatura modernista hispanoamericana, una recepción vinciana que viene marcada por el reconocimiento de la superioridad espiritual del arte como actividad humana, siendo, por ello, el artista florentino reconocido por la intuición y representación del misterio de la vida. De esta forma, Leonardo, para el escritor venezolano, configuraría una suerte de vía mística en el conocimiento del hombre.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pág. 116

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 73.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 109.

¹⁶⁷ Manuel Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, Caracas, 1972, pág.143-144.

¹⁶⁸ Manuel Díaz Rodríguez, *Narrativa y ensayo*, Caracas, 1982, pág. 25. El subrayado es nuestro.

* *José Asunción Silva (1865-1896)*

El escritor colombiano José Asunción Silva, a pesar de su temprana muerte, es reconocido como uno de los introductores del Modernismo en los ambientes literarios americanos.

Su formación cultural dentro de los círculos más avanzados de la Europa de las últimas décadas del siglo XIX le llevó a conocer y frecuentar intelectuales y artistas de la talla de Gustave Moreau o Stephan Mallarmé.

No es extraño, pues, que en esta atmósfera intelectual recogiese el tema leonardesco que llegó a interesarle profundamente en los últimos años de su vida.

Así, Baldomero Sanín Cano (1861-1957) en un artículo dedicado al escritor americano recuerda su lecho de muerte en las siguientes circunstancias:

“Sin embargo, los que se acercaron primero a su lecho de muerte observaron de prisa. A más del libro de D’Annunzio había allí *Trois stations de psychotérapie* de Maurice Barrès y un número de *Cosmópolis*, la revista trilingüe que se publicaba en Londres en aquellos años. El libro de Barrès contiene un estudio sobre Leonardo da Vinci. El número de *Cosmópolis* tenía un artículo sobre la ciencia del Vinci. En *el triunfo de la Muerte* (D’Annunzio) buscaba el poeta datos sobre el hombre del Renacimiento, en las páginas que D’Annunzio le dedica al *superhombre* de Nietzsche. Silva estaba preparándose para escribir sobre el Vinci.”¹⁶⁹

Las fuentes que Silva pensaba utilizar para documentarse sobre el artista florentino, son textos característicos de la producción cultural europea sobre Leonardo. Así, en otras ocasiones ya hemos hecho notar la interesante reflexión llevada a cabo por Maurice Barrès en “Une visite à Léonard de Vinci” incluido en su *Huit jours chez M. Renan* (1888)¹⁷⁰

El texto barresiano, profundamente cautivador, señala una de las características más relevantes que los esteticistas finiseculares hallan en la obra del genio florentino, a saber, su profundidad reflexión e intelectualidad. Las realizaciones de Da Vinci, por su propia escasez, nos dejan imaginar más que ver y nos hablan de un creador más reflexivo que activo:

“Apenas entrevemos lo que hizo y lo que quiso; y sin embargo, es necesario saludarlo como uno de los príncipes del arte. Este pintor excepcional es aprehendido mejor por el pensamiento que por la mirada.”¹⁷¹

Así pues, es desde esta perspectiva intelectual desde la que debemos observar y comprender la “sonrisa leonardesca”:

¹⁶⁹ Baldomero Sanín Cano, *El oficio del lector*, Caracas, 1979, pág. 203. el texto también se recoge en la antología compilada por Ricardo Gullón Fernández, *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, 1980, pág. 276. El gusto vinciano, de todas maneras quedará impregnado también en las páginas de Sanín Cano, donde podemos leer: “Todo está hecho. ¿Quién va a tomar un pincel frente a las divinas sugerencias de Leonardo [...]?”, *op. cit.*, pág. 276.

¹⁷⁰ Maurice Barrès como tantos escritores de los últimos años del siglo XIX mantiene a Leonardo y a su mundo figurativo e intelectual como un referente constante con el que dialogar. Así, por ejemplo, es interesante subrayar como en una de las principales obras del escritor francés, *Le culte du moi*, incluye algunas interesantes digresiones sobre las enseñanzas que cabe extraer del la obra del genial florentino. Véase Maurice Barrès, *Le culte de moi*, Paris, 1966 (1º ed. 1922, ed. Plon), “Un Homme Libre”, chapitre IX, “Veillée d’Italie (Enseignement du Vinci)”, págs. 259, 261.

¹⁷¹ Maurice Barrès, “Une visite à Léonard de Vinci”, en *Huit jours chez M. Renan*, Paris, 1913, págs. 93-107. “Nous entrevoyons à peine ce qu’il fit et ce qu’il voulut; il faut pourtant le saluer comme un des princes de l’art. Ce peintre exceptionnel est compris par la pensée mieux encore que par les yeux.”, *op. cit.*, págs 94-95.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

“Inteligencia única por su agudeza y por su extensión, Vinci aparece a la vez como un gran meditativo y un seductor. Sus estudios universales y profundos no lo acaparaban, fue igualmente un magnífico jinete; con una psicología desilusionada y fina él se movía con facilidad en la vida decorativa de su siglo pintoresco. ¡He aquí, qué dones tan opuestos se encuentran en un mismo hombre empujados a tal perfección que desconcierta las categorías en las que estamos acostumbrados a organizar los temperamentos! ¡Y esta dualidad clarifica la sonrisa de todas las figuras que ha dejado, esta sonrisa que el tiempo llena cada día de una noche más profunda, pero que aparece desde su eclosión inexplicable!”¹⁷²

La sonrisa leonardesca, pues, debió cautivar al escritor colombiano que en una de sus obras más representativa titulada *De sobremesa* (1925) utilizó simbólicamente en varias ocasiones:

“Interroga la sonrisa ambigua de las figuras del Vinci”¹⁷³

“Milán donde sonríen las creaciones del Vinci”¹⁷⁴

Ahora bien, para Silva las figuras del artista italiano se recrean en esa construcción intelectual, que nos recordaba Barrès, y exhalan esta virtud al contemplador avisado:

“Noble vida de pensador en que la única figura de mujer que pasaba por mi imaginación, como depurada de sensualidad por las altas especulaciones intelectuales era la abuela, con sus largas guedejas de plata cayéndole por las sienes y su perfil semejante al de la Santa Ana del Vinci.”¹⁷⁵

Así, Leonardo se convierte en *De sobremesa* en el genio polimorfo que tanto admiraba el espíritu “final de siglo”:

“Me permitiré observarle que la ciencia en el tiempo en que vivió Leonardo era un embrión apenas...”¹⁷⁶

No siendo, pues, de extrañar que el artista hispanoamericano se recrease en la obra del florentino y de algún pintor cercano a él como Sodoma, anunciando con ello el interés que siempre manifestará por el creador de Vinci y que mantendrá, como hemos visto, hasta el final de su vida:

“Las suaves residencias en Italia en que, secuestrado del mundo y olvidado de mí mismo, viví encerrado en iglesias y museos o soñando horas enteras en amorosa contemplación ante las obras de mis artistas predilectos como el Sodoma y el Vinci.”¹⁷⁷

* *Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895)*

El periodista y escritor Gutiérrez Nájera fue uno de los introductores del Modernismo en Méjico a través de una importante obra tanto en verso como en prosa.

¹⁷² *Ibidem*, pág. 96: “Intelligence unique par sa pointe et par son étendue, Vinci apparaît á la fois un méditatif et un grand séducteur. Ses études universelles et profondes ne l'accaparaient pas; il faut encore un magnifique cavalier; d'une psychologie désabusée et fine, il évoluait avec aisance dans la vie décorative de son siècle pittoresque. Que des dons aussi opposés se soient trouvés dans un même homme, et poussés á une telle perfection, voilà qui déconcerte les catégories où nous sommes habitués à ranger les tempéraments! Et cette dualité éclaire le sourire de toutes les figures qu'il a laissées, ce sourire que le temps emplit chaque jour d'une nuit plus profonde, mais qui parut dès son eclosión, inexplicable!

¹⁷³ José Asunción Silva, *Poesía. De sobremesa*, Madrid, 2006, edición de Remedios Mataix, pág. 323.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pág. 336.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pág. 345.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pág. 423.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 309.

Como hemos podido relatar en casos anteriores, en los textos del escritor norteamericano podemos volver a observar la aparición de las imágenes leonardescas con un sentido semejante al admitido en los círculos europeos simbolistas y decadentistas.

Para nuestro escritor la mujer que arrastra como una fuerza misteriosa a los hombres mediante su ambiguo atractivo se encarna, como en otros tantos casos, en el prototipo de “mujer fatal” que fue percibido en la imagen vinciana de la *Gioconda*:

“Ella, sonriente, gozando en las pasiones que inspira, sin participar de ellas, asoma su cabeza de Joconda por la portezuela del *coupé* y saluda con la mano enguantada o con el abanico, a los platónicos adoradores de su cuerpo.”¹⁷⁸

Como en el resto de la literatura finisecular que utiliza a *Mona Lisa* como símbolo femenino, la sonrisa de la dama florentina surge en los textos del escritor mejicano con todo su poder de atracción y ambigüedad:

“Su boca, una concha de nácar tiene la sonrisa pérfida de la Joconda”¹⁷⁹

Adquiriendo, sin embargo, en alguno de ellos una definida sensualidad:

“Esa mujer recuerda a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci; parece que sus carnes se idealizan, se vuelven diáfanas”¹⁸⁰

Finalmente, en relación a la recepción que encontramos de Leonardo da Vinci en la obra del escritor mejicano Gutiérrez Nájera, nos gustaría introducir una observación sobre la citación que el escritor hace de Arsène Houssaye, quien, como sabemos y hemos aclarado más arriba, fue un escritor y crítico francés profundamente relacionado con las investigaciones vincianas.

Rubén Darío lo recordaba en su poema “Divagación” en el libro *Prosas Profanas* y Nájera nos lo actualiza, con una cierta intimidad, en la línea que sigue dentro de un claro ambiente decadentista:

“Más de una vez recorrí con Arsène Houssaye los téticos canales de Venecia.”¹⁸¹

*** Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928).**

Aunque la escritora gallega y el novelista levantino no fueron autores adscritos a una línea estética modernistas serán tratados en este apartado porque ambos publicaron obras que estaban relacionadas íntimamente con la actividad pictórica.¹⁸²

En el caso de la autora nacida en La Coruña la obra se titula *La Quimera* (1905) y recrea la vida de un pintor: Silvio Lago, que opta por el éxito mundano frente a una

¹⁷⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos*, Madrid, 2006, Edición de José María Martínez, “La venganza de Milord”, pág. 219.

¹⁷⁹ *Ibidem*, “El desierto del cementerio”, pág. 144.

¹⁸⁰ *Ibidem*, “Pía de Tolomei”, pág. 103.

¹⁸¹ *Ibidem*, pág. 106.

¹⁸² El gusto por la crítica artística y el interés por las Bellas Artes de la escritora gallega se puede seguir en sus artículos de viaje que aparecen recogidos en Emilia Pardo Bazán, *Viajes por Europa*, Madrid, 2006. En este conjunto de crónicas, sin embargo sólo aparece una minúscula referencia a Leonardo en relación a la obra de un artista francés contemporáneo, Pascal Dagnan Bouveret (1852- 1929) de quien elogia su “Cena” y señala que “hubo quien comparó al autor con Vinci.”, *op. cit.*, pág. 579.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

entrega decidida a un arte “verdadero” que lo recompensaría emocionalmente pero no económicamente.¹⁸³

El libro, desde el punto de la recepción vinciana, presenta una incorporación relevante cuando, en alguna ocasión, no nos aparece citado en el texto Leonardo da Vinci pero sí uno de sus discípulos que tuvo una apreciable aceptación en el ambiente finisecular del siglo XIX: Bernardino Luini.

De esta forma, Luini, junto a otros pintores italianos será reconocido por el aire de misterio que sugiere en los personajes de sus creaciones. Sin embargo, sabemos que esa aura ambivalente era una característica con la que, más bien, era reconocida la producción leonardesca. Por lo que, quizá cabe suponer, que la escritora gallega estaba transfiriendo al discípulo lombardo el gusto que la estética modernista había adscrito mayoritariamente al maestro florentino:

“Para consolarme de no ser Rubens, y también porque necesito definir mi estética, empiezo a buscarle defectos al mago de Amberes. Le falta-vaya si le falta-la distinción y el misterio de los italianos, de un Bellini, de un Luini.”¹⁸⁴

Este gusto por el arte leonardesco protagonizado, en este caso, por Bernardino Luini reaparece en otro texto de la escritora gallega en el que subraya el gusto del protagonista por el arte realizado en Italia:

“Mi pensamiento me traslada a Italia. Veo ese arte sereno, luminoso de belleza, griego bajo su cristianismo claro y floreal: el arte de los Luinis, Los Peruginos, los Botticelli...”¹⁸⁵

Con anterioridad tuvimos la ocasión de recordar un texto de Blasco Ibáñez dedicado a la descripción y crítica del *Cenáculo* vinciano. Ahora, seguidamente, añadiremos alguna reflexión más que, con respecto al mundo vinciano, el autor valenciano hizo en la obra titulada: *En el país del arte. Tres meses en Italia*.

Blasco Ibáñez no pudo resistir la tentación de establecer la consabida comparación entre un determinado tipo de mujer y la protagonista de la pintura más conocida del artista florentino, aunque en este caso, con un cierto aire irónico que quizá enmarque una crítica a un posible abuso en el uso del mito de *Mona Lisa*:

“Y apenas os alejáis de las cuatro vías principales, entrando en las estrechas calles milanesas, sin aceras y empedradas de guijarros, suenan en vuestro oído cien pianos discordantes, y tras un balcón ruge Gioconda con el furor de la pasión sin esperanza”¹⁸⁶

De la misma manera encontramos otro recuerdo vinciano en el mismo texto cuando descubriéndonos el interior de los palacios genoveses, con un cierto aire decadente describe su interior en los siguientes términos:

“Los muebles majestuosos y sólidos, en los que la polilla hinca el diente; las alfombras pérsicas, sobre las cuales aún parece sonar el metálico choque de las espuelas y el fru-fru de las luengas colas de

¹⁸³ Para una mayor profundización en esta obra se puede consultar el libro de Daniel Whitaker, «*La Quimera*» de Pardo Bazán y la literatura española finisecular», Madrid, 1988 y, también el artículo de Sagrario Aznar Almazán, “La Quimera”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, Hª del Arte, t. 7, 1994, págs. 303-312.

¹⁸⁴ Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, Madrid, 1991, edición de Marina Mayoral, pág. 465.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 461.

¹⁸⁶ Vicente Blasco Ibáñez, *En el país del arte. Tres meses en Italia*, Valencia, 1940, pág. 61.

Leonardo da Vinci y España

terciopelo; los vistosos tapices robados en las expediciones marítimas, y los numerosos cuadros de Leonardo De Vinci”¹⁸⁷

Ahora bien, el interés que por el mundo artístico sintió el escritor valenciano no se limitó a los comentarios más o menos acertados que vertió en el libro más arriba citado. Su gusto por el arte tuvo otra plasmación en la novela de título goyesco: *La maja desnuda* (1906).

La obra narra la vida de un ficticio pintor llamado Mariano Renovales que ya en sus inicios demuestra su habilidad artística realizando un cuadro de la Virgen que posee la misma virtud que Mona Lisa, a saber, mantener la mirada del espectador en cualquier punto de la visión del mismo:

“En la iglesia del pueblo guardaban un cuadro portentoso pintado por él: una Purísima cuyos colores dulces, de un brillo acaramelado, hacía temblar de emoción las piernas de los devotos. Además, los ojos de la imagen tenían la milagrosa particularidad de mirar de frente a los que la contemplaban, siguiéndoles aunque cambiasen de lugar. Un verdadero prodigio.”¹⁸⁸

Igualmente, y para dejar estos textos de novelistas ajenos al Modernismo citaremos un párrafo de la *Maja desnuda* en el cual, Blasco Ibáñez vuelve a traernos una referencia vinciense, en este caso, con claro regusto vasariano:

“Un día, un joven inglés amigo suyo leyó en su honor una página de Ruskin. ‘Las artes plásticas son esencialmente atléticas’. Un enfermo, un semiparalítico, podía ser un gran poeta, un célebre músico; pero para ser Miguel Ángel o el Ticiano se necesitaba no sólo un alma privilegiada, sino un cuerpo vigoroso: Leonardo da Vinci partía una herradura entre las manos.”¹⁸⁹

Efectivamente, el tratadista Giorgio Vasari en un conocido paso de la biografía que dedica al genio de Anchiano recuerda al esbozar una imagen que reúne todos los portentos y maravillas que Leonardo reunía en su persona:

“Con sus fuerzas, retenía toda furia violenta; con la mano derecha era capaz de torcer el hierro de una aldaba y la herradura de un caballo como si fuesen de plomo.”¹⁹⁰

Así pues, la extensión del mito leonardesco a finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX era tan importante que incluso algunos escritores que no estaban totalmente inmersos en el ambiente modernista se atrevieron a incluir juicios y referencias en sus escritos, demostrando con ello, el alcance cultural del mismo.

* *Emilio Carrère (1881-1947)*

El escritor modernista Emilio Carrère, seguidor como tantos otros, de las innovaciones introducidas en la literatura europea e hispanoamericana por Rubén Darío, “fue novelista, poeta, periodista, crítico literario, cronista de Madrid, antólogo, deudor de los grandes poetas franceses que amaba y entendía a medias: Villón, Baudelaire,

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 25.

¹⁸⁸ Vicente Blasco Ibáñez, *La maja desnuda*, Barcelona, 1978, pág. 32.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pág. 44.

¹⁹⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, pág. 37: Egli con le forze sue riteneva ogni violenta furia, e con la destra torceva un ferro d'una campanella di muraglia et un ferro di cavallo come s'e' fusse biombo.” Traducción de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, *op. cit.*, pág. 478.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Verlaine y Rimbaud. Emilio Carrère Moreno (Madrid 1881-1947) escribió miles de páginas, cultivó todos los géneros y fue extraordinariamente prolífico.”¹⁹¹

Con anterioridad, ya hemos tenido ocasión, también, de citar la obra del escritor madrileño constatando la cercanía de algunas de sus imágenes femeninas con los prototipos de “femme fatale” del Modernismo, por ejemplo, en relación con Valle-Inclán, de quien profesaba la amistad.

En esta ocasión, la cita leonardesca que Carrère hace en relación a la figura de Leonardo da Vinci toma un giro diferente, enfocando la figura del artista italiano desde un ángulo diverso, la relación de Vinci con lo extraordinario:

“-¿Luego es cierto que podéis volar?

Maese Blas desgranó su risita irónica.

-¡Patrañas! ¿Me habéis visto volar? Todavía no vuela nadie. Tiempo vendrá en que volaremos como los pájaros. El alma de Leonardo da Vinci se pondrá muy contenta cuando lo vea. [...]

Yo sé que los hombres volarán, todos, no sólo los brujos. En el cerebro de Leonardo palpitaba esta idea audaz...”¹⁹²

La recepción de Leonardo desde el punto de vista del taumaturgo que controla con su saber profundo y misterioso la naturaleza, siendo capaz de obtener efectos maravillosos sobre la misma, no es una visión única y singular del escritor español, más arriba, en la introducción a este análisis, hemos reseñado, mediante ciertas publicaciones de algunos autores del momento, como el creador nacido en Anchiano fue caracterizado mediante unos rasgos que subrayaban su lado más esotérico y extraordinario.

Ahora bien, esta percepción de Leonardo tampoco era monopolio del mito leonardesco erigido en la hermenéutica vinciana del “final de siglo”, ya que Vasari, uno de los primeros biógrafos del florentino, inducía con sus testimonios a una cierta comprensión de Leonardo en los términos propuestos:

“Y había en aquel ingenio tanta gracia dada por Dios y una demostración tan terrible, acordada al intelecto y memoria que lo servía, que con el dibujo realizado con las manos sabía tan bien expresar su concepto que con los razonamientos vencía y con las razones confundía todo ingenio gallardo. Y cada día hacía modelos para poder descargar con facilidad montes y atravesarlos para pasar de un lado al otro y utilizando palancas, cabrestantes y tornillos mostraba como se podían levantar y sacar grandes pesos y los modos de evacuar puertos y bombas para extraer el agua de los lugares bajos, que aquel cerebro nunca dejaba de fantasear.”¹⁹³

No obstante, la figura de Leonardo se pone en contacto, por los mismos conductos, con Juan de Espina (m.1642), coleccionista extravagante y opulento que fue poseedor de algunos de los textos manuscritos de Leonardo en el siglo XVII.

¹⁹¹ Julia María Labrador Ben y Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, “La obra literaria de Emilio Carrere (I). Emilio Carrere y sus poemarios: Románticas y El Caballero de la Muerte”, *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica, 2001, 19, págs. 115-147 y de los mismos autores: “La obra literaria de Emilio Carrere (II): Emilio Carrere y sus poemarios “Del Amor, del Dolor y del misterio” y “Diario Sentimental”, *Dicenda*: Cuadernos de filología hispánica, N° 20, 2002, págs. 121-156.

¹⁹² Emilio Carrère, “El reloj del amor y la muerte”, en *Antología*, op. cit., págs. 254 y 256.

¹⁹³ Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina*, op. cit., vol.IV, págs. 17-18: “Et era in quello ingegno infuso tanta grazia da Dio et una dimostrazione sì terribile, accordata con l'intelletto e memoria che lo serviva, e col disegno delle mani sapeva sì bene esprimere il suo concetto, che con i ragionamenti vinceva e con le ragioni confondeva ogni gagliardo ingegno. Et ogni giorno faceva modegli e disegni da potere scaricare con facilità monti, e forargli per passare da un piano a un altro, e per via di lieve e di argani e di vite mostrava potersi alzare e tirare pesi grandi, e modi da votar porti e trombe da cavare de' luoghi bassi acque, ché quel cervello mai restava di ghiribizzare.”

Sobre este curioso personaje madrileño, rápidamente, se compusieron obras de teatro que resaltaban su lado mágico y misterioso:

“Rey: Huélgome de conoceros.
Juan: Quàndo merecí tal honra?
Rey: Hame dicho el Conde Duque, que hacéis admirables cosas.
Juan: Quantas en la Magia blanca natural, que es milagrosa, caben.¹⁹⁴

También, desde otro punto de vista la figura de Leonardo como constructor de máquinas y como ingeniero de recursos fabulosos fue comparada a la del también ingeniero cremonés Juanelo Turriano (Giannello della Torre, 1501-1585).

El relojero Giovanni de la Torre fue contratado por Carlos V y españolizado con el nombre de Juanelo Turriano. Hizo una elevación de aguas en Toledo, en cuya compleja maquinaria pueden detectarse algunos mecanismos ya estudiados por Leonardo da Vinci. Amigo de Juanelo fue Pompeo Leoni al que se atribuye un busto de Turriano que aún se conserva en el Museo de Santa Cruz en Toledo. Leoni fue llamado por Felipe II para hacer trabajos en el Escorial, donde entró en contacto con los artistas e ingenieros que trabajaban para Felipe II y a los que pudo familiarizar, como ya hemos visto en capítulos anteriores, con las ideas de Leonardo.

Posiblemente, como afirma Nicolás García Tapia, la influencia de Leonardo a través de la presencia de sus manuscritos en España llegase a un número de ingenieros que o bien eran españoles o bien trabajaban en España como fueron: Juanelo Turriano, Juan de Herrera, Pedro Juan de Lastanosa y Jerónimo de Ayanz.¹⁹⁵

* *Santiago Rusiñol (1861-1931)*

El leonardismo del pintor y escritor catalán ya ha sido nombrado con anterioridad y aparece como moneda común si nos atenemos a las afirmaciones vertidas por el propio Rubén Darío en su *Autobiografía*.

Rubén Darío llegó a Barcelona después de la Crisis del 98 y allí se encuentra con intelectuales y artistas afirmando lo que sigue:

“Hablé de las fábricas y de las artes; de los ricos burgueses y de los intelectuales, del leonardismo de Santiago Rusiñol.”¹⁹⁶

¹⁹⁴ José de Cañizares (1676-1750), *Don Juan de la Espina en su patria*, Valencia, 1782, pág. 28. Igualmente, las acciones extraordinarias del brujo se repiten en la obra del mismo autor con título: *Don Juan de la Espina en Milán*, Valencia, 1782. sobre la biografía y bibliografía de este personaje ya hicimos referencia en capítulos anteriores. Existe una versión actualizada de la obra: José de Cañizares, *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*, Madrid, 1997, ed. de Susán Paun de García.

¹⁹⁵ Nicolás García Tapia se ha ocupado ampliamente de la relación de Leonardo con la ingeniería española de los siglos XVI y XVII a través de títulos como: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, Valladolid, 1990; “La técnica artística de Leonardo a través de sus notas sobre la mecánica.”, *Técnica Industrial*. n.º 215, octubre-diciembre, págs. 37-43; “Ingeniería del agua en los códices de Leonardo y en los manuscritos españoles del siglo XVI.”, *Ingeniería del Agua*, Vol. 3, Num. 2 (junio 1996), págs.17-39; “Las campanas en los manuscritos de Leonardo da Vinci”, en: *Las campanas: cultura de un sonido milenario: actas del I Congreso Nacional*, coord. por Francisco José Guerrero Carot, Eloy Gómez Pellón, 1997, págs. 21-40.

¹⁹⁶ Rubén Darío: *Autobiografía*, Barcelona, 1959, pág. 97. Por las mismas fechas reside también en Madrid y nos deja otro testimonio de su interés por Leonardo: “Era yo también muy amigo de José Lázaro y Galdiano, director de la España Moderna y que tenía un verdadero museo de obras de arte, entre las cuales un pretendido Leonardo da Vinci.”, *op. cit.*, pág. 100

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Por tanto, sabemos, pues, que era moneda común en los últimos años del siglo XIX considerar a Santiago Rusiñol como uno de los artistas más acordes con la resurrección de la fama del genio florentino en la Europa “fin-de-siècle”.

La devoción y veneración que el pintor y escritor catalán siente por el artista de Anchiano es expresada de manera casi religiosa en un delicioso fragmento de sus *Impresiones de Arte* (1897) que con inteligente sentido tituló “La oración del domingo” ensalzando a Leonardo en los términos que, seguidamente, citamos:

“Delante del altar de Leonardo de Vinci, nos detenemos largo rato, pensativos. De él puedo decir, y quizás mejor obrara no diciendo otra cosa, que es para mí el artista que tal vez más veneración me ha inspirado. Sus obras son más que obras; son regalo al espíritu y á los ojos, son la emanación de un alma que dio la vida á sus cuadros, pero la vida de la divina sonrisa, de los ojos de gloria, de la íntima expresión del sentimiento. Pintor, escultor, poeta, arquitecto y músico al mismo tiempo, todo lo abarcó aquel genio y en todo dejó trazas de su arte. La mirada de sus vírgenes tiene algo de la tristeza gris de la tierra y de la alegría azul del cielo, fundida en consorcio indescifrable; miran pidiendo y dando; suplican y atraen, como si su propio corazón estuviera visible en sus pupilas; la sonrisa de sus labios tiene la atracción del beso y el temor de la virtud, con líneas de bondad suprema y pliegues de inocente picardía; adivínase en sus manos el contacto de una mano cariñosa y revelan las frentes modeladas y bruñidas un pensamiento idealmente amoroso, sin pliegues de sufrimiento, ni nieblas de desengaños. Su “Gioconda”, sobre todo, inspira la confianza de un amigo, de un confesor, de un alma serena y tranquila, á quien confiar los más íntimos secretos que pasan como nubes en la mente; es el sueño del deseo de un artista, como Leonardo de Vinci; es la imagen de un espíritu hecho mujer y detenido en la tierra por obra maravillosa, y el paisaje de su fondo es aureola cernida en aquella visión santa, velo del aire que acaricia aquella obra y posa un beso de sombra en sus divinos cabellos.

Un beso sería nuestra oración, si á tanto nos atreviéramos delante de aquella imagen; un beso al arte, silencioso, un beso pidiendo amparo en el camino intrincando de la duda [...]”¹⁹⁷

El gusto vinciano de Rusiñol es confesado desde las primeras líneas de la cita: “es para mí el artista que tal vez más veneración me ha inspirado”. Ahora bien, el amor a la estética vinciana, en el artista catalán, como en tantos otros contemporáneos, se centra en la profunda vida interior que Leonardo sabe transmitir a sus personajes y que exterioriza a través de una melancólica actitud que se difunde en ambiguas sonrisas de las que no sabemos la íntima razón.

La santidad que Rusiñol reconoce al florentino es tan profunda que en un artículo dedicado a Florencia llega a decir: “Leonardo de Vinci estaba allí, venerable como un santo.”¹⁹⁸

De hecho, nuestro artista se enfada, de forma simpática, con aquéllos atolondrados que no reparan en la sacralidad del arte de este gigante de la pintura y pasan por delante de estas obras maestras sin considerar la calidad y misterio de las mismas:

“[...] pasaban atortoladas parejas haciendo su viaje de luna de miel en Italia, yendo á todas partes sin verse más que á si mismos, mirando (sic) y pichoneando en cada sala y faltando al respeto á Rafael, á Leonardo, y al mismo Beato Angélico.”¹⁹⁹

La fascinación que el arte renacentista produce en el artista catalán es tan intensa que no cabe otro adjetivo para las grandes luminarias del Quattrocento y del Cinquecento que denominarlos “sirenos” y resistir como un sordo Ulises a sus cantos de seducción:

¹⁹⁷ Santiago Rusiñol I Prats, *Desde el Molino e Impresiones de Arte*, París, s/f., pág. 146.

¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 196.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 215-216.

“No nos dejamos vencer por los hechizos y promesas de aquellos grandes sirenos; resistimos los nombres de Botticelli, Dante, Miguel Ángel y Leonardo, que nos lanzaban al oído como nombres tentadores.”²⁰⁰

Evidentemente, Rusiñol, como otros tantos admiradores de Leonardo, obtiene una parte de su información mediante la lectura de la biografía vasariana, la primera, que con amplitud, caracterizó la extraordinaria vida y actitudes del genio de Anchiano. Esta apreciación es deducible de la afirmación del artista barcelonés que mostramos más abajo, aunque sugiere Rusiñol, que el guía que les dirigía la visita por Florencia en la Iglesia del Carmine y ante los frescos de Massaccio les explicó lo que sigue:

“Aquí, nos dijo, ante esta vida de San Pedro, pintada por Filipino y Masaccio, venían á estudiar Perugino, Leonardo, Rafael y Miguel Ángel.”²⁰¹

Ya, anteriormente, en la *Vida de Masaccio* hemos mostrado como el biógrafo aretino utiliza unos términos parecidos:

“En la historia donde San Pedro bautiza destaca un desnudo que tiembla de frío entre los otros bautizados, ejecutando un hermoso volumen y delicado estilo, figura que los artistas viejos y modernos siempre han reverenciado y admirado, por lo que muchos dibujantes y maestros hasta hoy han visitado esta capilla. Hay también en ella algunas cabezas muy vivas y tan hermosas que bien se puede decir que ningún maestro de esa época se acercó tanto a los modernos como éste. Por eso sus esfuerzos merecen un gran elogio, y sobre todo por haber ordenado su magisterio con el bello estilo de nuestros tiempos. Y que esto es verdad lo demuestra el hecho de que los más célebres escultores y pintores que ha habido desde entonces hasta hoy han estudiado y practicado en esta capilla, convirtiéndose en excelentes y claros artistas, como Fray Giovanni da Fiesole, Fray Filippo, Filipino, que la acabó, Alessio Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Grillandaio, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, fray Bartolomé de San Marcos, Mariotto Albertinelli y el muy divino Miguel Ángel Buonarroti. También Rafael de Urbino, que extrajo de aquí el principio de su bello estilo [...]”²⁰²

Es evidente, que uno de los estimulados por la obra de Rusiñol fue el poeta de Moguer **Juan Ramón Jiménez** (1881-1956), joven modernista en aquellos años que dedicó un poema al artista barcelonés y que se unió a él en la aventura de la publicación de *Helios*.

Aunque no se sabe como se conocieron, el crítico Ángel Crespo apunta a la relación que entre ellos pudo establecer el nicaragüense Darío quien, como hemos ya visto, subrayaba el gusto vinciano que poseía Rusiñol.²⁰³

²⁰⁰ *Ibidem*, pág. 190.

²⁰¹ *Ibidem*, pág. 204.

²⁰² Giorgio Vasari, *Le Vite. Edizione Giuntina, op. cit.*, vol.III, pág 131-132: “Nella istoria dove San Piero battezza, si stima grandemente uno ignudo che triema tra gli altri battezzati assiderando di freddo, condotto con bellissimo rilievo e dolce maniera, il quale dagli artefici e vecchi e moderni è stato sempre tenuto in riverenza et ammirazione; per il che da infiniti disegnatori e maestri continuamente sino al dì d'oggi è stata frequentata questa cappella, nella quale sono ancora alcune teste vivissime e tanto belle che ben si può dire che nessuno maestro di quella età si accostasse tanto a' moderni quanto costui. Laonde le sue fatiche meritano infinitissime lodi, e massimamente per avere egli dato ordine nel suo magisterio alla bella maniera de' tempi nostri. E che scultori e pittori che sono stati da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa cappella sono divenuti eccellenti e chiari, cioè fra' Giovanni da Fiesole, fra' Filippo, Filippino che la fini, Alesso Baldovinetti, Andrea dal Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Grillandaio, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, fra' Bartolomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli et il divinissimo Michelagnolo Buonarroti; Raffaello ancora da Urbino di quivi trasse il principio della bella maniera sua [...]” Traducción de aldo Rossi y Luciano Bellosi, *op. cit.*, págs. 248-249.

²⁰³ Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, 1999, pág. 41.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Ahora bien, el supuesto “leonardismo” de Rusiñol nos parece, en este momento, muy significativo para una figura capital de nuestras letras como es el onubense Juan Ramón Jiménez. Son los años de la revista *Helios* y en los escritos del poeta nacido en Moguer hay una progresiva aproximación a la sensibilidad vinciana.²⁰⁴

Documentando el gusto de Juan Ramón Jiménez debemos recordar que en su biblioteca tenía tres publicaciones dedicadas al gran pintor florentino y las citas que le dedica en sus escritos según el ya citado Ángel Crespo serán ocho.²⁰⁵

Por ejemplo en sus *Cartas* podemos encontrar una de estas declaraciones de su gusto por el artista de Anchiano:

“Leemos también mucho Zenobia y yo, ahora un libro extraordinario (sic), colección de cartas de hombres y mujeres excepcionales (sic), desde Alejandro, Diógenes, San Pablo, Agripina, San Jerónimo hasta Madame Curie, Emily Dickinson, etc.: pasando por Kyats, Beethoven, Poe, etc. Hay unas cartas maravillosas de Eloisa a Pedro Abelardo, de Miguel Ángel y de Leonardo.”²⁰⁶

Por este camino José Moreno Villa (1887-1955) en su libro *Leyendo* (1944) nos recuerda algunas sentencias del poeta andaluz que no desestimó dedicarse a la pintura y que el escritor malagueño no dudó en relacionar con el genio de Vinci:

“No hay que pasar ligeramente por eso de ‘los colores componen la vida’. ¿No es la frase de un gran pintor? Y por si cupiera duda insiste. ‘sólo es cántico la melodía vaga de la luz en los labios’: ¿No pudiera ser ésta una frase de Leonardo da Vinci?”²⁰⁷

Ángel Crespo, en el mismo sentido, apunta: “de todas estas escuelas o estilos, el que más pareció interesarle fue el de Leonardo da Vinci”²⁰⁸

Parece ser, efectivamente que Juan Ramón Jiménez estableció un nexo muy especial con el creador florentino que se caracterizaba por creer que ambos tenían una sentimentalidad muy especial:

“Se dice que Leonardo, hombre completo, temblaba de emoción cuando empezaba a pintar.”²⁰⁹

De la misma forma, el poeta de Moguer establece un paralelismo con Leonardo cuando afirma: “[Leonardo] contemplaba diariamente su conciencia... [fue] un aristócrata y un demócrata verdadero en vida y obra.”²¹⁰

Finalmente, y en este caso en relación a un argumento estético, parece ligarse al gusto vinciano al señalar una cierta inferioridad de la escultura en comparación con la pintura:

“Gusto poco de la escultura en general y menos de la policroma: se parece demasiado a la realidad para que aprezca verdadera o real. ¿Paradoja? Nada de eso. El arte, para que parezca real, debe mantenerse alejado un poco de la vida.”²¹¹

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*, págs. 143.144.

²⁰⁶ Juan Ramón Jiménez, *Cartas*, Madrid, 1962, pág. 362.

²⁰⁷ José Moreno Villa, *Leyendo*, 1944, pág. 68. La cita está extraída de Ángel Crespo, *op. cit.*, pág. 128.

²⁰⁸ Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, pág. 164.

²⁰⁹ Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, Madrid, 1961, pág. 58.

²¹⁰ Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, pág. 163

²¹¹ Juan Ramón Jiménez, *Primeras prosas*, Madrid, 1962, pág. 447. La idea está sugerida en el ya citado de Ángel Crespo, *op. cit.*, pág. 161.

*** José Martí (1853-1895)**

El conocido poeta cubano, introductor del Modernismo en los círculos intelectuales americanos no desechó tampoco el recuerdo del florentino en sus escritos.

Efectivamente con un ánimo didáctico en su obra *La Edad de Oro* introduce algunos datos biográficos de Leonardo para la instrucción de las niñas cubanas de finales de la decimonovena centuria:

“Leonardo da Vinci sobresalió desde la niñez en las matemáticas, la música y el dibujo. En un cuadro de su maestro Verrocchio pintó un ángel de tanta hermosura que el maestro, desconsolado de verse inferior al discípulo, dejó para siempre su arte. Cuando Leonardo llegó a los años mayores era la admiración del mundo, por su poder como arquitecto e ingeniero, y como músico y pintor.”²¹²

La anécdota en la que aquí se centra el escritor de La Habana está extraída, como sabemos, de la biografía de Vasari, fuente primordial para el conocimiento del genio florentino en cualquier periodo.

Veamos, seguidamente, el evento relatado por el biógrafo italiano:

“Por lo tanto, como se ha dicho, se acomodó gracias a Ser Piero en su adolescencia para aprender el arte con Andrea del Verrocchio, quien haciendo una tabla donde San Juan Bautista bautizaba a Cristo, Leonardo ejecutó un Ángel que mantenía algunos paños y aunque era joven, lo realizó de tal manera que el Ángel de Leonardo era mucho mejor que las figuras de Andrea, ésta fue la razón de que Andrea no quisiese volver a tocar los colores indignándose de que un niño supiese del arte de la pintura más que él.”²¹³

Junto al texto de la *Edad de Oro* que acabamos de citar es interesante hacer notar una breve referencia a Leonardo que aparece en la introducción que nuestro poeta dedica al poema “Al Niágara” y en el que emite una queja sobre la pérdida de armonía y de recursos poéticos en algunos escritores contemporáneos.

Curiosamente, en este caso, Leonardo es comparado con la obra bien realizada y completada, dotada de unidad y proporción:

“Se queja el alma del verso, como maltratada, de estos golpes de cincel. *Y no parece cuadro de Vinci, sino mosaico de Pompeya.*”²¹⁴

*** Ángel de Estrada (1872-1923)**

Ángel de Estrada nació en Buenos Aires en 1872 y falleció en la nave que lo conducía de regreso a la capital argentina, frente a Río de Janeiro, en 1923.

Se inició como poeta con *Ensayos* (1889), pero sus mejores libros los escribió en prosa, una prosa característica del modernismo, rica en sensaciones e imágenes. Fue un viajero incansable, admirador de Francia, de la Italia renacentista, de la Grecia y la Roma clásicas.

²¹² José Martí y Pérez, *La Edad de Oro y otros relatos*, Madrid, 2006, pág.175.

²¹³ Giorgio Vasari, *Edizione Giuntina, op. cit.*, vol.IV, pág.19: “Acconciossi dunque, come è detto, per via di ser Piero nella sua fanciullezza a l'arte con Andrea del Verrocchio, il quale facendo una tavola dove San Giovanni battezzava Cristo, Lionardo lavorò un Angelo che teneva alcune vesti; e benché fosse giovanetto, lo condusse di tal maniera che molto meglio de le figure d'Andrea stava l'Angelo di Lionardo: il che fu cagione ch'Andrea mai più non volle toccar colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui.”

²¹⁴ La cita está extraída de la obra de Rafael Gullón, *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, 1980, pág. 45.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Testimonio de su amor por aquellos países son sus libros de viajes, llenos de eruditas y emocionadas evocaciones, como *El color y la piedra* (1900); *Formas y espíritus* (1902); *Calidoscopio* (1911) o *Las tres gracias* (1916).

Efectivamente, si nos fijamos en *El color y la piedra*, respetuoso de la tradición, Estrada sigue en sus recorridos a Stendhal, Taine y, principalmente, a los hermanos Goncourt.²¹⁵

Ahora bien, ya desde este texto inicial el escritor argentino mantendrá un diálogo con Leonardo que se mantendrá a lo largo de su vida. Así, en el Louvre El poeta dialoga, de manera especial, con las obras del «divino» Leonardo. La *Gioconda*, en su inmovilidad, se anima: «nos acercamos á la *Gioconda* y parece hacernos un reproche; se ha divagado mucho sin ocuparse en ella», y seguidamente la dama de la sonrisa misteriosa afirma:

“Observad á mi alrededor de cuántas cosas se valen otros para ser grandes. Ese Guido, que pone á Deyanira cruzando el río sobre la espalda del centauro Neso; ese Rafael, que esculpe con la pintura á su Arcángel, [...] triunfante como un dios, sobre Luzbel rebelde; ese Ticiano, que lleva á Cristo á la tumba, sin comprender que ama demasiado la vida para pintar bien la muerte: en todos esos lienzos que acabas de admirar, ¡cuánta fábula graciosa, cuánta idea familiar á la mente, cuánto aparato en los medios! Si yo quiero mandar no hago más que sonreír. Artistas y profanos caen á mis pies: encierro la inmortalidad en un rasgo...”²¹⁶

Con esta afirmación, el escritor argentino vuelve a incidir sobre el valor artístico de la obra leonardesca, a saber, la transmisión de una vida interior que se manifiesta a través de un conjunto de rasgos sensibles que la muestran.

Una vida interior, pues, que descubre toda la complejidad del ser humano y su misterio que remonta a las más profundas entrañas del ser.

En *Formas y Espíritus*, también el *San Juan Bautista* es crítico, pero de sí mismo. Observa a quien lo contempla y conoce su apariencia por sus comentarios. Es una conciencia encerrada en los marcos de una tela; incrédulo y desdeñoso, sabe que su aspecto no corresponde a lo que fue su alma:

“El San Juan nos oía hablar en voz baja; dijérase que le rezábamos, pero no tenía aire de creer en nuestras oraciones [...] levanta el dedo pensando: no me explico la constante caravana de rostros pensativos y ojos escrutadores [...] Mi mundo interior está en mi rostro, que yo no he visto jamás en un espejo; y mi espíritu ausente es un vacío; luego, no me conozco... En el desierto, y en el Jordán, y en la prisión, cuando yo existía, por mi rostro pasaba un relámpago de ira, un rayo si queréis, todo, menos una sonrisa de gracia perturbadora.”²¹⁷

El intercambio de roles continúa. «En nuestro diálogo se entromete el cuerpo del Baco vecino», quien restituye al contemplador el papel de crítico:

²¹⁵ Los itinerarios italianos de *El color y la piedra* siguen en buena medida *L'Italie d'hier*. Sin embargo, en Estrada predominan la visión poética y la descripción morosa, del conjunto al detalle y viceversa. Toma de los hermanos franceses, el título del capítulo «Venecia de noche», que es una rêverie y una evocación nostálgica.

²¹⁶ Ángel de Estrada, «El Salón Carré», en *El color y la piedra*, Buenos Aires, 1901, pág. 104. Sobre el leonardismo de Estrada véase María Beatrice Lenzi, “El color y la forma: modernismo y artes plásticas. Crónicas y prosas de Ángel de Estrada”, en *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma, 16-18 settembre 1999*, coord. por Antonella Cancellier, Renata Londero, Vol. 1, 2001 (Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane), pags. 317-340.

²¹⁷ Ángel de Estrada, «El mármol maldito» (pp. 36-50), en *Formas y espíritus*, Buenos Aires, 1916, pp. 36-37. (1ªed. 1906)

Leonardo da Vinci y España

“Sus labios y la sonrisa hacen pensar en San Juan; y, en efecto, es San Juan metamorfoseado en Baco; pero éste no es el señor de las borracheras griegas, como no es aquél el heredero del espíritu violento de los profetas de la ley antigua; y ambos son sencillamente dos criaturas del Vinci, hermanos de la Gioconda.”²¹⁸

En *La Esfinge*, Leonardo, en su refugio francés, habla con su discípulo Melzi, en la noche misma de San Juan, en que se celebra también la exposición del cuadro:

“MELZI: - ¡Albricias! ¡Qué triunfo! El San Juan cautiva. El San Juan seduce. La corte en masa aclamaba al Vinci. El Buonarroti hubiese palidecido de rabia.

LEONARDO: - ¡Miguel Ángel! ¡Florencia!... ¡Cuan lejos está todo eso!... Otra vida. ¡Todo en otra vida! ¡El San Juan! Fin de una historia. Le he dicho adiós con sonrisa que quería ser lágrima.

MELZI: - Maestro: ¿por qué tanta pena? Nunca pintasteis nada mejor.

LEONARDO: - ¿Nada mejor? Lo mejor tú no lo conoces... ¡Ah, no! No interrogues. Pero este San Juan, hijo de otra imagen, celebra un recuerdo y es mi última obra.”²¹⁹

Leonardo, crítico de sí mismo, está por revelar el secreto de la *Gioconda*. El recuerdo se desplaza a San Miniato, también en una noche de San Juan, la más feliz de su vida, que comparte con la mujer amada. Luego, la fúnebre desolación: “El nombre de San Juan, desde entonces, me obsesionó el espíritu.” La sonrisa del *San Juan* -como probablemente también la de su hermano *Baco*- son memoria de la más profunda, y también la más dolorosa de las pasiones del gran maestro.

Siempre en la noche de San Juan Leonardo deja como legado a su discípulo el secreto de ese retrato que el artista había llevado consigo en su peregrinaje forzado: “Temo que el rey, si la conoce, quiera llevársela.” Habla de la inquietud, esa “terrible compañera”, que arrastró a su alma febril hacia las especulaciones de las matemáticas, de la teología. Habla de su vida de corte en corte, incomprendido, a menudo injuriado: «edifiqué entre las pasiones de los hombres los arcos de una enciclopedia, y soñé con el círculo de una suprema total armonía.” Habla, en fin, de la soledad y del quebranto:

“Sucumbía ya, cuando el Dios de toda cortesía me hizo conocer a la dama de Florencia. ¡Oh, Monna Lisa, mis labios, al rozar tus cabellos, sintieron por sobre el respeto humano, en acceso de ternura, el soplo del amor divino! Era ya tarde en el declive de la existencia... [...] Imposible precisar en ella los lindes de la realidad y de lo ideal, de la quimera y de lo cierto [...] Por ella conocí la suprema dicha: abismarse en compañía de otra alma en la profundidad del alma misma. Así emergió en el centro de leyes que me levantaban a la concepción del universo.”²²⁰

Inenarrable es la dicha del maestro al evocar a esa mujer que le enseñó los secretos de la belleza y de la gracia, las sutiles relaciones entre las cosas, hasta que la muerte arrojó su sombra sobre el mundo. El cuadro es pues:

“La escritura de su alma. Y leía en aquel rostro, apasionadamente, como nunca leí en libro alguno. Cuando creía tener las palabras, hundíame en su ser. Volvía de allá con sus sensaciones transformadas, de manera que la figura, en el cuadro, resultaba forma sensible de pensamiento [...]. Su encanto de hoy es abismo que fascina con el secreto de una esfinge.”²²¹

El maestro descubre un lienzo que oculta el retrato de la bella dama. Melzi, absorto, la contempla. Luego, como despertando de un sueño, le pregunta al maestro si ha empleado también en Monna Lisa el antimonio en sus colores. El maestro responde:

²¹⁸ *Ibidem*, pág. 38.

²¹⁹ Ángel de Estrada, «La Gioconda», en *La Esfinge*, Buenos Aires, 1924, págs. 8-11.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

“Sí. ¡Y no me importa! Se oscurecerá antes que otras imágenes. La envolverá en tres o cuatro siglos un crepúsculo. Irá extinguiéndose su luz cual la de un astro que acaba en nimbo de su cadáver. ¡Y así, mis manos cariñosas, cuando no exista ni mi polvo, le ofrecerán aún la mortaja en que debe desaparecer de la memoria de los hombres!”²²²

La muerte de la *Gioconda* que Estrada nos anuncia ya había sido narrada con anterioridad por el escritor bonaerense en un texto intitulado *Caleidoscopio* (1911)

Así, los cuadros que rodean a *La Gioconda* en el Louvre, se preocupan por los colores de su compañera. Todos quieren, de alguna manera, salvarla de la oscuridad. *La Dama*, de Ticiano pide un milagro: “Tú, Señor, que cambias en lo alto el agua en vino, cambia su sombra en lumbre.” El *Cristo*, del Veronés, responde: “Mi poder no pasa de esta evocación de *Caná* y mi dolor es grande.” Intercede la *Virgen*, de Murillo, y la compadece, pues: “A mi hijo, el de la *Cena*, Leonardo le infundió la virtud de todos los prodigios. Mas ¿quién osará buscarle en una noche?” La *Antiope*, de Correggio, no puede hacer nada. El *San Miguel*, de Rafael, se lanza en su ayuda y cae en la cuenta de que: “También agoniza el Jesús de la *Cena*.” Por último, el *San Juan*, de Leonardo, concluye con tristeza: “Todos nos iremos: el reino de nuestro maestro no era de este mundo.”²²³

Ángel de Estrada sigue su diálogo con la obra del maestro de Vinci mediante la visualización de una copia de su *Leda*, el poeta evocará, en este momento, el grupo de Ammannati en Florencia, el de Tintoretto de los Uffizi, el de Rubens en Dresde, el de Correggio en Berlín, “todas las Ledas, y aún las modernas, nos hacen la visita de un instante.” Todas, sin embargo, confluyen en una sola imagen y ninguna supera en su serena dulzura a la de Leonardo:

Entre el cuerpo y el rostro de la mujer hay una rivalidad de gloria [...] Pero no os equivoquéis. Dobra la cabeza, para evitar al cisne que rechaza; y en el tierno modo de alejarle el cuello, se ve bien que los amores podrán pronto tirar sus rosas, y con el gozo de un triunfante vuelo, formarle á la pareja un nimbo.”²²⁴

En fin, como acabamos de analizar brevemente, la obra de Ángel de Estrada es, quizá, una de las que en el Modernismo trató más ampliamente la temática vinciana y de las que, igualmente, realizó una recepción más personal, dejando, pues, con ello, un testimonio más de la importancia del pintor italiano en la constitución de las estéticas finiseculares.

La recepción de Leonardo en la pintura modernista de Julio Romero de Torres y en otros artistas españoles.

Con anterioridad hemos podido comprobar que la recepción de Leonardo en los movimientos fin de siglo, no se limitó, solamente, a la literatura y reflexión estética o artística. Igualmente, el mundo de las artes figurativas sufrió esta influencia. Así, vimos ligada la figura del pintor florentino a nombres como los de Redon o Moreau.

De la misma manera, Valle-Inclán comparaba la obra de Ricardo Baroja con la obra del artista nacido en Anchiano:

²²² *Ibidem*.

²²³ Ángel de Estrada, “La muerte de la *Gioconda*”, *Caleidoscopio*, Buenos Aires, 1911, págs 175-177.

²²⁴ Ángel de Estrada, *El color*, op. cit., pág. 524.

Leonardo da Vinci y España

“Ricardo Baroja, por su espíritu vario y fecundo, se me aparece algunas veces como un nieto del divino Leonardo. La sangre italiana le ha dado para todas las cosas una bella sonrisa y una gran curiosidad, con aquella rara inquietud, mezcla de alegría pagana y de terror cristiano que ungió el alma de todos los grandes artistas del siglo XV”²²⁵

El escritor gallego, igualmente, se convertirá en un mentor estilístico de la obra del cordobés Julio Romero de Torres quien era encomiado con el famoso verso de Manuel Machado como “el Leonardo cordobés”.

También, hemos podido ver más arriba como el pintor y escritor Santiago Rusiñol fue uno de los grandes difundidores de la imagen de Leonardo en el ámbito cultural y artístico español.

Esta tendencia a la recuperación y reinterpretación del arte renacentista y en especial de Leonardo era subrayada por Gabriel García Maroto (1889-1969) que en el *Año artístico de 1912* escribía:

“De los renacentistas será el reino de la tierra del arte en plazo no lejano; son ellos, los modestos, los reconcentrados, los más acreedores al éxito; su veneración por los grandes les hace soñar con su florecimiento de aquel arte en la vida presente, elegancia italiana y espíritu español... Italia está en la cumbre, Leonardo, Vecellio, Botticelli, los grandes de entonces sonríen cariñosos, sus manos bendecidas, se tienden bondadosas y amantes, las bellas matronas ofrecen el vino toscano en jarras castellanas, negarse a beber sería una ofensa, bebamos...”²²⁶

El artista y crítico manchego ya había ensalzado el arte italiano en el libro escrito en 1911, *Del Jardín del Arte*²²⁷ y, en el *Año artístico*, que acabamos de citar realiza la división de los artistas españoles contemporáneos en “inquietos, renacentistas, luminosos y arbitrarios”. Nuestro crítico apuesta, sin lugar a dudas, por los renacentistas, como acabamos de ver, ya que se inspiraban en los grandes maestros del arte italiano como: Botticelli, da Vinci y Tiziano.

En este punto de nuestra digresión debemos, quizá, recordar que en texto de 1911 ya había un capítulo dedicado a Julio Romero de Torres titulado, “Elogio del pintor poeta Julio Romero de Torres”.

Seguidamente, nos centraremos en la figura de Julio Romero de Torres que, quizá, es el pintor donde las influencias del genio florentino son asumidas con una mayor amplitud.

* *Julio Romero de Torres (1874-1930)*

El leonardismo del artista cordobés queda claro, desde un principio, por la propia declaración de Romero de Torres cuando afirma:

²²⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Edición de Javier Serrano Alonso, Madrid, 1987, pág. 240.

²²⁶ Gabriel García Maroto, *El año artístico: 1912*, Madrid, 1913. es interesante señalar que como en otros casos los orígenes modernistas de Maroto servirán para una futura transformación de sus ideas con una clara dirección vanguardista, como podemos comprobar en su libro: *La nueva España 1930*, Madrid, 1988. Esta hipótesis será defendida a lo largo de los capítulos que seguirán, a saber, que el leonardismo “fin-de siècle” se abrirá pasó a través de la vanguardia influyendo en la misma. Sobre diversos aspectos de la pintura modernista española su puede consultar: Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, 1999.

²²⁷ Gabriel García Maroto, *Del jardín del Arte: joyas esmaltadas*, Madrid, 1911.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

“De los grandes artistas antiguos, el que me produjo una simpatía más honda fue Leonardo da Vinci [...] Mi devoción a los grandes maestros es, naturalmente muy grande; de un modo especial a Velázquez, espléndido dominador de la técnica. Sin embargo, mi simpatía total e invencible va hacia Leonardo, el gigante [...]”²²⁸

De todas maneras, el aprecio por el artista italiano, como hemos visto, estaba en el ambiente y no es, pues, extraño, que esta popularidad de Vinci ejerciese una especial fascinación en el pintor andaluz, sobre todo, después de sus viajes por Europa en 1904, momento en que recorrerá hitos culturales como París, Londres o los Países Bajos y de manera más elocuente en 1908 conociendo en este caso Italia.²²⁹

Esta estancia italiana pudo haber estado precedida de otra anterior llevada a cabo en 1906 de la que no nos queda, en principio, ningún testimonio.²³⁰

Por otro lado, Romero de Torres fue partícipe, rápidamente, de las tertulias literarias madrileñas que se realizaban en los diferentes cafés de moda de la ciudad. Tertulias donde brillaban los grandes adalides del Modernismo hispano de esos momentos, como Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Carrère, Benavente... En páginas anteriores comprobamos la recepción que estos escritores hicieron de la figura de Leonardo siguiendo la estela de la acogida del florentino hecha ya por la cultura finisecular europea.

Así pues, el mito de Leonardo se situaba ante los ojos del cordobés de manera evidente en los años de su formación, no obstante, una sintonía íntima y profunda le hizo recibir su influencia y recepcionarlo de una forma más personal e intensa.

Este diálogo artístico, mantenido entre el pintor cordobés y el creador florentino, no pasó desapercibido a la intelectualidad que seguía los avatares del andaluz. Así, hemos insertado ya en nuestro estudio las conocidas palabras de Manuel Machado, cuando etiqueta al artista como. “Leonardo dordobés”.

Otra referencia contemporánea de esta visión del andaluz se desprende de las opiniones vertidas por Margarita Nelken:

“Leonardo de Vinci pedía que un retrato de mujer no marcarse, por su ropa, época determinada, a fin de que guardase su entera significación. Las mujeres de Romero de Torres están más allá de los tiempos más allá de las edades.”²³¹

Curiosamente, una crítica peyorativa de Moreno Villa viene perfilada, también, por esta conocida comparación:

²²⁸ José Montero Alonso, *Julio Romero de Torres. Vida, arte e intimidad del gran pintor*, Madrid, s/a, págs. 41-42. De todas maneras, es interesante resaltar que su pasión por el flamenco, como arte que recreaba elementos claves del mundo del pintor, le llevó a decir que puesto a elegir entre el pintor Leonardo de Vinci y el cantaor Juan Breva, hubiera querido ser el segundo. Información extraída de Francisco Zuera Torrens, *Julio Romero de Torres y su mundo, op. cit.*, pág. 12.

²²⁹ Su gusto por lo leonardesco pudo llevarle a que, de forma interesante, uno de sus artistas preferidos fuese Vecente Sellaert, artista flamenco, estudiado en páginas anteriores, con un profundo halo vinciano en sus composiciones. Véase Fuensanta García de la Torre, *Julio Romero de Torres*, Madrid, 2008, pág. 196.

²³⁰ Véase Fuensanta García de la Torre, *Julio Romero de Torres*, Madrid, 2008, págs. 53-54.

²³¹ Margarita Nelken, “El alma cautiva de la Córdoba oculta. Julio Romero de Torres”, *Summa*, Madrid, nº14, 1-5-1916. La cita también se encuentra en Mercedes Mudarra Barrero, “La musa y lo femenino: la incesante búsqueda de lo esencial”, en V.V.A.A., *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, Madrid, 2003, págs. 91-110.

“Romero de Torres ha sido el más repugnante amanerado, porque su amaneramiento era anacrónico. Las explicaciones que Valle Inclán le diera del Renacimiento se le indigestaron, y queriendo pintar a lo Vinci no pasó de un Divino Morales acaramelado, relamido y seboso.”²³²

Ahora bien, la comparación entre el extremeño Luis de Morales y Romero de Torres no era novedosa y fue apreciada con anterioridad, aunque dentro de un contexto positivo que engrandecía a los dos grandes pintores, por Elías Tormo y Monzó quien en un texto que dedicó a Morales señaló las semejanzas apreciables entre los dos artistas:

“Aún hoy día, orientados por las trochas y caminos más opuestos al ideal del *divino* Morales, se siente su influencia, más que de la nadie, en artista contemporáneo tan insigne como Julio Romero de Torres.”²³³

De todas maneras, como bien indicó Tormo, Morales, como artista claramente influido por el leonardismo y al que hemos dedicado un estudio en capítulos anteriores, no era una cota lejana en la perspectiva pictórica de Torres una comparación con el extremeño Morales.

A continuación haremos un examen comparativo de las características artísticas que acercan a los dos pintores partiendo, en principio de una afirmación hecha por José Valverde Madrid en un artículo dedicado a los dos maestros:

“En la tonalidad verde de la Gioconda del Louvre pinta Julio uno de sus últimos cuadros; el de Teresa López, la modelo de la Chiquita Piconera, con mantilla negra.”²³⁴

Efectivamente, según Ángel Aroca se producirá un cambio de técnica tras el ya mentado viaje a Italia de nuestro pintor, y así desde este momento se introducirá en sus obras una iluminación más matizada y una atmósfera verdosa que acentúa la estirpe leonardesca de sus fondos.²³⁵

Por otro lado, “la ambigüedad infunde vida al estilo de Romero de Torres. Sublima la tradición y sacraliza la región, la tierra de María Santísima, pero vista a través del placer y del morbo. Se inspira para ello en el Modernismo, en el Renacimiento, y sobre todo en Leonardo.”²³⁶

Ahora bien esta ambigüedad, tan querida a los movimientos finiseculares, se manifiesta, igualmente en una interesante obra del artista cordobés. El modelo andrógino y hermafrodita que Leonardo y los leonardescos habían difundido a lo largo del siglo XVI y que fue recogido con un sentido misterioso por la estética simbolista, por ejemplo, en la plumas de Sâr Péladan y Valle Inclán reaparece en el retrato que el pintor andaluz realizó al torero *Juan Belmonte* (1917) (**Imagen 3**)

La imagen del matador, claramente, aparece envuelta, como su cuerpo con el capote, por una ambigüedad que refuerzan la mirada, desviada con respecto al espectador, y la

²³² José Moreno Villa, *La vida en claro. Autobiografía*, Madrid, 1976 (1ª ed. 1944), pág. 168. La cita se encuentra también recogida en Jaime Brihuega: “Materialidad obsesiva del símbolo. La pintura de Julio Romero de Torres después de 1915.”, en V.V.A.A., *Julio Romero de Torres, op. cit.*, págs. 43-70, especialmente pág. 51.

²³³ Elías Tormo y Monzó, *El divino Morales*, Barcelona, s/f.

²³⁴ José Valverde Madrid, “Julio Romero de Torres y Leonardo da Vinci”, *Córdoba en Mayo*, Córdoba, 1996, s/p.

²³⁵ Ángel Aroca Lara, “El eco del renacimiento en la pintura de Julio Romero de Torres”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y buenas Letras Vélez de Guevara*, Écija, 1999, págs. 125-140.

²³⁶ Lily Litvak, *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Amsterdam, 1998, pág. 162

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

oscuridad, que como era habitual en la obra del cordobés, envolvía a sus personajes dotándolos de ese aire de misterio que Leonardo conseguía, igualmente, con la utilización de luces tenues y que aconsejaba en su *Libro di Pittura* para embellecer los rostros de hombres y mujeres como ya, en páginas anteriores, hemos indicado.

Finalmente, esta ambigüedad podríamos también relacionarla con el fondo melancólico que se refleja de una manera nítida en las expresiones de muchos cuadros del andaluz y que, también en este sentido, lo entroca con lo leonardesco de muchas de sus figuras.²³⁷

Otro aspecto que permite un parangón entre Vinci y Romero de Torres es la sabia utilización por parte del artista andaluz de la gestualidad. En este sentido, Juan Antonio Ramírez, muy apuntadamente, señalaba:

“No creo ajena a todo este repertorio gestual la influencia de Leonardo da Vinci y la de los pintores del Renacimiento italiano en general.”²³⁸

Así, a continuación nos gustaría indicar y subrayar dos obras de Julio Romero de Torres donde el lenguaje de las manos efectúa un movimiento que es, claramente, reconducible a la producción del florentino.

Las obras que vamos a analizar son: un detalle de *La consagración de la copla* (**Imagen 4**)²³⁹ y un detalle de la *Samaritana* (**Imagen 5**)²⁴⁰

En los detalles que hemos escogidos de ambas imágenes es evidente el recurso a un gesto, sumamente característico de la tradición vinciana, ejemplificado en la “Santa Ana” del cartón de Burlington House hoy en La National Gallery de Londres y de la manera más exitosa por el, también mitificado en este momento, *San Juan* del Louvre. (**Imagen 6**).

Curiosamente, otro artista contemporáneo, que también tuvo en sus inicios influencias modernistas como Pablo Picasso, en conversación con Georges-Michel, no pudo dejar de dedicar su atención al cuadro de Leonardo, en un recuerdo que aunque transcrito en los años cincuenta del siglo pasado rememora acontecimientos de 1917, es decir, un período contemporáneo a la obra de Romero de Torres:

“Y ante el San Juan de Vinci:

-Si, Vinci promete el cielo mira ese dedo levantado...”²⁴¹

Ahora bien, el gusto vinciano por juegos expresivos que buscan su raíz perceptual en los movimientos de las manos encuentran en la obra del cordobés un ejemplo remarcable en el cuadro que dedica en 1922 a *Doña Consuelo Martínez de Aísa con sus hijos*.²⁴²

En este retrato, el pintor cordobés muestra una evidente admiración por *La Virgen de las rocas*, una de las obras cumbres del leonardismo, que deja su huella en la obra

²³⁷ Francisco Calvo Serraller, “La hora de iluminar lo negro” en V.V.A.A., *Julio Romero de Torres 1874-1930*, Madrid, 1993, págs. 19-75, en concreto, pág. 67.

²³⁸ Juan Antonio Ramírez, “Nota (apasionada) sobre gestos y pasiones”, en V.V.A.A., *Julio Romero de Torres, op. cit.*, págs. 157-162, especialmente, pág. 158.

²³⁹ *La consagración de la copla*, 1912, Colección particular

²⁴⁰ *La samaritana*, 1920, Museo Julio Romero de Torres, Córdoba.

²⁴¹ Michel Georges-Michel, *De Renoir a Picasso*, Paris, 1954, pág. 95.

²⁴² *Doña Consuelo Martínez de Aísa con sus hijos*, 1922, Colección particular

torresiana, en la disposición de las figuras en forma piramidal y en el atento y expresivo juego gestual. **(Imagen 7)**²⁴³

En relación con las actitudes de inspiración leonardesca, es de señalar la famosa pose de los brazos cruzados que es, casi, una etiqueta identificadora de la *Gioconda* recordada en la obra torresiana por obras tan emblemáticas como la *Sibila de las Alpujarras*, *De luto*, *Conchita de Triana* o el tratamiento de los fondos del *Boceto de Ysolina Gallego*. **(Imagen 8)**²⁴⁴

En estas imágenes, el artista andaluz introduce además el conocido “esfumado de Leonardo”, que ya hemos visto utilizado por Romero de Torres para equilibrar las transiciones de luz y de sombra. También, su admiración por el pintor italiano llega a manifestarse en otros detalles del rostro femenino como son ciertas tumefacciones en las cuencas oculares y el aire de misterio que ya hemos resaltado anteriormente.

Así, pues, de los cuadros del florentino estudiaría la resolución de los ojos de las mujeres retratadas, “ventanas del alma” en el decir vinciano.

A las características leonardescas encontradas hasta este momento en la pintura de Romero de Torres debemos añadir un cierto aire frío e intelectualizado que le acerca a un ambiente ambiguo y misterioso que proviene, en algunos casos, de un gusto por un mundo cercano al inconsciente y a lo simbólico, eternizando las figuras en un momento sin final que recuerda la estética defendida por Valle-Inclán en su *Lámpara maravillosa*.²⁴⁵

Hay un deseo en el pintor andaluz en transmitir las esencias y, por ello, la búsqueda de un ideal que lo acerca al artista de Vinci y que le hace rechazar una imagen realista tal y como se percibe.

Esta idea la describe certeramente Lily Litvak:

“Romero de Torres crea constantes mediante la repetición de los mismos tipos de rostro, con los mismos tipos de ojos, y piel aceitunada. Todas estas mujeres se parecen físicamente, porque en realidad no son más que una misma. El pintor no estaba tratando de hacer un retrato realista, sino de capturar un alma, una esencia. Algo similar a lo que hacía su admirado Leonardo, exaltado en la época por Pater, que veía en Mona Lisa “un ideal decantado” de la mujer.”²⁴⁶

Otra de las relaciones que cabe establecer entre los dos artistas estriba, sobre todo, en la notable preciosidad y minuciosidad que el artista andaluz obtiene en la representación de las flores. En este aspecto, Romero de Torres continúa el ejemplo de los maestros italianos del Quattrocento, que en sus referencias botánicas unían el conocimiento científico de la naturaleza con un sofisticado contenido ideológico y simbólico.

Uno de esos artistas italianos fue el joven Leonardo da Vinci quien empleó considerable tiempo en reproducir muchas flores obtenidas de la visión natural y que debieron impresionar al cordobés en el estudio que realizó de la producción del florentino.

²⁴³ Véase Lily Litvak, *Romero de Torres*, Madrid, 1999, pág. 35.

²⁴⁴ *La Sibila de las Alpujarras*, 1911, Museo Julio Romero de Torres

²⁴⁵ Tan importante fue la influencia del escritor gallego en la obra de Romero de Torres que se llegaría escribir esto: “Si quisiéramos señalar los dos influjos más positivos en la manera de Julio, sin duda, acertaríamos nombrado a Leonardo de Vinci y a Valle-Inclán; dos fuerzas que, en realidad, se funden en una sola, ya que el gallego, a su vez en lo formal, siguió en su juventud los pasos del Divino, que es como llama a Leonardo en una de sus ‘Sonatas’”, extraído de Francisco Zuera Torrens, *op. cit.*, pág. 38.

²⁴⁶ Lily Litvak, *Romero de Torres*, *op. cit.*, págs. 39-40

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Por último nos gustaría establecer una conexión entre dos figuras, aparentemente distantes, y sin embargo unidas por el amor a un maestro común que es Leonardo. Nos referimos a Romero de Torres, protagonista de estas páginas y a Salvador Dalí, al que dedicaremos un amplio capítulo en esta investigación.

La relación, en principio, cabe establecerla biográficamente, ya que los dos se encontraron cuando Salvador Dalí cursaba estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid donde el artista cordobés era profesor de Ropajes desde 1916.

Pudo ser la admiración por su profesor lo que pudo llevar al pintor de Figueras a un cierto conocimiento de su obra, de la que pudo extraer algunos motivos e inspiraciones como parece desprenderse de la semejanza entre el motivo de las manos, que se abren en su entrecruzamiento casi de manera vegetal, en la pintura denominada como la *Saeta* (1918) (**Imagen 9**)²⁴⁷ y un motivo casi semejante que se encuentra en la obra inacabada de Dalí conocida como *L'homme invisible* (1932) (**Imagen 10**)²⁴⁸

Por otro lado, Dalí no era ajeno, como más adelante veremos, a las tendencias artísticas “Fin-de-siècle”, ya que su propio desarrollo vital se realizó en un momento en que estos códigos artísticos seguían teniendo una cierta fuerza, sobre todo en Cataluña donde el Modernismo había adquirido un desarrollo sorprendente.

Igualmente, dentro de los propios conocidos de la familia del artista catalán, existían eximios representantes de esta tendencia artística, así, por ejemplo, Eduardo Marquina (1879-1946). De hecho, gracias al conocido escritor Salvador Dalí ingresó en La Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, en septiembre de 1921, recomendado por el poeta, amigo de su padre.²⁴⁹

Sin embargo, hemos podido encontrar otra posible muestra de esa influencia a partir del estudio de la ilustración que Romero de Torres realizó para la obra de Valle Inclán *Voces de Gesta*. (**Imagen 11**)

El fondo del dibujo que realizó Romero de Torres para ilustrar la obra del escritor gallego presenta una serie de jinetes de débil trazo, cuyos caballos se encabritan recordando algunos de los dibujos y esbozos preparados por Leonardo para la *Batalla de Anghiari* o *La Adoración de los Reyes Magos...* (**Imagen 12**)²⁵⁰

Curiosamente, hay otras obras de Dalí, que en el fondo de la composición muestran unos jinetes en posición parecida, nos referimos a su obra titulada *España*, en la que pudo sentir el antiguo influjo del maestro cordobés que había sido su profesor en la década de los veinte del siglo pasado y que ya lo había inspirado en otras ocasiones como hemos visto. (**Imagen 13**)

* *Anselmo Miguel Nieto (1881-1864)*

En el pintor vallisoletano Anselmo Miguel Nieto podemos, igualmente, recuperar algunas lecturas vincianas reflejadas en su obra artística. Fundamentalmente, esta recepción leonardesca se producirá en sus primeras obras, en muchos casos, gracias a

²⁴⁷ *La Saeta*, 1918, Colección Caja Sur.

²⁴⁸ *L'Homme invisible*, 1932, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida).

²⁴⁹ La relación entre Marquina y Dalí se subraya por la correspondencia que ambos mantuvieron y que puede ser leída en Andrés Amorós, *Correspondencia a Eduardo Marquina*, Madrid, 2005..

²⁵⁰ La imagen que ponemos de ejemplo procede del Gabinete de dibujos del Museo del Louvre, Colección Edmond de Rothschild, inv. 781 recto.

un amor por el arte italiano como reflejan títulos como *Ninón y Lionella*, *Sinfonía florentina*, *Leda y el cisne*...

El recuerdo italiano impregnará algunas de sus pinturas que llegarán a recrear la, en ese momento, elogiada figura de la *Gioconda* que inspira obras como *Adolescente* o, también, *Sinfonía Rosa*. **(Imagen 14-15)**

En relación a esta última obra Jose Carlos Brasas Egido, que ha dedicado un estudio al pintor castellano, señala:

“La *Sinfonía Rosa* [es] la obra que mejor resumía los ideales estéticos del pintor. En este último, Anselmo Miguel Nieto se complace en evocar a su manera el mundo del retrato florentino del Renacimiento. El pintor reúne a cuatro jóvenes y hermosas mujeres situándolas sobre el fondo de un bello paisaje crepuscular, de un rojo encendido. El artista hace asimismo un verdadero alarde de buen gusto y de habilidad técnica [...] La serena poesía, la belleza del colorido [...] las evidentes referencias al mundo italiano [...] una de las figuras se inspira en la *Gioconda*.”²⁵¹

Ahora bien, la relación de la *Sinfonía rosa* con la obra leonardesca ya había sido entrevista por el crítico de arte José Francés: “*Sinfonía rosa*, es el cuadro más completo de cuantos expone Anselmo Miguel Nieto. Sobre la base de un difícil problema de relaciones y valores, el autor ha agrupado cuatro mujeres, alguna de las cuales como la sentada en actitud semejante a la de *Monna Lisa*, es la más firme ejecutoria de un artista.”²⁵²

Como hemos podido analizar, por lo tanto, hasta este momento, el leonardismo se convirtió en un tópico recurrente en la literatura y en el arte final de siglo. Quizá, la atención mostrada a este aspecto inspirador de la cultura finisecular decimonónica no ha sido la suficiente, aunque, sin embargo, lo común y habitual del recurso a Leonardo y a su producción era tan evidente para los intelectuales de estos decisivos años que citando un texto de **Camilo Bargiela** (1864-1910) nos resulta extraño que este aspecto del leonardismo haya pasado desapercibido en los estudios de nuestro modernismo:

“La inspiración, el temperamento y la cultura significan muy poco en los tiempos actuales. Hoy todo se reduce a fórmulas claras, sencillas y fáciles de adquirir. Una vez obtenidas se convierte en pseudo artista cualquier gañán. [...] ¿Lo dudas? Penetra conmigo y observa. Todo está clasificado, con etiquetas y encerrado en cajones. [...] El almacén es soberbio, está admirablemente equipado. Lee los rótulos y te convencerás: Sentido común en barras para escritores sensatos. Distingos krausistas que sirven para prolongar y complicar las discusiones por fútiles que sean. Paños retóricos para declamadores que sostienen humildemente que ellos son los fuertes y los sabios y los únicos. *Palabras... sueltas aplicables a la sonrisa de la Gioconda, tales como pérfida, malsana, cruel (se recomiendan por estar traducidas servilmente del francés)* Nota: *Vinci no responde de ninguno de los epítetos, por hacer sonreír de la misma manera a la Monal Lisa que a las Vírgenes, pero esta casa cuenta con su silencio...sepulcral.*”²⁵³

La ironía del escritor de Tuy no puede ser más evidente y, sin embargo, qué claramente nos muestra la moda vinciana en los años del Modernismo, cuya recepción hemos intentado analizar en las páginas precedentes.

²⁵¹ Jose Carlos Brasas Egido, *Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura*, Valladolid, 1980, pág. 59.

²⁵² José Francés, “La vida artística. Anselmo Miguel Nieto y su arte”, *Mundo Gráfico*, 26-junio-1912. Aparece citado en el ya citado texto de Brasas Egido, *op. cit.*, pág. 90.

²⁵³ Camilo Bargiela, *Luciérnagas*, Sevilla, 2009, (1ªed.1900), págs. 145-146. El subrayado es nuestro. En el artículo del mismo autor incluido en las *Noticias*, 5 noviembre de 1901, y que podemos encontrar, igualmente, en *Luciérnagas*, Bargiela insiste sobre algunos de los aspectos de la sonrisa leonardesca citados más arriba: “En todos los países se ha preconizado la risa. Los pintores y escultores han dado la expresión de la risa a sus creaciones más hermosas: la *Mona Lisa* de Vinci, se sonríe de un modo pérfido, según aseguran algunos literatos, pero se sonríe.”, *op. cit.*, pág. 200.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Así pues, y para finalizar esta reflexión sobre la recepción de Leonardo en los movimientos “Final de siglo”, nos gustaría hacer notar no sólo la intensidad de esta recepción que en las páginas anteriores acabamos de mostrar, sino, más especialmente, la repercusión que esta influencia va a tener en el arte del siglo XX haciendo del artista florentino un interlocutor inexcusable.

Como preludeo, en cierta manera, de lo que analizaremos en los capítulos que siguen nos gustaría ver la visión que del artista de Vinci tuvo un gran escritor hispano como es **Ramón Pérez de Ayala** (1880-1962)

El escritor asturiano comenzó su andadura literaria dentro de las líneas estéticas marcadas por el Modernismo para después superar estos inicios desarrollando una recia y amplia obra personal.

Sin embargo, a lo largo de su vida Pérez de Ayala dejó una serie de reflexiones donde el artista italiano aparecía marcando las vías de apropiación y recepción que tuvo en la pasada centuria.

De esta manera, nos interesa, por ejemplo, fijarnos en la siguiente digresión:

“Pinté también varias acuarellas. Me divertía mucho. Serán mamarrachos; pero, en asuntos de arte, todo es materia de comparación, y cuanto más ha visto uno en una larga vida, tanto más se conoce comparativamente, ya que, como dijo Leonardo, “la pintura es cosa mental” (Leonardo que se pasaba los años sin pintar; sin pintar con las manos, pero pintando interiormente en su cabeza).”²⁵⁴

Efectivamente, para los artistas de las vanguardias Leonardo será un exponente claro de la visión intelectualizada del arte, un defensor, pues, del “arte mental” que con su obra teórica dará apoyo al abandono que del naturalismo hizo el arte del siglo XX.

De la misma manera, sobre José María Acosta (1878-1941) escribió en un artículo en *La Prensa* (Buenos Aires, 27 julio 1941) a raíz de su muerte:

“En la severidad experimental hacia las técnicas artísticas se parecía a Leonardo”²⁵⁵

La relación del artista de Anchiano con la ciencia ya hemos podido comprobar como le abrió a Vinci una amplia vía a la Modernidad que nuestro escritor no olvida en su valoración.

Ahora bien, finalmente, nos gustaría subrayar otra interesante apreciación:

“Y si examináis con atención los ojos de Asquith y de Lloyd George, hallaréis que su sonrisa es...Apenas me atrevo a decirlo por lo estupendo, peregrino y paradójico. Pues sí: es la sonrisa enigmática de la Gioconda, a pesar de los hoscos y aborascados mostachos del primer ministro inglés.”²⁵⁶

Pérez de Ayala, en este último texto, con una visión irónica y desmitificadora del cuadro que fue tan relevante para los movimientos finiseculares del siglo XIX, se acerca a la recreación que de Mona Lisa realizó Duchamp y, como él, le coloca unos evidentes mostachos a la dama florentina.

²⁵⁴ Ramón Pérez de Ayala, *Cincuenta años de cartas íntimas, 1904-1956, a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta*, Madrid, 1980, pág. 319.

²⁵⁵ *Ibidem*, pág. 40

²⁵⁶ Ramón Pérez de Ayala, *Artículos y ensayos en los semanarios España, Nuevo Mundo y La Esfera*, Oviedo, 1986, pág. 126.

Leonardo da Vinci y España

Esta transición perceptible entre la estética modernista y las vanguardias históricas puede, igualmente, ser ejemplarizada con una muestra sugerente, encontrada en la película titulada *Vida, Pasión y Muerte de Jesucristo* rodada por de Nonguet y Zecca. La película se empezó a rodar en 1902 y se acabó dos años después, inspirada en la pintura de Leonardo Da Vinci y en los grabados de Gustavo Doré para la edición de la Biblia en 1886.

En este trabajo adjuntamos una imagen de la *Cena* (**Imagen 16**) que podría recordarnos el trabajo de Buñuel en *Viridiana* (1961). En este film, el cineasta aragonés incluyó, de forma semejante, una adaptación de la *Cena* de Leonardo (**Imagen 17**), produciéndose esa conexión vital en la que los modelos ensalzados por los movimientos final de siglo se convierte en objetos de reflexión y de ironía para el arte contemporáneo como en las páginas que siguen estudiaremos.

C. LA FIGURA DE LEONARDO EN EL “NOVECENTISMO”

El término “Novecentismo”, por un lado, tiene un carácter rotular y alude a una realidad superadora del siglo XIX, y por el otro, se integra solamente en los inicios del siglo XX teniendo como frontera la nueva perspectiva intelectual que se abre con las vanguardias. Es, por tanto, “un aparato conceptual complejo pero unitario, delimitado por lo que no es puramente modernismo ni todavía vanguardismo.”²⁵⁷

Resulta muy significativo como caracterizador del Novecentismo el discurso de Ortega y Gasset en el Teatro de la Comedia de Madrid, en marzo de 1914; a modo de presentación, nuestro pensador define a la nueva generación, sin ambiciones personales, austera, privada de maestros hispanos, nacida de la reflexión de 1898 pero sin concesiones a los tópicos del patriotismo. Una generación, en suma, que no gritará y que piensa, en primer lugar, en las minorías.

Tendencias similares se daban en estos momentos en Francia, Inglaterra, Alemania e Italia: se trata de la ascensión de las élites intelectuales juveniles al poder y la denuncia de la “literatura caduca” y de la “política de los viejos”. El postulado vital de esta generación, enunciado por Ortega, sostiene que hay que emprender una cultura *biológica*, con sentido deportivo y festivo de la vida.

Los novecentistas, por otra parte, no sólo tienen como meta la transformación política del país sino también la mutación del individuo, siendo imprescindible para ello una amplia formación estética; de ahí, la preocupación de esta generación por los temas literarios, sus disquisiciones sobre los géneros y sobre el arte en general, sus intentos de encontrar nuevas formas de novela y poesía y la búsqueda incesante de nuevos lenguajes.

Igualmente, buscarán estos autores, de una forma decidida, la solución en el acercamiento a Europa, acercamiento que sirve tanto para formar a los escritores (los del 98 eran autodidactas) como para influir en sus obras, entre las que destacarán los ensayos rigurosos que, impulsados por la modernización de la universidad y el asentamiento de la industria editorial, se convertirán en el mejor vehículo para sus ideas.

José Ortega y Gasset (1883-1955).

Así, enmarcado el movimiento con sus rasgos fundamentales, nos gustaría dedicar un espacio en esta investigación a la relación de Leonardo con el filósofo español **José Ortega y Gasset**.

En la amplia obra del escritor y pensador español podemos, lógicamente, encontrar algunas reflexiones sobre la figura de Leonardo da Vinci, como la que presentamos a continuación:

²⁵⁷ Véase Claudio Maíz, *De París a Salamanca. Trayectorias de la modernidad en Hispanoamérica. Aportes para el estudio del Novecentismo*, Salamanca, 2004, pág. 111. También es recomendable Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, 1975, pág. 341. Para el ámbito catalán que también trataremos no debemos dejar de citar el texto de Carlos D’Ors, *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, 2000.

“Vinci fue en ambos órdenes el precursor. Es hombre de taller, no sólo ni siquiera principalmente de taller de pintura, sino de taller mecánico. Se pasa la vida inventando ‘artificios’”²⁵⁸

La cita de Ortega se pone, claramente, en contacto con el concepto de “artifiziosa natura” utilizado por Leonardo a lo largo de sus escritos:

“Y arrastrado por mi vivo deseo, ansioso de ver la gran mezcolanza de las variadas y extrañas y variadas formas creadas por la *artifiziosa naturaleza*, después de rondar algún tiempo entre umbrosos peñascos, llegué a la entrada de una gran caverna, delante de la cual quedé por un rato estupefacto y sin saber lo que veía. Después arqueando el lomo, con una cansada mano fija sobre la rodilla, hice sombra con la diestra a las pestañas que mantenía bajas y cerradas. Encorvándome muchas veces hacia un lado u otro, trataba yo de discernir algo allá dentro sin poder lograrlo a causa de la gran oscuridad del interior. Después de estar así por cierto plazo, despertáronse en mí súbitamente dos cosas: miedo y deseo de ver si allí adentro había alguna cosa de milagro.”²⁵⁹

O también, en el *Códice Atlántico* encontramos la arquetípica denominación: “la sperienza, interprete della artifiziosa natura...”²⁶⁰

Así, los *artificios* de Leonardo son los ejemplos que el florentino crea como “experimentos” para dialogar con la “artifiziosa natura”, ya que la percepción no aclara las íntimas razones de su funcionamiento que tienen que ser recreadas para su completa comprensión.

De todas maneras, el interés que siente Ortega por la artificiosidad de Leonardo no era ajeno, por ejemplo, a la atracción que **Miguel de Unamuno** (1864-1936) sintió por el mismo aspecto vinciano.

Así, el escritor vasco aprecia del florentino un interés en la observación de la naturaleza para sacar de ella inspiración para sus obras.

Sobre Leonardo, Unamuno, guardaba un libro escrito por Francesco Orestano titulado *Leonardo da Vinci* (Roma, 1919) con anotaciones y subrayados del escritor español en especial en la página 107 del libro donde aparece el texto de Leonardo con anterioridad citado en el que habla de la “artifiziosa natura” y que aparece haber sido fuente de inspiración para ambos pensadores.²⁶¹

²⁵⁸ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, 1983, vol. 5, pág. 371, cap. XII: “Meditación de la técnica”.

²⁵⁹ Leonardo da Vinci, *Codex Arundel*, 155r.: “E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia dalla artifiziosa natura, raggiratomì alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna; dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre abbassate e chiuse le ciglia e spesso piegandomi in qua e in la per vedere se dentro vi discernessi alcuna cosa; e questo vietatomì per la grande oscurità a che la entro era. E stato alquanto, subito salse in me due cose, paura e desiderio: paura per la minaciant e scura spilonca, desiderio per vedere se la entro fusse alcuna miraculosa cosa.” Traducción de E. García Zúñiga, Leonardo da Vinci, *Aforismos*, op. cit., pág. 50.

²⁶⁰ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, op. cit., 234 r.

²⁶¹ Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, 1978. en general todas las menciones que de Leonardo aparecen en la obra de Unamuno hacen referencia al hecho de que éste solía buscar en los contornos de los desconchados y paredes su inspiración artística. Curiosamente su gusto por Leonardo le llevó a escribir en *la Nación* de Buenos Aires el 3 de marzo de 1911 unas palabras elogiosas para el florentino y un soneto donde revelaba su admiración por la técnica explicada: “Acaso usted haya oído algunas veces que el gran artista Leonardo da Vinci, aquel estupendo genio del Renacimiento italiano, se entretenía en seguir con la mirada las caprichosas líneas de los desconchados y grietas de los muros viejos o las de los pliegues de cualquier ropaje, buscando en ellos motivos de creación de figura ...”

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Sin embargo, la relación de Ortega y Gasset con Leonardo no se limita, solamente a aspectos filosóficos, ya que dedicó, también, un artículo a la *Gioconda* del genio de Vinci. El texto fue publicado por el periódico *La Prensa* de Buenos Aires el 15 de octubre de 1911.²⁶²

El análisis que emprende el filósofo madrileño parte de un acontecimiento que conmocionó al mundo: el robo de la *Gioconda* el 21 de agosto de 1911 por el italiano Vincenzo Perugia.

El texto redactado en un estilo fácil y ligero, sin embargo, como todos los del eximio escritor, debe leerse con cuidado y respeto encontrándose en el mismo, sugerencias e ideas que no debemos desaprovechar.

En principio, Ortega subraya un aspecto que le impresiona de Leonardo: su genio ingente y universal:

“Leonardo fue, empero, una enorme aspiración hacia lo imposible.”²⁶³

Ahora bien, el enorme esfuerzo realizado por el florentino quedó abocado, prácticamente al fracaso, por la suerte corrida por la mayoría de sus obras. Así, por ejemplo, Ortega nos narra los tristes avatares que hicieron de la *Cena* de Santa María de las Gracias en Milán la ruina pictórica, que en su tiempo, intentaba subsistir:

“Los esfuerzos que recientemente se han hecho por salvarla no aseguran su perduración. Es fatal; la obra muere, periclitada como una perla herida, y Gabriel d’Annunzio ha compuesto su epitafio en la *Ode per la morte d’un capolavoro*.”²⁶⁴

De forma interesante, como vemos, el ensayista madrileño nos muestra la importancia de la obra del pintor italiano en la cultura contemporánea, el decadentismo, que vigente aún, mitifica a Leonardo dentro de los parámetros que hemos analizado en el capítulo anterior.²⁶⁵

Seguidamente, Ortega continúa la triste enumeración de las obras pérdidas o sin finalizar del artista de Vinci: *La Batalla de Anghiari*, *La Adoración de los Magos*, *La estatua ecuestre de Francesco Sforza*, el *San Jerónimo* del Vaticano; así como aquellas

Y ahora ahí va otro soneto: Se cuenta de Leonardo que en los muros / con su mirada de águila seguía / los desconchados que a la fantasía / le daban sus roturas cual conjuro / de líneas y de figuras. Inseguros / giros y cortes que el azar abría / en grietas, a su vista eran las guías / de su mano al trazar perfiles puros. / De la brida llevando así el Capricho / a la obra con empeño daba cima/y de fauna infernal creaba un bicho/que hoy puebla de la fábula la sima. / Tal en la forma del soneto nicho/en que crea el azar llamado rima.

Unamuno, se interesó, igualmente, por algunos de los aspectos del “parangón” leonardesco y en el citado libro de Orestano marcó, también, las siguientes frases del florentino: “E la pittura ch’egli colloca al disopra della bugiarda poesia, della sventurata musica e della meccanicissima scultura.”

Otro texto que se encontraba con referencias a Leonardo en la biblioteca del escritor vasco era el de Arturo Farinelli, *Michelangelo e Dante, e altri brevi saggi (Michelangelo poeta. La natura nel pensiero e nell’arte di Leonardo da Vinci. Petrarca e le arti figurative)*, Roma, 1918.

²⁶² La edición que utilizamos es José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, 1987, págs. 119-127.

²⁶³ *Ibidem*, pág. 120.

²⁶⁴ *Ibidem*, pág. 121.

²⁶⁵ La traducción del poema citado de D’Annunzio la hemos utilizado en el capítulo anterior en el apartado dedicado a Guillermo Valencia y aparece de manera completa en el Anexo III.

donde la mano de los discípulos parece surgir: *Santa Ana con María en su regazo, el san Juan del Louvre, Las Ledas...*

Sólo dos obras parecían escapar a este fatal destino, la pequeña *Anunciación* del Louvre: “Una obra de mocedad donde el maestro puso lo mejor de la pintura cuatrocentista”²⁶⁶, y la *Gioconda* que, a la postre, sufrió el final terrible de su desaparición para acentuar con ello la suerte dramática de Leonardo.

No obstante, seguidamente, el escritor madrileño entra en una descripción de los valores simbólicos de *Mona Lisa*, que, curiosamente, renuevan las interpretaciones finiseculares dadas a la magnífica obra. Es decir, existe una dependencia de Ortega con la tradición establecida entre otros por Pater y su visión de la dama florentina y la lectura que de la imagen nos ofrece el madrileño.

Así, la famosa pintura inquietaba con su misterio y su fascinación a los jóvenes sensibles y sensitivos de la generación anterior:

“Pero, en fin, bien que maltrecha, repintada, mordida de la luz, del aire, del frío, del fuego, del polvo, nos quedaba *Mona Lisa*, la dama florentina que incitó a Leonardo para que expresara su interpretación del eterno femenino. Los mozos de veinte años en cuyo pecho se querellaban la ambición y la voluptuosidad y la melancolía solían peregrinar ante el lienzo buscando un consejo, una resolución y una aventura interior. Ahora, ¿dónde buscar otra tan certera sagitaria? Porque esto era *Mona Lisa*: educada como el centauro Kirón, disparando saetas, sólo que ella las dirigía contra el corazón del educando y lo dejaba herido, inquieto y descontento.

Aunque, de todas maneras, su dilema de Esfinge, no se limitaba únicamente al hombre sin experiencia sino también al sabio, recordándole con su insinuante sonrisa, la vanidad de las conquistas humanas e introduciendo el deseo de lo inalcanzable e inasible en las ansias del hombre:

“Era Nuestra Señora del Descontento y corregía en nosotros aquel contentamiento que a fuerza de limitarnos logramos. Decía al erudito, al sabio, que es gris toda sabiduría y que entre las ensambladuras de los conceptos se escapa lo más precioso de la vida.”²⁶⁷

Sin embargo esta incitación, esta seducción hacia lo ideal es uno de los grandes valores que Leonardo nos ha dejado a través de su pieza maestra:

Era *Mona Lisa* una criatura satánica, hermana de la serpiente que a su vez fue hermana de Eva; operaba en forma de tentación. Pero al enseñar a cada hombre lo absurdo de su limitación, al mostrarle que el universo es más comprensivo que su oficio, que sus sistema, que su temperamento, que su pueblo, realizaba una influencia socializadora incitando a cada cual a desea ser el prójimo. El descontento es la emoción idealista, nos arroja de nuestro círculo de realidad [...] y nos lleva a buscar otra cosa que no tenemos, que no palpamos, pero que nos atrae: lo ideal.”²⁶⁸

Por tanto, Ortega partiendo de la mitificación del personaje vinciano realizada por los movimientos “fin-de-siècle” transforma la hermenéutica de la imagen para dar un nuevo giro de tuerca y presentárnosla como “nuestra doctora en idealismo”.²⁶⁹

Siguiendo esta argumentación, para nuestro filósofo, *Mona Lisa* no representa ninguna mujer o modelo real. Leonardo que, en opinión de Ortega, estaría lejano de una

²⁶⁶ *Ibidem*, pág. 120.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*, págs. 120-121.

²⁶⁹ *Ibidem*.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

pasión erótica por el sexo opuesto, recreó en su obra más conocida un paradigma ideal en un momento de crisis caracterizado por su enfrentamiento artístico con Miguel Ángel:

“Ante Miguel Ángel se repliega Leonardo hasta el último rincón de sí mismo y allí descubre todos sus poderes de feminidad; el retrato de Mona Lisa es la expresión de su última postura ante el mundo. O ¿es que hay quien crea que Mona Lisa ha existido realmente?”²⁷⁰

El creador, por lo tanto, para el escritor madrileño utiliza el dato empírico siempre como inicio nunca como un objetivo o finalidad. Así, Leonardo en su obra cumbre refleja la tragedia de su íntima contienda con el mundo y con la realidad.

Ahora bien, su lucha titánica y sin par lo lleva, finalmente, ante la insatisfacción frente a los resultados, y así, con esta conclusión, Ortega cierra su estimable artículo con las siguientes palabras:

“Todo lo intentó, todo lo quiso, lo que podía y lo que no podía. Y le quedaba un desencanto melancólico que luego inyectaba en los labios de sus figuras, como en la *Gioconda*. Y como la *Gioconda*, todos sus semblantes sonríen para no llorar, sonríen de hastío y descontento, sonríen para no acabar de morir. Porque una manera de muerte es para la *Gioconda*-el alma de Leonardo- vivir sólo como una parte del mundo y no poder abarcar el temblor inagotable de la vida universal.”²⁷¹

Ahora bien, las referencias estéticas al mundo vinciano no se agotan en la obra de Ortega en el interesante artículo ya examinado, otras citas nos vuelven a reafirmar en la idea de que el creador florentino estaba en la mente del filósofo madrileño como dato inexcusable de reflexión en el marco de la cultura europea.

Por ejemplo, en el pequeño ensayo titulado “Sobre el punto de vista de las artes”, publicado en *Revista de Occidente* en febrero de 1924, Ortega insiste en el papel del florentino en la introducción de los esquemas abstractos compositivos que dominan el arte del Renacimiento:

“Sobre las formas analíticas de los objetos cae, imperativa, la forma sintética de la composición, que no es forma visible de objeto sino puro esquema racional. (Lo mismo Leonardo, por ejemplo, en sus cuadros triangulares).”²⁷²

O también, en su artículo “La verdad no es sencilla”, publicado póstumamente en *Revista de Occidente* en mayo de 1976, donde poniéndose, claramente, del lado del arte innovador y vanguardista, en 1926, subraya que para la contemplación de esas obras creativas no podemos tomar la actitud del enfrentamiento y la crítica exaltada, sino que, bajo una reflexión sosegada debemos intentar realizar su aprehensión y comprensión:

“A toda persona medida ha de aparecer sospechosa semejante actitud. Sospechemos de todo el que en arte grita y se pone frenético. Como decía Leonardo, *dove si grida non è vera scienza*.”²⁷³

²⁷⁰ *Ibidem*, pág. 125.

²⁷¹ *Ibidem*, pág. 127.

²⁷² José Ortega y Gasset, *La deshumanización*, op. cit., pág. 166.

²⁷³ *Ibidem*, pág. 195.

Esta cita de Leonardo da Vinci es muy recurrente en la obra de Ortega que debió reconocer en el “adagio” del maestro florentino una máxima que estaba en plena sintonía con su concepción del comportamiento de un intelectual que se preciase.

Leonardo escribió la frase en lo que hoy se conoce como *Libro di Pittura*:

“Y sucede en verdad que donde siempre falta la razón la suplen los gritos, cosa que no sucede en las cosas verdaderas. Por esto, diremos *que donde se grita no hay verdadera ciencia*, porque la verdad tiene un solo término que siendo pública la discusión queda para siempre destruida y si ese litigio resurge la ciencia, en cuestión, es mentirosa y confusa y no certeza renacida.”²⁷⁴

Así, la conocida frase de Leonardo será utilizada por Ortega en los siguientes textos: “Vieja y nueva política”²⁷⁵, “Ensimismamiento y alteración”²⁷⁶ y “El hombre y la gente”²⁷⁷

La relación de Ortega con Leonardo, quizá, pudo nacer mediante su primer y corto viaje a Italia en 1911 ya que no hay referencias en relación al florentino con anterioridad a esa fecha. Así, es probable que haya que establecer esa fecha como momento de la lectura orteguiana de Leonardo, normalmente citado en italiano en los textos del madrileño y permaneciendo en su obra con una constancia relevante.

Ramón Pérez Ayala

Ramón Pérez de Ayala a quien ya citamos en el capítulo anterior, por sus interesantes referencias a Leonardo, que, en cierta manera, caracterizaban una parte de la recepción del artista italiano en las vanguardias, nos deja otras impresiones del maestro de Anchiano, que merece la pena recordar.

Su conjunto de artículos sobre cuestiones dramáticas intitulado *Las Máscaras* nos hace una clara exposición de la evolución de la pintura italiana donde sobresale el perfil dado a Vinci:

“La pintura italiana antes de Giotto, era una pintura a la manera bizantina, de contornos acusados, lineales, y figuras rígidas, hieráticas. Giotto trajo a la pintura la tercera dimensión, la corporeidad; pero con él existía aun la línea, una aprensión de línea, delimitando el cuerpo. Leonardo suprimió esta línea, e hizo el contorno esfumado, borroso; creó la atmósfera, el medio ambiente, completando así el valor de la figura.”²⁷⁸

Ahora bien, el interés fundamental del escritor asturiano se centra, en lo que concierne a la pintura italiana en sus escritos en Leonardo, por quien sentía una profunda y viva atracción.

Sin embargo, su admiración se sentía atraída, ante todo, por en ver en el florentino un modelo de hombre universal al mismo tiempo que un creador supremo. Este interés se

²⁷⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, vol. I, *op. cit.*, págs. 156-157, “[33] “Quale scienza è meccanica, e quale non è mecánica”: “E veramente accade che sempre dove manca la ragione suppliscono le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe. Per questo diremo che dove si grida non è vera scienza, perché la verità ha un sol termine, il quale essendo pubblicato, il litigio resta in eterno distrutto, e s'esso litigio resurge, ella è bugiarda e confusa scienza, e non certezza rinata.”

²⁷⁵ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, pág. 710

²⁷⁶ *Ibidem*, vol. V, pág. 298.

²⁷⁷ *Ibidem*, vol. VIII, pág. 82.

²⁷⁸ Ramón Pérez de Ayala, *Máscaras*, Madrid, 1924, pág. 42.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

manifiesta, incluso, en otra novela, *Pata de Raposa*, texto en el que introduce un capítulo, “la Tarde”, con unas frases de Leonardo, tal y como, por ejemplo D’Annunzio ya había hecho en algunos de sus escritos:

“Non si po’ avere maggior né minore signoria, che quella di sé medesimo.”²⁷⁹

Esta novela de Ayala, una de sus primeras publicaciones, abunda en reflexiones acerca del genio florentino que patentizan el reconocimiento del escritor asturiano de la grandeza del creador italiano.²⁸⁰

A continuación nos gustaría completar la lectura leonardesca que Ayala realiza en *La pata de la raposa* con las apreciaciones que a lo largo del relato se hacen del florentino.

Por ejemplo, en la página 50 de la edición que manejamos el novelista español introduce el siguiente pasaje:

“A seguida, la emprendió Alberto con los lienzos que él mismo había pintado; con una espátula, los rasgaba encarnizadamente. Luego, rasgó cuantas reproducciones de cuadros famosos halló a su mano. Pero, al llegar a Monna Lisa, de Leonardo, permaneció inmóvil. Como poseído de un terror supersticioso, con los ojos suspensos y colgados de aquel rostro que vivía una vida inquietante, sobrenatural. Era como si aquello que a Alberto se le antojaba negra brutalidad del universo se definiera en sonrisa animada y el rostro de la Gioconda no fuera humano sino velado emblema del sentido y la reproducción del orbe.”²⁸¹

La cita que acabamos de hacer no deja prácticamente lugar a dudas, el reconocimiento de Ayala a Leonardo lleva aparejado una casi mitificación de la obra del florentino que encaja a las mil maravillas con la tradición decadentista elaborada a lo largo de los últimos decenios del siglo XIX.²⁸²

Algunas páginas más adelante el autor insistirá, siguiendo el modelo ya entrevisto, en la personificación que sufren diversos ideales y conceptos en el rostro de la *Gioconda*:

“Jiménez tomó del suelo un pedazo de escayola:

- Esto parece un seno.
- Y lo es, de la Venus de Milo.
- Infeliz señora. ¿Y esta obscenidad? –Mostraba un fragmento con la base del vientre y la coyuntura de unos muslos femeninos.
- De la de Médicis.
- Veo que no ha respetado usted nada – añadió Jiménez, revolviendo con el pie pedazos de fotografías y de lienzos-. ¡Ah, sí! Aquí hay una mujer que se ha salvado. ¿Quién es? – Y señalaba a la Gioconda.
- El velo de Isis.
- ¿Eh?

²⁷⁹ Ramón Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, Barcelona, 1970, pág. 286. La cita también aparece en González Martín, Vicente: *Ensayos de literatura comparada italo-española*, op. cit., pág. 71. La frase leonardesca proviene del *Manuscrito H* del Instituto de Francia, 119r, unida a otras sentencias morales: “Chi non raffrena la voluttà, colle bestie s’accompagni. Non si po avere maggior nè minor signoria che quella di sé medesimo. Chi poco pensa, molto erra. Più facilmente si contasta al principio che al fine. Nessuno consiglio è più leale che quello che si dà dalle nave che sono in pericolo. Aspetti danno quel che si regge per giovane in consiglio.”

²⁸⁰ La novela *La pata de la raposa* fue publicada hacia 1912.

²⁸¹ Ramón Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, Barcelona, 1970, Ed. de Andrés Amorós.

²⁸² El editor del texto, Andrés Amorós, incide en esta idea en una nota que intenta dar más pistas acerca de la contextualización del aprecio de Ayala por el genio florentino: “en la ‘sonrisa de la Gioconda’ ve Alberto un símbolo del misterio del universo, quizás la impasibilidad ante el dolor humano, la intemporalidad. Creo que esto no anda lejos de una visión modernista la estilo de Oscar Wilde, Maeterlinck, d’Annunzio...”

- Lo que fue, lo que es, lo que será. Nunca mortal alguno levantará el velo de su inmortalidad.”²⁸³

Esta misma novela de Pérez de Ayala introduce una interesante visión de la perspectiva aérea vinciana en relación al mundo de los efectos literarios, creando con ello un paralelismo entre poesía y pintura que sigue las directrices marcadas por el modernismo artístico pero que, curiosamente, se distanciaría de la acérrima crítica que el pintor florentino dedica a la poesía en su parangón:

“Procuraba también que los versos vivieran en un curso ondulante, fundiéndose unos en otros y todos ellos en una atmósfera tónica común; y para ello apelaba sin reparo al recurso que los retóricos llaman encabalgamiento, que es al metro lírico lo que las notas ligadas al violín, o lo que el modelado aéreo a las pinturas leonardescas.”²⁸⁴

No obstante, seguidamente, nos gustaría examinar un cuerpo de referencias, realizadas por Ramón Pérez Ayala, acerca de diversos aspectos del artista de Vinci y de sus ideas en el marco de los numerosos artículos periodísticos y escritos que dejó acerca de las artes plásticas.

Leonardo, aparece en los textos del escritor novecentista, como un horizonte, que sin tomar un protagonismo evidente, está como línea de referencia y de interpretación del pensamiento del autor asturiano.

Es decir, Leonardo será para este conjunto de escritores de los inicios del siglo XX un paradigma insustituible de reflexión que va, por otro lado, unido al respeto y admiración por el desarrollo de las artes en el Renacimiento Italiano.

Veamos, pues, este conjunto de citas, para seguidamente analizar la recepción que Pérez de Ayala proponía del artista de Vinci.

1. (Comparación entre la pintura de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938)²⁸⁵ y los valores expresados por Leonardo): “Néstor puede decir también: muy antiguo y muy moderno, con Veronés, el fuerte, y con Leonardo, ambiguo y cosmopolita.”²⁸⁶

2. “Ya Platón sostenía que, en la vertical y en el triángulo, se encierran maravillosamente las normas madres de toda la belleza. Siglos después, Leonardo procuraba agrupar y componer sus figuras dentro de un esquema triangular (en su Santa Ana el triángulo isósceles es perfecto).”²⁸⁷

3. “Así como la Monna Lisa de Leonardo, aun habiendo perdido su carnación prístina, nos inspira una veneración perdurable.”²⁸⁸

²⁸³ Ramón Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, *op. cit.*, pág. 61.

²⁸⁴ *Ibidem*, pág. 282.

²⁸⁵ Sobre Este pintor canario se pueden consultar, fundamentalmente, R. Alemán Hernández, *Néstor y su obra*, Las Palmas, 1982; P. Almeida Cabrera, *Néstor, vida y obra*, Las Palmas, 1987, este autor indica que Néstor pudo recibir una influencia de Leonardo a través de la fama obtenida por el florentino entre los movimientos “fin-de-siècle” ya analizados. Muy útil, también, el ya citado texto de Lola Caparrós, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo*, *op. cit.*, págs. 502-512. Por tanto, la comparación que Pérez de Ayala hace del artista canario con el creador de Vinci no era lejana y era moneda común del análisis de su obra.

²⁸⁶ Ramón Pérez de Ayala, “Apostillas”, *El Imparcial*, Madrid, 24 de febrero de 1914. Las referencias que utilizaremos en esta parte de la investigación están tomadas de Ramón Pérez de Ayala, *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, 1991, pág. 122.

²⁸⁷ *Ibidem*, pág. 124. Ramón Pérez de Ayala, “Julio Antonio y Sebastián Miranda”, *Gran Mundo*, Madrid, 15 de marzo de 1914.

²⁸⁸ *Ibidem*, pág. 130. “La España de Zuloaga”, *Gran Mundo*, Madrid, 15 de mayo, 1914.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

4. (Apreciaciones establecidas tras el análisis de la obra de Julio Romero de Torres²⁸⁹) “Lo primero, d’Annunzio, con esa superabundancia de entusiasmo que le arrastra casi siempre al ditirambo frenético, coloca a su amigo en una cumbre inaccesible, muy por encima de todos los pintores contemporáneos, y entre los antiguos sólo encuentra un nombre que dignamente merezca emparejar con el de Michetti, el de Leonardo [...] El concepto clásico de la pintura es un concepto escultórico, el concepto de corporeidad, cuyo iniciador fue Giotto, su perfeccionador Masaccio, y su teorizante más insigne, da Vinci.”²⁹⁰

5. “En sustancia esto mismo pensaba Leonardo, cuando aconsejaba a sus discípulos permanecer ante un viejo muro, con admiración, tenacidad y amor, hasta lograr ver en sus grietas y rendijas los dibujos más raros y curiosos, descubriendo por primera vez lo que otros no habían visto. Y añadía que sin llegar a este punto nunca lograrían ser pintores.”²⁹¹

6. “Goya, nuestro más grande caricaturista y acaso el más grande de cuantos hayan habido (si se exceptúa a Vinci, en el tipo de caricatura únicamente deforme, sin intención espiritual)”²⁹²

7. “Hace algunos años, once por lo menos, estando yo en Londres se celebró una exposición de pintura española, en la cual figuraban dos cuadros, y no de los más notables, de Anselmo Miguel, que a la sazón comenzaba a darse a conocer, y recuerdo que un crítico inglés, al comentarlos y juzgarlos, afirmaba que su autor poseía un algo muy semejante a la genialidad pictórica. Hasta ahora se ha dedicado preferentemente al retrato femenino, en lo cual se parece a Leonardo. ¿Continuará, como el de Vinci, hasta los años postreros, deleitándose con dilección en perpetuar sobre el lienzo los rasgos efímeros de un hermoso rostro de mujer, adivinando en este pequeño espejo de hermosura la suma y compendio de toda hermosura, así del mundo creado como del universo visible?”²⁹³

8. “Tampoco a Leonardo podemos imaginarlo mancebo u hombre de mediana edad, antes bien como un patriarca de luenga, bellida y nevada barba, lleno de acumulada experiencia, de reposo y de holgura, de ingeniosidad y de tolerancia. Del retrato de la mujer del Giocondo sabemos que lo pintó viejo, tomándole años el concluirlo a su gusto; y se explica. Sólo en la vejez bien aprovechada residen aquella penetración, aquella tranquilidad y paciencia, aquel amor a la vida, aquella experiencia de las cosas bellas que se revelan en retrato de la Gioconda. Pero es que otras obras de Leonardo, algunas pintadas en su juventud, nos producen la misma impresión, y con la fantasía le vemos pintándolas de viejo.” [...] “Que Rafael es un tanto femenino hemos de concederle; pero, póngase en parangón su San Juan niño, del Museo de los Oficios, con el San Juan, niño, de Leonardo, del Museo del Louvre, y se verá como el del Rafael es profundamente masculino al lado del otro.”²⁹⁴

9. “Leonardo, de los modernos el más enamorado de la pura belleza formal, nos legó sinnúmero de bosquejos monstruosos, en los cuales se acredita cómo la aspiración al arquetipo lleva aparejada la comezón de penetrar en el infratipo.”²⁹⁵

10. (La digresión sobre Leonardo está puesta en relación con el arte y universalismo de Zuloaga) “Como también es cierto que tañe la guitarra y se arranca en sus ocios y soledades por *cante jondo* (cante jondo u hondo, y tan hondo que parece haber germinado en las heces amargas del sombrío corazón de Buda), al igual que Leonardo pulsaba la cítara, cantando a su son, y se brindaba como cortesano de Ludovico, el Moro, con alarde de tan buen citarista y cantor como cualquiera.”²⁹⁶

²⁸⁹ Sobre la relación de la obra de Romero de Torres con Leonardo se puede ver el examen realizado en el capítulo anterior.

²⁹⁰ Ramón Pérez de Ayala, *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, op. cit., págs. 140-141. “Julio Romero de Torres, pintor”, *Gran Mundo*, Madrid, 15 de agosto de 1914. Francesco Paolo Michetti, Tocco da Casauria, Italia, 1851-1929, pintor simbolista con profundas connotaciones orientalistas en su obra.

²⁹¹ *Ibidem*, pág. 144. “Ver por primera vez”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 7 de enero de 1916.

²⁹² *Ibidem*, pág. 159 “La caricatura”, *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de mayo de 1916.

²⁹³ *Ibidem*, pág. 382. “Dos pintores”, *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de julio de 1919. Anselmo Miguel Nieto (1881-1964), sobre este artista véase J.C. Brasas Egido, *Anselmo Miguel Nieto. Vida y Pintura*, Valladolid, 1980.

²⁹⁴ *Ibidem*, pág. 186-188. “Juan Antonio. El arte del desnudo”, *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de junio de 1919.

²⁹⁵ *Ibidem*, pág. 189. “Ensayos. El desnudo clásico. El desnudo religioso. El desnudo moderno”, *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1921.

²⁹⁶ *Ibidem*, pág. 204. “Ignacio Zuloaga”, *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1921. Ignacio Zuloaga (1870-1945).

11. “La mano de Julio Antonio creó en servidumbre de una frente luminosa (Vinci definió la pintura “cosa mentale”), lo esencial en él era el concepto.” [...] “Historia patética que repite lo acaecido con Leonardo y su estatua ciclópea de Sforza, la cual, aunque en el estado transitorio del barro, estaba en una plaza pública de Milán para deleite y ejemplo de sus vecinos, cuando los arqueros franceses la deshicieron a disparos de ballesta.”²⁹⁷

12. “El trabajo que conduce a esta manera de arte no es con cualquier modelo, a cualquier hora y sobre el lienzo, sino que consiste en una doble actividad; una lenta y holgada, de preparación, de pasear los ojos sobre el mundo externo. Y la selección del modelo o de las artes que se armonizarán en el modelo ideal, según advirtió Leonardo; otra, de ejecución, en el momento psicológico adecuado. La pintura de Anselmo Miguel Nieto es clásica, muy clásica, no porque imite a ninguno de los maestros antiguos, ni con ellos ostente semejanza alguna, sino porque se ajusta al concepto clásico del arte y del trabajo artístico, que no es el trabajo de un ganapán o de un peón. (Leonardo despreciaba la escultura como arte inferior por que el trabajo del escultor es sucio y de orden plebeyo).”²⁹⁸

13. “Durante el Renacimiento se disputó académicamente sobre la superioridad entre la pintura y escultura, y Leonardo escribió de este tema, con agudeza y gracia, a favor de la pintura, siendo él excelente escultor tanto como pintor.” [...] “Leonardo indicaba que un muro blanco al caer de la tarde se colorea con infinitud de coloraciones; pero, buscar extremosamente, la policromía en la piel humana, sería más que desagradable monstruoso.”²⁹⁹

14. “Además de Mezquita, hay ahora otros dos artistas granadinos, José María Rodríguez Acosta, uno de los mejores pintores actuales, que nos recuerda a Leonardo por su desgana para el trabajo, por su deleitación en el ocio discursivo, en la lectura y estudio de todo ramo del saber, y por la disatisfacción de la propia obra.”³⁰⁰

15. “Con todo Ruskin fue sobremanera moderado. Entendía que la pintura moderna se había descarriado y que era inexcusable tomarla de nuevo en la bifurcación del descarrío, a fin de rectificarlo; pero se conformaba, con retroceder poquita cosa, nada más que tres siglos, antes de Leonardo y Rafael, que fueron quienes, en cierto modo, echaron a perder al arte pictórico.”³⁰¹

16. “Se cuenta que Leonardo da Vinci solía colocar a sus pupilos ante un muro de cal resquebrajada, que permaneciesen allí largo tiempo, hasta que del enredijo y arabesco de las sutiles fisuras lograsen desentrañar el mayor número de dibujos: decorativos o animados, representativos o fantásticos.”³⁰²

17. “Un rasgo primario de la fisonomía de Alejandro es la delicadeza y corrección, vagamente femeninas, de sus facciones; sin vislumbre alguna de afeminamiento, desde luego; es el canon del San Juan de Leonardo.”³⁰³

18. “Italia es el país del arte. Ya desde el Renacimiento, los italianos, al par que producían incontables y asombrosas obras de arte que nadie pudo mejorar, se dedicaban a especulaciones teóricas sobre la técnica y jerarquía de las artes y sobre la naturaleza de lo bello. El primer libro magistral con este asunto es el Leonardo *Trattato della Pittura*. Se debate en él acerca de la belleza y de la relación jerárquica de las

²⁹⁷ *Ibidem*, págs. 210-211. “Apostillas y divagaciones. La cabeza de Galdós. La mano de Julio Antonio”, *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de abril de 1922. El escultor Julio Antonio tuvo una breve vida, entre 1889-1919.

²⁹⁸ *Ibidem*, pág. 228. “Anselmo Miguel Nieto en la Argentina”, *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1922.

²⁹⁹ *Ibidem*, págs. 257-258. “La última exposición de Bellas Artes en Madrid”, *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1924.

³⁰⁰ *Ibidem* pág. 283. “Artistas granadinos”, *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de abril de 1926. José María López Mezquita (1883-1954) y José María Rodríguez Acosta (1878-1941). Sobre José María Rodríguez Acosta puede consultarse: M. A. Revilla Uceda, *José María Rodríguez Acosta (1878-1941)*, Madrid, 1994 y, también, las páginas y bibliografías dedicadas al artista granadino por Caparrós Masegosa, *op. cit.*, págs. 572-577.

³⁰¹ *Ibidem*, pág. 300. “El arte nuevo y Zuloaga”. Conferencia pronunciada por Ramón Pérez de Ayala en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 23 de diciembre de 1926.

³⁰² *Ibidem*, pág. 354. “Sobre dos textos de Plinio”, *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de abril de 1940.

³⁰³ *Ibidem*, pág. 368. “Sobre el gesto de Alejandro Magno. ¿Padecía tortícolis?”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de marzo de 1942.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

artes según sus medios de expresión, la resistencia o indocilidad del material con que operan y la complejidad o fuerza sintética de las emociones que suscitan.”³⁰⁴

Efectivamente, este amplio conjunto de recuerdos y referencias acerca de la obra, ideas y persona de Leonardo da Vinci nos refleja, claramente, la posición privilegiada del italiano en la reflexiones artísticas y estéticas llevadas a cabo por Pérez de Ayala.

Ahora bien, trabajando sobre este conjunto de opiniones se pueden establecer varios diversos conjuntos que se centrarían, en primer lugar, en incursiones dentro de la biografía del genio de Vinci (parágrafos 10,11), establecimiento de una nómina de artistas españoles que tendrían una conexión artística o espiritual con Leonardo (1, 4, 7, 10, 11, 14) como: Néstor, Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel, Zuluoga, Julio Antonio y José María Rodríguez Acosta.

Por otro lado, un tema interesante en el que incide el crítico asturiano es el valor de la obra caricaturesca de Leonardo y la relación que en este aspecto cabe establecer con Francisco de Goya (1746-1828).

Así, nuestro escritor entra en contacto con algún estudioso de Leonardo que ha sacado a la luz algunas similitudes entre el maestro aragonés y el italiano.³⁰⁵

Efectivamente, hay algunas obras realizadas por Goya que parecen casi ilustraciones de algunas fantasmagorías redactadas por el creador de Vinci. Por ejemplo, podemos citar el *Coloso*³⁰⁶ de Goya como una de estas posibles inspiraciones leonardescas. Así, esta obra puede ser comparada con un cuento de Leonardo en forma de carta donde es difícil no encontrar el paralelo:

“Querido Benedetto Dei por darte nuevas de las cosas aquí de Levante sabrás como en el mes de junio apareció un gigante que viene de la desierta Libia. Este gigante había nacido en el monte Atlas y era negro y tuvo encuentros contra Artaseme, con los egipcios, los árabes, medos y persas; vivía en el mar de las ballenas, de los grandes cachalotes y de los flotas. Habiendo resbalado y caído el fiero gigante, por lo fangoso y ensangrentado de la tierra, se hubiera dicho que una montaña se derrumbaba, sacudiendo la campaña como un terremoto, capaz de causar pavor al mismo Plutón, dios de los infiernos. Y, a causa del gran golpe, quedó medio aturdido sobre el suelo, de modo que la turba de gente, volviendo adonde él estaba, pensó que había sido muerto, atravesado quizá por una saeta; y empezó entonces a correr sobre su cuerpo como hormigas enloquecidas que se agitan sobre el tronco derribado de un roble. Y laceraban sus miembros infinitas heridas. Vuelto en sí el gigante, viéndose cubierto por aquella multitud de hombres y sintiéndose agujoneado por tantas picaduras, lanzó un mugido semejante a un espantoso trueno. Apoyó luego sus manos en el suelo, levantó el rostro espantable y, al tantearse la cabeza, se la encontró llena de hombres, prendidos de sus cabellos a manera de pequeños parásitos. Sacudióla con violencia, e hizo volar por el aire a todos aquellos hombres, como granizo arrastrado por el huracán, con lo que muchos de los que lo importunaban perecieron, cuando erecto con los pies pisaba. Y asiéndose a los cabellos intentaban esconderse tras de éstos, hacían como los marineros cuando tienen una borrasca, que corren sobre las cuerdas para bajar la vela para poco viento [...] La negra cara, desde que se la ve por primera vez, es horrible y espantosa; especialmente los enrojecidos y hundidos ojos, que desde su puesto, debajo de las oscuras y ceñudas cejas, serían capaces de nublar el cielo y hacer estremecerse la tierra. Y puedes

³⁰⁴ *Ibidem*, pág. 370. “El siglo XVIII. Nuevo arte de hacer comedias y estética. El abate Lampillas y el Arteaga.”, *La Prensa*, Buenos Aires, 3 d enero de 1943.

³⁰⁵ K. R. Eissler, *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on The Enigma*, New York, 1961, pág. 340.

³⁰⁶ El *Coloso* (1808-1812), también denominado El gigante, El pánico y La tormenta, es un cuadro tradicionalmente atribuido a Francisco de Goya en el que un gigante de tamaño colosal se yergue tras unos montes —que ocultan sus piernas hasta los muslos—, ocupando el centro de la imagen, rodeado de nubes y con los puños en alto. El tercio inferior del lienzo lo ocupa un sombrío valle donde una multitud de gente y ganado se dispersa caóticamente en todas direcciones. En 1812 el cuadro pasó a ser propiedad del hijo de Goya, Javier Goya. Posteriormente perteneció a Pedro Fernández Durán, quien legó su colección al Museo del Prado, y allí se conserva desde 1931.

creerme, si te digo que el hombre más intrépido desearía tener alas para huir de su mirada ardiente; y que el infernal Lucifer parecería un ángel en comparación. Su fruncida nariz, de cuyas amplias ventanas salían abundantes y gruesas cerdas, hacia juego con la torcida boca de espesos labios, amarillos dientes y bigotes de gato. Su estatura supera la de un hombre a caballo en todo el largo de su busto.”³⁰⁷

Ahora bien el interés en las caricaturas de Leonardo se encuentra, igualmente, en un comentario hecho por Eugenio D’Ors en fechas relativamente cercanas, con la intención de subrayar la diferencia entre la caricatura habitual y el sentido renacentista de la obra de Leonardo:

“Todo catalán tiene adormilado, en su interior, una caricatura de Xavier Nogués. Esta caricatura conviene matarla, conviene matarla en nosotros mismos. No es sano que Cataluña tenga caricaturistas demasiados excelentes. La Edad Media los tuvo, pero el Renacimiento no los tenía (Las pretendidas caricaturas de Leonardo no son sino una nueva demostración de lo que decimos)³⁰⁸

Sin embargo, la comparación no finaliza aquí sino que es posible ampliarla al mundo de los *Caprichos* goyescos y las *Profecías* leonardescas. En ambos casos encontramos dos grandes pintores que tienen una predilección por lo horrible que Goya visualizó y Leonardo fue capaz de verbalizarlo.

Por otro lado, Pérez de Ayala sigue manteniendo, quizá por sus orígenes intelectuales modernistas, un gusto intenso por la *Gioconda* leonardesca, de la que dice que “nos inspira una veneración perdurable”. En este mismo campo del retrato femenino, hemos

³⁰⁷ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, *op. cit.*, 852r: “Caro Benedetto Dei, per darti nuove de le cose qua di Levante, sappi come del mese di giugno è apparito un gigante che vien di la diserta Libia. Questo gigante era nato nel mont’Atalante, ed era nero, ed ebbe contro Artaserne cogli Egizi e gli Arabi, Medi e Persi; viveva in mare delle balene, gran capidogli e de’ navili. Caduto il fier gigante per la cagione de la insanguinata e fangosa terra, parve che cadessi una montagna, onde la campagna a guisa di terremoto con ispavento a Plutone infernale. E per la gran percossa ristette sulla piana terra alquanto stordito. Onde subito il popolo creyendo fussi morto di qualche saetta, tornando la gran turba, a guisa di formiche che scorrano feriendo per lo corpo del caduto rogero, così questi scorrendo per l’ampie membra e le traversando con ispesse ferite. Onde risentito il gigante e sentendosi quasi coperto da la moltitudine, subito sentendosi cuocere per le punture, mise un muglio che parve fussi uno spaventoso tono; e, posto le mani interra e levato il pauroso volto, e postosi una de le mani in capo, trovosselo pieno d’uomini appiccicati a’ capegli, a similitudine de’ minuti animali de tra queglii sogliono nascere: onde, scotendo il capo, gli omini faceano non altrimenti per l’aria che si faccia la grandine, quando va con furor di venti. E trovossi molti di questi uomini esser morti da queglii che gli tempestavan adosso, po’ ritto co’ piedi calpestando. E attenendosi a’ capegli e ‘ngenandosi nascondere tra queglii, facevano a similitudine de’ marinai, quand’han fortuna, che corrono su per le corde per abbassar la vela a poco vento [...] La nera faccia sul primo oggetto è molto orribile e spaventosa a riguardare, e massime l’ingrottati e rossi occhi, posti sotto le paurose e scure ciglia, da fare annuolare il tempo e tremare la terra. E credimi che non è sì fiero omo che dove voltava li infocati occhi, che volentieri non mettesse alie per fuggire, ché Lucifero ‘nfernale paria volto angelico a comparación di quello. Il naso arricciato con l’ampie anari de’ quali usciva molte e grande setole, sotto i quali era l’arricciata bocca, colle grosse labbra, da l’estremità de’ quali era peli a uso de le gatte e denti gialli. Avanza sopra i capi de li omini a cavallo, dal dorso de’ piedi in sù.” Traducción de E. García Zuñiga, *op. cit.*, pág. 187 con rectificaciones propias. Por otro lado y de manera similar nos topamos con imágenes parecidas en una obra casi contemporánea a Goya, nos estamos remitiendo a la obra de Jonathan Swift, *Gulliver’s Travel* (1726), donde el punto de vista se invierte hablándonos el “gigante” Gulliver: “I was in the utmost astonishment, and roared so loud, that they all ran back in a fright[...]” La edición utilizada es Jonathan Swift, *The Works of Jonathan Swift*, vol. II, Edinburgh, 1757, pág. 14.

³⁰⁸ Eugenio D’Ors, *Espectros*, 30-VII-1919, tomado de Eugenio D’Ors, *Glosari*, Barcelona, 1982, págs. 298-299. “Tot català té endormiscat, als dintres, un figurot de Xavier Nogués. Aquest figurot convé matar-lo, convé matar-lo en nosaltres mateixos. No és sa que Catalunya tingui caricaturistes massa excel·lents. L’Edat Mitjana en tingué, però el Renaixement no en tenia (Les preteses caricatures de Leonardo no són sinó demostració nova d’aixo que diem)”

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

visto, igualmente, el paralelo que se establece con Anselmo Miguel: “Hasta ahora se ha dedicado preferentemente al retrato femenino, en lo cual se parece a Leonardo. ¿Continuará, como el de Vinci, hasta los años postreros, deleitándose con dilección en perpetuar sobre el lienzo los rasgos efímeros de un hermoso rostro de mujer, adivinando en este pequeño espejo de hermosura la suma y compendio de toda hermosura, así del mundo creado como del universo visible?”

No obstante, una de las mayores aportaciones de estos textos de Pérez de Ayala sobre el mundo leonardesco es la importancia que da a los párrafos que el creador de Vinci dedica a ensalzar el método de mirar un muro viejo, o las cenizas, o las nubes del cielo para incrementar la creatividad del pintor intentando ver en las formas que se ven escenas figurativas variadas que se intuirían con la mente. Así, el escritor asturiano recuerda esta iniciativa vinciana en las citas 5 y 16.

La importancia dada por Ayala a estos avisos vincianos está en clara consonancia con una larga tradición que había comenzado en la propia época clásica. De esta forma Cicerón su obra *De divinatione*, pretende ver imágenes de leones o de hipocentauras en las nubes del cielo:

“¿No has observado algunas veces en las nubes la figura de un león o de un hipocentauras?”³⁰⁹

Y Filóstrato (160/170-249) dedica unas palabras al mismo tipo de imaginación creadora en su *Vida de Apolonio de Tiana*:

“Y de las cosas que se ven en el cielo –añadió– cuando las nubes se desgajan unas de otras: centauros y cabriciervos, así como, por Zeus, lobos y caballos, ¿qué dirás? ¿No son producto de la imaginación?”³¹⁰

Pero, como hemos podido ver, incluso, en el poema dedicado al mismo tema por Unamuno, esta reflexión vinciana sobre la creación estaba, podríamos decir, en el ambiente tal y cómo refleja de manera contemporánea las interpretaciones que Breton y Max Ernst hacen del llamado “muro paranoico” de Leonardo.

Otra coincidencia entre el pensamiento de Pérez de Ayala y otros escritores y pensadores de su época que tienen como elemento común al artista italiano, lo encontramos en un texto de Antonio Machado correspondiente a Juan de Mairena:

“Otra cosa quiero decir de la vejez –y con esto agoto mi saber en este asunto–, y es que, aun vista desde fuera, ella da origen a los juicios más diversos y encontrados, puesto que algunos la deploran como un daño y otros la encomian y jalean como un bien positivo. Y entre los pocos afectos a la vejez –que no son tantos como sus apologistas y simpatizantes– se da el caso curioso de Leonardo da Vinci, que la ve y la juzga contradictoriamente, ya como un decaimiento físico, ya como una exaltación dinámica. Y así nos dice en su *Tratado de la Pintura* como conviene figurar a los viejos con tardo y perezosos movimientos inclinando el cuerpo, dobladas las rodillas, etc. Y en el siguiente párrafo. “Las viejas se representarán

³⁰⁹ Marco Tulio Cicerón, *La adivinación. El hado*, Barcelona, 1985, libro II, XXI, pág. 78.

³¹⁰ Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid, 1979, Libro II: “Disquisiciones sobre la pintura”, pág. 147. Sobre este tema véase W. Janson: “The image Made by Chance in Renaissance Thought” en Meiss Millard (editor) “De artibus opuscula XL”, *Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York, 1961, 2 vol., págs. 254-266.; P. Castelli, *L'estetica del Rinascimento*, Bologna, 2005, pág. 92.

atrevidas y prontas, con movimientos impetuosos (casi como las Furias infernales), aunque con más viveza en los brazos y en las piernas.”³¹¹

El escritor asturiano, sin embargo nos refleja a un Leonardo viejo pero con la misma capacidad creativa que tuvo en su juventud en la consecución de las maravillas ejecutadas en la *Gioconda*: “Del retrato de la mujer del Giocondo sabemos que lo pintó viejo, tomándole años el concluirlo a su gusto; y se explica. Sólo en la vejez bien aprovechada residen aquella penetración, aquella tranquilidad y paciencia, aquel amor a la vida, aquella experiencia de las cosas bellas que se revelan en retrato de la Gioconda.”

El comentario de Pérez de Ayala parece inspirarse en una conocida máxima del artista de Anchiano: “Como una buena jornada bien consumida da un sueño agradable así una vida bien empleada da un buen morir.”³¹²

Aunque, de todas maneras, existen, como bien subraya Antonio Machado, imágenes más tristes y deprimentes del envejecimiento en los textos vincianos:

“Oh tiempo consumidor de todas las cosas, y oh envidiosa antigüedad, tú destruyes todas las cosas y consumes todas las cosas con los duros dientes de la vejez, poco a poco con muerte lenta. Elena cuando se miraba al espejo viendo las ajadas arrugas de su rostro hechas por la vejez llora y piensa para sí como fue raptada dos veces.”³¹³

Otro aspecto importante de las notas que Ayala incluye sobre Leonardo son aquellas que están en relación con la temática del andrógino (17, 8) y que recogen la tradición sobre este tema desarrollada por el simbolismo y el decadentismo y que ya hemos analizado en relación al coetáneo Valle Inclán y a Sâr Péladan.

La lectura de los escritos del artista de Vinci debió ser generosa en Ayala, Machado, Unamuno, etc. ya que, en algunos casos, uno cree estar leyendo los propios extractos vincianos. Un caso de este tipo es el que nos encontramos en el parágrafo 4, en el que Pérez de Ayala enlaza el concepto de volumen leonardesco con la tradición florentina arraigada en el quehacer de Giotto y Masaccio:

“El pintor hará su pintura con poca excelencia si lo que toma por maestro es la pintura de los otros, pero si él aprende de las cosas naturales sacará buen provecho [...] Después de estos vino Giotto florentino, quien (no contentándose con imitar las obras de Cimabue su maestro, no teniendo...) nacido en montes solitarios habitados solos por cabras y animales similares, siendo guiado por la naturaleza a un arte similar, comenzó a dibujar sobre la superficie de las rocas los actos de las cabras de las que era pastor, y así comenzó a hacer todos los animales que en el territorio se encontraba de tal modo, que después de mucho estudio, superó no solo a los maestros de su edad sino a los de siglos pasados. Después de esto el arte volvió a caer ya que todos imitaban las obras ya realizadas y así, de siglo en siglo fue

³¹¹ Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo 1936*, Madrid, 1971, ed. de José María Valverde, págs. 167-168. Las sentencias leonardescas se encuentran en el *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 205: “Come si de’ figurar i vecchi”[143] y “Come si de’ figurar le vecchie” [145]

³¹² Leonardo da Vinci, *Codex Trivulziano*, 27r, cita extraída de Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, Milano, 2001, ed. de Augusto Marinoni, pág. 75.

³¹³ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico, op. cit.*, 195r.: “O tempo consumatore (di tutte le) delle cose, e o invidiosa antichità, tu distruggi tutte le cose (e) e consumate tutte le cose da’ duri denti della vecchiezza, a poco a poco con lenta morte. Elena, quando si specchiava, vendendo le v(i)zze grinze del suo viso fatte per la vecchiezza piagne e pensa seco fu rapita du’ volte.” En esta reflexión Leonardo parece haberse inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

declinando hasta que Tomas florentino llamado Masaccio, mostró con obra perfecta como los que tomaban por maestro otra cosa que la naturaleza, maestra de maestros, se fatigaban en vano.”³¹⁴

Por lo tanto, Pérez de Ayala pudo conocer, a través de los propios escritos leonardescos, como el artista florentino se insertaba él mismo en una tradición creada en suelo florentino que tomaba la imitación de la naturaleza como principio y la consecución del volumen como objetivo.

La visión de Leonardo como un eslabón más de la tradición florentina fue enunciada por la tesis de Lionello Venturi, quien en su *La Critica e l'Arte di Leonardo da Vinci* editado en Bolonia en 1919, estimó que el interés claroscuro de Leonardo residía en conseguir un mayor efecto de volumen en clara consonancia con las experimentaciones de la escuela florentina.³¹⁵

En relación con esta tradición florentina es interesante, igualmente, conocer la lectura por parte de nuestro escritor de los textos de John Ruskin (1819-1900) (parágrafo 15), fundamentalmente *Modern Painters*(1843-1860) donde el escritor británico consideraba la pintura de Leonardo y Rafael como pintura decadente: “Leonardo y Rafael, ambos dibujantes técnicos más bien que imaginativos.”³¹⁶

Un interés profundo tomó el escritor asturiano en las concepciones de Leonardo acerca de la comparación de la escultura y la pintura en el llamado parangone (parágrafos 12, 13, y 18) que le llevaron, con posterioridad a una reflexión más profunda de las diferentes características y campos de cada una de las artes en relación con el *Laocoonte* de Lessing.

Ahora bien, como sabemos el Novecentismo había tenido un preludeo y una manifestación con rasgos particulares en el llamada Noucentisme catalán.

El Noucentisme catalán.

El Noucentisme catalán fue, igualmente, un movimiento de renovación tanto en el mundo de la cultura como en el mundo de las artes que, intentando integrar al Cataluña dentro de las corrientes europeas, sin embargo buscaba las raíces e influencias del mundo mediterráneo.³¹⁷

Entre los nombres de intelectuales y artistas que se relacionan con este movimiento debemos indicar a **Joseph Aragay i Blanchart** (1889-1973) quien en 1914 realizó un

³¹⁴ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico, op. cit.*, 387r. ““Il pittore arà la sua pittura di poca eccellenza, se quello che piglia per altore l'altrui pitture; ma s'egli imparerà dalle cose naturali, fara bono frutto [...] Dopo questi venne Giotti florentino, il quale (none stando contento a lo imitare l'opere di Cimabue suo ma[estro], non avendo...) nato in monti soletari, abitato solo da capre e simil bestie, questo sendo volto dalla natura a simile arte, cominciò a disegnare su per i sassi li atti delle capre de le quale lui era guardatore, e così cominciò a fare tutti li animali che nel paese si trovava in tal modo che questo, dopo molto studio, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questo l'arte ricadde, perché tutti imitavano le fatte pitture, è così di seculo in seculo andò declinando, insino a tanto che Tomasso florentino, scognominato Masaccio, mostrò con opera perfetta come quegli che pigliavano per altore altro che la natura, maestra de' maestri, s'affaticavano in vano.”

³¹⁵ Lionello Venturi, *La Critica e l'Arte di Leonardo da Vinci*, Bolonia, 1919: “Il suo gusto, cioè le sue preferente artistiche, sono l'effetto del rapporto ch'egli trova fra la propria visione e le secolari tradizioni della pittura fiorentina.”

³¹⁶ John Ruskin, *Modern Painters*, London, 2005, vol. V, pág. 176.

³¹⁷ Para contextualizar el problema del Noucentisme se puede ver: Carlos D'Ors, *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, 2000.

amplio viaje por Italia y que siempre ensalzaba los “noms gloriosos de Miquel Àngel, de Rafael i de Leonardo.”³¹⁸

El italianismo de Aragay y su significación en la cultura catalana serán recordados por **Carles Riba i Bracons** (1893-1959) en un texto publicado en 1921. En este escrito Riba reconoce la relevancia intelectual del Humanismo y del Renacimiento, haciendo una alusión a un signo tan carismático de la recepción de Leonardo en la cultura europea como es la sonrisa de sus modelos:

“Idea primaria del humanismo, fue la gran dignidad del hombre en su poder. Los afectos del corazón profundo, las penetraciones de la inteligencia, el nervio del brazo, todo fue visto como una fuerza, porque todo el hombre podía convertirlo en acto, en objeto, conquista. Hasta la gracia en el Renacimiento es eso: una fuerza bastante más fuerte que ella misma, que repone o que se domina; que impone la medida y el orden justos en las cosas, como Rafael, o que vence con la sola sonrisa, Leonardo”³¹⁹

Otro de los escritores que se encontraban en estos círculos de cultura catalana era el poeta **Guerau de Liost** (1878-1933) quien deja un poema dedicado Leonardo que vuelve a ser indicativo de la fuerza que el artista florentino tiene como símbolo de recepción de las corrientes renacentistas en el Noucentisme y de su propia obra

Pero será **Eugenio D’Ors** quien juegue un papel fundamental en la creación y organización de esta tendencia cultural noucentista (1882-1954) que, en cierta manera tiene un manifiesto, en la *Bien Plantada* (1911)

En el capítulo que hemos dedicado en este trabajo de investigación a la recepción de Leonardo en la obra artística de Pablo Picasso, nos encontraremos con la sutil comparación que el escritor barcelonés establece entre el pintor malagueño y el florentino y será, pues, en este apartado en el que daremos cuenta de la percepción de Leonardo que en ese momento de su vida intelectual tenía D’Ors.

Sin embargo, ya en su *Glosari* las referencias a Da Vinci serán numerosas, señalando con ello el respeto y la vigencia que tiene el florentino en la primera parte de la obra literaria de D’Ors.

Seguidamente, daremos cuenta de algunas citas aparecidas en la obra catalana del escritor barcelonés que subrayan ese gusto y recepciones leonardescas que subrayan la personalidad del florentino como: “mestre de les ànimes”³²⁰

En primer lugar, nos gustaría señalar que el joven D’Ors, con un cierto afán renovador en el mundo de las artes, no esquivo las comparaciones que podían ser un tanto provocadoras como cuando señala en el artículo de 1905 “A l’endemà de l’impressionisme” que: “Una natura morta de Cézanne, una miniatura de Seurat, són tan bella pintura com la Gioconda o els 200x32 m. del *Paradís* de Tintoretto”³²¹

Sin embargo en junio de 1907 se extasía ante un sombrero femenino cuyo parangón más visible es para el escritor catalán la pintura de Leonardo:

³¹⁸ Gabriella Gavagnin, *Classicisme i Renaixement: una idea de'Italia durant el Noucentisme*, Barcelona, 2005, pág. 12.

³¹⁹ *Ibidem*, pág. 70: “Idea primaria de l’humanisme, fou la gran dignitat de l’home en el seu poder. Els afectes del cor pregon, les penetracions de la intel·ligència, el nervi del braç, tot fou vist com una força, perquè tot l’home podia convertir-ho en acte, en objecte, en conquesta. Fins la gràcia en el Renaixement és això: una força més forta que ella mateixa, que reposa o que es domina; que imposa la mesura i l’ordre justos a les coses, com en Rafael, o que venç amb el sol somris, Leonardo.”

³²⁰ Eugenio D’Ors, *Papers anteriors alGlosari*, Barcelona, 1994, edición de Jordi Castellanos, pág. 350

³²¹ *Ibidem*, pág. 381.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

“He visto un sombrero de mujer bello y profundo como la pintura de Leonardo. Este sombrero se volteaba en una inmensa concavidad tenebrosa, (como la campana atmosférica cuando en el día haya muerto el sol), el más pálido, el más impasible rostro color de luna che yo nunca haya conocido.”³²²

En este caso, como en otros comparables que hemos mencionado en otras partes de esta investigación, D’Ors se deja seducir por la recepción leonardesca que Baudelaire había introducido en sus *Fleurs du mal* cuando calificaba al artista florentino y a su obra como: “miroir profonde et sombre”

Efectivamente, tal y como pudimos comprobar en Carles Ribas al caracterizar el leonardismo por la sonrisa, D’Ors recibe la tradición sobre Da Vinci elaborada por el simbolismo y el decadentismo, sobre todo, de origen francés.

Esta recepción vinciana de estirpe francesa se percibe en el escritor español en una anécdota referida al mayor icono leonardesco: *Monna Lisa*:

"Una vez vi en el Museo de Louvre un japonés, muy simpático, que estaba copiando la *Gioconda*. La *Gioconda*, como todo el mundo sabe, tiene los ojos inclinados ligeramente. Es más que probable que el nipón los debía ver así como nosotros; pero temeroso de su visión personal, y cuidadoso de no interpretar, en virtud de ella el cuadro inmortal de un modo demasiado claramente étnico, encajaba la mirada turbadora de Monna Lisa entre dos líneas perfectamente horizontales.”³²³

Esta visión cercana y familiar de Leonardo en la cultura europea de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX de la que el Noucentisme es también emblema, se manifiesta con claridad en el siguiente texto orsiano donde el intelectual catalán insiste, con un sentido obvio noucentista, en la mayor proximidad de un clásico, como Leonardo, al paradigma cultural contemporáneo que el de un novelista tan reciente y vecino como Alphonse Daudet:

“¡Y, no obstante, éstos eran los tiempos de Eneas Silvio Piccolomini, de Francesco y, de Leonardo, de los dos Castiglione... Hemos dicho y repetido que de esta higiene moderna, de baño diario, de ello ha salir, sale ya para el hombre contemporáneo una sensibilidad nueva, y una sentimentalidad nueva también... - sin embargo, una pregunta: ¿Cómo es que Leonardo resulta próximo a nuestra sensibilidad, más 'contemporáneo', más noucentista, que Alfonso Daudet?”³²⁴

El pintor y creador florentino permanece como un sólido referente en muchas de las reflexiones orsianas, por ejemplo, en junio de 1910 en relación con un artículo sobre

³²² Eugenio D’Ors (Xenius), *Glosari MCMVII*, Barcelona, s./f., pág. 157: “He vist un capell de dòna, bell i profunde com la pintura de Leonardo. Aquest capell voltava d’una immensa concavitat tenebrosa, (així la campana atmosfèrica, del dia hagi mort el sol), el més pàl·lid, el més impasible rostre color de lluna che jo mai hagi conegut.”

³²³ *Ibidem*, agosto 1907, pág. 240: “Una vegada vaig veure el Museu de Louvre un japonés, molt simpàtic, que s’estava copiant la *Gioconda*. La *Gioconda*, com tothom sab, té els ulls inclinats lleugerament. Es més que probable que’l nipó els devia veure així com nosaltres; però temerós de la seva visió personal, i curós de no interpretar, en virtut d’ella el quadre immortal d’un mode massa clarament ètnic, encaixava l’esguard torbador de Monna Lisa entre dues línies perfectament horitzontals.”

³²⁴ *Ibidem*, noviembre 1907, págs. 327-328: “I, no obstant, aquests eren els temps d’Eneas Silvi Piccolomini, de Francesc i, de Leonardo, dels dos Castiglione!

...Hem dit i repetit que d’aquesta higiene moderna, de diari bany, n’ha sortir, ne surt ja per a l’home contemporani una sensibilitat nova, i una sentimentalitat nova també...- Però, una pregunta: Còm és que Leonardo resulta pròxim a la nostra sensibilitat, més ‘contemporani’, més noucentista, que Alfons Daudet?” La inclusión en la nómina de precedentes del Noucentisme de Leonardo se proseguirá en otros escritos del ensayista catalán. En este sentido, véase Gabriella Gavagnin, *op. cit.*, pág. 88.

puntillismo nos topamos con la siguiente digresión que afecta a la teoría del arte vinciana y que la reivindica en perfecta conjunción con la calidad artística de las obras del artista y escritor italiano:

Me diréis tal vez que, quizá, si elaboraban pacientemente aquellas doctrinas, es justamente porque no tenían muchas ganas de pintar. A lo cual os responderé que, por ventura, tenéis razón. Que tenéis razón siempre que os contentéis de referiros a ellos. Si se tratara de Leonardo de Vinci, ya sería otra cosa.”³²⁵

En enero de 1911 D’Ors dedicó una glosa al Edición nacional de la obra de Leonardo da Vinci en la nos deja un conjunto, largamente atractivo, de reflexiones sobre el artista italiano:

“Después de haber llevado a dichoso término una labor gigantesca de la edición nacional de Galileo, el gobierno de Italia se apresta hoy a publicar, íntegramente, los escritos de Leonardo. Esta publicación viene preparándose desde hace treinta años. La conclusión de la obra es anunciada para 1919. La copia de los manuscritos leonardianos ha constituido una empresa heroica. Son sabidas las dificultades que se oponen a su inteligencia. Leonardo muchas veces escribía de bajo arriba o de derecha a izquierda, o se valía igual de otros artificios herméticos, para alejar y fatigar en el lector...-Recuerdo, incluso, que una vez don Antoni Gaudí se fundó en estos hechos para afirmarme que Leonardo era un talento mediocre. ¡Yo pienso que, en tal caso, se podría ver un indicio de locura, no de mediocridad... -Ni de locura tampoco! Leonardo, gran artista, tenía la preocupación de lo perfecto. Si ha entregado a los hombres sus pinturas es porque perfectos las juzgaba. Sus manuscritos eran más a menudo, en sus ojos, preparaciones sólo. Preparaciones extensísimas y laboriosísimas a veces, preparaciones de gigante, pero que la gran conciencia del autor no le permitía dar como obra definitiva, sino ir acariciándolas en secreto, rescatándolas de miradas profanas o profanadoras.”³²⁶

En el *Glosari* de diciembre de 1911 nos deja otra relevante opinión acerca de los conocimientos universales del florentino y de la capacidad que poseía de adelantarse a su propia época, dentro de una visión de Leonardo como gigante de la humanidad:

“Recordad el asunto de las conchas fósiles, en que Voltaire vino a contradecir, por demasiada malicia, una adivinación científica insigne que antes había cumplido la poderosa fuerza de observación de Bernard Palissy. El artesano inventor había visto claramente y de una vez el carácter fósil de las conchas encontradas, con grande admiración, arriba, arriba de las más ariscas montañas. Ya antes Leonardo creyó la misma cosa, Leonardo, profeta en geología, como en tantas otras ciencias”³²⁷

³²⁵ Eugenio D’Ors, *glosari 1910-1911*, Barcelona, 2003, Edición de Xavier Pla, pág. 175: “Me direu tal volta que, porser, si elaboraven pacientment aquelles doctrines, és justament perquè no tenien gaires ganas de pintar. A lo qual vos respondré que, per ventura, teniu raó. Que teniu raó sempre que vos contenteu ab referir-vos a n’ells. Si es tractés de Leonardo de Vinci, ja fóra una altra cosa.”

³²⁶ *Ibidem*, págs. 436-437: “Després d’haver dut a ditzós terme una labor gegantina ab l’edició nacional de Galileu, el govern d’Itàlia s’apresta avui a publicar, integralment, els escrits de Leonardo. Aquesta publicació ve preparant-se de fa trenta anys. La conclusió de l’obra és anunciada per a 1919.

La còpia dels manuscrits leonardians ha constituït una empresa heroica. Són sabudes les dificultats que s’oposen a la seva intel·ligència. Leonardo molts cops escrivia de baix a dalt o de dreta a esquerra, o es valia d’altres artificis, hermètics, per a allunyar i fadigar al lector...-Recordo, àdhuc, que una vegada don Antoni Gaudí va fundar-se en aquests fets per a afirmar-me que Leonardo era un talent mediocre. Jo penso que, en tal cas, s’hi podria veure un indicatiu de follia, no de mediocritat...-Ni de follia tampoc! Leonardo, gran artista, tenia la preocupació de lo perfecte. Si ha entregat als homes les seves pintures és perquè perfectes les judicava. Sos manuscrits eren més sovint, als seus ulls, preparacions només. Preparacions extensíssimes i laboriosíssimes de vegades, preparacions de gegant, però que la gran consciència de l’autor no li permetia donar com a obra definitiva, sinó anar acariciant-les en secret, rescatant-les d’esguards profans o profanadors.”

³²⁷ *Ibidem*, págs. 826-827: “Recordau l’afer de les petxines fòssils, en que Voltaire vingué a contradir, per massa malícia, una endevinació científica insigne que abans havia acomplit la poderosa força de observació de Bernard Palissy. L’artesà inventor havia vist clarament i d’un cop el caràcter fòssil de les

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Un aspecto sugerente de la producción leonardesca, que tuvo una acogida especial en esta recepción vinciana, se centra en el papel que juega la caricatura en la visión de Da Vinci sobre la realidad.

Recordemos que el novecentista Pérez de Ayala también se había interesado por ella en 1916 escribiendo un artículo titulado “La caricatura”, donde delimita alguno de los aspectos de este género artístico y representantes sobresalientes del mismo entre los que deja alguna pincelada sobre la actitud de Leonardo en relación a esta temática.

D’Ors en fechas cercanas, ya que la glosa que señalamos fue escrita en 1919, insiste en esta faceta vinciana dentro del panorama artístico catalán:

“No se sabe que Cataluña tuviese caricaturistas más excelentes. La Edad Media no los tuvo, tampoco el Renacimiento los tenía (las pretendidas caricaturas de Leonardo no son sino una demostración nueva de lo que decimos.”³²⁸

Sin embargo, abundando en la recepción vinciana que realiza D’Ors nos centraremos en la ya referida *Bien Plantada* donde nos topamos con una cita que, igual que en Ortega, parte del evento de su robo en el Louvre, pero que aquí, conlleva una reflexión más breve e irónica:

“*La Bien Plantada y la Gioconda*: Estos días se ha hablado tanto de la Gioconda, que, naturalmente, nace el deseo de contrastarla con la Bien Plantada.

De Botticelli a la Gioconda hay un progreso en humanidad. Pues la misma suma de progreso y en igual sentido hay de la Gioconda a la Bien Plantada.

Podemos, por consiguiente, escribir esta proporción:

La Bien Plantada: a la Gioconda

:: La Gioconda: a Botticelli.”³²⁹

Efectivamente, en D’Ors está el reconocimiento de Leonardo y con él, también, la inextinguible valoración del Renacimiento italiano, pero, por otro lado, los objetivos que pretende alcanzar el *Noucentisme* son, tal y como declara el filósofo catalán, muy superiores a los conseguidos en el ambiente italiano del siglo XVI: “La Bien Plantada [es] a la Gioconda [como] la Gioconda a Botticelli”. Sin embargo, es notorio subrayar que la figura de la obra más conocida de Leonardo se mantiene vigente, gracias al fervor desarrollado por la misma en los ambientes modernistas, en los fundamentos de estos movimientos casi vanguardistas.

Así, este asentamiento del poso vinciano en el pensamiento de D’Ors nunca le abandonará como podemos verificar en sus famosas *Tres lecciones en el Museo del Prado*.

Es interesante notar como con su palabra inteligente el pensador barcelonés caracteriza la pintura de sombras de Leonardo como “pintura de confesionario”, que por otro lado, insiste en su metáfora en la ambivalencia y ambigüedad ya manifestada por simbolistas y decadentistas en el tratamiento que dieron a la figura y obra del italiano:

closques trobades, ab gran admiració, amunt, amunt de les més esquerpes muntayes. Ja abans Leonardo cregué la mateixa cosa, Leonardo, profeta en geologia, com en tantes altres ciències.” Sobre esta opinión sobre Palissy y Leonardo el escritor barcelonés insiste en otra glosa de diciembre de 1911 titulada “Precisant”, *op. cit.*, pág. 829.

³²⁸ Eugenio D’Ors: “Espectres”, glosa del día 30-VII-1919 extraída de Gabriella Gavagnin, *op. cit.*, pág. 75: “No és sa que Catalunya tingui caricaturistas massa excel·lents. L’Edat Mitjana en tingué, però el Renaixement no en tenia (Les preteses caricatures de Leonardo ni són sinó demostració nova d’això que diem)”

³²⁹ Eugenio D’Ors, *La Bien Plantada*, Barcelona, 1982, pág. 130.

“Un implícito rumor de aplausos acompaña todos los momentos de contemplación de las obras de Rubens. Mientras se diría que con Van Dyck estamos en una visita y con el Veronés en un salón; con Velázquez, en la Plaza Mayor de un pueblo, y con Goya en una romería, y con Leonardo, en un confesionario.”³³⁰

Otra referencia curiosa la encontramos en el mismo texto en relación a una digresión sobre la técnica pictórica y su transmisión. La cita, que podría parecer intrascendente, no obstante, adquiere una evidente nitidez y relevancia si la ponemos en relación con aquellos pintores que en un punto de su evolución pictórica se volvieron sobre la maestría técnica tradicional para desde estas bases revolucionar la pintura contemporánea, como es el caso de De Chirico o de Dalí.³³¹

“Ciertamente, no han sido pocos, a través de las centurias, los “secretos” aplicables a la técnica cotidiana de las artes y transmitidos, bien a favor del parentesco, bien del aprendizaje, bien de la simpatía, bien de la gradual inclusión del novicio en corporaciones o cofradías. *Artistas como Leonardo pudieron refinar el misterio de tal comunicación.*”³³²

Leonardo, a través de sus textos y de sus biógrafos, nos aparece, de hecho, como un ávido investigador de materiales y técnicas aplicables al arte de la pintura, por ello no es extraño que D’Ors reparase en este aspecto de la producción vinciana y que los teóricos y artistas que buscaron una recuperación de las perdidas maestrías en el arte contemporáneo se fijasen en Leonardo como un maestro y guía a seguir.

Dentro del Noucentisme no podemos dejar de nombrar a un artista y teórico de origen uruguayo, nos referimos a **Joaquín Torres García** (1874-1949).

El artista de Montevideo, aunque universalmente conocido como creador del “Universalismo constructivo”, fue, también, partícipe en sus años de juventud del Noucentisme catalán y de sus ideales:

“En 1906 comencé yo a pintar al fresco, y tal pintura se inspiraba en las formas clásicas de las pinturas de los vasos griegos, vale decir, en imágenes perfectamente normales. Tal pintura luego fue desarrollándose pero dentro del mismo espíritu: planista, ordenada, universal. Y siempre sin salirse del aspecto normal. ¿Por qué yo no continué así? No me satisfacía. Veía la posibilidad de otro arte más concreto. Y ya entonces desde 1916 hasta 1924 comencé a descomponer la imagen, y, en realidad, a encontrar una estructura. Por esto en 1928 y 1929, pude formular mi teoría de Arte Constructivo, y, entonces, en un plano universal.

En parte queda explicado el porqué de tal cambio y la imposibilidad de volver a la imagen normal. Y si tal evolución o desarrollo se ha producido partiendo de una idea lo estético- , ¿por qué yo debo dudar de que la cosa tenga que ser de otra manera y no aceptar tal resultado como otra normalidad?”³³³

Esta evolución que el artista uruguayo nos describe lo llevó a una valoración especial de lo que él consideraba un arte intelectual: “La pintura es un arte abstracto; pero esto hay que explicarlo. Comúnmente llámese abstracto a todo lo que es de orden mental: las ideas los conceptos. Y llámese concreto, a lo que es real, objeto tangible o acto.”³³⁴

³³⁰ Eugenio D’Ors, *Tres lecciones en el Museo del Prado*, Madrid, 1998, pág. 144. El subrayado es nuestro.

³³¹ Este aspecto de la obra y reflexión artística de Giorgio de Chirico se percibe con gran intensidad en sus *Memorie della mia vita*, Milano, 2008, (1ª ed.1945) y Salvador Dalí, *50 Secrets of Magic Craftmanship*, New York, 1992 (1ªed. 1948)

³³² Eugenio D’Ors, *Tres lecciones*, op. cit., pág. 64. El subrayado es nuestro.

³³³ Joaquín Torres García, *La recuperación del objeto* (Lección VI), 1948, Extraído del sitio web http://www.torresgarcia.org.uy/uc_72_1.html, consultado el 5 de septiembre de 2009.

³³⁴ Joaquín Torres García, *Estructura*. Montevideo, 1935.

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Ahora bien, como podremos comprobar en otros textos vanguardistas, sus creadores consideran a Leonardo como un pensador y artista que está en la base de la consideración del arte como “cosa mentale”.

En el testimonio que respalda la hipótesis emitida nos detendremos en la entrevista que Juan Carlos Onetti (1909-1994) realiza a Torres García, quien, en el curso de la conversación añade lo que sigue:

“De igual modo, al querer yo llevar el concepto de la pintura a algo concreto, como es el plano y el tono, por creer, como Leonardo, que la pintura è cosa mentale, es decir, visión de lo real profundo, tampoco nadie ha querido seguirme.”³³⁵

Considerando, pues, Torres García al pintor italiano como un augusto precedente de su obra más avanzada, no es extraño que en el Museo de Bellas Artes de Montevideo podamos encontrar un retrato de Leonardo realizado por el artista nacido en Montevideo.³³⁶ (**Imagen 1**)

Ahora bien, volviendo otra vez a la época del Noucentisme, Torres García mantiene como un referente perenne la figura de Leonardo, de tal manera que cuando reflexiona acerca de las bases sensoriales del arte, vuelve sobre los textos vincianos para poder soportar sus afirmaciones:

“La experiencia es la constante única del arte de todos los tiempos. Las formas se encuentran siempre en el mundo de los sentidos tanto en el caso de que se traten únicamente de armonías puramente geométricas tanto como si esta geometría acoge las formas de todos los reinos de la Naturaleza. Nosotros, hombres latinos del siglo XX, sin embargo, no podemos olvidar tampoco a Leonardo da Vinci cuando decía: ‘que el alma está triste de dejar la máquina perfecta del cuerpo’.”³³⁷

La creencia en que los grandes maestros del Renacimiento habían creado un modelo superior de belleza y que Leonardo se encontraba entre estos maestros admirables lleva al artista de Montevideo a diferenciar entre dos grados de belleza:

“La belleza que encontramos en las figuras de Ticiano o del Vinci, no tiene nada que ver con lo que la gente dice ser guapo, que es belleza de peluquero o de sastre; no tiene nada que ver tampoco con lo *bonito*. La seriedad con que aparecen las figuras en estos cuadros pertenece a una belleza superior. En el retrato se tiene que buscar el carácter general y no el parecido”³³⁸

³³⁵ Juan Carlos Onetti, “Conversando de Pintura”, *Marcha*, nº 17, 13-octubre-1939.

³³⁶ Una reproducción del mismo se puede encontrar en Joan Sureda Pons, *Torres García. Pasión clásica*, Madrid, 1998.

³³⁷ L’esperit és la costant única de l’art de tots els temps. Les formes cauen sempre en el món dels sentits tant si es tracta d’harmonies purament geomètriques, com si aquesta geometria acull les formes de tots els regnes de la Natura. Nosaltres llatins homes del segle XX, però, no podem oblidar encara a Leonardo da Vinci quan deia ‘que l’anima està trista de deixar la maquina perfecta del cos’.” Texto extraído de Pilar García Sedas, *Joaquín Torres-García. Epistolari català: 1909-1936*, Barcelona, 1997, pág. 126

³³⁸ Joaquín Torres García, “Notes sobre art”, 1913, incluido en Joaquim Torres-García, *Escrits sobre art* Barcelona, 1980, pág. 70: “La bellesa que hi ha en els figures del Ticià o del Vinci, no té res que veure amb lo que la gent diu ésser guapo, que és bellesa de perruquer o de sastre; no té res que veure, tampoc, amb lo *bonic*. La serietat amb què apareixen les figures en aquests quadres, pertany a una bellesa superior.

En el retrat s’ha de cercar cert carácter general, no la semblanza.” Una máxima leonardesca que se aproxima a la recordada aquí por Torres García es la siguiente: “l’anima desidera stare col suo corpo, perché sanza li strumenti organici di tal corpo nulla può operare ni sentire.” Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico, op. cit.*, 116r.

El texto de Torres García vuelve a incidir, no sólo en su aprecio del arte del Renacimiento, sino en la capacidad que los grandes artistas renacentistas tenían para crear un arte más intelectualizado que expresase un “carácter general”. Visión que aproxima esta digresión del artista uruguayo a sus visiones conceptualizadas del arte y a Leonardo como precursor de estas tendencias pictóricas.

Quizá, en una misma línea argumentativa el artista sudamericano vuelve a insistir en un Leonardo que da consejos a los artistas no a los pintores, queriendo marcar con esta distinción la diferencia entre un creador y un mero copista de la naturaleza. El artista florentino da sus advertencias a futuros creadores que no temen alejarse de la mera reproducción, que por los años de Torres-García la fotografía ha conseguido obtener de una manera altamente fidedigna:

“Para más de un pintor –diremos artista- fuera bueno seguir los consejos de Daguerre, y no los consejos de Vinci. No siendo para todos el objetivo el mismo.”³³⁹

Esta búsqueda de un “arte ideal” encontrado en los artistas del Renacimiento lo vuelve a señalar el artista americano en el siguiente texto que enlaza con lo afirmado anteriormente:

“Podían creer de buena fe, los iniciadores del Renacimiento que en ellos se volvía a revivir el espíritu antiguo, sin embargo, a poco que uno mire detenidamente las grandes decoraciones de las iglesias y la pequeña pintura del retablo se da cuenta de que a pesar de las nuevas formas tomadas al arte clásico queda todavía completamente visible la influencia cristiana del arte gótico. Es cierto que más tarde Donatello y Masaccio de apartan de aquella influencia para crear el naturalismo, que en nuestro concepto, está, todavía, más lejos que el mismo arte gótico del sentir ideal del arte antiguo. Después con Leonardo da Vinci, con Rafael y Miguel Ángel desaparece toda esta tradición y como bien dice Foch i Torres no quedan más que los hombres que hacen escuela.”³⁴⁰

Entre las obras que más apasionan en esta etapa artística a Torres García se encuentran no sólo los mármoles griegos del Partenón sino los grandes maestros renacentistas entre los que vuelve a aparecer el pintor de Vinci:

“¿No crees que el Juicio Final de Miguel Ángel es una portentosa obra de arte? Sin duda, ¿Quién lo puede dudar? ¿Y de la misma manera que lo son el friso de las Panateneas o el Ara Pacis de Augusto? Sin duda ¿Y la *Última Cena*, del Vinci?”³⁴¹

³³⁹ J. Torres-García, “Natura i art”, *Un enemic del Poble*, Barcelona, octubre, 1918. La cita está extraída de Jaime Brihuega Sierra, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, 1979, pág. 100. “Per a més d’un pintor –no diríem artista- fóra bo de seguir els consells de Daguerre, que no els consells de Vinci. Només per tots l’objectiu no és igual.”

³⁴⁰ Joaquín Torres García, *Notes de Viatge*, en *Escrits sobre art, op. cit.*, pág. 87: “Podien creure de bona fe, els iniciadors del Renaixement, que en ells tornava a reviure l’esperit antic, però a poc que un miri de propo les gras decoracions de les iglésies i la petita pintura de retaule, s’adona de que a pesar de les noves formes emmanllevades a l’art clàssic, resten encara completament baix la influència cristiana de l’art gòtic. És cert que més tard Donatello i Masaccio se deslliuren d’aquesta influència, mes és per crear el naturalismo, que en concepte nostre, està encara més lluny que mateix art gòtic del sentit ideale l’art antic. Després amb Leonardo de Vinci, amb Rafael i Miquel Àngel, desapareix tota traició, i, com molt bé diu en Foch i Torres, no resten més que els Homes que fan escola.”

³⁴¹ Joaquín Torres García, *Diàlegs*, 1915, en *Escrits sobre art, op. cit.*, pág. 172: “¿No creieu que el Juidici Final de Miquel Àngel, sia una portentosa obra d’art?- Sens duote,- Qui ho pot dubtar?-¿I Aixa mateix, que ho són, el fris de les Panatenees o l’ara Pacis Augusta?-Sesn duote-¿I el *Darrer Sopar*, del Vinci?”

Cap. 4. Los orígenes de la imagen vinciana en la Época Contemporánea.

Finalmente, nos gustaría hacer resaltar un texto de la misma época del Noucentisme que juega con la formación del artista dentro de los márgenes del *paragone* ideado por Leonardo, donde Torres García se enfrenta y valora el sentido que tiene la formación literaria en el bagaje de un pintor:

“Que es indispensable al artista una cultura general y una educación seria; es decir que le es indispensable saber mucho de todo y esto bien sabido; y al mismo tiempo que, basado en ciertos principios, haya adquirido un carácter, en fin, que haya enriquecido su entendimiento, de todo tipo de conocimientos y, por otro lado, siga moralmente educado, es cosa sin duda. Mucho conviene al artista el conocer cosas bien aprendidas, estudiadas con método y objetivos con cierto espíritu científico (que es como decir estudiadas seriamente); tener un conocimiento positivo, real, objetivo de las cosas que, sin embargo, no perjudique a la extensión de los conocimientos. Sí, todo esto le es indispensable, y es una buena base a la educación artística, definitiva.

Sin embargo, todo lo que le convienen estos conocimientos positivos y esta educación moral positiva, puedes ser perjudicado por una educación literaria. Porque esta, que conviene seguramente al literato, no proporcionará al artista ningún conocimiento sólido y concreto que pueda serle útil para su arte [...] Porque el literato quiere las cosas bajo otro aspecto que el artista.”³⁴²

Aunque una parte de la percepción de Leonardo en estos movimientos culturales que acabamos de analizar proviene de la visión que del mismo habían tenido los movimientos “fin-de-siècle” o, también, por el gran impacto que supuso el robo de la *Gioconda* en el Louvre, tanto el Novecentismo como el Noucentisme introducen una recepción leonardesca contemporánea. En primer lugar por el tratamiento que dan de un Leonardo que desborda los márgenes artísticos para convertirse en objeto de reflexión filosófica, pero por otro lado, como hemos podido ver en Unamuno, por la valoración que el artista de Anchiano hacía del proceso de creatividad propuesto al examinar un muro manchado y agrietado.

Para el Surrealismo, como más adelante tendremos ocasión de estudiar, ésta premisa creativa vinciana será un punto de partida para la elaboración de un conjunto de obras en la producción de Max Ernst, Oscar Domínguez o Salvador Dalí.

Además, la recreación de Vinci como antecedente artístico de la tendencia a encomiar la mayor virtud de un arte intelectual, “mentale”, frente a un arte naturalista hace que esta visión novecentista del artista italiano entronque plenamente con muchos de los postulados que la vanguardia utilizará en su recepción de Leonardo.

³⁴² Joaquín Torres García, “*El literat i l’artista*” en *Escrits sobre art, op. cit.* pág. 31: “Que és indispenable a l’artista una cultura general i una educació sèria: és a dir, que li és indispensable saber molt de tot i això ben sabut; i al mateix temps que, basat en certs principis, hagi adquirit un caràcter, en fi, que hagi enriquit el seu enteniment de tota mena de coneixements, i per altre cantó sigui moralment educat, és cosa sense dubte.

Molt i molt convé a l’artista el saber coses ben sabudes, estudiades amb mètode, i fins amb cert esperit científic (que és com dir estudiades seriament); tenir un coneixement positiu, real, objectiu de les coses, encara que sigui en perjudici a l’extensió dels coneixements. Sí, tot això li és indispensable, i és una bona base a l’educació artística, definitiva.

Però, tot lo que li convenen aquests coneixements positius i aquesta educació moral positiva, el pot perjudicar una educació literaria. Perquè aquesta, que convé segurament al literat, no proporcionarà a l’artista cap coneixement sòlid i concret que pugui ser-li útil per al seu art.”[...] Perquè el literat veu les coses baix altre aspecte que l’artista.”

**CAPÍTULO QUINTO: LEONARDO Y LAS
VANGUARDIAS. PERSISTENCIA DE LA RECEPCIÓN
LEONARDESCA EN LA MODERNIDAD HISPANA.**

A. UNA INTRODUCCIÓN A LA INFLUENCIA DE LEONARDO DA VINCI EN LOS AMBIENTES DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA EUROPEA.

Comenzaremos este último capítulo de la recepción vinciana en las tradiciones artísticas hispanas con un breve recorrido, realizado a modo de preámbulo, que nos permita colegir la situación general que, con respecto a esta problemática, se puede entrever en el desarrollo de la Vanguardia artística europea y americana de los últimos años del siglo XIX y la primera mitad de la pasada centuria.

Tal recorrido nos desvelará, en primer lugar, la especial posición de la recepción vinciana en el marco de las vanguardias, posición que pudo dejar sentir su influencia en la propia influencia que el leonardismo va a tener en el ámbito artístico español. Por otro lado, la novedad en esta revisión general de algunas infiltraciones de las ideas del genio de Anchiano en el desarrollo del arte de las primeras décadas del siglo XX, nos parece lo suficientemente relevante para que encabece la introducción a este último capítulo de nuestro trabajo de investigación.

Si el espíritu de vanguardia artística se caracteriza por una rebelión ante todo aquello que le ha precedido, por una ruptura abierta ante la percepción de la realidad y del objeto artístico que había sido consagrado por siglos de una tradición artística comenzada en el Renacimiento, no debemos, quizá, dejarnos arrebatar, raptar, por esta visión radical que impregna las obras artísticas y los escritos que justifican sus actos. La tradición metamorfoseada, seleccionada, depurada está presente en muchos de estos actos, aparentemente, revolucionarios. La sabiduría griega ya había establecido, con aires metafísicos, la manera de construir el pensamiento que dominaría el devenir de la civilización occidental:

“Y nunca la fuerza de la convicción admitirá que, de lo que no es, nazca algo fuera de sí mismo”¹

Toda vanguardia rechaza, reniega de una parte de la tradición para acoger, reinterpretando, otra parte de la misma. Del elenco de artistas que la tradición occidental había seleccionado como grandes maestros del arte occidental, las vanguardias van a eliminar un número importante de ellos para acoger y revalorizar otros, que en algunos casos, habían quedado relegados a un segundo y discreto plano.

Así, por ejemplo, ningún visitante del Louvre en la primera mitad del siglo XIX hubiera dado la relevancia que poco después adquirió *la Gioconda* de Leonardo.² O bien, igualmente, ¿quién hubiera pensado la nueva revaloración que iba a cobrar el Greco en los inicios del siglo XX cuando Théophile Gautier (1811-1872) lo describía según las ideas predominantes en el siglo XIX con las siguientes tintas?:

¹ Véase *De Tales a Demócrito. Fragmentos Presocráticos*. Edición de Alberto Bernabé, Madrid, 1998, pág. 163.

² Sassoon, Donald, *Mona Lisa. The History of the World's Most Famous Painting*, London, 2001, Capítulo IV, pág. 50: “¿Y la *Mona Lisa*? El retrato que inspiró a Rafael no llegó a impresionar suficientemente a los pintores del siglo XIX. Admiraban los grandes artistas florentinos, pero pocos de ellos copiaban a Leonardo. Delacroix, por ejemplo, aunque incluyó a Leonardo en su lista de los siete grandes pintores (los otros eran Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, Correggio, Rubens y Rembrandt), nunca copió ninguno de los cuadros de Leonardo que alberga el Louvre”. Para el análisis de este problema se puede consultar también Roy McMullen, *Les grands mystères de la Joconde*, Paris, 1981 (1ª ed. inglesa, 1975)

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“En la iglesia hay también dos cuadros de Doménico Teotocópuli, llamado *el Greco*, pintor extravagante y extraño que apenas es conocido fuera de España. Su locura consistía, como sabéis, en el temor de pasar por imitador de Tiziano, de quien fue alumno. Esta preocupación le metió en la búsqueda y en los caprichos más barrocos.”³

Sin embargo, pasado medio siglo, en otro viajero francés Maurice Barrès (1862-1923), la figura del Greco comienza un proceso de rehabilitación y admiración que lleva al escritor en tránsito a escribir un texto dedicado a describir la fascinación que el pintor griego le produce: *El Greco o el secreto de Toledo*.⁴

En este texto las figuras de los dos artistas, Leonardo y el Greco, se aproximan, de manera interesante, hasta la comparación:

“Aproximándose a su ventana, el pintor descubría, cerca del puente de Alcántara, la famosa maquinaria inventada por el italiano Juanelo, mecánico de Carlos V, para subir el agua del Tajo al alto de la ciudad. Esta maquinaria, que se llama el *Artificio de Juanelo*, era célebre en toda España, y se hacían viajes a Toledo para admirarla. Yo no dudo de que sea la misma la que el Greco representa en la rueda misteriosa que se advierte en el fondo del *San Martín partiendo su capa con un pobre*. Como a Da Vinci, al Greco le interesaba el arte de la mecánica”.⁵

El interés de Maurice Barrès por el Greco, por Leonardo, nos habla de esa nueva selección, de esa nueva focalización sobre pintores que ofrecen al mundo artístico occidental en renovación, nuevos asideros, nuevos maestros sobre los que reflexionar y que por diferentes razones son reinterpretados dentro de la nueva modernidad artística que empieza a gestarse desde la segunda mitad del siglo XIX. Es interesante observar que desde la mitad del siglo XIX, la estrella de Leonardo no hará nada más que ascender convirtiéndose en uno de los grandes iconos de la Modernidad.

Las razones de la influencia de Leonardo en el espíritu de la vanguardia son variadas, así, podríamos destacar, el carácter independiente que Leonardo adoptó durante su vida, gesto que lo avecina al exilio social que es característica común de los artistas de vanguardia, o bien, la intelectualización que de la actividad artística hizo gala, denominando a la pintura como *cosa mentale*⁶, o también, será en el siglo XX cuando asistiremos a la práctica sistematizada y generalizada de la utilización de la “mancha” como recurso creativo en el arte occidental, siguiendo las ideas expresadas por Leonardo.⁷

El siglo XVI creía en la fuerza del arte y, por consiguiente, no es sorprendente, que sea con el Manierismo que nazca la verdadera teoría moderna del arte. Hay una modernidad en la teoría manierista, interesante, en la medida en que el arte ya no es concebido como una imitación que se dirige a captar la verdad de la representación, que

³ Gautier, Théophile, *Viaje a España*, Madrid, 1998, pág. 213.

⁴ Barrès, Maurice, *el Greco o el secreto de Toledo (y otras páginas españolas)*, España, 2007.

⁵ *Ibidem*, págs. 35-36. Sin embargo, el interés de Barrès por Leonardo no quedó en una simple frase, conocido es su escrito sobre Leonardo incluido en su publicación *Huit jours chez M. Renan. Trois stations de Psychothérapie*, “Une visite à Léonard de Vinci”, , Paris, 1913, págs. 93-107.

⁶ Es importante hacer notar que dentro de la “recepción” de Marcel Duchamp en los Estados Unidos, su actividad creadora va unida a su semejanza con las actitudes revolucionarias de Leonardo. Así, en un editorial neoyorkino de la época se introduce la siguiente comparación: “Depuis de Léonard de Vinci, aucun artiste n’a été à ce point possédé du désir de nouvelles expériences philosophiques et technologiques”. Cita extraída de Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, París, 1994, Introducción de Michel Sanouillet, pág. 18

⁷ Yanusari Kitaura, “Nacimiento y desarrollo de la fantasía creadora”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, nº 52, 1993, págs. 37-77.

era el objetivo reclamado por Alberti en el siglo XV, sino que busca representar la expresión de la idea de un artista. Sin embargo, “esta teoría de la creación” tiene unos precedentes claros en Leonardo, aunque luego se convierta en una especie de “vulgata” durante el siglo XVI y, posteriormente, deje sus marcas sobre las ideas que los artistas tendrán durante el período artístico que conocemos con la denominación de las Vanguardias.⁸

Por tanto, razones variadas produjeron múltiples ecos, como veremos en los capítulos dedicados a los movimientos culturales simbolistas y modernistas, que abrieron la figura de Leonardo a los grandes movimientos de la Vanguardia, es especial, al cubismo y al surrealismo.

De esta manera, pues, comenzaremos un análisis de la recepción de Leonardo en los movimientos de Vanguardia con una tendencia fuertemente enraizada en las tradiciones decimonónicas que calificaremos como **Neotradicionalismo**.

Así, conectado con el “Neotradicionalismo”, en 1890 Maurice Denis (1870-1943) siguiendo una tendencia casi prerrafaelista afirma:

“Confieso que las ‘predelas’ de Angélico que están en el Louvre, el ‘Hombre’ en rojo de Ghirlandaio y otras muchas obras de los primitivos, evocan en mí más precisamente la “naturaleza” que Giorgione, Rafael, Vinci. Se trata de otra manera de ver –constituyen fantasías diferentes-.”⁹

El texto de Denis, de forma perspicaz, separa una tendencia que había permanecido sintetizada en el modernismo, a saber, la pintura prerrafaelista y la pintura de Leonardo, inclinándose por una línea más personal y lírica patentizada en la obra, por ejemplo, de Fra Angelico.

No obstante, la fuerza, quizá, de la tradición hace que el escritor normando varié pocas páginas después su criterio declarando:

“¿Hay que citar acaso los *profetas* de Miguel Ángel y las mujeres de Da Vinci? [...] Triunfo universal de la imaginación de los estetas sobre los esfuerzos de la burda imitación, triunfo de la creación de lo bello sobre la mentira naturalista.”¹⁰

Así, pues, tras este breve pero clarificador comentario vemos como Leonardo auspiciado por las tradiciones artísticas desarrolladas en el siglo XIX entra en la vigésima centuria con los argumentos que lo harán aceptable al arte de ruptura que encarnan las vanguardias.

Primeramente, por lo tanto, iniciaremos nuestro discurso con un estudio de la recepción de Leonardo en la obra de **Henri Matisse** (1869-1954), maestro singular y gran forjador del arte del siglo XX junto a Pablo Picasso.

El pintor de Cateau-Cambresis formado con el simbolista Gustave Moreau, de quien veremos en un capítulo próximo su vecindad con el artista italiano, no escatima, quizá por ello, sus apreciaciones sobre Leonardo.

La primera recepción del artista de Anchiano en la obra de Matisse la encontramos en un escrito de 1908 titulado *Notes d'un peintre*.¹¹

⁸ Véase Arasse, Daniel, *Histories de peintures*, Paris, 2004, pág. 201. Por otro lado, Leonardo se adelantaba al Manierismo y al arte contemporáneo al ejecutar obras que no procedían de ningún encargo oficial o particular, en este sentido, John Shearman introduce en su conocida obra *Mannerism*, Middlesex, 1977 (1ªed. 1967), al artista italiano como precedente claro de este movimiento de la segunda mitad del siglo XVI; véanse especialmente las págs. 163 y 177.

⁹ Ángel González García y otros, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, 1999, pág. 25.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 28.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“Notas de un pintor”, es el primer escrito teórico que Matisse publica y una de las afirmaciones más importantes que un artista de la vigésima centuria expondrá. El escrito aparece en un momento en el que el pintor estaba envuelto en una serie de controversias con el cubismo acerca de la pintura.¹²

Después, y ante el ataque sufrido por Sâr Péladan, Matisse responderá al estudioso de Leonardo:

“Los estetas del futuro pueden, quizás, usar sus libros [los libros de Péladan] como evidencia, si logran entrar sus cabezas en ellos, para probar que nadie en nuestro tiempo comprendió nada acerca del arte de Leonardo da Vinci.”¹³

Curiosamente, con esta afirmación el artista francés sacaba al florentino de una recepción ya anticuada para situarlo como fuente e inspiración de los artistas vanguardistas.

En 1937, en un artículo titulado *Divagations*¹⁴, Matisse reflexionaba extensamente acerca de la inscripción que se encontraba en la École National des Beaux Arts y que mostraba un dicho de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) que decía: “Le dessin est la probité de l’art”. El artista francés va a usar esta citación como trampolín para sus propias meditaciones sobre el dibujo y su enseñanza, aunque también Matisse insistirá para descargar su malestar contra los académicos franceses que malinterpretaban las palabras de Ingres o de Leonardo para atacar su obra y la de los artistas de vanguardia:

“‘El dibujo es la honestidad del arte’ [...] ¿Son estas fáciles palabras, constantemente repetidas por pomposos ignorantes, dignas de ser unidas a las contenidas en los manuscritos de Leonardo recomendando la investigación de las grietas de los muros viejos o dando trucos groseros para dar una expresión a la apariencia de las chicas jóvenes?

¹¹ Henri Matisse, “Notes d’un peintre”, *La Grande Revue*, LII, 24, 25 Decembre 1908, págs. 731-745. La edición que utilizamos es la publicación en inglés de sus escritos: Henri Matisse, *On Art*, Oxford, 1978, ed. de Jack D. Flam.

¹²La presentación de las ideas en “Notas de un pintor” es bastante metódica y parece reflejar el entrenamiento recibido en sus estudios de derecho ya que comienza su alegato con una descarga de responsabilidades diciendo que el pintor que se dirige al público con palabras se expone al peligro de ser excesivamente literario, pero, por otro lado, hace notar que otros pintores escribieron acerca de su obra y es, por este argumento, que nuestro artista se asocia con nombres tan ilustres como Leonardo, Ingres o Delacroix: “Often a discussion arises as to the value of the different processes, and their relationship to the different temperaments. A distinction is made between painters who work directly from nature and those who work purely from imagination. Personally, I think neither of these methods must be preferred to the exclusion of the other. Both may be used in turn by the same individual, either because he needs contact with objects in order to receive sensations that will excite his creative faculty, or his sensations are already organized. In either case he will be able to arrive at that totality which constitutes a picture. In any event I think that one can judge the vitality and power of an artist who, after having received impressions directly from the spectacle of nature, is able to organize his sensations to continue his work in the same frame of mind on different days, and to develop these sensations; this power proves he is sufficiently master of himself to subject himself to discipline. [...] Leonardo said: ‘He who can copy can create’.” *Ibidem*, págs 38-39.

¹³ *Ibidem*, pág. 40: “The aestheticians of the future may perhaps use his books as evidence if they get it in their heads to prove that no one of our time understood anything about the art of Leonardo da Vinci.” Traducciones de este texto y de la anterior cita de Matisse también se pueden encontrar en Lourdes Cirlot, *Primeras vanguardias artísticas, op. cit.*, págs. 23 y 24.

¹⁴ Henri Matisse, “Divagations”, *Verve*, I, 1 Decembre 1937, págs. 80-84. La edición utilizada por nosotros es la señalada anteriormente, págs. 76-77.

Yo soy de la opinión que Ingres y Leonardo, creyéndose obligados a enseñar su arte, podrían sólo entrar en comunión con sus pupilos dándoles reglas manejables [...]”¹⁵

El texto que acabamos de citar, por otro lado, es representativo de la recepción que Matisse realizó de Leonardo en dos aspectos que, a continuación, comentaremos.

En primer lugar, es subrayable como el artista francés indica como técnica asequible para estimular la creatividad el famoso texto de Leonardo sobre las figuras que se pueden entrever en las grietas de los muros: “Si tu mirases in algunos muros ensuciados de varias manchas o piedras de variada composición [...] podrás ver allí imágenes de paisajes diversos, embellecidos con montañas, ríos, piedras, árboles...”¹⁶

El texto vinciano, como más adelante examinaremos, sirvió como base a la teoría pictórica del Surrealismo expresada en los textos de Max Ernst o de André Breton, con lo que, quizá, no debemos dejar de entrever una cierta crítica ante tal tendencia artística que se había consolidado como una de las opciones de la Vanguardia más influyentes hacia 1937, fecha en que Matisse hacía su declaración.

Leonardo, pues, estaba en el centro de interesantes polémicas acerca de un problema tan básico como es el de la creatividad artística.¹⁷

Tras, el breve comentario que hemos realizado de la recepción de la obra vinciana en los escritos de Matisse y que nos permite juzgar la relevancia del artista florentino en el marco de las tendencias artísticas contemporáneas, continuaremos, pues, nuestra revisión de esta recepción del artista de Anchiano en una de las vanguardias más exitosas como fue **el Cubismo**.

Para comenzar el estudio de este influjo quisiéramos, primeramente, recordar las palabras que William Rubin (1927-2006), director y fundador del MOMA de Nueva York dijo en relación al carácter “mental” del cubismo y su descendencia de las especulaciones vincianas:

“Con la creación del cubismo, Picasso y Braque vivieron la aventura más apasionante que ha conocido el arte del nuestro siglo [...] concretó en el contexto del siglo XX la definición de la pintura como “cosa mentale” propuesta por Leonardo da Vinci.”¹⁸

Es por tanto esta “pintura mentale” la que va a imponer el cubismo, apoyándose para ello en otros presupuestos leonardescos.

Así, la reflexión teórica sobre las pirámides visuales que llenan el espacio visual, tal y como Leonardo lo refiere en sus escritos sobre pintura invitan a una lectura novedosa de la plasmación de la realidad:

¹⁵ Henri Matisse, *On the art, op. cit.*, págs 76-77: “Drawing is the probity of art’ [...] Are these facile words of Ingres, constantly repeated by pompous ignoramuses, to be linked with those contained in Leonardo da Vinci’s manuscripts recommending that lines of composition be sought in the cracks of old walls or indicating coarse tricks for giving expression to the likeness of young girls? I am of the opinion that Ingres and Leonardo, believing themselves obliged to teach their art, could only enter into communion with their pupils by givind them handy rules [...]”

¹⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I: “Se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre de varii misti [...] potrai li vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiuni, sassi, alberi...”

¹⁷ Por otro lado, sin embargo, las quejas del artista francés ante los “pomposos ignorantes” componentes de la Academia francesa son bastante similares a las expresadas por el pintor de Vinci en el *Codice Atlantico, op. cit.*, 323r: “Costoro vanno sconfiati e pomposi, vestiti e ornati non delle loro, ma delle altui fetiche e le mie a me medesimo non concedano.”

¹⁸ Extraído de Mariano Navarro, *La luz y las sombras en la pintura española*, Madrid, 1999, pág. 176.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“Todo cuerpo sombrío colma el aire circundante de sus infinitas imágenes, las cuales, mediante infinitas pirámides difundidas por ese [aire], representan aquel cuerpo completo, como todo y como parte. Cada pirámide, compuesta por una extensa concurrencia de rayos, contiene en sí infinitas pirámides, cada una de las cuales tiene el mismo poder que cada una.”¹⁹

Esta nueva interpretación de las ideas del florentino tuvo lugar cuando Jacques Villon (1875-1963) leyó la traducción realizada de los escritos de Leonardo en Francia por Péladan hacia 1910.

La noción de una pintura articulada se divulgó entre la nueva generación de artistas, tal y como vemos en el opúsculo escrito por Albert Gleizes (1881-1953) y Jean Metzinger (1883-1956) en 1912 e intitulado: *Sobre el cubismo*.²⁰

La obrera de los artistas franceses estaba destinada a promover la seriedad y la dignidad poética del cubismo, y en ella Leonardo aparece como autoridad en la que basarse para argumentar sobre el carácter totalizador de la visión:

“Al hallarse el objeto verdaderamente transubstancializado, el ojo más avisado deberá esforzarse por descubrirlo: de esta operación dimana un gran placer. Se diría igualmente que, al ir dándose lentamente el cuadro, éste está siempre esperando que se le interroge, como si reservara una infinidad de respuestas a una infinidad de preguntas. Sobre esta cuestión dejemos a Leonardo de Vinci defender el Cubismo:

“Conocemos claramente, dice Leonardo, que la vista, por medio de rápidas observaciones, descubre en un punto una infinidad de formas; sin embargo, solo comprende una cosa cada vez. Pongamos este ejemplo: tú, lector, puedes ver de una ojeada toda esta página y juzgar al punto que está llena de letras variadas; pero no sabrás, al mismo tiempo, de qué letras se trata, ni que quieren decir. Tendrás que proceder palabra por palabra y verso por verso si quieres tener conocimiento de esas letras; exactamente como para subir a lo alto de un edificio: tendrás que ascender escalón a escalón, de lo contrario nunca llegarás a la cúspide”.”²¹

¹⁹ Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, ed. Ángel González, *op. cit.*, págs. 213-214.

²⁰ Véase A. Gleizes, J. Metzinger, *Sobre el cubismo*, traducción del francés, I. Ramos Serna, F. Torres Monreal, Murcia, 1986.

²¹ Gleizes, A., *Sobre el cubismo*, *op.cit.*, pág. 45. Sin embargo, la cita leonardesca, como hemos señalado, no parece estar extraída de la traducción francesa que del *Codex Vaticanus (Urbinas) 1270* había hecho Péladan en el año 1910 y que, como tendremos ocasión de analizar en este capítulo, no sólo tuvo estas primeras repercusiones en las tendencias cubistas de Villon, sino que volvió a poner a Leonardo de actualidad en el París de las Vanguardias, siendo un texto utilizado personalmente por el propio Dalí como lectura asidua como tendremos ocasión de ver en otro capítulo. El texto de Péladan decía: “Tu regardes, en un coup d’oeil, cette page; tu juges qu’elle est pleine de lettres diverses, mais tu ne les vois pas toutes, ni leur sens: il te faut lire mot par mot. Pour monter à un édifice, il te faut t’élever, degré à degré.” Vinci, Léonard de; *Traité de la Peinture*, ed. de Péladan, Paris, 1910, pág. 69. El texto original de Leonardo es el siguiente: “Noi conosciamo chiaramente che la vista è delle veloci operationi che sia, ed in un punto vede infinite forme: niente di meno non comprende se non una cosa per volta; Poniamo caso tu lettore guarderai in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai quella esser piena de varie lettere, ma non conoscerai in questo tempo che le lettere sieno, nè che vogliano dire, onde ti bisogna fare a parola a parola · verso per verso, a voler avere notizia d’esse lettere; Ancora se vuoi montare all’altezza d’uno edificio ti converrà · salire a grado · a grado ·, altrimenti fia impossibile pervenire alla sua altezza.”, Richter, Jean Paul, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, New York, 1970, vol. I, págs. 246-247. Sobre el texto citado por Gleizes y Metzinger cabe la posibilidad que utilizaran la edición reducida del *Tratado* leonardesco, que estaba en circulación, con diversas ediciones desde 1651. En el siglo XIX hubo varias impresiones de esta versión del *Libro di Pintura*, por ejemplo en 1803 y 1820, véase Steinitz, Kate Trauman, *Leonardo da Vinci’s Trattato della Pintura*, Copenhagen, 1958, págs. 180 y s.s., a partir de estas últimas ediciones de la edición de 1651, la publicación siguiente fue la versión, en 1910 de Sâr Peladan. A continuación vemos que el texto de la edición de 1651 en la traducción de Diego Antonio Rejón de Silva es la misma que utilizaron los dos artistas cubistas: “Es evidente que la vista es la operación más veloz de todas quantas hay, pues sólo en un punto percibe infinitas formas; pero en la comprensión es menester que primero se haga cargo de una cosa, y luego de otra: por ejemplo,: el lector verá de una ojeada toda esta plana escrita, y en un instante juzgará que toda ella está llena de varias letras sea; pero no podrá en el mismo tiempo conocer qué letras sean, ni lo que dicen; y así es preciso ir

Ahora bien, el leonardismo que estaba en el ambiente en la Francia de inicios del siglo XX, ya había impregnado alguno de los escritos de Guillaume Apollinaire (1880-1918), posterior teórico y defensor del cubismo.²²

Destacable, por tanto, en este momento de la vanguardia es la nota que el escritor francés redacta sobre el escultor cubista de origen ucraniano Alexander Archipenko (1887-1964), en la que cita como una de las fuentes de formación del artista al arte renacentista y a Leonardo:

“Es ahora que comprende su vocación y que comenzó a esculpir cariñosamente las formas humanas. Estudió inteligentemente los procedimientos de los maestros modernos cuyo temperamento le parecía el más cercano al suyo. Fue influido por la sensualidad florentina y Vinci [...]”²³

Otro de los grandes maestros del cubismo que se ocupó, en alguna ocasión, de Leonardo es Juan Gris (José Victoriano González-Pérez, 1887-1927).

Interesado en teorizar acerca de la autonomía del arte con respecto a otra serie de conexiones espurias, el pintor madrileño analiza las diferentes épocas artísticas recordando las aficiones vincianas a elaborar refinados pigmentos donde se mezclaban intereses científicos con intereses artísticos. Esta caracterización de Leonardo como un creador con profundos intereses científicos se concretó como perfil definitorio del artista en nuestra modernidad:

“Sabemos que Vinci pensaba en la composición química de la atmósfera cuando pintaba el azul del cielo.”²⁴

De todas formas, la afirmación de Gris está plenamente contextualizada no solamente por el recuerdo de un Leonardo científico sino por el énfasis en cuestiones coloristas que habían sido revitalizadas por el propio impresionismo y de las que el artista italiano es, en tantas cosas, un precedente.

palabra por palabra, y línea por línea enterándose de su contenido: también para subir a lo alto de un edificio tendrás que hacerlo de escalón en escalón, pues de otro modo será imposible conseguirlo.”, *op. cit.*, pág. 4.

²² De esta manera, por ejemplo, en 1911 en el periódico *L'Intransigeant* del 3 de enero recuerda el alboroto que se provocó en Alemania por el dinero gastado en la compra de un supuesto Leonardo que hoy encontramos en la Gemälde Galerie de Berlín atribuido a Francesco Melzi: “Ce fut un beau tapage à Berlin! On reprocha violemment aux musées allemands d’avoir laissé échapper une collection allemande de premier ordre, tandis que l’on achetait à grands frais la *Flora* faussement attribuée à Léonard de Vinci.”, en Guillaume Apollinaire, *Chroniques d’art 1902-1918*, Paris, 2002 (1^o ed. 1960), pág. 176. Sin embargo las referencias a Leonardo continúan en otros textos periodísticos, el 10 de enero, en la misma publicación, recuerda las reproducciones fotográficas de grandes maestros de la pintura, entre los que se encuentra Leonardo, que se podían ver en la galería de M. Druet: “Aimez-vous la photographie? M. Druet en a mis partout dans sa galerie. Ce sont de belles photographies reproduisant d’une façon très satisfaisantes des tableaux célèbres de Léonard de Vinci à Maurice Denis en passant par le Titien, Ingres, Toulouse-Lautrec et Cézanne.”, *Ibidem*, pág. 178; y el 8 de julio de 1914 resalta la importancia de la caricatura como arte poniendo como ejemplo al florentino: “La caricature est un grand art. Les caricatures de Léonard de Vinci, de Gillray, de Daumier, d’André Gill sont des oeuvres qui ne sont pas inférieures.”, *Ibidem*, pág. 509.

²³ *Ibidem*, pág. 438. El artículo dedicado a Archipenko es escrito en pleno período cubista, en 1914 para un catálogo de exposición con título: “*Der Sturm*. Siebzehnte Ausstellung: Alexandre Archipenko”: “C’est maintenant qu’il comprenait sa vocation et qu’il commençait à sculpter tendrement des formes humaines. Il étudia intelligemment les procédés des maîtres modernes dont le tempérament lui semblait le plus proche du sien. Il fut influencé par la sensualité florentine et Vinci [...]”

²⁴ Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris, 1946, pág. 345: “On sait que Vinci pensait à la composition chimique de l’atmosphère lorsqu’il peignait de blue du ciel.”

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Ahora bien, no siempre los recuerdos vincianos fueron encomios o recepciones positivas de la obra y escritos del florentino, como se comprueba en las alusiones que Fernand Léger (1881-1955) propuso en su producción.²⁵

Su deseo de rebajar la fuerza del mito leonardesco y de *Mona Lisa* en especial lo lleva a introducir de forma irónica la conocida efigie en una obra titulada: *Joconde aux clés*.²⁶ **(Imagen 1)**

La imagen de la *Gioconda* que para Léger, como hemos visto, era símbolo del Renacimiento italiano esta aquí plasmada en forma burlesca por unos colores casi de cromo de bazar. Antes del pintor normando ya Marcel Duchamp en 1919 la había transformado añadiéndole unos bigotes y una perilla e incluyendo un acertijo: L.H.O.O.Q.

Esta actitud blasfema y provocadora se endulza, en el caso de Léger, con humor. El cuadro pretende acabar con una referencia icónica y con una teoría artística establecida desde el siglo XVI mediante de la banalización de *Mona Lisa*.²⁷

Sin embargo, la influencia de Leonardo no quedó recluida en el ámbito de las reflexiones matemáticas llevadas a cabo por el cubismo, su influencia cabe encontrarla en un movimiento tan polémico y radical como el Dadaísmo.

Curiosamente, **el Dadaísmo** dará algunos de sus pasos en tierras españolas, más concretamente en Cataluña.

El mundo catalán se encontraba a principios del siglo XX en una situación económico-social que lo situaba en una posición de claro avance con respecto al resto de los territorios españoles. Esta situación privilegiada desde el punto de vista material, permitió que las conexiones culturales del mundo catalán con el resto de Europa, fueran más intensas de lo que era posible mantener en el resto de la Península.

Así, vemos como los movimientos artísticos en la Cataluña de principios de siglo tienen un vigor y una originalidad que se mantendrán durante la mayor parte del siglo

²⁵ Un claro ejemplo se reconocería en las palabras dedicadas a La *Mona Lisa*, obra que ya era tan famosa que cuando se toma la decisión gubernamental de ampliar el horario de vistas al Louvre los obreros, para disgusto de Léger, se apiñan en torno de la conocida pintura: "Fui a ver a mi amigo Huysmans: 'Es una estupidez, tus museos cierran a las cinco.' Los abre por la tarde y los obreros acuden; pero con una particularidad, sólo han ido a ver un cuadro: era preciso guardar cola para ver *La Gioconda*; era la 'vedette', como en el cine. Por consiguiente, el resultado nulo.", Fernand Léger, *Funciones de la pintura*, Madrid, 1969, pág. 37. Este rechazo al conocido icono vinciano se afirma en la siguiente apreciación del artista normando: "El Renacimiento italiano (*La Gioconda*, del siglo XVI) está considerado, por lo general, como un apogeo, una cumbre, un ideal a alcanzar; la escuela de Bellas Artes basa su razón de ser en la imitación servil de esta época, *este es el error más gigantesco que puede haber*. El siglo XVI es una época de decadencia más o menos total en todos los ámbitos plásticos.", *ibidem*, pág. 62.

²⁶ Fernand Léger, *Joconde aux clés*, 1930, huile sur toile, h. 91; l. 72 cm, donation Nadia Léger et Georges Bauquier, 1969, Musée national Fernand Léger, Biot.

²⁷ Este "collage" intelectual que podría parecer surrealista, sin embargo, no pretende cargar con un sentido simbólico a los objetos que aparecen en la representación. Los objetos han sido escogidos por su forma y se refuerzan por su contraste dejando libre, por consiguiente, la imaginación del espectador: "Un jour j'avais fait sur une toile un trousseau de clés. Je ne savais pas ce que j'allais mettre à côté. Il me fallait quelque chose d'absolument contraire aux clés. Alors quand j'eus fini de travailler, je suis sorti. J'avais à peine fait quelques pas et qu'est ce que je vois dans une vitrine? Une carte postale de la Joconde! J'ai compris tout de suite: c'est elle qui me fallait, qu'est ce qui aurait pu contraster plus avec les clés? Comme ça j'ai mis sur ma toile la Joconde. Après j'ai ajouté aussi une boîte de sardines. Cela fait un contraste aigu. C'est un tableau que je garde, je ne le vend pas.", El comentario de Fernand Léger está tomado del sitio web del Musée National Fernand Léger: http://www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/pages/page_id18061_u112.htm. Como anécdota curiosa podemos añadir que de forma semejante Leonardo tampoco se separó de su obra.

XX, convirtiéndolo a la misma en uno de los grandes centros culturales y de vanguardia del territorio español.²⁸

Es en este marco cultural activo y rico en el cual tendrá lugar la aparición de Francis Picabia (1879-1953) pintor francés de origen hispanocubano que se estableció en Barcelona en 1916, donde, como consecuencia de los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, se había instalado una colonia de artistas de la cual formaban parte Marie Laurencin, Otto von Watgen, Arthur Cravan y Gleizes.²⁹

Gracias a la actividad de estos creadores se editó en Barcelona la revista *391*³⁰ que fue una avanzadilla del inconformismo mundial, sus comentarios implacables, sarcásticos, crueles tomaron en la revista por primera vez formas plásticas.

Fue siguiendo esta línea irónica que se crearía y publicaría en Barcelona en la revista *391* la famosa *LHOOQ*³¹ (*La Gioconda con bigotes*). Esta imagen sería considerada como punto de partida de una visión del artista contemporáneo como un creador de obras de arte a partir de cualquier cosa.

La desfiguración que Marcel Duchamp hizo de la Gioconda es, quizá, la parodia más famosa del cuadro, pero veinte años antes ya se le había adelantado el ilustrador Sapeck (Eugène Bataille, 1854-1891) con su *Mona Lisa fumant la pipe (Imagen 2)*, realizada para L'Exposition des Arts Incohérents en 1887, que en esta línea provocadora e irreverente, se convierte en un precedente del famoso ready-made.

De esta manera, el arte contemporáneo se encuentra ante el reto, ante la esfinge leonardesca que vuelve a alzarse, imperturbable, ante el artista de vanguardia, que responderá a esta influencia en un amplio diapason de variedades que obtendrá su formulación más irónica en el famoso atentado de Marcel Duchamp a la sonrisa de la *Gioconda*. (**Imagen 3**)³²

²⁸ Para encontrar una visión de este proceso se puede consultar Gudiol Ricart, Jose M^a y otros: *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid. También puede consultarse: Triado, Joan-Ramon: *Arte en Cataluña*. Madrid, 1994

²⁹ Un análisis interesante de este ambiente artístico en Barcelona lo podemos encontrar en Cirici Pellicer, Alexandre: *El arte catalán*. Madrid, 1988, págs. 379 y s.s.

³⁰ La revista *391* que llevaba esta denominación en homenaje a la revista *291* publicada en 1915 en los Estados Unidos por Picabia y el fotógrafo Alfred Steglitz (291 era el número de la calle de la Galería Steglitz). La revista pone sobre la mesa las ideas del anti-arte: una absoluta falta de respeto por todos los valores, liberación de todos los convencionalismos sociales y morales y destrucción de todo aquello que se conoce como arte. El movimiento Dadá en New York tendrá un importante apoyo del fotógrafo Alfred Stieglitz, su galería 291 y su revista *Camera Work*. Para Stieglitz y el grupo de jóvenes fotógrafos que aglutinó bajo el movimiento conocido como Photo Secession, la fotografía podía ser también vista y hecha como arte, y no simplemente como un medio de reproducir la realidad. Así, Stieglitz se convirtió en uno de los precursores de la fotografía moderna.

³¹ *L.H.O.O.Q.* es una obra de arte realizada en 1919 por Marcel Duchamp. Su título es a la vez un homónimo de la palabra inglesa *look* en un juego de letras que se puede pronunciar: « elle a chaud au cul ». Se trata de una modesta tarjeta postal (19,7x12,4 cm.) que reproduce la Gioconda y que Duchamp retoca introduciendo un bigote y una perilla y las letras que dan título a la obra. La obra se inscribe en la corriente de ready-made que el artista creó. Al día de hoy es propiedad del Partido Comunista Francés que la tiene donada en depósito por 99 años al Centro Nacional de Arte y de Cultura Georges-Pompidou. Fue ofrecida al PCF por el poeta francés Louis Aragon.

³² Maurizio Calvesi no sólo veía en los bigotes de la *Mona Lisa* de Duchamp la ironía dadaísta sino, también, la representación del andrógino, figura perfecta capaz de unir el lado femenino y masculino de nuestra especie, lo que sería, en palabras de Flavio Caroli, casi una declaración de esoterismo alquímico que conectaría, como se verá, con las interpretaciones dadas por el decadentismo y con las líneas hermenéuticas ofrecidas por Sâr Péladan. Véase Flavio Caroli y Ludovico Festa, *Tutti i volti dell'arte. Da Leonardo a Basquiat*, Milano, 2007, pág. 12. Seguidamente, mencionamos las palabras que el artista francés dedicó al recuerdo de la realización de su famoso ready-made: "En 1919, j'étais de nouveau à Paris où le Mouvement Dada venait de faire son apparition: Tristan Tzara, qui arrivait de Suisse où le mouvement avait débuté en 1916, s'était joint au groupe autour d'André Breton à Paris. Picabia et moi-

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

El camino abierto por Duchamp dio paso a toda una estela de obras pictóricas que incluían el motivo giocondesco, entre las que podemos recordar, en primer lugar, una obra anterior a la recreación leonardesca del propio francés: *Composición con Mona Lisa* de Kazimir Malevich (1878-1935) de 1914, a la que siguen entre otras las dos obras de 1963 correspondientes a Daniel Spoerri (1930-) con su *Use of Rembrandt as Ironboard* y a Fernando Botero (1932-) y su personal visión de *Mona Lisa*, finalmente en 1982, Robert Rauschenberg realizó *Pneumonialisa*. **(Imagen 4-5-6-7)**

La composición ideada por el artista francés, como hemos visto, marcará una línea de aproximación contemporánea al mito de *Mona Lisa*, aproximación que generará otro magnífico ejemplo en la obra de Salvador Dalí como tendremos la oportunidad de analizar.

Sin embargo. Duchamp, a pesar de su ironía, mantendrá la tradición vinciana de considerar el arte como una actividad, básicamente, intelectual:

“Yo pretendía colocar la pintura al servicio del espíritu. Y mi pintura fue, bien entendido, inmediatamente considerada como “intelectual”, “literaria”.”³³

De todas maneras, la actitud “iconoclasta” frente a la conocida pieza leonardesca ya había tomado cuerpo en los escritos de Marinetti dentro de **la vanguardia futurista**.

Efectivamente Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) en 1909 redactaba el “Primer Manifiesto Futurista” publicado por el *Figaro* el 20 de febrero con las siguientes frases provocadoras: “Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori alla Giocanda, ve lo concedo.... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?”³⁴

Ahora bien, por otro lado el maestro florentino dejara su huella en los escritos y las meditaciones de los llamados **pintores metafísicos italianos** entre los que cabe destacar a Giorgio de Chirico (1888-1978) y a Carlo Carrà (1881-1966).³⁵

même avons déjà manifesté en Amérique notre sympathie pour les Dadas. Cette Joconde à moustache et à bouc est une combinaison ready-made-dadaïsme iconoclaste. L'original, je veux dire le ready-made original est un chromo 8x5 (pouces) bon marché au dos duquel j'écrit Quatre (sic) initiales qui, prononcées en français, composent une plaisanterie très osée sur la Joconde.”, Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, 1994, Ed. de Michel Sanouillet, pág. 227. Sin embargo, el juego usado por Duchamp no sólo se desarrollaba en el plano de la imagen sino también en el plano literario, tan del gusto del artista francés, de jugar con las letras y sonidos para obtener la broma expresada por las iniciales L.H.O.O.Q. Reflexiones interesantes entre las relaciones de Duchamp con Leonardo aparecen en el conjunto de artículos artísticos que André Chastel redactó a lo largo de su vida y que han sido reunidos en *L'image dans le miroir*, Paris, 1980. En esta publicación además de esta relación se establecen otras variadas que permiten corroborar el impacto leonardesco en el arte contemporáneo.

33 *Ibidem*, pág. 172: “Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fut, bien entendue, immédiatement considérée comme “intellectuelle”, “littéraire”.

34 http://it.wikisource.org/wiki/Manifiesto_del_futurismo, consultado el 2 de octubre de 2008: Hemos manejado también la traducción de los textos de Marinetti en: F. T. Marinetti y otros, *Manifiestos y textos del futurismo*, Buenos Aires, 2007, pág. 25. Otra traducción interesante podemos encontrar en la antología de textos vanguardistas compuesta por Lourdes Cirlet con el título de *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, 1999, págs. 88-89.

35 De Chirico nos dejará algunas digresiones sobre Leonardo en textos como *Hebdomeros* o *Memorie della mia vita*. Por ejemplo, especialmente interesantes son las opiniones que verterá en *Hebdomeros* (1929), donde el protagonista analiza algunos sueños de su infancia en los que aparecen imágenes leonardescas de gran atracción y plasticidad: “Comme ces hommes-condors que Léonard s'amusa à dessiner parmi les catapultes et les fragments anatomiques.”, Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Mayenne,

Chirico nos dejó algunas reflexiones profundas en relación con el mundo vinciano en *Hebdomeros* y en *Memorie della mia vita* (1945). Justamente en este texto el artista de origen griego insiste en sus menciones sobre el artista florentino. De esta manera, en un recuerdo en el que describe su relación con un diplomático argentino nos relata lo que sigue:

“Pero cual fue mi sorpresa cuando al día siguiente el diplomático argentino me llevó un paquete de bellísimos dibujos realizados con una maestría cuanto menos rara en nuestra época. Yo comprendí rápidamente que él había estudiado con inteligencia y continuidad los dibujos de los maestros antiguos. De hecho, me dijo que a menudo trabajaba de noche hasta altas horas para copiar los dibujos de los maestros del pasado, sin limitarse a un género a un siglo o a una escuela. Copiaba a Rubens y Ticiano, copiaba a Fragonard, Boucher y Leonardo.”³⁶

2009, (1ªed. 1964), pág. 9. Sin embargo, el texto más interesante que podemos entresacar de este peculiar relato es una descripción de un pintor que ama las sombras y que podría relacionarse con una imagen peculiar y curiosa de Leonardo: Les conversations auraient encore duré un temps indéfini si le crépuscule n'était lentement descendu couvrir d'ombre le salon. Sous l'effet de l'obscurité qui commençait à faire sentir son poids, les conversations diminuèrent d'intensité, chacun semblait se recueillir et penser à ses propres soucis et à ces énigmes toujours irrésolues qui planent sur la vie des hommes comme les goélands sur la mer en tempête. Afin de rompre la *stimmung* créée par l'arrivée du crépuscule, Hebdromeros proposa d'allumer les lampes, mais, voyant que personne ne bougeait, il se leva pour les allumer lui-même. IL avait à peine quitté son siège qu'il sentit saisir avec force l'avant bras; il se retourna et reconnut dans la pénombre un personnage cravaté de noir, au menton long, au visage glabre et osseux, dont l'aspect physique, particulièrement désagréable, l'avait frappé quand il était entré dans le salon. ‘Non, monsieur, lui dit cet homme d'un ton aimable mais résolu, attendez, n'allumez pas encore les lampes, laissez durer cette pénombre. Voyez comme chaque personne et chaque objet prennent dans cette semi-obscurité un aspect plus mystérieux[...] Les contours s'estompent comme dans les époques de peinture où le métier arrive à son plus haut degré de perfection. Moi qui vous parle, je suis artiste peintre, monsieur, et plus d'une fois il m'est arrivé de rester dans mon atelier, le soir, quand la nuit descend, sans allumer les lampes [...]Où, j'aime cette heure, je l'ai toujours aimée [...] moi j'aime les ombres du crépuscule; je trouve qu'elles sont plus accueillantes, plus reposantes et puis que voulez-vous, mon cher monsieur, elles me font rêver.’, *ibidem*, pags. 106-107. De manera evidente, vemos como el amor que siente el artista pintor por las sombras al difuminar los contornos, dotar de misterio a los objetos y a las personas y, finalmente, hacerle soñar se acerca a la visión que Leonardo tiene de la percepción que se tiene de los hombres y de las mujeres cuando se ven a las sombras del atardecer: “Reflexiona por las calles cuando cae la tarde en los rostros de los hombres y de las mujeres, o cuando el tiempo es malo, cuanta gracia y dulzura se ve en ellos.” Por otro lado, una pista que nos sitúa en una posible identificación del personaje con Leonardo nos viene dada al señalarse que este método “esfumato” se desarrolló en una de las épocas de la pintura, es decir, el Renacimiento. Es notable subrayar como la idea de que la luz crepuscular embellecía los rostros de las personas y los propios paisajes estaba en el ambiente de los años iniciales de la vigésima centuria, suponemos ligada más o menos al universo teórico vinciano. De esta manera en un poco conocido escrito de nuestra crítica literaria y artística, Álvaro Alcalá Galiano (1873-1936) reconoce, de forma contraria al gusto defendido anteriormente por De Chirico, la belleza que se desprende del atardecer y de sus luces, comentario que enlaza con numerosos textos vincianos redactados a lo largo de su *Libro di Pittura*: “Pues el Arte ha de ser como esta luz engañadora cuyos claroscuros envuelven de misterio un panorama [...] Hasta los mismos rostros vistos á estas horas tiene extraños en sus ojos brillantes y las siluetas se dibujan con el relieve intenso de las sombras chinescas...¿Ves?...Casi no se distinguen las fealdades de la vida humana; en este ambiente crepuscular personas y objetos adquieren una belleza indefinible.”, Álvaro Alcalá Galiano, *Impresiones de Arte*, Madrid, 1910, pág. 191. El esteticismo de la cita de Alcalá Galiano se completa y se comprende mejor si tenemos en cuenta la influencia que la literatura inglesa de Walter Pater, Ruskin o Wilde tuvieron en su pensamiento y que le llevan a escribir en las páginas 275 y 276 de la misma obra. “El esteticismo fue un hermoso renacimiento, pero su tenue ondulación en las altas esferas artísticas evoca más bien el florecer radiante de Florencia que la grandeza trágica de Atenas, la sonrisa Gioconda y no la terrible musa de Sófocles.” La cita nos vuelve, pues, a recordar el perpetuo diálogo de los movimientos “fin-de-siècle” con el Renacimiento italiano y con Leonardo, símbolo y maestro fundamental de este luminoso período artístico.

³⁶ Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bologna, 2008, pág. 229: “Quale però fu la mia sorpresa quando il giorno dopo il diplomatico argentino mi portò un pacco di bellissimi disegni, eseguiti con una maestria alquanto rara nella nostra epoca. Io capii subito che egli aveva studiato con intelligenza e

En los momentos de redacción de este libro De Chirico, siguiendo un camino hollado por otros creadores como Dalí, se interesa, profundamente, por las técnicas y oficio de los grandes maestros del pasado, de ahí la atención prestada al “pintor argentino”. Ahora bien, el texto no es relevante porque uno de los maestros “ejemplares” es Leonardo, sino porque se introduce en el texto una máxima del *Libro di Pittura* vinciense que, en este caso, es benévola acogida, a saber, la necesidad de instruirse copiando a los grandes maestros del pasado:

“El joven ha de aprender, en primer lugar, perspectiva y más tarde, las medidas de cualesquiera cuerpos. Luego, y de la mano de un buen maestro avezarse en los miembros primorosos. Después (ha de acudir a) la naturaleza para confirmar las razones de lo aprendido. Observará luego, y por un tiempo, las obras de distintos maestros, Y habrá, en fin, de habituarse a poner en práctica su arte”³⁷

O también, en otra sentencia del maestro florentino:

“El pintor debe primero acostumbrar su mano con la copia de dibujos de mano de buenos maestros.”³⁸

Carlo Carrà en su *Pittura metafisica* (1919) recoge la tradición leonardesca desde dos puntos de vista. En primer lugar, critica la influencia de Leonardo, “el Mago de Vinci”, sobre la pintura lombarda, tal y como si el artista florentino, con su excesivo genio, hubiese quemado la originalidad y los posibles frutos de una pintura lombarda autónoma de las influencias de Leonardo.³⁹

No obstante, el pintor y teórico del Piemonte vuelve sobre las ideas de Leonardo en su polémica con la escultura y con los escultores.⁴⁰

Efectivamente, en esta *Pittura metafisica* hay casi un epítome de aquel famoso parangón que recorrió el mundo de las artes durante el siglo XVI y del que Leonardo, en cierta manera, fue el iniciador. De ahí, que sus ideas, citadas literalmente, aunque sin nombrar su autoría, aparezcan en el texto de Carrà:

“Sin embargo, escultura y pintura subyacen en una paridad ideológica y por tal motivo se prestan a menudo a la confusión de sus objetivos propios teniendo medios distintos.

Con ello pretendemos decir que la escultura, cuando es, reproduce a su modo las ideas y las impresiones mismas que mueven al pintor a obrar.

El hombre moderno no ve gran cosa en esta forma primordial de la expresión plástica, que parece haberse quedado atrás, masticando las formas de los tiempos pasados; así pues, nosotros somos de los que

continuità i disegni dei maestri antichi. Infatti egli midiese che spesso lavorava di notte fino a tarda ora per copiare i disegni dei maestri del passato, senza limitarsi ad un genere, ad un secolo o ad una scuola. Copiava rubens e Ticiano, copiava Fragonard, Boucher e Leonardo.”

³⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 169: “Il giovane debbe prima imparare prospettiva; poi le misure d’ogni cosa; poi di mano di bon maestro, per asuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate; poi veder un tempo, di mane di diversi maestri; poi fare abito a metter in pratica et operare l’arte.” La traducción es de Ángel González, op. cit., pág. 351.

³⁸ *Ibidem*, pág. 175. “Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri.”

³⁹ “Parece como si incluso el Mago de Vinci, además de Masolino da Panicale, hubiera servido sólo para ensombrecer a esta buena gente y que sus sentencias les parecieran tener una abundancia excesivamente curiosa de sal y ser demasiado amargas, en su áurea pureza. Su enseñanza pictórica, quizás, quitando a Sodoma y a Gaudenzio Ferrari (a Luini le tocó, pero de un modo superficial, como ocurre siempre en los casos en que las sombras de las apariencias se hacen cuerpo razonado y vencen a las cautelas y las felicidades del instinto), nadie supo aprovecharla a fondo.”, Carlo Carrà, *Pittura metafisica*, Barcelona, 1999, pág. 222

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 177: “Y si no fuese el adagio que dice que también hoy está en uso el abjurar del Dios de la amistad, podría hacer aquí un buen sermón contra el hijo de Nicolò, el cardador de lana, presuntuoso y testarudo, como todos los escultores”. El hijo de Nicolò como sabemos era Donatello.

‘entre la escultura y la pintura no reconocen otra diferencia sino que el escultor conduce sus obras con mayor fatiga de cuerpo y el pintor conduce las suyas con mayor fatiga de mente’.”⁴¹

Sin embargo, esta revitalización de las ideas artísticas de Leonardo no queda circunscrita a la vanguardia francesa o italiana, en Alemania también encontramos resonancias del pensamiento leonardesco en una artista con una fuerte preparación teórica como **Paul Klee** (1879-1940)

El creador suizo que estuvo fronterizo y caminó por diferentes tendencias vanguardistas como el surrealismo, el expresionismo y la abstracción, posiblemente, tampoco dejó de valorar los aportes teóricos que aparecen en *Il Libro di Pittura* vinciano.

Leonardo da Vinci desarrolla en contraste con las figuras estáticas de la geometría de Euclides unas relaciones espaciales que poseen una fuerte carga dinámica. Esta concepción geométrica resulta clara incluso en sus definiciones de los elementos básicos de la geometría: “la línea se crea con el movimiento del punto”, “La superficie se crea con el movimiento de la línea en sentido transversal”, “El cuerpo se crea con el movimiento de la extensión de la superficie.”

Paul Klee en sus escritos utilizó expresiones semejantes para definir los elementos geométricos más simples:

“El punto se mueve [...] y nace la línea, la primera dimensión. Si la línea se desplaza para formar un plano, tenemos un elemento de dos dimensiones. En el movimiento del plano hacia los espacios, el choque de planos da origen al cuerpo.”⁴²

Continuando el análisis del impacto de la recepción de Leonardo en las Vanguardias contemporáneas nos centraremos, seguidamente, en el **Surrealismo**.

Ahora bien, quizá sea sobre el Surrealismo donde la recepción vinciana iba a tener una función más sobresaliente y creadora. Leonardo iba a penetrar el espacio surrealista por varios conductos, a saber, la imaginación creadora de la mancha sobre el muro, las psicopatologías que se difundieron tras la divulgación de los textos de Freud y Merezhkovski, el problema de las imágenes dobles...En fin, desde André Bretón hasta Joan Miró pasando por Max Ernst y Salvador Dalí, el pensamiento de Leonardo da Vinci fructifica en la actividad creadora del Surrealismo.

Así pues, por ejemplo, los comentarios implícitos de Max Ernst acerca de su creación de la técnica del “frottage”, recuerdan las famosas observaciones de Leonardo sobre el valor excitante de las “manchas” y la práctica del “sueño despierto” para desencadenar la inspiración.

Estas actividades “desencadenantes” serán llevadas al marco de las poéticas surrealistas mediante los ya mencionados famosos “frottages” o las “dédalcomanías” de Oscar Domínguez (1906-1957).

André Breton (1896-1966), el gran teórico del Surrealismo tuvo la gran perspicacia de relacionar estas actividades creativas basadas en la mancha con las ideas propuestas

⁴¹ *Ibidem*, pág. 43. Evidentemente, Carrà está recordando el “paragone” leonardesco, con el que se abre el *Libro di Pittura* y en el que el artista de Vinci declara: “Tra la pittura e la scultura non trovo altra differenza, se non che lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che ‘l pittore, et il pittore conduce l’opere sue con maggior fatica di mente.”, Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 158

⁴² Véase Capra, Fritjot, *op.cit.*, págs. 259-260. Los escritos de Leonardo habían tenido una temprana difusión en el mundo germánico en una edición rigurosa del Codex Urbinatense 1270 por Heinrich Ludwig en 1882 bajo el título de *Das Buch von der Malerei*.

por Leonardo da Vinci en su *Libro di Pittura*. De esta manera, en relación al artista canario ya citado Oscar Domínguez el escritor francés apuntaba:

“Extended por medio de un ancho pincel gouache negra, más o menos diluida por espacios, sobre una hoja de papel blanco satinado que inmediatamente recubriréis de una hoja semejante sobre la que ejerceréis con el reverso de la mano una presión mediana. Levantad sin prisa por su borde superior esta segunda hoja de la forma con la que se hace para una calcomanía, volver a aplicarla y a levantarla de nuevo hasta el punto casi de secado completo. Lo que tenéis delante de vosotros no puede más que ser el viejo muro paranoico de Vinci pero es este muro llevado a su perfección.”⁴³

La afirmación de que la actividad de Oscar Domínguez como una verdadera finalización de la tarea intuida por Leonardo, nos pone, quizá, sobre al pista, de una posible interpretación surrealista llevada a cabo por el gran teórico del movimiento en relación al genio florentino.

Así, en la obra de Max Ernst (1891-1976), Breton vuelve a percibir ecos vincianos que nos vuelven a situar sobre la hipótesis de esta recepción surrealista de Leonardo:

“Pasó como en el Diluvio. Los laboratorios se han vuelto a abrir, encontramos huevos, flores en el musgo. Los seres se yerguen todavía imperfectamente diferenciados del follaje. En la superficie de los viejos muros derribados se organizan en la luz electiva del salitre escenas profusas. El buitres, del que se había señalado la presencia insólita en la Virgen de las Rocas (sic) acaba de tomar su vuelo.”⁴⁴

Efectivamente, en este bello texto, Breton establece un paralelo entre la iconografía del artista alemán y no sólo las ensoñaciones que la mirada de Leonardo podía producir en un muro agrietado o formado por partes de diferente color, sino también en un tema predilecto de la interpretación psicoanalítica de Leonardo dada por Sigmund Freud en su ensayo magistral sobre el maestro florentino, a saber, la aparición de un “buitre simbólico” en la obra del Louvre, *Santa Ana, La Virgen y el niño con un cordero*.⁴⁵

⁴³ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1979, (1ª ed. 1945), pág. 171. Extraído del artículo dedicado a Oscar Domínguez con el título: “Oscar Domínguez. D’une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du deçir), 1936: “Étendez au moyen d’un large pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d’une feuille semblable sur laquelle vous exercez sur le revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu’à séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n’est peut-être que le vieux mur paranoïque de Vinci, mais c’est ce mur porté à sa perfection.” Para los textos de Breton hemos utilizado también la edición inglesa de sus textos: Breton, André: *Surrealism and Painting*, New York, 2002. Igualmente André Breton en *L’amour fou*, Paris, 2009 (1ª ed. 1937), pág. 125, vuelve sobre el tema de la visión de manchas y el viejo muro, en este caso en relación de la interpretación freudiana de la *Virgen de las Rocas*: “La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu’ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à Chacón d’eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin encore d’être comprise”

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 214: “Max Ernst. Vie légendaire de Max Ernst précédée d’une brève discussion sur le besoin d’un nouveau mythe.”: “Cela s’est passé, comme le Déluge. Les laboratoires se sont rouverts, on retrouve des oeufs, des fleurs dans la mousse. Des êtres se dressent, encore imparfaitement différenciés du feuillage. À la surface des vieux murs abattus des scènes profuses s’organisent dans la lumière électorale du salpêtre. Le vautour, dont on avait signalé la présence insolite dans la Vierge aux rochers vient de prendre son vol.”

⁴⁵ Sigmund Freud, *Psiconálisis del arte*, Madrid, 1987, pág. 240, n.65: “Si intentamos delimitar en este cuadro las figuras de Santa Ana y la Virgen María no lo conseguiremos fácilmente. Podríamos decir que se hallan confundidas como imágenes oníricas mal condensadas, de manera que en algunos puntos resulta difícil determinar dónde acaba Santa Ana y comienza María. Esta circunstancia, que desde el punto de vista artístico se nos muestra como un defecto de la composición, queda justificada en el análisis por su oculto sentido. Las dos madres de su niñez tenían que fundirse, para el artista, en una sola figura. En este último cuadro ha realizado Oscar Pfister un singular descubrimiento, al que no puede negarse extraordinario interés, aunque no se quiera reconocer su exactitud. En las vestiduras extrañamente

Cabe, pues, hipotetizar, que tras los extractos obtenidos de las reflexiones de Breton sobre la pintura surrealista había una creencia en la obra de Leonardo no sólo como precursora de la tendencia vanguardista, sino también como, quizá, una reflexión teórica surrealista propia, de la creación artística.

El artista alemán Max Ernst lo vio efectivamente así cuando antepone la fuente vinciense a la inspiración que le permitió la creación de sus “frottages.”⁴⁶

Los textos de Leonardo recogidos por Max Ernst, efectivamente, nos vuelven a subrayar la recepción privilegiada que tuvo el artista y teórico italiano en el Surrealismo, ofreciendo, quizá, un método de creación automática, no consciente, parangonable a la escritura automática que utilizaban los escritores pertenecientes a esta vanguardia y que, momentáneamente, había dejado a los pintores y creadores plásticos sin un método creativo del mismo alcance.

Ahora bien, la asimilación del “viejo muro paranoico” leonardesco a los métodos creativos no conscientes impulsados, primeramente, por el surrealismo no quedarán reducidos a una breve utilización. El desarrollo de la mancha creativa tendrá otros

plegadas y difícilmente delimitables, de la Virgen María ha hallado el *contorno del buitre y lo interpreta como un rompecabezas inconsciente*. ‘En el cuadro que representa a las madres del artista hallamos con absoluta claridad el *buitre, símbolo de la maternidad*.’ ‘En el manto azul que parte de la cadera de la figura situada en primer término, y se extiende sobre el regazo hasta envolver la rodilla derecha, vemos efectivamente, la característica cabeza del buitre, el cuello y la cerrada curva del comienzo del lomo.’ El ensayo original donde Freud analizó el problema leonardesco: *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci), fue publicado inicialmente en 1910 aunque posteriormente se añadieron las intuiciones de su discípulo Oscar Pfister que habían sido dadas a conocer en 1913 gracias a un artículo: “Kriptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normales” en *Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen*, 1913. En el capítulo dedicado a Dalí, por su trascendencia para el pintor español analizaremos más detenidamente la influencia de la visión leonardesca de Freud en el Surrealismo dando una bibliografía adecuada para una mayor profundización en este temática. Breton criticará a Dalí como imitador y plagiador de la obra de Max Ernst al fundamentar su proceso creativo en fuentes leonardescas que ya habían sido valoradas por el artista alemán: “Lorsque Dali s’introduit en 1929 dans le surréalisme, son oeuvre peinte antérieure n’annonce rigoureusement rien de personnel. Sur le plan théorique il procédera à partir de là par emprunts et par juxtapositions dont l’exemple le plus frappant est l’amalgame, sous le nom d’ ‘activité paranoïque-critique’, de la leçon de Cosimo et de Vinci (s’absorber dans la contemplation de crachats d’un vieux mur jusqu’à ce que s’y organise pour l’oeil un monde second non moins revelable par la peinture) et des moyens (de l’ordre du frottage) déjà préconisés par Max Ernst pour intensifier l’irritabilité des facultés de l’esprit.”, André Breton, *Le Surréalisme, op. cit.*, pág. 101 Extraído de “Genèse et perspective artistiques du Surréalisme”, 1941.

⁴⁶ “Botticelli n’aimait pas le paysage et estimait que c’est ‘un genre de courte et mediocre investigation’. Il dit avec mépris aussi, qu’ ‘en jetant une éponge imbibée de couleurs différentes sur un mur on y ferait une tache où se verrait un Beau paysage’. Cela lui a valu une severe admonestation de son confrère Léonard de Vinci: ‘il (Botticelli) a raison: dans une telle mâchurure on doit voir de bizarres inventions; je veux dire que celui qui voudra regarder attentivement cette tache y verra des têtes humaines, divers animaux, une bataille, des rochers, la mer, des nuages, des bosquets, autre chose encore: c’est comme le tintement de la cloche, qui fait entendre ce qu’on imagine. Bien que cette maculature puisse te suggérer des idées, elle ne t’enseigne pas à terminer aucune partie, et ce peintre susdit (Botticelli) fait de très mauvais paysages. Pour être universel et plaire aus différents goûts, il faut que dans une même composition se trouvent des parties sombres et d’autres de douce pénombre. Ce n’est pas à mépriser à mon sens, si tu te souviens quels aspects, certaines fois, tu t’es arrêté à contempler aux taches de murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux: et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, doint le génie du peintre pour tirer partie, pour composer des batailles d’animaux et d’hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s’éveille à de nouvelles inventions, mais il faut savoir bien faire tous les membres que l’on ignore, comme les parties des animaux et les aspects du paysage, rochers et végétation’ (“Traité de la peinture”) Texto extraído de Max Ernst, *Écrits et oeuvre gravé*, Stuttgart, 1980, pág. 24.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

sucesores, como ya hemos visto en las “decalcomanías” de Oscar Domínguez y, más allá aún, en el *dripping painting* de Pollock, quien recordaba como Max Ernst le había iniciado en esta novedosa técnica.⁴⁷

En este caso, y de manera contraria a la ya examinada en el caso del cubista Gleizes, el alemán Max Ernst ha utilizado para la lectura de los dictámenes de Leonardo el *Traité de la Peinture* compuesto, de una forma un tanto original, por Sâr Péladan en 1910 y reeditado en varias ocasiones en los años sucesivos.

La evidencia de la dependencia del texto citado por Ernst y el la traducción de Péladan se puede verificar en las páginas 66 y 67 de la redacción del último donde el párrafo es semejante en su construcción uniendo párrafos que habían sido establecidos de forma separada por Melzi en el *Codex Urbinas 1270*.⁴⁸

Con anterioridad, ya señalamos la importancia de la edición del texto de Péladan para la divulgación de las ideas dentro de los ambientes de vanguardia franceses y con esta última comprobación creo que dejamos constancia de una afirmación importante sobre la recepción de Leonardo en las vanguardias históricas.

Continuando con el famoso texto de Max Ernst, vemos que tras citar las sentencias vincianas, el artista alemán nos describe su experiencia creadora en términos cercanos a una experiencia, casi, iniciática, que podría recordar situación sufrida por Descartes antes de poder clarificar sus ideas y redactar *Le Discours de la Méthode*(1637)⁴⁹:

“El 10 de agosto de 1925, una insoportable obsesión visual me hizo descubrir los medios técnicos que me han permitido una amplia puesta en práctica de esta lección de Leonardo. Partiendo de un recuerdo de la infancia en el curso del que un panel de falsa caoba, situado en frente de mi cama, jugó el papel de provocador óptico de una visión de duermevela, y encontrándome por un tiempo lluvioso, en un albergue en la costa, fui golpeado por la obsesión que ejercía sobre mi mirada irritada el suelo, en el que mil limpiezas habían acentuado las ranuras. Me decidí entonces a interrogar el simbolismo de esta obsesión y, para ayudar a mis facultades meditativas y alucinatorias, sacaba de las planchas una serie de dibujos, posando sobre ellas, al azar, hojas de papel que empecé a frotar con mina de plomo. Mirando atentamente los dibujos de esta manera obtenidos, las partes sombrías y las otras en suave penumbra, fui sorprendido por la intensificación rápida de mis facultades visionarias y de la sucesión alucinatoria de imágenes contradictorias que se superponían las unas sobre las otras con una persistencia y rapidez que son propias de los recuerdos amorosos.”⁵⁰

⁴⁷ Werner Spies, “Introduction”, en Max Ernst, *Écrits, op. cit.*, pág. 11. Posteriormente, tendremos ocasión de ver como en el arte español la recepción vinciana, partiendo del Surrealismo, alcanzará la producción de otros significativos artistas hispanos.

⁴⁸ Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, ed. de Sâr Péladan, Paris, 1928 (1ªed. 1910) El párrafo de Péladan corresponde a las sentencias 60 y 66 de la edición utilizada del *Libro di Pittura*, cuyos títulos respectivos son “Precetti del Pittore” y “Modo d’aumentare e destare lo `ngengno a varie invenzioni”, introduciendo, igualmente, términos de registro elevado como “mâchurure” o “maculature” que no dejan lugar a dudas sobre la vinculación.

⁴⁹ René Descartes, *Discours de la Méthode. Les Passions de l’Âme. Lettres*, Paris, s./f., pág. 22: “J’étais alors en allemagne, où l’occasion des guerres qui n’y sont pas encore finies m’avait appelé; et, comme je retournais du couronnement de l’empereur vers l’armée, le commencement de l’hiver m’arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n’ayant d’ailleurs, par bonheur, aucuns soins ni passions qui me troublassent, je demeurais tout lejour enfermé seul dans une poêle où j’avais tout le loisir de m’entretenir de mes pensées.”

⁵⁰ Max Ernst, *Écrits, op. cit.*, pág. 24: “Le 10 août 1925, une insupportable obsesión visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m’ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard. Partant d’un souvenir d’enfance au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d’une vision de demi-sommeil, et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l’obsession qu’exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors a interrogar le symbolisme de cette obsesión et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j’entrepris

La continuación del texto del pintor de Brühl es sumamente interesante por varias razones que lo ligan al mundo y a las tradiciones leonardescas.

En primer lugar, la vuelta a la utilización de un lenguaje vinciano en las características que deben poseer las representaciones artísticas, a saber, según la versión de Péladan: “Pour être universel et plaire aus différents goûts, il faut que dans une même composition *se trouvent des parties sombres et d’autres de douce pénombre*”, y Ernst que indica que: “En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, *les parties sombres et les autres de douce pénombre*, je fus surpris de l’intensification subite de mes facultés visionnaires”⁵¹, demuestra como el artista alemán sigue la senda abierta por el escrito del creador florentino.

Por otro lado, efectivamente, está la continuación de una experiencia visivo-creadora que tiene su referente en el texto de Leonardo y que invita a la organización azarosa de productos de la percepción a través de la contemplación de las formas caprichosas e inestables de manchas y formas encontradas casualmente en la materia.

Finalmente, siguiendo la hipótesis de una lectura surrealista de los escritos de Leonardo que pudo tener un origen en la lectura psicoanalítica que de los mismos hizo Freud, existe otro texto vinciano que nos habla del proceso creador que, según Ernst, se obtiene en situaciones de “duermevela” y que en el artista de Vinci podría sugerirse en la siguiente máxima:

“He probado en mí mismo ser de no poca utilidad, cuando te encuentras en la oscuridad, en la cama, estar con la imaginación repitiendo las líneas superficiales de las formas estudiadas anteriormente, o otras cosas notables por sutil especulación comprendidas, y esto es un acto laudatorio y útil para confirmar las cosas en la memoria.”⁵²

Para terminar la reflexión del artista surrealista citaremos la última parte del texto que estamos analizando y que, como señalaremos seguidamente, insiste en temas e inspiraciones vincianas:

“Mi curiosidad despertada y maravillada, llegó a interrogarse indiferentemente, utilizando para ello el mismo medio, con todo tipo de materias que se encontraban en mi campo visual: hojas con sus nervios, los bordes deshilados de una tela de saco, las pinceladas de una pintura “moderna”, un hilo desenrollado de una bobina, etc. Mis ojos vieron entonces cabezas humanas, diversos animales, una batalla que acababa en beso, rocas, el mar y la lluvia, temblores de tierra, la esfinge en su redil [...]”⁵³

El texto de Max Ernst que acabamos de recordar, no sólo es interesante por presentarnos una actualización de las prácticas creativas de Leonardo, sino porque, el

de frotter à la mine de plomo. En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, les parties sombres et les autres de douce pénombre, je fus surpris de l’intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d’images contradictoires, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre de souvenirs amoureux.”

⁵¹ El subrayado es nuestro.

⁵² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 178: “[Ho in me] provato essere di non poca utilità, quando ti trovi allo scuro nel letto, andare con la imaginativa repetendo li lineamenti supefiziali delle forme per l’addietro studiate, o altre cose notabili da sottile speculazione comprese, [et è] questo proprio un atto laudabile et utile a confermarsi nella memo[r]ia.”

⁵³ Max Ernst, *Écrits*, op. cit., pág. 24-25: Ma curiosité éveillée et émerveillée, j’en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel: des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d’une toile de sac, les coups de pinceau d’une peinture “moderne”, un fil déroulé de bobine, etc. Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser, des rochers, la mer et la pluie, des tremblements de terre, le sphinx dans son écurie...”

propio Max Ernst observa en las manchas y formas que surgen de las mismas, una imaginería que recuerda, muy de cerca, a la observada por Leonardo: “Mes yeux ont vu des têtes humaines, divers animaux, une bataille...”

Pero, Max Ernst no sólo se sentirá atraído por las técnicas creativas del pintor de Vinci, de la misma forma, los paisajes fríos y glaciares de Leonardo, sus soledades geológicas tomarán cuerpo en la obra del pintor alemán. Como nos recuerda André Chastel:

“No es solamente por lujo o por coquetería cultural que Max Ernst reconoce el papel intercesor jugado por Leonardo: hay un encuentro interesante entre el pintor de *Santa Ana* y el de *La Novia del Viento*, no solamente en la exposición de los motivos y el análisis del proceso central, donde hemos visto que el segundo es deudor del primero, sino también en los efectos: los “fondos” alucinantes de *Santa Ana* y de *Mona Lisa*, glaciares lunares, deslizándose hasta llanuras inhabitadas, han tenido siempre a los ojos de los poetas propiedades irresistibles de sugestión.”⁵⁴

Sin embargo, la recepción de Leonardo en el Surrealismo no se agotará en los ejemplos que acabamos de analizar, en este trabajo de investigación dedicaremos un capítulo a esta relación artística en el caso de Salvador Dalí y, por otro lado, en los escritos de René Magritte (1898-1967) hay algunas sutiles referencias al artista y creador italiano que dan cuenta del aprecio y la sugestión que proponían a su pensamiento.⁵⁵

Igualmente, André Masson en su *Anatomie de mon univers* de 1945, escribe las siguientes frases donde la sugestión de las formas en su dinámica van ligadas a los trabajos y experiencias vincianos:

“He podido ver lo que ya no se ve porque se ve demasiado: el punto brillante como un diamante que refleja una hoja iluminada por el sol; los deslumbrantes crisantemos del torrente, buscados con amorosa codicia por el pintor Sung; los rizos de las corrientes de agua observados por Leonardo.”⁵⁶

Por lo tanto, el movimiento surrealista marcado por la asunción que de la figura de Leonardo había hecho el simbolismo, el decadentismo y otras vanguardias, así como por la relevancia que tomó en los escritos de Freud, vio en los escritos teóricos y en la obra figurativa del italiano la semilla de procesos creativos que estaban en profunda conexión con las investigaciones del Surrealismo, sobre todo en aquéllos que automatizaban y estimulaban la participación del inconsciente en la creación. Breton, máximo teorizador del Surrealismo, Max Ernst y, como veremos, Dalí, entre otros percibieron la fuerza de las ideas del creador de Vinci y realizaron una nueva lectura del florentino que abrió con fuerza el camino hacia otras corrientes que bebieron del

⁵⁴ Véase André Chastel, *Fables, formes et figures*, Paris, 2000, pág. 274, t. II: “Ce n’est pas seulement par luxe et coquetterie culturelle que Max Ernst reconnaît le rôle d’intercesseur joué par Léonard: Il y a une rencontre intéressante entre le peintre de la *Sainte Anne* et celui de la *Fiancée du Vent*, non seulement dans l’exposé des motifs et l’analyse du processus central, où l’on a vu ce que le second doit au premier, mais encore dans les effets: les “fonds” hallucinants de *Sainte Anne* et de *Monna Lisa*, glaciers lunaires glissant jusqu’à des plaines inhabités, ont toujours eu aux yeux des poètes des propriétés irresistibles de sugestión.”

⁵⁵ “La gloria llegará sola o no llegará. (La gloria de Vinci, de Galileo, de Mozart no añade nada a sus trabajos)”, “La elección ha sido bien hecha, y he aquí los nombres valiosos para la humanidad, Arquímedes, Vinci, Pasteur, Marx, etc.” en René Magritte, *Escritos*, Madrid, 2003, pág. 235 y 244. Vinci aparece para Magritte como figura señera de la creatividad humana, recuerdo, quizá, de la relevancia del genio florentino para el arte del siglo XX, de la humanidad y también por su fuerza y prestigio en las investigaciones surrealistas. Este aprecio por la figura vinciana se deja percibir en la misteriosa composición realizada por el pintor belga en 1962 y que lleva el sugerente título de *Mona Lisa*, recreando, pues, de esta manera, la profunda tradición que emanaba de la conocida pieza leonardesca. (**Imagen 8**)

⁵⁶ Ángel González García y otros, *Escritos de arte de vanguardia*, op. cit., pág. 500.

Surrealismo y que tuvieron uno de sus principales hitos en la *Action Painting* y el **Expresionismo Abstracto** que se desarrolló en los Estados Unidos de Norteamérica en la década de los cincuenta del siglo pasado.

Jackson Pollock, como hemos subrayado, reconoció su deuda con las investigaciones llevadas a cabo por el Surrealismo.⁵⁷

Sin embargo, James Beck en un libro que pretende analizar la influencia de Leonardo en el arte contemporáneo, aporta no sólo la posible influencia del artista italiano con respecto a la utilización de la mancha como potencia creadora en la mente del artista americano, sino que, de la misma manera, establece una interesante comparación entre alguna de las obras de Pollock como *Ocean Grayness* (1953) (**Imagen 9**) y los dibujos que Leonardo realizó para describir el ímpetu arrollador de un diluvio, escenas que reclaman una consideración cercana al expresionismo abstracto.⁵⁸

Mark Rothko (1903-1970), otro de los representantes del Expresionismo Abstracto, reflexionando sobre el hecho artístico en *The Artist's Reality* (escrito alrededor de los años 40 del siglo pasado) no dejó de valorar las ideas de Leonardo.

El pintor de Anchiano aparecerá con una cierta recurrencia en la obra del pintor letón para, en muchos casos, afianzar con sus sentencias las ideas que el escritor mantiene en un paradigma claramente vanguardista.⁵⁹

Por otro lado, el pintor americano hará un recorrido por los avances que Leonardo aportó al arte occidental, subrayando la importancia de tales avances en el desarrollo de la subjetividad y unidad de la tarea artística.⁶⁰

⁵⁷ Sobre este aspecto se puede ver J. M. Bonet, "El surrealismo y la pintura de en Nueva York: 1939-1946", en Antonio Bonet Correa (Ed.): *El Surrealismo*, Madrid, 1983, págs. 123-135, especialmente la página 128, y también, William Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition" en Pepe Karmel (Ed.), *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*, New York, 1999, págs. 118-176.

⁵⁸ James Beck, *Leonardo's Rules of Painting. A n Unconventional Approach to Modern Art*, New York, 1979, págs. 34-35.

⁵⁹ Así, por ejemplo, elaborando una crítica frente a una concepción del arte mimética y minuciosa en su representación de la realidad, Rothko defenderá la personalidad y creatividad del artista como marcas indelebles de su artisticidad recurriendo, a la hora de modelar su argumento a las palabras de Leonardo: "His 'less is more', is Robert Browning's famous evaluation of this problem in comparing the imperfections of Raphael's art to the impeccability of Del Sarto's. 'I should rather say that it will be more difficult to improve the mind of the master who makes such mistakes than to repair the work he has spoilt,' Leonardo wrote.", Mark Rothko, *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, U.S.A., 2006, pág. 20.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 31: "Leonardo was the first to hint successfully at the solution for the reduction of art again to the subjective, a solution that was accepted by the great painters in Venice and which served as the basis of a unity between the subjective and the objective until the turn of this century. This solution survives to this day and functions side by side with methods rediscovered by artists from our contemporary scene. Leonardo, in contrast with Michelangelo, was perhaps more artist than scientist, although, like the other Florentines, he practiced both. Yet even his scientific work is characterized by the unrestrained flights of the imagination for the achievement of the then impossible, reflecting in that work a truly mystical preoccupation." La cita de Rothko es sumamente interesante por cuanto tiene de integradora del arte de Leonardo en la situación artística contemporánea. De esta forma, una de las primeras características del arte de la modernidad es su énfasis en la subjetividad, subjetividad que no sólo habría marcado la producción pictórica del maestro, sino también, en palabras del artista americano, su actividad científica. Ahora bien, continuando el anterior argumento Rothko continúa: "This hint that Leonardo discovered is the subjective quality of Light. In short, by means of this method, which he employed in so fragmentary a form, he introduced a plastic element that was to constitute the basis of plastic romanticism. That plastic device was to serve for the next five centuries as the basis of the expression of the subjective quality. Plastically, light impressionism made it possible to push space back further and give tactility to the intervening atmosphere. We must note here that the development of this device was really the product of a new technical advance. Leonardo alone among the great Florentines began to experiment with oil paints, and it was this new medium that made it possible to render the infinite nuances of forms passing from light into darkness, to give tactility to atmosphere, and to

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

En este sentido, por ejemplo, la conocida técnica del claroscuro desarrollada por Leonardo conseguía, por un lado, introducir la unidad en la obra por una ambientación atmosférica a la vez que dotaba de subjetividad el empleo de luces y sombras.⁶¹

Por otro lado, vemos como Leonardo está en el centro de reflexiones de Rothko en tanto y en cuanto es un pintor que ajusta la unidad y subjetividad de la obra artística por medio de una nueva técnica pictórica que conocemos con el nombre de claroscuro.

De la misma manera, el artista florentino junto a Durero va a ser citado una vez más por el artista contemporáneo para clarificar los conceptos de belleza y distorsión en el arte.⁶²

Ahora bien, uno de los argumentos fundamentales que concretizarán el pensamiento de Rothko es el rechazo de la imitación servil de la naturaleza en Leonardo o Durero. Para el pintor americano, consiguientemente, estos dos artistas renacentistas no buscaban la representación de lo particular sino más bien la representación de lo general con vistas a la recreación de la perfección.⁶³

Una prueba de la verdad del discurso anterior, según Rothko, sería la elaboración por parte de Leonardo de animales fantasmagóricos creados a partir de la reunión de miembros de animales verdaderos representados con gran minuciosidad⁶⁴

introduce a sort of haze or smoke whereby atmosphere could be achieved. To clarify, we should make note of the technique of chiaroscuro, which was at that time already in common use. Chiaroscuro is also a method derived from observation of the action of light on objects. What additions did Leonardo make to these methods?"

⁶¹ *Ibidem*, págs. 32-33: "But Leonardo's discovery, which was fully developed a half century later in Venice, made it possible to unify the picture tactilely through having all the objects partake of a common enveloping atmosphere [...] but Leonardo's method created a permeating tactile medium in whose essence all objects participated. [...] We might say, then, that Leonardo and the Venetians developed a method whereby the picture as a whole retained its unity, and made it possible for the artist to make representations of not only illusions of objects, but illusions of tactility itself." Continuando un discurso parecido, el artista americano llega a decir: : "The whole notion of a purely visual sensation was developed into a system during the fifteenth century by Squarcione and Mantegna who, it is believed, codified linear perspective, along with Masaccio and Leonardo, who added the visual laws of chiaroscuro." *Ibidem*, pág. 52.

⁶² *Ibidem*, págs. 67-68: "Our notions of beauty today are essentially Platonic. [...] Leonardo and Dürer in their writings attested to a definite duality which they never quite manage to resolve. They both speak of painting being simply a mirror by implying that the mirror can not only mirror appearances, but that it mirrors the most profound aspects of appearances. They must study the organic construction of all the objects which they portray in order to mirror them properly. This approach displays the ultimate faith in appearances. It implies that the artist in addition to portraying external appearances, can, depending on his skills, also portray internal truths by noting and depicting the profound subtleties of those external appearances." El párrafo que acabamos de citar nos sumerge, con acompasado, discurso en un mundo artístico que se interesa más por la representación íntima de las cosas que por, quizá, "trivial" apariencia externa. Aunque, la íntima naturaleza de las cosas la percibiremos a través de esta manifestación exterior. Efectivamente, Leonardo, recordó en un famoso adagio que éste era el objetivo más relevante que el artista debía conseguir: "Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l'omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s'ha a figurare con gesti e movimenti delle membra." Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 219.

⁶³ Mark Rothko, *The Artist's, op. cit.*, pág. 68: "Yet we find that they are not interested in all of the aspects of the particularities of an object. That is, they do not consider it their function to portray appearance. They must paint those appearances which imply a sense of perfection. Therefore both Leonardo and Dürer write that to compose a proper figure they must examine numerous figures and select those limbs and organs from each which seem to be the most perfect and then combine them into a synthetic figure which would be a symbol of perfection. Therefore they make the definite statement that in nature itself, perfection does not exist in separate appearances, but that the artist must select and synthesize various attributes to create an appearance of perfection."

⁶⁴ *Ibidem*, "What appears before the mirror in this process is, of course, a question, and Leonardo sometimes attempts to answer it indirectly in some of his recipes for the creation of imaginary organism, such as a synthesized beast. He will tell you that you can import reality or credibility to this beast by

Por tanto, la belleza para Leonardo y Durero es en palabras del artista americano una cuestión estadística que aseguraba una fórmula abstracta de que era la belleza. Esta concepción realizaba, pues, una distorsión de la apariencia en la búsqueda de un concepto que estaba, no obstante, lejano de ella:

La posición de Leonardo y Durero sobre lo que generalmente considerado bello contiene los gérmenes de un método estadístico, la noción de promedios que es característica de nuestras ideas pragmáticas. Es seguro decir, sin embargo, que su fe no descansa en la noción general de qué era belleza sino más bien su propia certeza de la proporción entre una abstracta proporción y una abstracta belleza [...] Esta entera noción de distorsión es una aliada próxima de la noción que hoy tenemos de belleza, especialmente donde los expresionistas han introducido una forma de distorsión que es más extrema, y que quizás no podría recoger una sanción estadística imaginaria en la representación de la belleza. Actualmente, estas distorsiones son simples variaciones de aquellas practicadas por Leonardo y Durero.”⁶⁵

Tras la recepción, profundamente intelectualizada, que tiene Leonardo en estos artistas americanos de la década de los cincuenta, una nueva visión del florentino llegaba con los años sesenta y el llamado **Arte Pop**.

Andy Warhol nos describe el cambio artístico con una evidente claridad:

“Los artistas Pop hicieron imágenes que cualquiera que bajaba a pie a Broadway podía reconocer en una fracción de segundo -comics, mesas de picnic, pantalones de hombre, celebridades, cortinas de ducha, refrigeradores, botellas de Coca- todas las grandes cosas modernas que los Expresionistas Abstractos habían intentado, tan arduamente, no fijarse en ellas en absoluto.”⁶⁶

composing him of the veritable appareances of the different organs of different beast. For example, the eyes must be specifically the eyes, le us say, of a tiger, the tail recognizable as that of a lion, the nose of a camel, etc.” La cita leonardesca procede del *Libro di Pittura* de Leonardo da Vinci, *op. cit.*, vol. II, pág. 306: “Tu sai non potersi fare alcuno animale, il quale non abbi le sue mebra, che ciascuno per sé a-ssimilitude non sia con qualcuno degli altri animali. Adonque, se vogli far parere naturale un animal finto [da te], diciamo che sia uno serpente, piglia per la testa una d’un mastino o bracco, e [per li] occhi gli occhi di gatta, e per le orecchie d’istrice, e per lo naso di veltro, e ciglia di liono, e tempie di gallo vecchio, e ‘l collo di testudine d’acqua.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 69: “Leonardo and Dürer’s position on what is generally considered beautiful contains the germs of the statistical method, the notion of averages that is characteristic of our own pragmatic ideas. It is safe to say, however, that their faith lay not in the general notion of what was beautiful, but rather in their own certainty as to the abstract proportion of abstract beauty. [...] This entire notion of distortion in closely allied to the notion of beauty today, especially where the expressionism have introduced a kind of distortion which is more extreme, and perhaps could not garner an imaginary statistical sanction for the portrayal of beauty. Actually, these distortions are simply a variation of the sort practiced by both Dürer and Leonardo.” Finalmente, el escrito de Rothko hará una última reflexión sobre la importancia del aspecto científico en el arte florentino del Renacimiento y como Leonardo, consciente de este reto, trató de reequilibrar la situación entre arte y ciencia a través de dotar al sensualismo de un mayor énfasis en algunos momentos de su carrera artística: “Michelangelo and Leonardo and Ucello, and a host of other artist, often use their art to demonstrate the scientific discoveries of the laws of vision, both linear and atmospheric, and therefore in many places in their work we find an understatement of essential plastic ingredients, primiraly the proper function of the sensual element. Leonardo perhaps understood the discrepancy and hence we sometimes find an exaggeration of the sensual in his work. But so thoroughly was he a scientisit, at the same time, that in his understanding of the nature of specialization he shifts from science to art, and then from art to science, never bringing eithe to complete fruition.” *Ibidem*, págs 100-101

⁶⁶ Andy Warhol y Pat Hackett, *Popism. The Warhol Sixties*, New York, 1990 (1ªed. 1980), pág. 3: “The Pop artist did images that anybody walking down Broadway could recognize in a split second -comic, picnic tables, men’s trousers, celebrities, shower curtains, refrigerators, Coke bottles- all the great modern things that the Abstract Expressionists tried so hard not to notice at all.”

Efectivamente, esta visión más mediática se impondrá en una apreciación de las obras de Leonardo que en la producción de Warhol estará a la altura de otras “celebridades” como *Elvis* o *Marilyn Monroe*.

Retomando un hilo, que no sabemos si iconoclasta o iconódulo, de la apreciación de *Mona Lisa* por el arte del siglo XX y para celebrar la llegada de la misma a E. E. U. en 1963, Warhol realizó un conjunto de serigrafías del famoso cuadro del artista de Vinci (**Imagen 10**).

Warhol en su utilización del famoso icono plantea interesantes problemas en relación a la imagen, a su unidad, al giro bastardo de un ideal platónico que se plantea el problema de la multiplicidad de infinitas copias imperfectas de una obra ideal. Aunque por otro lado, la creación y difusión de un nuevo lenguaje artístico que se pone en funcionamiento a través de los nuevos medios técnicos y que no desprecia una aparente comercialización y serialización es un reto sugerente y atractivo

Igualmente, en esta recepción pop de la pieza magistral del arte leonardesco no debemos tampoco olvidar las conexiones y relaciones con la foto que Philippe Halsman realizó de Dalí travestido como *Mona Lisa* en relación con la crítica que el artista catalán recibió de Breton como “Avida Dollars”⁶⁷ (**Imagen 11**) o la fascinación que la ironía de Marcel Duchamp debió ejercer sobre el artista americano.⁶⁸

Posiblemente, en la sucesión de imágenes y reproducciones de *Mona Lisas* de las que, en cierta manera, estamos estableciendo su genealogía podemos añadir un eslabón más. En este caso, señalamos la producción del artista Jean Michel Basquiat (1960-1988) que trabajó codo a codo con Warhol en la década de los ochenta del siglo pasado y que quizá bajo la influencia warholiana realizó su peculiar *Mona Lisa* (**Imagen 12**)

Ahora bien, Andy Warhol insistió en sus últimos días en el tema vinciano montando toda una exposición sobre la *Última Cena* de Leonardo. (**Imagen 13**)

En sus diarios aparecen numerosas referencias a la obra y la exposición en los años 1985-87:

“Estoy intentando encontrar otra tienda que venda la escultura de “La última cena”. Mide más o menos cincuenta centímetros. La venden en una de esas famosas tiendas de la Quinta, cerca de Lord & Taylor, pero es muy cara, 2.500 dólares. Intento encontrarla más barata en times Square. Voy hacer un cuadro de la serie *Last Supper* para Iolas.”⁶⁹

“Vino Iolas a la oficina, y como se opera de próstata, aplazarán mi exposición de la serie *Last Supper* para el 15 de diciembre. Yo esperaba que la pospusieran aun más.”⁷⁰

“Poco a poco se fue desvelando toda la historia. Iolas era el que *presentaba* mi exposición en el banco Crédito-Valtellinese [...] Ese día se clausuraba mi exposición de la serie *Last Supper*”⁷¹

Como hemos podido ver a través de las notas del artista americano, Warhol utilizó como fuente de inspiración de su obra reproducciones comerciales de la pieza

⁶⁷ Salvador Dalí y Philippe Halsman, *Dali's Moustache*, Paris, 1994, (1ªed. 1954), pág. 111. en este caso la fotografía responde “Dalí, what do you see when you look at *Mona Lisa*? A paragon of beauty

⁶⁸ Referencias a Marcel Duchamp encontramos en el ya citado *Popism* y a Salvador Dalí en Andy Warhol, *Diarios*, Barcelona, 2007 (1ªed. 1990). Curiosamente, en estos diarios aparecen referencias frívolas a *Mona Lisa* y a su conversión en obras de arte metamorfoseadas: “Victor me llevó al garaje para enseñarme su última obra de arte. Esta haciendo una (risas) *Mona Lisa* vestida de Halston.”, *op. cit.*, pág. 35.

⁶⁹ Andy Warhol, *Diarios*, *op. cit.*, pág. 788, correspondiente al jueves 25 de abril de 1985.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 938, correspondiente al lunes 10 de noviembre de 1986.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 965, correspondiente al miércoles 21 de enero de 1987.

leonardesca, de tal manera que se creaba un diálogo fluido entre la obra única, mitificada de manera extrema en la historia del arte occidental, con los productos mercantiles, reproducciones de baja calidad del fresco de Santa Maria delle Grazie, que caracterizan una parte del consumo artístico en la sociedad de masas.⁷²

El conjunto de pinturas que componen la serie se encuentra hoy en el Guggenheim Museum Soho, y fue encargada, como hemos podido comprobar por Alexander Iolas (1907-1987). Las piezas, curiosamente, estuvieron colgadas en una exposición montada en un edificio enfrente del monasterio de Santa Maria delle Grazie en Milán donde se encontraba la obra leonardesca, quizá, como símbolo y complemento de la hermenéutica elaborada por Andy Warhol.

Ahora bien, el artista pop no sólo se ocupó de Leonardo en su producción figurativa, en sus escritos también podemos rastrear algunas notas dedicadas al eximio creador florentino:

“Algunos pintan abstracto y entonces se sientan allí a pensar porque el pensar les hace sentir como si estuvieran haciendo algo. Pero pensar a mí nunca me hizo sentir como si estuviera haciendo algo. Leonardo da Vinci solía convencer a sus mecenas de que su tiempo de reflexión era muy valioso, incluso más valioso que el tiempo que dedicaba a pintar, y quizás eso haya sido cierto en él, pero yo sé que mi tiempo de reflexión no vale nada. Tan sólo espero que me paguen por “hacer” tiempo.”⁷³

La provocativa reflexión warholiana, sin embargo resulta relevante por varios motivos que a continuación exponemos.

En primer lugar, el autor americano ironiza con una de las características más sobresalientes que el arte de vanguardia ha defendido, a saber, la concepción intelectualizada del arte, el arte como “cosa mental”.

Efectivamente, Leonardo, ha sido uno de los baluartes teóricos utilizados por el arte del siglo XX para defender esta concepción y Warhol no sólo lo reconoce así sino que enlaza esta intelectualización artística con el movimiento pictórico conocido como Expresionismo abstracto.

Seguidamente, el artista americano vuelve a introducir su visión de un arte que se despoja de los condicionantes éticos y morales clásicos para defender una visión comercial de la obra artística estableciendo una dialéctica entre arte comercial, reproducible y reproducido, que se ocupa de objetos de mercado usuales y un arte individual donde las piezas son únicas e intransferibles. Es en este aspecto donde la concepción del arte de Warhol aparentemente tiene un mayor desencuentro con la visión glorificada que Da Vinci defiende, aunque en el párrafo que, seguidamente, mostramos, quizá, la distancia no sea tanta:

“Existe ahora una cierta ralea de pintores que, por sus pocos estudios, precisan vivir de la belleza del oro y del azul, y que, con suprema estulticia, alegan que ellos no llevan acabo obras excelentes por una miserable soldada, pero que ésta sabrían hacer tan bien como cualquiera si fuesen bien pagados. ¡Ved bien qué gente tan estúpida! ¿Acaso no pueden hacer algunas buenas obras diciendo: ésta es cara, y ésta mediana, y ésta otra de poca monta, y demostrar así que tiene obras de todos los precios?”⁷⁴

⁷² Véase, Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, México, 1983.

⁷³ Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, 1998, (1ª ed. 1975), pág. 161.

⁷⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 181: “Gli è una certa generazione di pittori, li quali per loro poco studio bisogna che vivono sotto la bellezza de l'oro e de l'azzurro, i quali consumma stoltizia allegano non mettere in opera le bone cose per li tristi premii, e che saprebbono ancora loro far bene com'un altro quando fussino ben pagati. Or vedi gente stolta! Non sanno questi tali tenere qualche opera bona dicendo: questa è da bon premio, e questa è da mezzano, e questa [è] da sorte, e mostrare d'aver opere de ogni premio?”

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Es por tanto, posible pensar que los preceptos de Da Vinci estuvieron cercanos a algunas de las reflexiones y obras de Warhol. De esta manera, nos gustaría finalizar este capítulo con la semejanza que podemos intuir entre otro precepto vinciano y la obra del norteamericano titulada *Portrait of Ethel Scull* (**Imagen 14**), donde la variedad del rostro de la modelo parece seguir el consejo de Leonardo que apremia al artista a buscar la variedad en la expresión del rostro:

Haz que los rostros no tengan un mismo aspecto, como en los más se ve hacer, al contrario, haz diversos rostros según la edad y la complexión y la naturaleza triste o buena.”⁷⁵

Finalmente, nuestro recorrido por algunos rasgos de la recepción de Leonardo da Vinci en los siglos XIX y XX termina aquí. Nuestra intención ha sido avanzar una serie de hipótesis sobre las motivaciones que hicieron del genio florentino un artista que se mantenía como un horizonte plástico y teórico en el que los creadores de la pasada centuria se confrontaban y extraían ideas.

Igualmente, hemos podido subrayar en las líneas anteriores que fue, quizá, el Surrealismo el movimiento artístico que extrajo una lección más profunda de las reflexiones vincianas llegando, casi, a realizar una lectura en clave surrealista de los escritos de Leonardo.

El arte español no olvidará esta acogida que el Surrealismo ofreció a Leonardo y su estela se difundirá con gran fuerza en el caso de Salvador Dalí o de Pablo Picasso e, incluso, las ideas leonardescas serán rastreables en otros surrealistas y artistas españoles como Joan Miró o Antoni Tàpies como podremos comprobar en los capítulos que siguen.

⁷⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. II, pág. 260: “Fa che i visi non sieno d’una medesima aria, come nei più si vede operare; ma fa diverse arie, secondo l’etadi e complessioni, e nature triste o buone.”

B. PICASSO Y LEONARDO

La “poética de la creación”

Las relaciones e influencias que pueden establecerse entre los dos genios: el genio clásico del Renacimiento y el genio del arte contemporáneo, son difíciles de percibir aunque podemos afirmar que existen.

Son difíciles de percibir porque el genio personal de Picasso no permite entrever las marcas que un artista clásico dejaría en su amplia obra, pero debemos admitir que el mismo momento del aprendizaje y la formación del joven Picasso eran momentos en que el valor artístico de Leonardo se revisaba y se mutaba en un ascenso que difícilmente puede haber pasado inadvertido al joven malagueño⁷⁶, y este influjo, que en estos momentos estaba saturado de matices simbolistas que recorrían la pintura y el pensamiento europeos, dejó su huella en el joven artista. (**Imagen 1-2**)

El carácter simbólico adquirido por la pintura leonardesca, en la lectura que de ella se hizo en la Europa finisecular, podría haber inspirado alguno de los dibujos picasianos de sus primeros años, tal y como podemos observar en el dibujo que sirve de boceto preliminar a *la Vida* (**Imagen 3**), obra decisiva de su Período Azul.

Este dibujo, una de las primeras versiones de la posterior pintura, muestra al joven protagonista alzando su mano derecha y elevando su dedo índice con un gesto que recuerda el gesto, también simbólico, utilizado en algunas de sus obras por Leonardo y que, en cierta manera, quedó como un rasgo indeleble de su influencia.⁷⁷

El conocimiento que tenía Picasso del gesto leonardesco cabe recordarlo a través de una anécdota recogida sobre el propio Picasso años más tarde:

(Picasso afirma lo siguiente sobre el San Juan Bautista de Leonardo en el Louvre): “Se le mostró una fotografía de uno de los genios de la capilla. Ah exclamó, poniendo su dedo sobre el pulgar del Efebo y trazando su perfil, ‘que placer es seguir esta línea... sin embargo Rafael es el cielo pleno, qué serenidad poseen estas líneas, qué poder. No es Vinci el inventor de la aviación, es Rafael. Y frente al San Juan del Vinci: ‘Sí, da Vinci promete el cielo. Mira este dedo levantado... Pero Rafael nos lo da.’”⁷⁸

⁷⁶ La fama y la nueva interpretación de la pintura leonardesca pueden ser revisadas en varios títulos de los cuales pueden ser representativos: Sasson, Donald, *Mona Lisa. The History of the World's Most Famous Painting*, también el sobresaliente texto de Turner, A. Richard, *Inventing Leonard* y Guillermin, Jean Pierre, *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*. Lille, 1981. Es también sintomático que en una foto de su juventud, a sus espaldas, aparezcan diferentes fotografías de cuadros que representan el ideal de “femme fatale”, en este caso encarnado en Mona Lisa; la foto puede ser vista en Blunt, Anthony, *Picasso. The formative years*. Foto de contraportada.

⁷⁷ La imagen puede ser vista en Anthony Blunt, *op. cit.*, ilustración 116. Pablo Picasso. Study for ‘la Vie’. Drawing. Present whereabouts unknown. El texto de Blunt es también interesante para reflejar esa formación dentro del ambiente modernista y decadentista propio de los años finales del siglo XIX.

⁷⁸ Ashton, Dore, *Picasso on Art. A selection of Views*. Massachussets, 1977: “He was shown a photograph of one of the genies of the chapel. Ah he exclaimed, putting his finger on the toe of the Epebe and tracing the outline, ‘what a pleasure it is to follow this line... but Rafael is sheer heaven(le plein ciel), what serenity these lines possess, what power. It’s not Vinci, the inventor of aviation, it’s Raphael’... And facing the Saint John by Vinci: ‘Yes, da Vinci promises heaven. *Look at this raised finger*... But Raphael, he gives it to us’”. El subrayado de la frase en el texto original es nuestro. Un comentario sobre esta afirmación en Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York, 2001, pág. 71. Es interesante señalar la similitud entre la afirmación picasiana y la que el malagueño pudo encontrar en la *Guide de l'amateur au musée du Louvre. Suivi de la vie et les oeuvres de quelques peintres*, París, 1882, pág. 217 preparada por T. Gautier: “Le Saint Jean-Baptiste [...] un de ses doigts montre le ciel; mais son masque, effeminé jusqu’à faire douter de son sexe, est si sardonique, si rusé, si plein de réticences et de

Posteriormente, el joven Picasso hará que el gesto desaparezca, quizá, por lo obvio de su mensaje.

Sin embargo, las influencias más importantes del mundo leonardesco, posiblemente, le lleguen a Picasso a través de las conocidas ideas del florentino sobre la visión de la realidad a través de las manchas en un muro o el sonido de una campana en la lejanía, cuyos textos que mostramos a continuación ya han sido subrayados en otras ocasiones por la verdadera importancia que han tenido en las reflexiones contemporáneas:

“Quien por igual no ama todo aquello que a la pintura pertenece, no es universal. Si es el caso que el paisaje no le atrae, dirá entonces que es cosa simple y fácil de entender. Así, nuestro Botticelli decía que era vano estudio, pues bastaba con arrojar sobre un muro una esponja embebida en distintos colores, la cual dejaría una mancha donde poder ver un bello paisaje. Bien cierto es que en una mancha pueden verse las distintas composiciones de cosas que en ella se pretenda buscar: cabezas humanas, diversos animales, batallas, bajíos, mares, nubes, bosques, etc.; ocurre como con las campanas que en ellas puedes oír lo que te plazca. Pero aunque esas manchas alimenten tu invención, no te enseñan a rematar detalle alguno. Y aquel pintor hizo muy pobres paisajes.”⁷⁹

“No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención, que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular el ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, heroseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a si íntegra y atinada forma. Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines.”⁸⁰

No desprecies mi parecer, según el cual se te recuerda que no es grave pararte de vez en cuando para ver las manchas en los muros o las cenizas en el fuego o nubes o fango u otros lugares, que si tú bien lo consideras, allí encontrarás invenciones milagrosas que estimulan el ingenio del pintor a nuevas invenciones de partes de una batalla, de animales y de hombres, así como paisajes y cosas monstruosas,

mystères, qu'il vous inquiète et vous inspire des vagues soupçons sur son orthodoxie.” La referencia aparece también en Sandra Migliore, *op. cit.*, pág. 72-73.

⁷⁹ Da Vinci, Leonardo: *Libro di Pintura*, Firenze 1995, pág.174. “Quello non fia universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella pintura; come se uno non li piace li Paesi, esso stima quelli essere cosa di brieve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perché col solo gittare d'una spunga piena di diversi colori in un muro,esso lasciava in esso muro una macchia,dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l'om vole cercare in quella, cioè teste d'omini, diversi animali, battaglie, cogli, mari, nuvoli e boschi et altri simili cose; e fa com'il sono delle campane, nelle quali si pò intendere quelle dire quel ch'a te pare. Ma ancora ch'esse macchie ti dieno invenzione, esse non t'insegano finire nessuno particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi”. Una buena edición de los textos artísticos de Leonardo da Vinci en castellano se puede encontrar en: Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la pintura*. Edición a cargo de Ángel González García. Madrid, 1983, *op. cit.*, pág. 362.

⁸⁰ Vid. *Ashomlean I. 13a*. Recogido en Richter, Jean Paul, *The notebooks of Leonardo da Vinci*.vol. I , New York 1970, pág. 254. “ Non resterò però di mettere intra questi precietti una nova inventione di speculatione, la quale benchè paia piccola e quasi degnia di riso, nondimeno è di grande vtilità a destrare lo ingegno a varie inventioni, e questa è se tu riguarderai in alcuni mvri inbrattati di varie machie o pietre di uari misti, se avrai a inuentionare qualche sito potrai li uedere similitudine di diuersi paesi, ornati di montagnie, fiumi, sassi, albori, pianvre, grande valli e colli in diuersi modi, ancora vi potrai vedere diuerse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di uolti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridurre in integra e bona forma, e interviene in simili muri e misti come del suono di campane che ne' loro tochi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu imagenarai”. *Tratado de la Pintura*, ed. de Ángel González, *op. cit.*, pág. 364.

Leonardo da Vinci y España

como diablos y cosas similares que podrán darte honor, porque en las cosas confusas el ingenio es estimulado a nuevas invenciones.”⁸¹

Si tenemos en cuenta las diversas anécdotas que sobre la vida de Picasso se refieren en los escritos de sus biógrafos, vemos como está técnica creadora aparece en el mundo picasiano desde sus inicios:

“Por lo repetido, se ve que le divertía utilizar el procedimiento del plegado: manchando el papel con diferentes tintas y doblándolo obtenía formas imprevisibles a partir de las cuales configuraba personajes, animales...”⁸²

Pero estos procesos creativos tomarán mayor cuerpo y consciencia en la actividad artística de Picasso, a través de la incorporación de las ideas de Leonardo en las teorías creadoras del Surrealismo, estudiadas y analizadas por el pintor Max Ernst en las experiencias surrealistas que conocemos con la denominación de “frottages”⁸³.

Max Ernst asociaba la invención del “frottage”, como hemos recordado más arriba con una alucinación infantil donde las vetas de un tablero pintado se convertían en variadas formas orgánicas. Pero este proceso creativo, como él mismo afirma, estuvo mediado por el conocimiento de las ideas de Leonardo.⁸⁴

Si leemos detenidamente el texto de Max Ernst vemos que hay ideas sacadas directamente de los textos de Leonardo expuestos más arriba, por ejemplo, cuando Max Ernst nos habla de la visión de las cabezas humanas, de la percepción de diversos animales, las batallas, las rocas..., lo que inevitablemente nos lleva al entronque con las tradiciones teóricas vincianas.

Evidentemente, la introspección psicoanalítica de este episodio recuerda claramente los métodos freudianos tan queridos al mundo surrealista. A partir de aquí, las ideas leonardescas sobre las manchas y el muro así como el mundo de las imágenes dobles, se

⁸¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pintura, op. cit.*, pág. 177. “Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de’ muri, o nelle cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzione mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componenti di battaglie, d’animali e d’omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come diavoli e simili cose, perché fieno causa du farti onore; perché nelle cose confuse l’ingegno si desta a nove invenzioni(...”

⁸² Cabanne, Pierre: *el siglo de Picasso. I El nacimiento del Cubismo*. Madrid, 1982, pág. 44. El autor nos está describiendo una época temprana en la vida del pintor, aproximadamente los años que Pablo Picasso vivió en La Coruña, es decir sobre 1894. El proceso creativo seguido aquí, curiosamente, por el genio malagueño se parece mucho a las técnicas ya utilizadas por Cozens en el siglo XVIII, experimentaciones que tuvieron su estela en el siglo XIX y que tenían como origen teórico las indicaciones leonardescas que hemos recordado más arriba.

⁸³ Véase Ernst, Max, *Au-delà de la peinture*, “Cahiers d’art”, 1937. Existe una traducción del texto en Ernst, Max: *Escrituras*. Barcelona, 1982

⁸⁴ El texto ha sido citado y traducido con anterioridad en los capítulos dedicados al leonardismo en las vanguardias europeas y en la producción artística daliniana: “Le 10 août 1925, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m’ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard... Il s’agit de frottis sur des surfaces inégales qui avaient irrésistiblement attiré et retenu l’attention du peintre. Ma curiosité éveillé et émerveillé, j’en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel: des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d’une toile de sac, les coups de pinceau d’une peinture “moderne”, un fil déroulé de bobine, etc. Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser, des rochers, la mer et la pluie, des tremblements de terre, le sphinx dans son écurie...”

convertirán a través de las digresiones del propio André Bretón, en fuentes privilegiadas de la inspiración surrealista⁸⁵.

Así pues, la herencia leonardesca no fue totalmente desechada por el arte de las vanguardias. En las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, los textos leonardescos habían salido de su secular aislamiento y se comenzaba un proceso de transcripción y divulgación de los mismos que iba a hacer más accesible a Leonardo ante un público no especializado.⁸⁶

Debemos recordar, pues, que París, en estos momentos, es uno de los centros artísticos más importantes del mundo, y es en este París de inicios de siglo donde se publica una traducción en francés del *Tratado de la Pintura* leonardesco realizada por Péladan en 1910.

Esta traducción no pasará inadvertida a los círculos artísticos parisinos y sus reflexiones vistas desde una nueva óptica darán nuevas ideas no sólo a los surrealistas sino también a los pintores cubistas y órficos.⁸⁷

Vemos, por lo tanto, que la actualidad de Leonardo no estaba perdida en el mundo parisino de las vanguardias sino que mostraba su fuerza e influencias en conocidos textos cubistas y en el mundo surrealista. No es de extrañar, pues, que Picasso se sintiese atraído por estas reflexiones y que fuesen para él, igualmente, fuente de inspiración.

A continuación, examinaremos como la “teoría del encuentro”, de posible origen leonardesco, va a demostrar una seria importancia en algunas experiencias y realizaciones picasianas, demostrándonos con ello, el profundo grado de creatividad del maestro.⁸⁸

⁸⁵ Sobre las manchas y formas en la saliva, realmente no es una idea de Leonardo sino como ya se ha señalado de Piero di Cosimo: “Recavasi spesso a veder o animali o erbe o qualche cosa, che la natura fa per stranezza et a' caso di molte volte; e ne aveva un contento e una soddisfazione che lo furava tutto a se stesso. E replicavalo ne' suoi ragionamenti tante volte, che veniva talvolta, ancor che e' se n'avesse piacere, a fastidio. Fermavasi talora a considerare un muro dove lungamente fusse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le piú fantastiche città e piú gran paesi che si vedesse mai; simil faceva de i nuvoli de la aria” Véase bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm. El texto en castellano se puede encontrar en la edición de 1550 de las vidas de Giorgio Vasari, Vasari, Giorgio, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid, 2007. Sobre los usos hechos por Breton de las indicaciones vincianas se puede consultar todo lo dicho en el apartado correspondiente del capítulo dedicado al leonardismo en las vanguardias europeas.

⁸⁶ Las publicaciones iniciales en facsímil comenzaron en 1881 gracias entre otros a la obra de Charles Ravaisson-Mollien, y en 1883 J.P. Richter publicaba su antología de escritos de Leonardo, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*.

⁸⁷ André Chastel en su introducción al *Traité de la Peinture*. France, 1960, nos indica que la lectura del tratado de Leonardo en la traducción de Péladan fue utilizado por Jacques Villon y sus apreciaciones utilizadas por toda una nueva generación y señala igualmente: “Il n'est pas moins remarquable de voir que l'opuscule de Gleizes et Metzinger (1912) destiné à promouvoir le sérieux et la dignité poétique du cubisme, fit au moment décisif de la démonstration, appel à l'observation de Léonard sur le caractère 'totalisateur' de la vision”. Pág XVI Y igualmente subraya: “Il peut sembler singulier de trouver la 'peinture orphique' et les 'frottages' surréalistes su terme d'une perspective d'influences.”. Pág XVII

⁸⁸ Sobre las relaciones del “objet trouvé” en el mundo vanguardista del siglo anterior con las reflexiones leonardescas y todas una tradición que provienen de la cultura grecorromana se puede consultar la obra de Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations: quatre essais sur la légende des formes*, Paris, 1957. En este trabajo, hemos recurrido a la reedición de este texto realizado por la editorial Flammarion en 1995 con el título de *Aberrations. Les perspectives dépravées-1*, donde en la página 141 del texto donde se analizan las imágenes encontradas en las formaciones rocosas indica que “André Breton les fait entrer dans *Le Surréalisme même*.”

Comencemos, por ejemplo con un texto extraído de las memorias de Sabartés, el compañero inexcusable de Picasso, que nos narra:

“Cuando vuelve de sus paseos de estío, trae una gran cantidad de guijarros, de conchas, de trozos de vidrio y de porcelana roídos por el mar, espinas, mandíbulas de animales, en fin, todo lo que en la playa bajo un cierto ángulo cuando lo descubre atrae su atención por una forma sugestiva que modeló la luz o que creó su espíritu”⁸⁹

Vemos, pues, como el encuentro fortuito, es para Picasso una “poética del descubrimiento” que le permite reconocer en esas formas, con las que puede toparse por doquier, un mundo de imágenes que sus ojos perciben y reconoce. En este sentido los textos leonardescos muestran evidentes similitudes.⁹⁰

Pero el testimonio de Sabartés no es único, la idea de la visión de un mundo de formas percibido en un conjunto de objetos sin aparente relación, surge una y otra vez en los pocos testimonios que sobre su actividad artística nos ha dejado Picasso:

“Un domingo de enero de 1943, Picasso va a casa de Dora (...) Al llegar Pablo a la calle Savoie, se sienta con el libro abierto encima de la mesa, mira en torno suyo los cuadros de Dora y el bestiario fabuloso que él ha creado directamente en las paredes partiendo de las manchas de salpicaduras de pintura que ella dejaba al trabajar (...)”⁹¹

En este caso, vemos como la creatividad, espoleada por un encuentro con formas que despiertan a la misma por medio del asociacionismo, es igualmente evidente y continúa hablándonos de la importancia de este proceso creativo en el mundo de Pablo Picasso.

Uno de los textos que nos ha dejado una de las visiones más frescas de la personalidad de Picasso es el libro que Brassai escribió sobre las conversaciones que mantuvo con el pintor español. En este escrito las manifestaciones picasianas acerca de las formas encontradas de manera fortuita y su relación con la invención artística nos vuelven a recordar la importancia de esta vía creativa:

“Me extraña que se hayan llegado a hacer estatuas en mármol. Comprendo que se pueda ver algo en una raíz de árbol, la grieta de un muro, una piedra corroída, un guijarro... Pero ¿en el mármol? Se desprende en bloques, no provoca ninguna imagen. No inspira ¿Cómo pudo Miguel Ángel ver su David en un bloque de mármol? Si el hombre llegó a expresar imágenes es porque las descubría a su alrededor casi formadas ya, al alcance de su mano. Las veía en un hueso, en el relieve de una caverna en un trozo de madera...”⁹²

“Hago estas cosas en la playa. Los guijarros son tan bonitos que dan ganas de grabarlos todos. El mar los trabaja tan bien, les da unas formas tan puras, tan completas, que no falta más que darles un pequeño empujón para hacer obras de arte. En una piedra redonda veo un búho y hago un búho...”⁹³

O bien también podemos recordar:

“Discusión ante los dibujos a tinta china. Picasso, mostrando las manchas, explica cómo, no delimitadas por el trazo, sino manchas como son, pueden por sí solas evocar, expresar, hacer surgir la línea verdadera.”⁹⁴

⁸⁹Véase Sabartés, Jaime, *Picasso. Portraits et souvenirs*, Poitiers, 1996. “Quand il rentre de ses randonnées d’été, il rapporte une grande quantité de cailloux, de coquillages, de morceaux de verre et de porcelaine rongés par la mer; des épines, des mâchoires d’animaux, parfois des crânes entiers, en fin tout ce qui, sur la plage, sous un certain angle quand il le découvrit, attire son attention par une forme suggestive que modela la lumière ou que créa son état d’esprit”

⁹⁰Richter, J.P. *op. cit.*, pág. 254.

⁹¹Cabanne, Pierre, *el siglo de Picasso. III La Guerra*. Madrid 1982, pág. 113

⁹²Brassai: *Conversaciones con Picasso*. Madrid 2002, pág. 104

⁹³*Ibidem*, pág. 237.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“Le muestro esta caras extrañas creadas por dos o tres huecos en el muro, pero tan evocativas, [...] en muchas de sus esculturas Picasso parece haberse inspirado por ellos”⁹⁵

“Una forma podría sugerir una mujer, otra un bisonte e incluso otra la cabeza de un demonio.”⁹⁶

Por lo tanto, vemos como Picasso tenía en mente un tipo de estimulación creativa que se relaciona íntimamente con las reflexiones que en esos momentos desarrollaba el movimiento surrealista y que tenía uno de sus puntos de origen en la actualización de las opiniones que Leonardo da Vinci había desarrollado sobre el mismo tema en sus escritos.⁹⁷

Estas estrategias creativas, profundamente influidas por las poéticas surrealistas, no solamente se limitaban al problema leonardesco de las manchas en el muro y la percepción de imágenes a partir de estas formas, sino que también implicaban otro sistema de imaginación y realización como es el de las imágenes dobles, del que Salvador Dalí había sido uno de sus principales divulgadores. En este sentido, la serie de crucifixiones realizadas en los meses de septiembre y octubre de 1932 presentan esta cualidad que también puede ser percibida en alguna de las *bañistas* de la misma época.⁹⁸

Pero, la actitud picasiana podríamos decir que da un paso más y que siguiendo el proceso que acabamos de describir se acerca, de una manera cercana, a la concepción de los *ready made* elaborada por Marcel Duchamp.

Veremos, pues, como estos objetos encontrados al azar se convierten, no ya en objetos o formas que activan poderosamente la mente del artista, sino en obras artísticas por sí mismas gracias al ojo inteligente y creador del artista:

“La imagen de una mujer de Rafael es solamente un signo. Una mujer de Rafael no es una mujer es un signo que en su espíritu y nuestro representa una mujer. Si esta mujer es decorada con una aureola, y si ella tiene un niño sobre sus rodillas, entonces ella es la Virgen. Todo es solamente su signo. Comprendemos que este signo representa a una mujer porque no representa una casa o un árbol. Te mostraré algo extraño à propos. Picasso se levanta un momento y vuelve con un objeto de hierro; una

⁹⁴ Parmelin, Helène: *Habla Picasso*. Barcelona, 1968, pág. 31.

⁹⁵ Ashton, Dore, *op. cit.*, pág. 16: “I show him these strange faces created from two or three hollows in the wall, but so evocative(...) In several of his sculptures Picasso seems to have inspired by them.”

⁹⁶ *Ibidem*, pág. 118: “One form might suggest a woman, another a bison, and still another the head of a demon”.

⁹⁷ Salvador Dalí nos recuerda a lo largo de sus textos como en los últimos años de la década de los veinte y primeros años de los treinta, juntamente, ambos artistas realizaron experiencias similares que nos testimonian la introducción de Picasso dentro de las reflexiones surrealistas: “Y el dedo de Picasso señaló una de aquellas manchas informes que Salvador Dalí había ya interpretado como un autorretrato muy preciso de Velázquez [...] Estas asociaciones son llamadas actividad paranoicocrítica”. Salvador Dalí, “Las Pantuflas de Picasso”, 1935 (Véase ANEXO III-texto 35). El creador de Figueras en otro texto autobiográfico nos pone, igualmente, al corriente, del uso que él también hacía de los objetos encontrados en la playa como formas inspiradoras: “Paso varias horas al sol, ocupado en la colección de una multitud de pequeños objetos ‘monumentales, es decir, que trato de imaginarlos aumentados a enormes proporciones. Pero este juego, utilizo diversos emplazamientos, acoplamientos y ‘situaciones’ de guijarros y piedras de la playa. Estas piedras son extremadamente variadas, complejas; suscitan, por sí mismas una sorprendente infinidad de pequeños conflictos plásticos y ‘evocadores’. La mayoría de ellas tienen formas extraordinariamente suaves, redondeadas, pulidas a lo largo de los siglos por la acción mecánica de las olas; estas piedras, aunque mucho más irregulares que los guijarros, llegan a producir ilusiones de consistencia casi carnal; otras al contrario, roídas por la erosión, ofrecen formas descarnadas, acribilladas de agujeros, presentan superficies torturadas y dinámicas que recuerdan extraños esqueletos de animales en actitudes feroces.” Véase ANEXO III-nº 60

⁹⁸ Sobre esta temática resulta interesante subrayar el análisis realizado en Jackson, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid 2003.

estatuilla que representa una mujer de alguna civilización arcaica, o quizás Negro, pero dentro de una muy moderna concepción. Una cabeza plana, largo el centro de el círculo, un círculo más pequeño perforado con agujeros que podrían ser pechos y debajo, dos piernas que soportan la imagen. –‘¿Cómo llamarías a esto? Lo llamaría *La Venus de la Compañía de Gas*’ ‘¿Por qué?’ ‘Porque el objeto que te estoy mostrando no es una estatuilla. Es una simple parte de mi medidor de gas. Probablemente encontrarías el mismo en tu cocina.’ ‘admití que había sido engañado’ ‘¿Por qué engañado? Este objeto muy bien podría ser el signo de una mujer y las líneas y el volumen son armoniosos. Basta descubrirlo.’ ”⁹⁹

Un ejemplo semejante lo podemos encontrar en la siguiente cita también extraída del libro de Brassáï:

“Se marchan las visitas y quedo solo con Picasso. De pronto me llama la atención una escultura en relieve, totalmente negra, colgada en la pared. Me acerco y descubro un conejo desollado, disecado como una momia.

PICASSO.- ¿Verdad que es maravilloso? Lo encontré en la explanada del Louvre.”¹⁰⁰

A continuación, volverá a ser Brassáï quien juega con la posibilidad de que el conejo finalmente se convierta en una obra colgada en el propio museo del Louvre, lo cual no sería extraño porque algunas obras de Picasso están realizadas con estos objetos que atrajeron su mirada y excitaron su capacidad creativa, señalemos como un ejemplo relevante su *Cabeza de toro* de 1942 formada por la inteligente asociación de un manillar y un sillín de bicicleta encontrados al azar.¹⁰¹ **(Imagen 4)**

Es interesante, pues, señalar que esta capacidad de encontrar lo que no se está buscando y a partir de ella sentirse impulsado a trabajar en una dirección, se convierte

⁹⁹ Ashton, Dore, *op. cit.*, pág. 66: “Raphael’s image of a woman is only a sign. A woman by Raphael is not a woman, it’s a sign that in his spirit and ours represents a woman. If This woman is decorated with an aureole, and if she has a child on her knees, then she’s a Virgen. All that’s only a sign. We understand that this sign represents a woman because it can’t represent a house or a tree. I’ll show you something odd, *à propos*. Picasso leaves a moment, and returns with an object in iron; a statuette representing a woman in some archaic civilization, or perhaps Negro, but a very modern conception. A flat head, long center of the circle a smaller circle pierced with holes which could be breast and below, two legs which support the whole. ‘What would you call it? I’d call it *The Venus of the Gas Company*’ ‘Why?’ ‘Because the object I’m showing you isn’t a statuette. It’s a simple part of my gas meter. You’d probably find the same in your kitchen.’ ‘I admit I was fooled’ Why fooled? This object very well be the sign of a woman and the lines and volumes are harmonious. It sufficed to discover them’.”

¹⁰⁰ Brassáï, *op. cit.*, pág. 165

¹⁰¹ Pablo Picasso. *Cabeza de toro*. 33,5x43,5x 19cm. 1942, Musée Picasso. París. Otras referencias en este sentido a obras, sobre todo escultóricas de Picasso podemos encontrar en Penrose, Roland: *Picasso. Su vida y su obra*, pág. 302. Es curioso indicar también, como el ojo de Picasso es un ojo privilegiado que ve lo que otros no pueden ver en estas formas casualmente encontradas en la naturaleza, así vemos en R. Penrose, *op. cit.*, pág. 302: “Cierta vez, Picasso me contó que, después de la guerra, la gente frecuentemente le llevaba piedras de formas extrañas y las interpretaba de diversas maneras. Y añadió: ‘Pero suelen cometer errores... ayer dos chicos me mostraron un guijarro diciéndome que era la cabeza de un perro, hasta que les indiqué que en realidad se trataba de una máquina de escribir’”. Finalmente, Antonio Bonet Correa en “La pintura surrealista: etapas y problemas” en Antonio Bonet Correa (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, 1983, pág. 13, vuelve la entroncar las experimentaciones realizadas por Picasso con los ambientes surrealistas a los que ya nos hemos referido anteriormente: “Lo surrealistas siempre dispuestos al descubrimiento de lo insólito e inesperado, fueron grandes aficionados al Marché aux Puces de París (Breton), al Rastro de Madrid (Ramón Gómez de la Serna). El recoger piedras en las playas o raíces en el campo fue algo que desde la aparición del Surrealismo se ha convertido en un acto que toda persona con sensibilidad realiza dando rienda suelta a su placer de encontrar analogías entre naturaleza/arte y objetivación de nuestra interioridad.”

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

en un paradigma de la poética de Pablo Picasso que aparece formulada en una frase lapidaria, “yo no busco, encuentro”¹⁰² que encontramos en sus propias palabras como:

“Quando io dipingo, il mio scopo è di mostrare quel che ho trovato e non quello che sto cercando.”¹⁰³

Idea poética que también aparece formulada en los versos de su amigo Guillaume Apollinaire:

Perder
Pero perder de verdad
Para dar lugar al hallazgo¹⁰⁴

Por tanto, este primer impulso lanza, como el propio Picasso nos recuerda, en aras de la actividad artística, actividad artística que cambia continuamente de dirección en tanto y en cuanto se rige por leyes que son propias a su propio dinamismo interno.¹⁰⁵ Pero, es una actividad artística que está férreamente dirigida por la actividad mental del creador. Para Picasso como para Leonardo la creación artística es una actividad mental: “Painting is a thing of intelligence”¹⁰⁶

La frase emitida por el genio malagueño recuerda y, en este sentido recoge fielmente, los pensamientos de Leonardo cuando el florentino señala: “Y en efecto lo que se encuentra en el universo por esencia, presencia o imaginación, eso, primero está en la mente y después en las manos.”¹⁰⁷

Esta concepción intelectual de la pintura que Picasso y Leonardo comparten, les lleva, de la misma manera, a rehuir la compañía y las distracciones que puedan apartarlos de su plena concentración ante el proceso creativo y a desear, por tanto, la soledad como medio de alcanzar el objetivo creativo. Conocidos son en este sentido, el aislamiento que Picasso reclamaba en su propio trabajo y los textos que sobre la soledad creativa Picasso nos ha dejado: “ ‘Porque no puedo trabajar salvo en soledad’, continuó ‘Es necesario que viva mi obra y esto es imposible si no es en soledad.’ ”¹⁰⁸

¹⁰² Realmente la frase que acabamos de señalar no fue nunca emitida por el propio Picasso con esa expresión, sin embargo en sus textos cabe encontrar diversas frases que reflejan el mismo sentido como la que mostramos arriba. Es interesante mostrar que una frase muy parecida fue dicha por el escritor y crítico Fernando Vela en el primer artículo que se escribió en España sobre el Surrealismo: “Lo grave es que los objetos artísticos no se buscan, se encuentran” *Revista de Occidente*, Diciembre, 1924, pág. 428.

¹⁰³ Picasso, Pablo: *Scritti*. A cura de Mario di Micheli, Milano, 1998

¹⁰⁴ La traducción se encuentra en el texto de André Breton, *Los pasos perdidos*, Madrid, 2003 pág. 144 y pertenecen a los versos originales de Apollinaire: “Perdre/Mais perdre vraiment/Pour laissez place à la trouvaille.”

¹⁰⁵ Este proceso creativo aparece plenamente mostrado en el escrito de Sabartes ya citado donde el compañero de Picasso nos comenta: “Les idées, dit-il et il se laisse entraîner par les siennes, sont de simples points de départ pour le travail. Ce n’est pas douteux. En élaborant une idée, la pensée se transforme. Je réalise mentalement ce que j’ai toujours présent à l’esprit. Comme veux-tu que je continue à m’y intéresser ensuite? Se je m’obstine l’idée arrive au tour autrement, parce qu’elle trouve une autre manière. Pour moi, de toute façon, l’idée primitive n’a plus d’intérêt, car dans la réalisation je pense à autre chose.” Sabartés, J. *op. cit.*, pág. 187-188

¹⁰⁶ Ashton, Dore. *op. cit.*, pág. 16

¹⁰⁷ Da Vinci, Leonardo: *Libro di Pintura*. *op. cit.*, pág. 138: “Et in effetto ciò ch’è ne l’universo per essenzia, presenza o imaginazione, esso l’ha prima nella mente, e poi nelle mani(...)” Las referencias a la pintura como un “discurso mentale” son muy variadas en los textos leonardescos, así también cabe recordar: “(Se la pintura è scienza o no) Scienza é detto quel discorso mentale(...)” *op. cit.*, pág. 131.

¹⁰⁸ Ashton, Dore, *op. cit.*, pág. 84: “ ‘Because I cannot work except in solitude’, he continued ‘It is necessary that I live my work and that is imposible except in solitude’”. En esta magnífica antología de textos artísticos de Picasso podemos encontrar otros ejemplos de esta necesidad emocional para realizar

“La cámara, ese objeto lancinante, destruye con su sola presencia el elemento indispensable a la verdad de la creación: la soledad”.¹⁰⁹

Este deseo de estar consigo mismo es comentado por Fernande Olivier¹¹⁰, primera compañera de Picasso que, en numerosas ocasiones a lo largo de sus memorias que nos relatan convivencia con Pablo Picasso, nos indica: “Picasso se encerraba los días enteros en su taller del Boulevard de Clichy sin atender a quienquiera que lo pudiese molestar, furioso cuando un visitante indiscreto forzaba esta puerta sagrada”¹¹¹ o bien, “una tarde, en el Lapin à Gill, había sido festejado, aclamado, llevado en triunfo por un grupo de alemanes. El deseo de estar solo lo cogió. Sucedió en la Butte, Plaza del Tertre. De repente, sacando su revolver que no abandonaba jamás disparó al aire. En un instante la plaza se quedó desierta.”¹¹²

Esta soledad que como requisito emocional reclama Picasso es la misma que Leonardo nos ensalza y aconseja si queremos llegar a realizar un buen trabajo artístico:

“Para que la prosperidad del cuerpo no arruine la del ingenio, el pintor o diseñador debe estar solo, y máxime cuando esté contemplando especulaciones y consideraciones que continuamente aparecen delante de sus ojos y que deben ser bien reservadas en la memoria a la que darán materia.”¹¹³

Así pues, podemos observar como entre los dos pintores encontramos una serie de similitudes que creemos no son fortuitas, ya que sabemos que Picasso era un lector tenaz e igualmente sabemos que el espíritu de Leonardo había sido recuperado en Francia, aunque con diversas interpretaciones, desde mediados del siglo XIX.

También debemos subrayar el hecho de que las ideas leonardescas, recobradas básicamente por las poéticas surrealistas, se convertirán en un eje básico de la reflexión artística picasiana, tal y como hemos visto en sus opiniones acerca de la importancia del descubrimiento en el proceso creativo artístico, opiniones que cristalizarán en la famosa frase “yo no busco, encuentro” y que se relacionan con una concepción intelectual del arte que requiere la soledad como espacio de reflexión y creación.

El Guernica y la Batalla de Anghiari

su tarea artística, por ejemplo: “Nothing can be done without solitude. I’ve created my own solitude wich nobody suspects. It’s very difficult nowadays to be alone because we all own watches.(...)” *op. cit.*, pág. 84

¹⁰⁹ Parmelin, H., *op.cit.*, pág. 121

¹¹⁰ Véase Olivier, F, *Picasso et ses amis*, Paris, 1973, y también de la misma autora: *Living Picasso. The private journal of Fernande Olivier*, New York, 2001

¹¹¹ El texto original de Fernande Olivier es como sigue: “Picasso s’enfermait encore des jours entiers dans son atelier du Boulevard de Clichy, défendant à qui que ce fût de le déranger, furieux quand un visiteur indiscret forçait cette porte sacrée”, Fernade Olivier, *Picasso et ses amis*, *op. cit.*, pág. 226.

¹¹² “Un soir, au Lapin à Gill, il avait été fêté, acclamé, porté en triomphe par un groupe d’allemands. Le desir d’être seul le prit. C’était sur la Butte, place du Tertre. Tout à coup, sortant son revolver, qui ne quittait jamais, il fit feu en l’air. En un instant la place fût déserte.” Olivier, F., *Picasso et ses amis*, *op. cit.*, pág. 113.

¹¹³ Da Vinci, Leonardo: *Libro di Pintura. op. cit.*, pág. 50: “A ciò che la prosperità del corpo non guasti quella dell’ingegno, il pittore overo disegnatore debbe essere solitario, e máxime quando è intento alle speculazioni e considerazioni, che continuamente aparendo dinanzi agli occhi, che danno materia alla memoria d’essere bene riservate.” El texto también se encuentra en los propios manuscritos que de Leonardo nos han llegado, así un texto similar lo podemos encontrar en *Asburnham I. 8ª* que aparece recogido en la antología de Richter, J. P. *op. cit.*, pág. 248

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Pero hay otros ámbitos artísticos donde podemos volver a vislumbrar las relaciones entre los dos maestros del arte, por ejemplo, los dos dejaron obras maestras que tienen como tema la “pazzia bestialissima” que supone la guerra, Leonardo en su perdida *Batalla de Anghiari* y Picasso en su *Guernica*.

La guerra rechazada por ambos pintores como acto supremo de crueldad, sin embargo, fue, paradójicamente, un tema en el que dejaron obras de arte de una excelsa calidad. Así por ejemplo, Picasso nos habla de por qué hay que pintar la guerra:

“¿Por qué los guerreros? Tema, a lo largo del mundo, extraño en su magnificencia y su crueldad. Hay que pintar la matanza para denunciarlo. Los guerreros tienen cabezas de piedra. Su gesto es feroz. Al mismo tiempo, magnífico. Son el mal y por esto mismo todopoderosos. Son la muerte, y ella es la que debe aparecer bajo su piel y su yelmo y bajo los cascos y los dientes de sus caballos”¹¹⁴

Para Leonardo, la guerra, como ya hemos mencionado más arriba es una “pazzia bestialissima”, pero también es un momento de enfrentamiento de fuerzas, de actitudes, de violencia que atrae con fuerza la capacidad creativa del artista:

“Harás primero el humo de la artillería mezclado bajo el aire junto con el polvo movido por el movimiento de los caballos y de los combatientes.”¹¹⁵

“Otros muriendo aprietan los dientes, giran los ojos, aprietan los puños a la persona y las piernas torcidas: Se podría ver alguno, desarmado y abatido por el enemigo, volverse a ese enemigo con mordiscos y arañazos crueles y áspera venganza”.¹¹⁶

Pero, aunque la inspiración de los dos pintores podría tener orígenes profundos en su paradójica percepción de ese acto de violencia que es la guerra¹¹⁷, podemos señalar relaciones más cercanas, de orden iconográfico entre las dos representaciones, a saber, *La Batalla de Anghiari* y *Guernica*.

En primer lugar, sabemos que la obra picasiana tuvo como origen una obra de Pedro Pablo Rubens, *La Alegoría de la guerra*¹¹⁸, pero en esta obra, no obstante, no aparecen los caballos que jugarán un papel importante en la obra de Picasso.

¹¹⁴ La cita esta extraída de Parmelin, H., *op. cit.*, pág. 51. Realmente el texto no deja entrever si es una opinión directa de Picasso o un reflejo que nos da la escritora de lo que Picasso pensaba sobre la guerra como acto inspirador de la creación artística.

¹¹⁵ Da Vinci, L., *op. cit.*, pág. 207: “Farai (in) prima il fumo dell’artiglieria mischiato infra l’aria insieme con la polvere mossa dal movimento de’ cavalli e de’ combattitori (...)”

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 208: “Altri morendo stringere i denti, stravolgere gl’occhi, stringere le pugna alla persona, e le gambe storte: Potrebbe vedere alcuno, disarmato et abbattuto dal nemico, volgersi ad esso nemico, co’ morsi e graffi crudele et aspra vendetta.”

¹¹⁷ H. Parmelin en la obra ya citada expresa el desprecio que Picasso siente hacia la guerra: “Pero en Picasso hay una extraña virtud, una enorme obstinación en no sufrir la injusticia, en rechazar toda empresa de violencia, y en partir en guerra contra la guerra o por el guerrero, contra la prisión o por la libertad de los hombres y de las ideas” *op. cit.*, pág. 46. En Leonardo los sentimientos ambiguos sobre la guerra han llevado a interpretaciones psicoanalíticas curiosas donde el propio Leonardo será calificado de sádico por su propia obsesión por la guerra y sus dibujos de armas y material de guerra. Ver Freud, Sigmund.: *Psicoanálisis del arte*. Madrid, 1987, pág. 68. También resulta interesante Collins, Bradley I.: *Leonardo, Psicoanálisis, and Art History*. Illinois, 1997. En este texto encontramos la siguiente reflexión: “But he (Leonardo da Vinci) could not completely disguise his sadistic proclivities. They found expression in his designs for horrific weaponry, his sketches of criminals and hanged men, and his willingness to work for ruthless military leaders such as Cesare Borgia.” *op. cit.*, pág. 18.

¹¹⁸ *Alegoría de la guerra*. P. P. Rubens, 1637- 1640. Óleo sobre lienzo, 206 x 345 cm., Palazzo Pitti, Florencia. (Imagen 5)

Sin embargo, hay una obra, también de Rubens, que debió influir en la concepción equina de Picasso, ésta, es una copia de la parte central de la *Batalla de Anghiari*, que se conoce con la denominación de “La lucha por el estandarte” y que fue igualmente realizada por Pedro Pablo Rubens¹¹⁹.

Curiosamente esta obra se encuentra en el Museo del Louvre y como sabemos Picasso, sobre todo en sus primeros años, fue un asiduo visitante del Louvre, lo cual permite suponer una cierta familiaridad con las obras que estamos señalando. Así, pese a las distorsiones de la expresiva cabeza del caballo que Picasso introduce en su creación, podríamos encontrar su precedente en la del caballo que asoma por la parte superior, bajo las espadas de los dos contendientes. Las cabezas de los caballos mordeándose que vemos en el modelo de Leonardo inspiraron el boceto de dos cabezas de caballo que ya realizó el 10 de mayo de 1937.¹²⁰ (**Imagen 7**)

El dibujo picasiano que acabamos de citar presenta, no obstante, otra reseñable singularidad que debemos mencionar e intentar aclarar. Nos referimos, en este caso, no a la soberbia expresividad de las cabezas que, efectivamente, siguiendo el ya en otras ocasiones citado consejo vinciano, semejan en su pasión el sentimiento humano, sino a la extremidad equina que aparece dominando la parte izquierda del dibujo y que en su realismo parece inspirarse en los múltiples dibujos que el artista de Vinci nos dejó sobre la anatomía del caballo dibujos, que en estas fechas, ya habían sido divulgados por múltiples publicaciones. (**Imagen 8**)¹²¹

Por otro lado, el artista español ya con anterioridad había experimentado con la figura del caballo en diversas posiciones, tal y como podemos ver a través de las diferentes ilustraciones equinas que se relacionan con el ciclo del “Minotauro” y de la que es un ejemplo soberbio la denominada como *Minotauro herido, caballo y personajes*.¹²²

En este caso, la composición adquiere la violencia característica de estas temáticas expresando la misma mediante esquemas compositivos donde las figuras se contraponen en ejes opuestos incluyendo, además, el caballo en corbeta, tipo ecuestre, que Leonardo recreó y difundió ampliamente siendo, de la misma manera, ejemplo e inspiración para numerosos artistas a lo largo de la historia del arte occidental, entre ellos, también, como veremos más adelante el propio Salvador Dalí.¹²³

Debemos, por consiguiente, recordar que ya los contemporáneos de Leonardo destacaron como lo más logrado de su cuadro las figuras de los caballos en la mencionada lucha, en tanto y en cuanto presentaban el mismo grado de rabia, odio y sed

¹¹⁹ *Batalla de Anghiari*, “Lucha por el estandarte”. Fecha: 1600-08, Museo Nacional del Louvre, 45,2 x 63,7 cm. (**imagen 6**)

¹²⁰ El testimonio de la periodicidad de las visitas de Picasso al Louvre se encuentra, por ejemplo, en Blunt, A. *op. cit.*, pág. 26, donde señala las visitas al Louvre en 1905: “None of this is surprising, for Soffici, amongst others, records that he often met Picasso in the Louvre. Este dato también se puede encontrar en todas las grandes biografías de Picasso como las de Cabanne, Penrose, Richardson... Sobre la percepción de las obras de Leonardo en el Louvre y comentario sobre las mismas, ver nota 1. Sobre el conocimiento de otras obras de Leonardo por su visita a diferentes museos recordar la cita de P. Cabanne, *op. cit.*, vol. II, pág. 237: “ILSA Ehrenbourg (...) le acompaño con algunos otros congresistas a Cracovia donde abrieron especialmente en atención suya el Czartorysky Museum, cerrado desde el principio de la guerra, donde Picasso pudo admirar la Dama del Armiño de Leonardo da Vinci.”

¹²¹ Leonardo da Vinci, *Four Studies of Horses' Legs*, Museo de Bellas Artes de Budapest.

¹²² Pablo Picasso, *Minotauro herido, caballo y personajes*, Musée Picasso, París.

¹²³ Sobre el tema del “minotauro” y la serie de obras ligadas a él se puede consultar V.V.A.A., *Picasso. Minotauro*, Madrid, 2000.

de venganza que los propios guerreros que luchan y se afanan por conseguir el estandarte.¹²⁴

Así, siguiendo a Santiago Sebastián, parece que Picasso no se limitó solamente a inspirarse en la violencia y agresividad de los caballos sino que también algunas de las cabezas de los guerreros de Leonardo parecen ser el precedente del dramatismo picasiano.¹²⁵

Pero no debemos tampoco olvidar que Leonardo en sus escritos sobre arte nos ha dejado variados consejos sobre la organización de una escena histórica. Estas advertencias son el producto de la reflexión leonardesca, pero también de su experiencia en el mundo de la pintura.

Fruto de actividad pictórica fueron dos de las obras más importantes del Alto Renacimiento, la famosa *Batalla de Anghiari*, que hemos recordado más arriba y la inolvidable *Última Cena* del convento milanés de Santa María delle Grazie, quizá una de las obras religiosas que más repercusión ha tenido en el mundo del arte como ya hemos podido ver en otros capítulos de este trabajo.¹²⁶

Leonardo, como en otros casos dejó instrucciones escritas de la organización del espacio y de los personajes participantes, instrucciones que nos muestran el agudo sentido de la composición que Leonardo tenía y que, igualmente, nos muestran lo importante que eran en Leonardo la plasmación de los sentimientos.¹²⁷

¹²⁴“Cominciò un cartone alla sala del papa, luogo in Santa Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino capitano del Duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un groppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga. Percioché in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta ne gli uomini che ne' cavalli; tra' quali due, intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men vendetta coi denti che si faccia chi gli cavalca nel combatiere(...)”en: <http://bepil949.altervista.org/vasari/vasari00.htm> En español se puede encontrar una buena traducción en Vasari, G, *op. cit.*, pág. 476-477.

¹²⁵ Sebastián López, Santiago: “La clave del *Guernica*. Lectura iconográfico-iconológica”. *Boletín del Museo e instituto Camón Aznar*. V-1981. La relación presentada por Santiago Sebastián aparece en otros análisis de la obra picasiana, por ejemplo en el texto de Beck, James.: *Leonardo's Rules of Painting. An Unconventional Approach to Modern Art*. New York, 1979. En este texto el autor establece una relación del *Guernica* de Picasso con la pintura histórica, sobretudo con aquella que está despojada de los atributos insustanciales, dentro de un proceso de concentración del tema que tiene su origen en la *Batalla de Anghiari* de Leonardo, así: “One can easily respond to Picasso's *Guernica* without knowing about the bombing that triggered its conception or the artist's political position during the Spanish Civil War” *op. cit.*, pág. 67. Sobre la magna obra del artista malagueño no se debe olvidar el magno estudio llevado a cabo por Herschel B. Chipp, *Picasso. Guernica. Histoire, élaboration, signification*, Paris, 1992.

¹²⁶ Entre los numerosos consejos que Leonardo nos aporta en *Libro di Pintura*, recordaremos solamente algunos de los epígrafes que encabezan los textos, “*Del comporre le istorie, varietà d'omini nelle istoriedella varietà nelle istorie, della historia, conveniente de'parti delle istorie, delli componente delle istorie, precetti del componere le istorie...*” *op. cit.*, págs.: 219-222. Debemos igualmente recordar que en este análisis de la pintura de historia, Leonardo siguió los pasos de Leone Battista Alberti en su *Della Pintura*. Publicado en 1436 Una excelente edición española es: *De la Pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, 1999. Edición a cargo de Rocío de la Villa. J. Beck en su texto ya citado en la página 67 y en la página 82 señala la relación entre estos consejos leonardescos y el *Guernica* de Picasso.

¹²⁷ Las notas sobre la *Última Cena* se encuentran en los manuscritos de Leonardo que se encuentran en la Foster Library, South Kensington Museum, London e indican lo siguiente: “Uno che beveua e lascio la zaina nel suo sito. E volse la testa inverso il proponitore; Un altro tesse le dita delle sue mani insieme e con rigide ciglia si uolta al compagno, l'altro colle mani aperte mostra le palme di quelle e alza le spalle inverso li orecchi e fa la bocca della meraviglia; Un altro parla nell'orechio all'altro, e quello che l'ascolta si torcie inverso lui e gli porgie li orecchi, tenendo vn coltello nel'una mano nell'altra il pane mezzo diuiso da tal coltello in mano versa con tal mano vna zaina sopra della tavola. L'altro posa le mani sopra della tavola e guarda, l'altro soffia nel boccone, l'altro si china per uedere il proponitore e farsi ombra conlla mano alli ochi, l'altro si tira inderieto a quel che si china e vede il proponitore infla 'l muro e 'l chinato(...) Extraído de la transcripción de J. P. Richter, *op. cit.*, págs. 346-347.

Estos sentimientos que se perciben en la conformación de las fisonomías y que se ajustan al concepto de “decoro” que el florentino manifiesta en sus propios escritos¹²⁸, se reflejaron de una manera decisiva en la composición y tratamiento de la *Última Cena* de Santa Maria delle Grazie. Así, a través de Vasari podemos recordar como Leonardo buscó modelos naturales para poder plasmar la suma belleza y bondad encarnadas en Jesús y la suma villanía reflejada en la cabeza y el rostro de Judas. Es interesante observar como esta descripción vasariana de las peripecias de Leonardo recuerdan ciertas reflexiones picasianas sobre el mismo evento y con un parejo sentido de la ironía¹²⁹:

Sobre la importancia de la plasmación de los sentimientos en Leonardo hay varias declaraciones, entre ellas podríamos destacar: “Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, coè l’omo el il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s’ha a figurare con gesti e movimenti delle membra, e questo è da essere imparato dalli muti, che meglio li fanno che alcun’altra sorte de omini”. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., pág. 219

¹²⁸ Sobre el “decoro” leonardesco podemos encontrar diversas instrucciones, por ejemplo: “Li moti delli omini sieno qual richiede la sua degnità o viltà.” *Código Atlántico* 337b; 1026 b. “Fa che la opera s’assomigli allo intento e alla intentione, cioè che quando fai la tua figura che tu pensi bene chi ella è e quello che tu vuoi ch’ella faci.” *Código Atlántico* 341^a; 1051^a, transcripción de J. P. Richter, op. cit., pág. 299. Estas ideas sobre el “decoro” pudieron llegar a Leonardo por vía de Leone Battista Alberti, op. cit., pág. 101.

¹²⁹ La diferencia entre la edición Torrentiana de 1550 y la edición Giuntina de 1568 de las *Vidas* de Vasari muestra claras diferencias con respecto a este acontecimiento de la realización de la *Última Cena*, ya que la edición de 1568 es la que describe la ironía leonardesca al buscar el modelo para la cabeza de Judas: Fece ancora in Milano ne’ frati di S. Domenico a S. Maria de le Grazie un Cenacolo, cosa bellissima e maravigliosa; et alle teste de gli Apostoli diede tanta maestà e bellezza, che quella del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste che a l’immagine di Cristo si richiede. La quale

opera rimanendo così per finita, è stata dai Milanesi tenuta del continuo in grandissima venerazione, e dagli altri forestieri ancora, atteso che Lionardo si imaginò e riuscigli di esprimere quel sospetto che era entrato negl’Apostoli di voler sapere chi tradiva il loro Maestro; per il che si vede nel viso di tutti loro l’amore, la paura e lo sdegno overo il dolore di non potere intendere lo animo di Cristo: la qual cosa non arrega minor maraviglia che il conoscersi allo incontro l’ostinazione, l’odio e l’tradimento in Giuda; senzache ogni minima parte dell’opera mostra una incredibile diligenza, avvenga che insino nella tovaglia è contraffatto l’opera del tessuto, d’una maniera che la rensa stessa non mostra il vero meglio. Dicesi che il priore di quel luogo sollecitava molto importunamente Lionardo che finissi l’opera, parendogli strano veder talora Leonardo starsi un mezzo giorno per volta astratto in considerazione, et arebbe voluto, come faceva dell’opere che zappavano ne l’orto, che egli non avesse mai fermo il pennello; e non gli bastando questo, se ne dolse col Duca, e tanto lo rinfocolò che fu costretto a mandar per Lionardo e destramente sollecitarli l’opera, mostrando con buon modo che tutto faceva per l’importunità del priore. Lionardo, conoscendo l’ingegno di quel principe esser acuto e discreto, volse (quel che non avea mai fatto con quel priore) discorrere col Duca largamente sopra di questo: gli ragionò assai de l’arte, e lo fece capace che gl’ingegni elevati, talor che manco lavorano, più adoperano, cercando con la mente l’invenzioni e formandosi quelle perfette idee che poi esprimono e ritraggono le mani da quelle già concepute ne l’intelletto; e gli soggiunse che ancor gli mancava due teste da fare, quella di Cristo, della quale non voleva cercare in terra e non poteva tanto pensare che nella imaginazione gli paresse poter concipere quella bellezza e celeste grazia che dovette essere quella de la Divinità incarnata; gli mancava poi quella di Giuda, che anco gli metteva pensiero, non credendo potersi imaginare una forma da esprimere il volto di colui che, dopo tanti benefizii ricevuti, avessi avuto l’animo sì fiero che si fussi risoluto di tradir il suo Signore e Creator del mondo: pur che di questa seconda ne cercherebbe, ma che alla fine, non trovando meglio, non gli mancherebbe quella di quel priore tanto importuno et indiscreto. La qual cosa mosse il Duca maravigliosamente a riso, e disse che egli avea mille ragioni. E così il povero priore, confuso, attese a sollecitare l’opera de l’orto e lasciò star Lionardo; il quale finì bene la testa del Giuda, che pare il vero ritratto del tradimento et inumanità. Quella di Cristo rimase, come si è detto, imperfetta”.

Las dos versiones comparadas se pueden consultar en:

<http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html#volumeI>

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“Picasso insiste en el hecho de que ante todo querría que esas cabezas fuesen ‘alguien’. Subraya la personalidad de cada una. Declara bruscamente que, además, con todas esas cabezas, se puede hacer lo que se quiera. Incluso se puede hacer una Cena. Inmediatamente, el taller se convierte en un campo donde elegir a los apóstoles. Según san Juan y según san Mateo. Esas cabezas ocultan seguros misterios. Son alguien si se quiere. No es posible ningún otro santo Tomás, ningún otro San Pedro en el canto del gallo. Sólo es difícil Judas. Picasso dice por qué. Porque, instintivamente nos volvemos todos hacia la cabeza ‘deformada’, la cabeza cuyos alterados rasgos hacen mal contraste con aquellos que no están ‘determinados’, y que el espíritu inventa viendo danzar colores en el lugar de su rostro.

‘Se busca un Judas moderno-dice Picasso-Ahí se ve lo que quiero decir...’

Cuesta mucho trabajo encontrar a Cristo. Pero se acaba llegando a un acuerdo sobre una Cabeza. También ésta se parece al jardinero.”¹³⁰

En fin, para terminar, cabría señalar una relación en los procedimientos compositivo-creadores de los dos artistas, ya que curiosamente ambos utilizan el procedimiento de la inversión de la imagen como método de exploración creativa. Este procedimiento que en Leonardo ha sido investigado,¹³¹ también ha sido señalado por diversos autores que han podido estudiar desde el punto de vista del análisis formal la obra previa a la composición del *Guernica*.¹³²

Otros temas ‘leonardescos’.

En este apartado recogeremos una serie de temáticas menores pero que, sin embargo, siguen mostrando las relaciones que cabría establecer y que han sido en esta investigación establecidas entre Picasso y Leonardo sirviéndonos para no olvidar como

¹³⁰ H. Parmelin, *op. cit.*, págs. 23-24

¹³¹ Las investigaciones sobre el proceso de inversión de imágenes como método creativo en el arte leonardesco, es un campo de investigación relativamente reciente, por ejemplo en: V.V.A.A.: *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*. Paris, 2003, encontramos en el artículo de Françoise Viatte : « Les premières Vierges à l’Enfant » la siguiente afirmación: « “Les inversions font également partie des caractéristiques de sa méthode, et cela dès les premiers temps de sa carrière » *op. cit.*, pág. 76. o también : V.V.A.A. : *Leonardo da Vinci Master Draftsman*. New York, 2003 en el artículo : Carmen Bambach. “Leonardo, left-handed draftsman and writer”, págs 31-59. En el citado artículo, Bambach nos indica : « “ He had an uncanny mental ability to reverse, as in if a mirror, both writing and images fluently, not all left-handed artist have this ability. Preliminary drawings show that he seems often to have tried out mirror images of a similar compositional idea, perhaps to stir up his creative juices in designing the figural arrangements of his pictures This unusual, very prominent feature of his creative process has been discussed by scholars. In at least three cases, preliminary sketches or studies survive for both early and late projects that portray the composition in a left and right orientation: The Madonna of the Cat, the Adoration of the Magi, and the Virgin and Child with Saint Anne. The mirror also served Leonardo as a powerful metaphor for his work” *op. cit.*, págs. 51-52.

¹³² El libro que realiza este análisis formal y realiza una interpretación de esta magna obra a partir del estudio de la forma es Arnheim, Rudolf.: *El ‘Guernica’ de Picasso. Génesis de una pintura*. Barcelona, 1976. También encontramos un análisis relevante de este problema en Blunt, A: *Picasso’s Guernica*. New York, 1969, pág. 9, donde nos señala numerosas inversiones que se realizaron durante el proceso de composición del Guernica: “The two composition drawings are much more explicit than those made on the previous day, from which they differ in that figure of the dead soldier appears in them for the first time, lying on his back, almost crushed under dying horse. In the first sketch (Pl. 13^a) he lies with his head to the right, clasping a spear and wearing a Greek helmet; in the second (Pl. 13^b) he is turned round so that his head is to the left, and he no longer wears a helmet. From under his legs there emerges another dead figure, not clearly defined but probably that of a woman. In both drawings the opposition of bull to woman is strongly marked, but in different manners in one the bull has his back turned to the woman, in the other he leaps away, with his head turned towards her, as if in terror. Another important difference appears in the pose of the dying horse: in one drawing the head is thrown up in the familiar pose, in the other it is turned down in a pathetic and total collapse. In both studies the building from which the addition of a door in one case and of two further windows in the other.”

los grandes maestros siempre tienen un diálogo continuado con la tradición del que obtienen provechosos frutos.

En primer lugar, entraremos en una disputa que protagonizó Eugenio D'Ors (1882-1954) con el propio Picasso y que aparece recogida en un texto: *Pablo Picasso en tres revisiones*.¹³³

Eugenio D'Ors, que en sus primeros años de singladura intelectual está profundamente vinculado a la cultura catalana fundando en esos años un movimiento de renovación cultural que fue bautizado como *Noucentisme*, coincidirá en ese rico ambiente catalán con Pablo Picasso. Posteriormente, Eugenio D'Ors desde los años veinte, se vinculará con las instituciones y los centros culturales madrileños.¹³⁴

Eugenio D'Ors vio en Picasso al gran genio que volvería a reimponer el sentido clásico sobre el arte contemporáneo. Esta hipótesis no sólo era una convicción de las propias hipótesis *noucentistas* de Eugenio D'Ors sino que también el propio Picasso parecía avalar con su obra aquellas hipótesis, tanto antes del cubismo como inmediatamente después.¹³⁵

Esta opinión orsiana corresponde, de forma interesante, con la percepción que de la obra picasiana tiene el crítico italiano Roberto Longhi.

Longhi era consciente de las peculiaridades de la actividad artística del genio malagueño a las que calificaba como “genio stregonesco”, sin embargo, a pesar de este aspecto bizarro de la obra picasiana, Longhi entendió como el cubismo tenía una deuda involuntaria con el arte italiano ya que, aparentalmente, aunque había desacreditado la perspectiva clásica brunelleschiana, no obstante, realmente, lo que se había producido era una combinación de múltiples vistas sucesivas.

Ahora bien, retornando al “Período Rosa” de los arlequines, Longhi no se equivocó al reconocer en qué profundidad Picasso había bebido de fuentes artísticas tradicionales, de tal manera que sus dibujos de 1905 evidencian lo unido que estaba el maestro español a un dibujo de estirpe clásica que recordaba algunas primeras líneas del mismo Leonardo.¹³⁶

Este sentido clásico que D'Ors reconocía en Picasso, hizo que en la obra orsiana aparecieran diferentes referencias a artistas clásicos, y por supuesto, a Leonardo en un intento de aproximar los logros de los dos maestros de la pintura. Así el sentido del orden y del diseño aproximaba a los dos artistas y los alejaba de las tendencias coloristas que irían unidas a las tendencias impresionistas en el mundo de la pintura.¹³⁷

¹³³ D'Ors, Eugenio: *Pablo Picasso en tres revisiones*. Barcelona, 2003.

¹³⁴ Para encontrar una buena reseña de la actividad cultural y filosófica de Eugenio D'Ors señalamos la obra de José Luis Abellán: *Historia del pensamiento español de Séneca a nuestros días*. Madrid 1998, págs. 509-514. sobre la relación de Eugenio D'Ors con una lectura de Leonardo véase las anotaciones correspondientes dedicadas al Novecentismo y Noucentisme.

¹³⁵ Francisco Calvo Serraller, sin embargo, realiza una interesante reflexión que matiza los presupuestos orsianos, cuándo califica el clasicismo picasiano como “intempestivo y desestabilizador (...) marcado por la ansiedad excéntrica del antiestilo”. Calvo Serraller, Francisco: *La senda extraviada del arte*. Madrid 1992, pág. 134

¹³⁶ Giovanni Carandente, “Picasso and the Italian Scene” en Jean Clair (ed.), *Picasso. The Italian Journey, 1917-1924*, Milano, 1998, págs. 31-48, especialmente pág. 32.

¹³⁷ En el texto citado de Eugenio D'Ors página 40 podemos leer: “Por otra parte, ¿a quién cabría citar, en la historia de la pintura, desde Leonardo de Vinci, que haya sido tan indiferente al color como Picasso? Nos encontramos, con él, en el polo opuesto al impresionismo.” Reflexiones semejantes sobre las tendencias que persiguen el relieve frente al colorismo en la pintura de Leonardo encontramos en numerosas reflexiones de Lionello Venturi: *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*. Bolonia, 1998

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Este alejamiento del sensismo colorista y el dominio que el diseño impone a la composición acercaría la pintura de Picasso a un severo análisis intelectual de la realidad que haría de las realizaciones picasianas un arte profundamente cerebral.¹³⁸

Arte intelectual que se personificó, primeramente, en las arduas reflexiones geométricas mostradas por el cubismo y que llevaron al matemático Princet¹³⁹ a asistir a las reuniones de estos pintores vanguardistas entre los que figuraba y formaba parte Pablo Picasso.¹⁴⁰

Eugenio D'Ors resume sus ideas con la siguiente enunciación:

“Cuando Picasso o cuando sus íntimos, hablando de él, maldicen de la pintura, lo hacen probablemente en el mismo estado de espíritu que Leonardo, cuando en sus escritos maldecía el color y todo lo que el color tiene de superficial y engañoso... Y he aquí que, en estas páginas aparece el nombre de Leonardo otra vez. (...) Este nombre nos ofrece un ejemplo (...) al mostrarnos, separadas por algunos siglos, dos figuras representativas del artista intelectual.”¹⁴¹

Por lo tanto, para D'Ors el orden intelectual primaba sobre lo instintivo, la reflexión sobre la intuición, el artificio sobre la naturaleza, la pintura era, por consiguiente, ante todo “cosa mentale”¹⁴²

Corría el año 1917 cuando Picasso pintó el retrato de Olga en su sillón¹⁴³, se cantó victoria al ver como Picasso regresaba a las fuentes clásicas del arte, como hemos señalado, se le emparentó con Italia y se le dio la mano con Leonardo. De hecho, no se debe despreciar el estudio de las manos de Olga para un retrato de la bailarina rusa realizado por el malagueño en 1921 y conservado en el Museo Picasso de París, donde la pose de los brazos en el regazo de la mujer deja traslucir un recuerdo clásico que podría alcanzar al artista de Vinci, quizá a través del leonardesco retrato de Camille Corot conocido como la *Femme à la perle*. (**Imagen 9**)

¹³⁸ “Picasso, puede, cronológicamente, considerarse como el primer pintor moderno, cuyas obras, exentas de realismo, exentas de dinamismo constituyen un puro espectáculo intelectual.(...) hay que buscarle su filiación estética(...) entre los italianos del Renacimiento, los leonardos(...) entre aquellos a quienes se puede aplicar con justicia la frase de Leonardo mismo: 'la pintura(sic) è una cosa mentale' ” D'Ors, *op. cit.*, pág. 43. Sobre este mismo tema ver la nota 25. Esta caracterización intelectualista de Picasso, el propio pintor la matiza con el siguiente comentario: “Bueno-dijo- Léger siempre ha pretendido que ‘la pintura es como un vaso de tinto peleón’ sin embargo usted sabe como yo que no todos los pintores lo beben. Pintan también con otras cosas, ¡naturalmente! Leonardo da Vinci se encontraba a medio camino de la verdad cuando escribía que la pintura es cosa mental. Cézanne, por su parte, se atrevió a afirmar ‘que se pinta con los cojones’. Personalmente, creo que la verdad está en Leonardo da Vinci más Cézanne. Pero en todo caso, el tinto peleón no basta.” En V.V.A.A.: *Picasso. Tradición y vanguardia*. Madrid, 2006, pág. 386. La anécdota está tomada de Gilot, Françoise y Lake Carlton: *Vida con Picasso*. Barcelona, 1998, pág. 379.

¹³⁹ Maurice Joseph Princet (1871-1971), matemático, fue un testigo atento de la aventura cubista. Sobre su relación con el cubismo Maurice Vlaminck dice: « J'ai assisté à la naissance du cubisme, à sa croissance, à son déclin. Picasso en fut l'accoucheur, Guillaume Apollinaire la sage-femme, Princet le parrain »

¹⁴⁰ Sobre la tentativa de Princet de dar una base geométrica-matemática a las reflexiones cubistas Picasso señala lo siguiente: “El matemático Princet que asistía a nuestras discusiones estéticas tuvo la idea de crear una geometría especial para los pintores. Por otra parte, esa idea no es tan original, puesto que todas las academias admiten la geometría de Leonardo da Vinci” en V.V.A.A.: *Picasso. Tradición y vanguardia*, pág. 360.

¹⁴¹ *Ibidem*, pág. 48.

¹⁴² Bonet Correa, Antonio en “Picasso y España”, *Picasso 1881-1981*. Madrid, 1981, pág. 144

¹⁴³ Retrato de Olga en un sillón. París, 1917. Óleo sobre lienzo, 130 x 88 cm.

Otra prueba de esta relación del pintor español con el mundo italiano y con los modelos renacentistas, entre los que se contaba Leonardo por estos años, es su *Italianne*, realizada en 1917 durante su estancia en la vecina península y en la que se dejó penetrar por las influencias clásicas. (**Imagen 10**)¹⁴⁴

Pero Eugenio D'Ors se olvidaba de que a Picasso no se le podía clasificar y modelar, y finalmente Picasso, en los años treinta, decepcionó profundamente las esperanzas que D'Ors había puesto en él.¹⁴⁵

Ahora bien, no sólo Picasso podría ser relacionado con Leonardo a través de su concepción intelectual del arte, su gusto, como ya hemos dicho, por el diseño llevó a Picasso a decir a su amigo Max Jacob: “No tengo idea de si soy un gran pintor pero sí soy un gran dibujante”¹⁴⁶

Esta capacidad dibujística que sobresale, igualmente, de manera sorprendente en Leonardo fue subrayada por uno de nuestros más agudos críticos y literatos en alguno de sus escritos. El crítico a quien nos referimos es Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) quien escribió uno de los primeros textos que divulgaba en nuestro país la obra del pintor malagueño, cuyo título era *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*.¹⁴⁷

Es en esta obra de pequeño formato donde Gómez de la Serna acerca la capacidad creativa de Picasso en un momento concreto de su carrera a la de Leonardo da Vinci, a saber, en 1926 cuando, como es común en su actividad artística, Picasso mezcla diversas tendencias pictóricas en obras artísticas coetáneas.

En su estancia estival en Juan-les-Pins Picasso desarrolló una obra dibujística de gran fantasía que, nuestro crítico, comparó a la creatividad leonardesca de los lazos y entrelazos que sirven para enmarcar algunas de sus creaciones que se reconocen dentro de la denominación “Achademia Leonardiana”.¹⁴⁸

Como ya hemos visto más arriba, la pintura de Leonardo da Vinci no había pasado desapercibida a un pintor como Picasso, pero, aunque sus huellas en la obra del pintor malagueño sean difíciles de rastrear, la inspiración leonardesca puede aparecer recreada en otras piezas de Picasso.

El influjo de la *Gioconda* puede percibirse en algunas cabezas picasianas, de las que el ejemplo más claro podría ser un retrato de Dora-Maar, denominado “Cabeza de

¹⁴⁴ Brigitte Léal, “Moi/Hôtel Vesuvio/Naples/chambre/114 (Picasso’s Italian *Carnets*)”, en Jean Clair (ed.), *op. cit.*, págs. 55-60.

¹⁴⁵ Westerdahl, Eduardo: “Picasso, el límite de la vanguardia y la República española”, *Picasso 1881-1981, op. cit.*, pág. 163. Se debe subrayar que esta percepción de la pintura de Picasso tampoco fue unánimemente aceptada por todos los medios artísticos, así, durante largo tiempo Picasso llevó consigo una carta que iba firmada por un “grupo de pintores, ¡de verdaderos pintores!” que según ellos se pronunciaban violentamente contra esos “mamarrachos propios de un alienado” y que afirmaban que “iban a actuar”, para finalizar sentenciando la pintura picasiana del siguiente modo: “Ponga usted sus basuras al lado de las obras de los grandes pintores: Rafael, Miguel Ángel, Leonardo de Vinci y verá que basura es usted”, Pierre Cabanne: *El siglo de Picasso. IV, Gloria y Soledad, op. cit.*, pág. 14. Curiosamente, Picasso tuvo la posibilidad de confrontar su obra con la de los grandes maestros, tal y como realizó en el Louvre en 1946, cuando el director del Museo del Louvre, Georges Salles, lo invitó a confrontar sus obras con la de los grandes maestros del Arte Moderno. Penrose, R. *op. cit.*, pág. 344

¹⁴⁶ Wertebaker, Lael: *El mundo de Picasso. 1881-1973*, Amsterdam, 1980, pág. 36

¹⁴⁷ Gómez de la Serna, Ramón: *Completa y verídica historia de Picasso y el Cubismo*. Barcelona 1996.

¹⁴⁸ Gómez de la Serna, *op. cit.*, pág. 85. Semejantes referencias podemos encontrar en la obra del mismo autor *Ismos*, Madrid 1975, pág. 97.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

mujer” que posee ese aire leonardesco, esa reminiscencia del maestro florentino, que nos lleva hasta *Mona Lisa*.¹⁴⁹

De hecho, la relevancia del retrato de la *Gioconda* en la obra de Leonardo la subraya el propio Picasso cuando dice:

“Me acuerdo de la única frase elogiosa que Leonardo ha escrito sobre su propia pintura: ‘un día, se me ocurrió pintar una cosa realmente divina, era la Gioconda’”¹⁵⁰

El paralelismo que cabe hacer entre los dos genios de la pintura nos lleva también a señalar algunas anécdotas que Picasso gustoso refería y que, sorprendentemente, se acercan, de una manera cercana, a otras anécdotas atribuidas al genio florentino.

Así, por ejemplo, es interesante mostrar el paralelismo entre dos bromas que los dos pintores idearon; así, Picasso bromeando con Sabartés le dice:

“Entonces, usted, señor ¿es de esos que prefieren el laurel en un estofado que en una corona?”¹⁵¹

Y Leonardo bromeando sobre Laura, el amor de Petrarca, señala:

“Se ‘l Petrarca amò sì forte ‘l lauro,
gli è perch’è bon tra la salsiccia e ‘l tordo.
Non posso di lor giance far tesauo.”¹⁵²

Es, pues, llamativo resaltar la irrupción constante del humor y de las invenciones satíricas, la necesidad de la farsa, que acerca más de lo que pensamos a los dos artistas.¹⁵³

Igualmente, los dos creadores manifiestan la dificultad de terminar una obra, el esfuerzo que les supone dar por finalizado un proceso creador donde han puesto en juego sus más profundas fuerzas inventivas y que sigue manifestándose de manera angustiada en tanto que la obra sigue presente.

En este sentido, es conocida la imposibilidad leonardesca de separarse de ciertas obras que le acompañaron hasta sus últimos días en Cloux, y que continuó perfeccionando en grados extremos.¹⁵⁴

Esta duda ante la obra acabada se percibe netamente en el comentario picasiano a su amigo Sabartés cuando le afirma:

“¿Has visto alguna vez un cuadro terminado? No más un cuadro que otra cosa. Desgraciado eres cuando digas que has acabado... ¡Acabar una obra! ¿Finalizar un cuadro? ¡Qué tontería! Finalizar quiere

¹⁴⁹ Retrato de Dora Maar, 1937. Tamaño:, 23 x 30 cm. Las reminiscencias leonardesca en el retrato de Dora Maar son subrayadas por Donald Sassoon, *op. cit.*, pág. 196.

¹⁵⁰ V.V.A.A.: *Picasso. Tradición y vanguardia, op. cit.*, pág. 385.

¹⁵¹ Cabanne, P., *op. cit.*, vol. II, pág. 297.

¹⁵² *Codex Trivulziano 1 v.* Extraído de Fumagalli, Giuseppina, *Eros di Leonardo*, Firenze, 1971, pág. 168 Sobre el gusto de Leonardo por la literatura satírica debemos recordar sus lecturas de Antonio Pucci (1310-1388)

¹⁵³ A. Chastel en Léonard de Vinci: *Traité de la peinture, op. cit.*, pág. XIII.

¹⁵⁴ Sobre la inconclusión de las obras leonardescas, nos podemos referir a las primeras biografías que del creador nos han quedado, como por ejemplo la de Antonio Billi (c.1518), Paolo Giovio (1527)... hasta llegar al clásico texto de Vasari. Estas primeras biografías de Leonardo pueden ser consultadas en Farago, Claire: *Leonardo da Vinci. Selected Scholarship*, vol. I, New York, 1999. Sobre las razones por las que Leonardo dejó sus obras sin finalizar, una importante parte de la crítica señala cuestiones de orden psicológico, así señalamos: Eissler, K. R.: *Leonardo da Vinci. Psychoanalytic Notes on The Enigma*, New York, 1961, que hace una profunda defensa de las teorías freudianas sobre Leonardo; una valoración actual del problema: Collins, Bradley I.: *Leonardo, Psychoanalysis, and Art History*. Illinois, 1997.

decir acabar con un objeto, matarlo, quitarle su alma, darle la ‘puntilla’ es acabarlo, como se dice aquí, es decir darle lo que es más enojoso para el pintor y para el cuadro: el golpe de gracia.”¹⁵⁵

Leonardo siempre estuvo profundamente interesado por la representación de aquello que ha venido a calificarse como “i moti mentali”, pensaba que la representación de estos “estados de ánimo” era una de las partes fundamentales de la tarea de un buen pintor. En este sentido, la percepción y representación del natural se unían en Leonardo a un profundo conocimiento de la estructura del cuerpo humano y a un interés por los estudios fisiognómicos. Es importante recordar que en la búsqueda de la representación de los movimientos más adecuados el florentino pensaba que la observación de la mímica de los mudos era una fuente de inspiración interesante.¹⁵⁶

Picasso, de la misma manera, se siente profundamente atraído por estas reflexiones de tipo gestual que manifiestan la vida interior, y de manera semejante al creador italiano afirma:

“La mímica es el exacto equivalente del gesto en pintura mediante el cual transmites directamente un estado mental... sin descripción, sin análisis, sin palabras.”¹⁵⁷

Finalmente, dedicaremos las últimas líneas de este análisis de las relaciones entre Picasso y Leonardo a recordar un episodio que puso momentáneamente al artista malagueño en el punto de mira de un suceso que afectó profundamente al destino y a la fama de la *Gioconda*.

El acontecimiento al que hacemos mención fue su robo del Museo del Louvre el lunes 21 de agosto del año 1911 por un ladrón de origen italiano llamado Vincenzo Perugia. El ladrón descolgó el cuadro de su habitual ubicación en el Salón Carré y salió por la puerta del museo sin que nadie le prestase la más mínima atención.¹⁵⁸

Momentáneamente fue acusado el poeta y amigo de Picasso Guillaume Apollinaire, ya que el escritor tenía por secretario un aventurero belga llamado Géry, mitómano, cleptómano irreverente, que tenía como una de sus actividades más seductoras robar algunas estatuillas del Museo del Louvre y venderlas a unos y a otros. Pablo Picasso había adquirido dos de ellas y cuando la noticia del robo de la *Mona Lisa* se conoció, Géry-Pierret se dio a la fuga escribiendo a la policía que él era el autor del robo, por lo

¹⁵⁵ Sabartés, J, *op. cit.*, pág. 178: “As-tu quelquefois vu un tableau terminé? Pas plus un tableau qu’autre chose. Malheur à toi, quand tu diras que tu as terminé... Terminer une oeuvre! Achever un tableau? Quelle bêtise! Terminer veut dire finir un objet, le tuer, lui enlever son âme, lui donner ‘la puntilla’ l’achever, comme on dit ici, c’est-à-dire lui donner ce qui est plus fâcheux pour le peintre et pour le tableau: le coup de grâce”

¹⁵⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, *op. cit.*, pág. 196: “Le figure de li omini atto proprio alla loro operazione in modo che, vedendoli, tu intendi quel che per loro si pensa o dica; li quali saranno bene imparati (da) chi imiterà li moti delli muti, li quali parlano co’ movimenti delle mani, e degli occhi e ciglia e di tutta la persona, nel voler isprimere il concetto de l’animo loro; e non ti ridere di me, perch’io ti proponga un precettore senza lingua il quale t’abbia ad insegnare quell’arte che lui non sa fare; perché meglio t’insegnerà co’ fatti che tutti li altri con le parole; e non sprezzare tal consiglio, perché loro sono li maestri de’ movimenti et intendeno da lontano di quel che uno parla, quando egli acomoda li moti delle mani con le parole. Questa tale considerazione ha molti nemici e molti difensori. Adunque tu, pittore, atempra de l’una e dell’altra setta, secondo che accade alle qualità di quelli che parlano et alla natura della cosa di che si parla.”

¹⁵⁷ Cita de Picasso en Françoise Gilot, *op. cit.*, pág. 467.

¹⁵⁸ Una de las mejores narraciones del robo de la *Gioconda* se puede encontrar en la obra ya citada de Donald Sassoon. En español es también interesante el texto de Ruiz Domènech, J. Enrique: *Leonardo da Vinci o el Misterio de la Belleza*. Barcelona, 2005, pág. 189.

cuál el siete de septiembre, Apollinaire fue llamado como sospechoso de complicidad y fue detenido.¹⁵⁹

La prensa dio pábulo a todo de tipo de informaciones sobre la banda que se suponía haber finalmente desenmascarado. El nueve de septiembre Picasso fue citado con Guillaume por el juez de instrucción de la causa, pero felizmente, el famoso belga, en una nueva carta enviada a la policía, declaró haber robado las estatuillas pero haber inventado el resto. No obstante, Picasso quedó durante una buena temporada angustiado por estos acontecimientos, que según Fernande, le turbaron profundamente.¹⁶⁰

Picasso, pues, mantiene con Leonardo unas relaciones difíciles de advertir pero que, sin lugar a dudas, dejaron una huella perceptible en la obra del malagueño. Es evidente que la intuición picasiana del valor de la visión azarosa de la naturaleza como vía creativa, es decir, que el artista puede ver en la naturaleza formas y temas que están ahí solamente para ser vistos a través de un asociacionismo creador, se vio fortalecida cuando las reflexiones de los pintores y creadores surrealistas estimaron que las ideas de Leonardo eran antecedentes teóricos válidos del juego del inconsciente en la labor artística y, es obvio, que estas influencias debieron asegurarlo de que su camino creativo era una fórmula perfecta donde se relacionaban la visión aguda del artista con una creación sin límites en la cual la percepción intelectual tenía un papel básico, y donde la utilización de materiales inéditos y comunes abrían un camino de nuevas posibilidades a la tarea artística.

Además, Picasso también aceptaba de las ideas de la vanguardia el valor de la elaboración intelectual, de la imagen artística y, en este sentido, se acercaba de manera evidente a las concepciones también intelectualistas del pintor florentino.

Es una idea sugestiva, volver a recordar que Picasso como creador utiliza un método especular para componer, esta táctica compositiva, que podemos ver sobre todo en los dibujos que anteceden la realización del *Guernica*, se acerca curiosamente a una fórmula creativa semejante que es utilizada por Leonardo en muchos de los dibujos que anuncian sus grandes composiciones.

Por otro lado, como artista que conocía profundamente la tradición artística occidental, Picasso no dejó de sentir las influencias de las obras leonardescas que colgaban de los muros del Louvre (*San Juan Bautista, la Mona Lisa...*). Prueba de que estas obras estaban incluidas en su herencia cultural son las alusiones, en muchos casos irónicas, a las obras de Leonardo da Vinci.

¹⁵⁹ Véase Vid. Nicholl, Charles, *Leonardo. El vuelo de la mente*, Madrid, 2005, pág. 414. Durante la breve estancia que pasó en prisión aprovechó para escribir un poema alusivo al tema

¹⁶⁰ Chastel, A.: *L'illustre incomprise*. París, 1988, págs. 46-47, también existe una buena narración del acontecimiento en Penrose, R.: *Picasso. Su vida y su obra*, y Fernande Olivier: *Picasso et ses amis*. Paris, 1945. P. Cabanne nos recuerda que cuando la policía llegó a casa de Picasso, "Picasso tembloroso, se vistió deprisa y corriendo, hubo que ayudarlo, pues el miedo le hacía perder la cabeza..." *op. cit.*, págs. 322-323. El evento desgraciadamente dio mucho juego y Apollinaire llegó a decir: "The Louvre is less secure than a Spanish museum". Véase Donald Sassoon, *op. cit.*, pág. 177.

C. LA LECTURA SURREALISTA DE DALÍ DEL MITO DE LEONARDO.

La recepción daliniana del maestro florentino nos aparece mediada por el conjunto de interpretaciones y reflexiones que hicieron de Leonardo y de su obra el mito universalmente conocido que hoy día nos es tan familiar.

Ahora bien, a pesar de encontrarse con un paradigma sólidamente configurado, el creador catalán aportará una visión nueva y fresca de la figura del artista de Vinci y abrirá nuevas y no transitadas vías de interpretación del mismo.

Con anterioridad hemos subrayado la trascendencia que tiene para la construcción de la figura de Leonardo la visión que del maestro ofrecen los movimientos “Fin-de-siècle”. No en vano, hemos podido ver y comprobar que muchos de los temas característicos de la percepción que el siglo XX tuvo del artista de Anchiano aparecen, por primera vez, enunciados por los artistas y escritores que formaron parte de este movimiento cultural.

Así, la visión ambigua del leonardismo viene primeramente formulada en los textos y representaciones que estos artistas y escritores producen y difunden a una escala, lo suficientemente grande, para que el modelo interpretativo quedase establecido de manera firme. De esta manera, la ahora “clásica” ambigüedad del creador de Vinci se encontraba patentemente en sus más conocidas producciones, destacando, sin embargo, de forma sobresaliente, la encarnación de esta característica en el rostro inquietante de *Mona Lisa*.

La faz de la modelo florentina adquiriría, pues, dependiendo de la mirada del espectador bien la bondad, quizá la complicidad o, finalmente, la perversidad que incitará los comentarios e interpretaciones de un Freud y, a raíz de ellos, la propia visión daliniana del asunto.

Por otro lado, la exaltación del andrógino en este movimiento finisecular fue redirigida, de la misma manera, hacia las figuras y efigies vincianas destacando en este aspecto el protagonismo adquirido por el *San Juan Bautista* del Louvre.

Estas corrientes artísticas constituidas en los últimos años del siglo XIX volvieron, pues, a exaltar la figura del creador florentino como un genio indiscutible de espectro universal.

Efectivamente, en un momento donde las ciencias naturales se convierten en patrón metodológico del resto de disciplinas intelectuales y en el que las realizaciones de la física o la química abruman con sus éxitos, Leonardo, es entrevisto como un claro precursor de este magno progreso humano. Dalí, no olvidará esta nueva caracterización del mito vinciano, estando su gusto por la ciencia y por un arte con bases científicas en clara consonancia con las realizaciones leonardescas en este campo.

No obstante la relevancia adquirida por estos movimientos artísticos en la nueva visión de la figura vinciana, las vanguardias artísticas del siglo XX darán una nueva vuelta de tuerca hermenéutica que aportará nuevas perspectivas interpretativas de la herencia leonardesca.

De esta manera, por ejemplo, no debemos dejar de resaltar el impacto, casi sin precedentes, en la cultura de las primeras décadas de la vigésima centuria que provocó

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

la *Gioconda con bigotes* que, crudamente, lanzó como reto y enigma a los medios intelectuales y artísticos el francés Duchamp.

En capítulos anteriores hemos podido rastrear la génesis de esta saga de “giocondas” que, hoy día, son elemento imprescindible de ciertos reclamos mediáticos y artísticos. Por otro lado, sin embargo, la obra de Duchamp volvía a actualizar el problema del andrógino en el arte contemporáneo cuya raíz, como hemos ya citado, se encontraba en ciertas reflexiones decadentistas sobre el tema.

Esta plurivalencia semántica que la obra del artista del Blainville vuelve a sugerir, insiste nuevamente, en la ambigüedad, ya inseparable, a la obra vinciana en estos momentos.

Ahora bien, es en este momento hermenéutico donde la lectura de Leonardo se va a enriquecer de manera sorprendente con las investigaciones acerca de la creación artística planteadas por el movimiento surrealista del que Salvador Dalí es parte inexcusable.

Ernst, Breton junto a otros surrealistas comenzaron una “lectura surrealista” del Vinci que adquirirá su momento culminante en la producción tanto pictórica como literaria de Dalí.

El creador de Figueras no puede, pues, por un lado, escapar a esta constante permanencia de Leonardo en los círculos intelectuales que dominan la escena cultural y artística de los inicios de la pasada centuria, aunque, por otro lado, se produce tal simpatía entre los dos creadores que el creador español va adoptar a Leonardo como un personaje que marcará su trayectoria intelectual y vital convirtiéndose, como veremos más adelante, en unos de sus “padres”, padre que, aunque maltratado, no será “asesinado” por el “hijo Dalí” como sucederá con una parte de las figuras masculinas que marcan e influyen en la controvertida psicología del artista catalán.

Así pues, con un horizonte contextual tan complejo, será inevitable que nos encontremos con una profunda reflexión sobre la figura de Leonardo y con una sugerente interpretación de su obra.

Estudio sobre los libros que Dalí poseyó acerca de la figura y la actividad artística de Leonardo da Vinci.

Tras una estancia en la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras en la que pudimos realizar una investigación sobre los libros que poseyó el artista catalán sobre el genio florentino, nos gustaría dar a conocer los resultados de este trabajo que, en cierta manera, nos abre la especial recepción daliniana de Leonardo da Vinci.

La biblioteca que poseyó Salvador Dalí y que legó a la fundación que lleva su nombre contiene 4341 ejemplares, cifra que es reveladora de la profunda cultura y erudición que el artista ampurdanés tuvo y que se esmeró en poseer.

Ahora bien, en esta amplia librería conviene hacer notar que la presencia de Leonardo está bien representada con 13 ejemplares dedicados monográficamente al italiano junto a otras obras que, refiriéndose al mismo, fueron caras en su uso a Dalí.

Tal y como veremos en las propias declaraciones y testimonios que sobre la obra de Dalí presentaremos, algunos de los libros leonardescos poseen mutilaciones, a saber, láminas de la obra del artista de Anchiano que el artista de Figueras cortó para inspiración y uso propios.

Leonardo da Vinci y España

De la misma manera, algunos ejemplares poseen anotaciones manuscritas, generalmente, en lápiz, y algunos pequeños dibujos que, igualmente, comentaremos más abajo.

El elenco de textos que componían el patrimonio libresco que Dalí poseía sobre Leonardo incluye los siguientes títulos:

1. Vinci, Léonard de: *Les Carnets de Léonard de Vinci*.

Gallimard, Paris, 1952.

Esta edición de los textos vinciños era una traducción de la edición inglesa de los mismos llevada a cabo por Edward Mc Curdy, cuya labor principal, en este sentido, fue la publicación de los cuadernos de Leonardo en *Leonardo Da Vinci's Note-books: Arranged and Rendered Into English With Introductions*, 1923. El libro de la Fundación Gala-Salvador Dalí no tiene marcas de lectura.

2. Vinci, Leonardo da: *The Notebooks of Leonardo da Vinci*.

Edición de Edward Mc Curdy, Estados Unidos, 1941.

Esa edición inglesa del texto de Mc Curdy era muy interesante para nuestro artista porque poseía un conjunto de ilustraciones que seguidamente enumeramos:

- Studies of Deltoid Muscles.
- Figures to represent labour.
- Skull in median section.
- Study for monster: human foot with bear's claws.
- Frontal female, figure showing principal organs.
- Anatomy of neck.
- Child in womb.
- Left leg in three positions to show bones and tendons.
- Onion and human head in section.
- Heads of horses, lion and man, horse galloping.
- Studies of horses and riders fighting dragons.
- Human proportions.
- Creeping crowfoot, star of bethlehem.
- Violas.
- Dyer's greenweed, oak leaves and acorns.
- Flowering rushes.
- Stratified rocks.
- Rocky ravine with stream.
- Alpine valley with town.
- Amboise.
- Contour map Arezzo, Borgo San Sepolcro...
- Plan of Imola.
- Neptune, architectural...
- Study of alpine peaks.
- Flight of birds. Composite circular movement.
- Study of mechanism of wing of flying machine.
- Flying machine.
- Mechanism of flying machine.
- Armoured car.
- Mechanism of flying machine.
- Horse and rider in rapid movement.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

- Study of a dragon.
- Seated figure and water in movement.
- Cannon in action.
- Mortars firing into a fort.
- Cannon foundry.
- War machines.
- Study of drapery of kneeling figure.
- Virgin and child with cat.
- Study of hands.
- Study for infant Christ.
- Study for head of St. Philip.
- Study for head of St. James.
- Head of girl. Profile right.
- Horsemen and horses in combat. Hill town.
- Young man in masquerade.
- Matilda.
- Studies for head of Leda.
- Studies for a fountain. Studies of two youths bending.
- Deluge.
- Blending shadows.
- Incidence of rays of the light.
- Foreleg and shoulder of horse.
- Church with section.
- Cathedral with ground plan.
- Allegories.
- Events in Armenia.
- Canal of St. Christophore.
- Academia.
- Portrait.

Esta antología de los escritos de Leonardo que poseyó Dalí aparece ampliamente manejada por el artista catalán, dejando en la misma pequeños dibujos que le han sido inspirados por las láminas que acabamos de citar.

Así, en la página 185 del texto citado encontramos el ya citado gráfico en el que Leonardo representaba una cebolla y una cabeza humana seccionadas, pues bien, Dalí se debió sentir interesado por la representación de la cebolla repitiendo en la página, entre dos secciones de texto el sugerente dibujo vinciano.

Igualmente, en la página 395 encontramos otro pequeño dibujo de características no definidas.

Finalmente, entre los dibujos que el libro presenta hay una selección de temas que, como veremos serán muy utilizados por el pintor ampurdanés, como, por ejemplo, los dibujos de lucha entre jinetes.

3. O' Malley, Ch. and Saunder, C. M.: *Leonardo da Vinci on the Human Body*.
New York, 1952.

El libro muestra también el interés que Dalí sintió por algunas de las ilustraciones que aparecen en el texto, por ejemplo llamó su atención en la página 211, en la sección de "Embriology", un dibujo de Leonardo sobre el útero de una vaca. (**Imagen 1**)

Como veremos posteriormente, el dibujo vinciano es altamente interesante al presentar una forma en espiral que se acerca a los modelos áureos que interesaban al ampurdanés por esos años.

4. Chastel, André: *Léonard de Vinci par lui-même*.
Paris, 1952. Editorial Nagel.

En esta publicación, como sucederá en otras, nos encontramos con láminas ausentes que han sido recortadas por Dalí, por diferentes motivos como su copia, reflexión sobre las mismas...

5. Leonardo da Vinci: *Disegni dalla Biblioteca Reale di Windsor*.
Firenze, Palazzo Vecchio, 1979.

6. Rosci, Marco: *Léonard de Vinci*.
Milano, 1978.

En el interior de esta publicación el investigador pudo también encontrar algunas imágenes de Miguel Ángel y de Luis XIV que el artista ampurdanés utilizó sobre todo en los últimos años de su producción artística.¹⁶¹

7. Goldscheider, Ludwig.: *Leonardo da Vinci*.
Nueva York, 1943.

Este libro presenta, igualmente, un recorte en la página 7 y en la página 29.

8. Goldscheider, Ludwig: *Leonardo da Vinci*.
New York, 1944.

Esta publicación sobre Leonardo da Vinci, que repite título y autor con respecto al ejemplar visto más arriba, es, igualmente, rica en ilustraciones y muestra, como en otras ocasiones, la acción de nuestro artista sobre las páginas del libro extrayendo y recortando las que le parecen más atractivas.

En este caso, se fijó en un rinoceronte y recortó la imagen correspondiente a la *Anunciación* de los Uffizi.

9. Leonardo da Vinci: *Leonardo da Vinci*.
New York, 1956. Editorial Agostini.

Como en el caso anterior presenta recortes en las páginas 54, 137, 138 y de la página 452 a la página 455.

10. Mereikowsky, D.: *La Ressurection des Dieux*.
Paris, 1909.

El libro del escritor ruso resulta fundamental para comprender algunas de las opiniones que Dalí mantuvo sobre Leonardo ya que, dejando aun lado la fama y la trascendencia de esta romántica biografía novelada del artista italiano, fue una de las fuentes del estudio que S. Freud dedicó a Leonardo, estudió que, como más adelante podremos comprobar, influyó decididamente en la lectura que Dalí realizó del genio de Anchiano.

¹⁶¹ Véase la monumental compilación y análisis de la obra daliniana en Robert Descharnes y Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904-1989*, Köln, 2007, 2 volúmenes, especialmente las páginas 703-710, correspondientes a obras de los años 1982-1983 del segundo volumen.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

El ejemplar que de esta novela poseía el artista español, tal y como sucede en otros casos ya vistos, presenta recorte de algunas láminas que resultaron atractivas para nuestro pintor. De esta manera, encontramos ausencias en las páginas VI, VII (Baco de Leonardo), 58, 59 (Efigie de Leonardo), 272, 273, 370 y 371.

11. Popham, A.E.: *The Drawings of Leonardo da Vinci*.
New York, 1946.

El estudio de A. E. Popham es uno de los mejores en la tarea de inventariar y catalogar la producción dibujística de Leonardo. Evidentemente, esta obra debió atraer la especial predilección que sentía Dalí por los dibujos de Leonardo de quien, en este aspecto, se sentía competidor.

12. Léonard de Vinci: *Prophéties sur les animaux raisonnables et irraisonnables jadis composées par Léonard de Vinci: : Et applicables à l'an de grâce 1961*.
Paris, Collège de pataphysique, 1960

Este curioso texto que por su apariencia extravagante debió gustar al artista catalán presenta varias ilustraciones interesantes, igualmente, para Dalí, y en las que aparecían representados buhos, ojos y lazos pertenecientes a la llamada “Academia vinciana”.

En la siguiente publicación nos detendremos con un mayor detalle, no sólo por su carácter didáctico-ideológico sino también porque es uno de los libros que Dalí poseyó de tema vinciano que presenta más signos y rasgos de lectura, meditación y trabajo sobre el mismo.

13. Léonard de Vinci: *Traité de la Peinture*.
Paris, 1928, edición de Sâr Péladan.

La edición del Tratado vinciano llevada a cabo por Péladan fue una de las acciones que tuvieron una más amplia repercusión en la difusión de las ideas artísticas de Leonardo en la vanguardia ya que, publicado por primera vez en 1910 en París, el texto vinciano atrajo, sin lugar a dudas, la mirada de los artistas que en aquellos años se incorporaban a las tendencias más renovadoras en el campo de las artes.

A ello debemos unir que Péladan, intelectual francés con fama de mistagogo, era un enlace propicio entre las tendencias “Final de siglo” y las nuevas corrientes vanguardistas que triunfaban.

Dalí, leyó ávidamente el ejemplar que se conserva en la Fundación Gala-Salvador Dalí, ya que anotó un número considerable de sus páginas que recogemos en el ANEXO IV de este trabajo de investigación.

Debemos, en primer lugar, decir que las anotaciones del artista catalán, formalmente, se dividen en un subrayado de tipo general que utiliza para párrafos amplios, encerrando los mismos con una línea vertical, y un subrayado más específico que es preferido para textos más cortos y que, seguramente, eran dotados de más trascendencia por el propio Dalí. Por otro lado, en algunas hojas se incluye alguna palabra o pequeña frase que remacha o nos da una pista de la lectura daliniana del escrito.

Los temas que interesaron a Dalí de este texto que subrayó y anotó, los especificamos seguidamente:

a. Primeramente, el artista de Figueras seleccionó alguna de las frases y máximas que integran el capítulo inicial de la organización que Péladan dio al conjunto vinciano y que tituló como “De la Science en général”.

En relación con la obra daliniana debemos hacer notar una frase que Leonardo escribe y que dota de importancia profunda para el pintor el conocimiento de la ciencia: “Étudie d’abord la science”¹⁶². Dalí, quizá, influido por la inclinación vinciana al estudio científico hizo de su obra artística una producción donde el discurso científico tenía su lugar y privilegio.

Por otro lado, nuestro artista debió sentir, igualmente, la intención retórica de alguno de los recursos literarios vincianos que, como veremos, serán usados por el propio Dalí. Nos estamos refiriendo a una fórmula tan interesante como la que el creador de Anchiano en una frase como: “O profonde sottise, de ceux qui blâment les hommes d’apprendre directement de la nature, laissant là les auteurs, disciples de cette même nature.”¹⁶³

Finalmente, nos gustaría subrayar el interés que las reflexiones vincianas acerca del equilibrio y de la posición del cuerpo humano levantan en Dalí, así, más adelante podremos observar como el artista gerundense subraya, delatando de esta forma su interés, por cuestiones similares que aparecen en otros capítulos de este tratado leonardesco:

“Sus movimientos nacen de su centro de gravedad que se encuentra colocado en el centro de los pesos equivalentes, y de este punto parte la extensión o la retracción, la relajación o la contracción de los músculos.”¹⁶⁴

b. El siguiente capítulo que llama la atención de Dalí es el que corresponde en la edición de Sâr Péladan a lo que él denomina: “Apologie de la peinture”. En este apartado el artista de Figueras es atraído por un texto de mediana extensión en el que Leonardo introduce el problema de la comparación de las artes y las letras. El tema del *paragone* debió interesar a nuestro Dalí ya que dejó una vasta producción tanto en el campo pictórico como en el campo literario y, de hecho, hay casos en que un poema o una pintura se corresponden, como es el caso de *el espectro del Sex-Appeal* del cual existe la representación pictórica y una elaboración literaria.¹⁶⁵

Además su consciencia de la rivalidad entre las distintas artes la dejó entrever tanto en unas frases incluidas en *50 Secrets of Magic Craftmanship* (1948) como en sus *Confesiones inconfesables* de 1973:

“La pintura, como Leonardo da Vinci probó es superior a todas las demás artes, ya que es dirigida al más noble y divino de todos los órganos, el ojo. Comparar el oído al ojo sería tan absurdo como comparar la nada al oído.”¹⁶⁶

“Con aplomo, afirmé que yo, aplastándole el violín, había querido demostrar la superioridad de la pintura sobre la música.”¹⁶⁷

¹⁶² Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, Paris, 1928. Edición de Sâr Péladan, pág. 16.

¹⁶³ *Ibidem*, pág. 14

¹⁶⁴ *Ibidem*, pág. 13. “Leurs mouvements naissent de leur centre de gravité qui se trouve placé au centre des poids équivalents, et de ce point part l’extension ou la rétraction, la détente ou la contractilité des muscles.”

¹⁶⁵ *El espectro del sex appeal*, óleo sobre lienzo, Fundación Gala-Salvador Dalí, 1934. El escrito sobre el mismo tema se encuentra en el artículo que lleva el título de “Los nuevos colores del ‘Sex-Appeal’ *spectral*”, redactado, igualmente, en 1934.

¹⁶⁶ Salvador Dalí, *50 Secrets of Magic Craftmanship*, New York, 1992, pág. 15: “Painting, as Leonardo da Vinci, proved is superior to all the other arts, because it is directed to the most noble and divine of all the organs, the eye. To compare the ear to the eye would be as absurd as to compare the none to the ear.”

Ahora bien, por otro lado, el pintor ampurdanés se debió, quizá, sentir atraído por la consideración que el genio florentino hizo de la pintura caracterizándola como una profunda filosofía o vía de conocimiento: “La peinture est une philosophie, parce qu’elle traite du mouvement des corps dans la promptitude de leurs actions, et la philosophie elle aussi s’occupe du mouvement. Qui blâme la peinture, blâme la nature; l’oeuvre de peintre représente l’oeuvre de la nature, et ainsi le blâmateur manque de sentiment.”¹⁶⁸

En el mismo paso Leonardo realiza un análisis de las posibilidades de los diferentes sentidos pertenecientes al cuerpo humano, ensalzando el privilegio del ojo sobre los demás, y, es en este privilegio del órgano visual donde Da Vinci elabora uno de los encomios más brillantes de la tarea del pintor que debió impresionar profundamente a Dalí, tanto por la fuerza de su enunciación como por la relevancia que la obra del artista adquiriría:

“Si el pintor quiere ver una belleza que le encante es dueño de crearla; y si le place evocar monstruos aterradores o bien escenas bufonescas y risibles o, igualmente, otras atrayentes es dueño y señor de hacerlo; y si quiere presentar lugares desolados o rincones sombríos y frondosos o lugares cálidos cuando el tiempo es cálido o, igualmente, lugares calurosos cuando el tiempo es frío (Es dueño de ello).

Si quiere descubrir valles o cimas de montañas, divisar una gran llanura o bien el mar en el horizonte de ellos es señor, así como también valles deprimidos y distinguir las altas montañas, o desde sus cimas contemplar los valles y los arenales.”¹⁶⁹

Ahora bien, dentro de las bases intelectuales del surrealismo que hacían del deseo una fuerza vital de conocimiento y de actuación, Dalí debió sentir la fuerza del planteamiento vinciano cuando manifestaba el ardiente deseo que la imagen podía producir despertando de manera ingente la libido, que, como concepto de análisis, ya había sido descrita por Freud: “d’autres ont peint des sujets libidineux et si luxurieux qu’ils ont incité les contemplateurs à la même débauche, ce que la poésie ne pourrait faire”¹⁷⁰

Finalmente, como resumen del largo párrafo vinciano, Dalí subraya de una manera más evidente: “car l’oeuvre artistique et son but ne se démontrent pas en paroles”.¹⁷¹

c. En el capítulo de este *Tratado* bautizado como “Parallèle entre le peinture et la poésie” nuestro pintor se encontrará con un conjunto de argumentos que siguen la comparación entre las artes ya vista, de la misma manera, en el apartado anterior, así como elogios de la pintura como un arte que refleja la naturaleza con un verismo capaz de movilizar el alma del espectador.

Sin embargo, hay una frase interesante en este capítulo que nuestro Dalí enfatizó con su subrayado a lápiz, quizá por el simbolismo de su sentido, y que dice: “Si la sculpture

¹⁶⁷ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, en *Obras completas*, vol.II, pág. 337.

¹⁶⁸ Léonard de Vinci, *Traité, op. cit.*, pág. 18.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 20. “Le peintre veut voir une beauté qui l’enchanté, il est maître de la créer; et s’il lui plaît d’évoquer des monstres épouvantables ou bien des scènes bouffones et risibles ou bien d’autres touchantes, il en est le maître et le dieu; et s’il veut faire des sites désolés ou des coins ombreux et touffus dans le temps chaud, ou bien des endroits chauds quand le temps est froid. Veut-il découvrir des vallées ou des cimes de montagnes, apercevoir une grande plaine, ou bien la mer à l’horizon, il en est le maître, comme aussi des basses vallées et d’apercevoir les hautes montagnes, ou de leur sommet de contempler les vallées et les grèves.”

¹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 21. Sobre el concepto de libido en la obra freudiana las referencias son múltiples al convertirse en un concepto central de sus especulaciones. Así podemos señalar como textos célebres donde este concepto adquiere una respetable importancia: *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1901-1905); *Introducción al narcisismo* (1914); *Psicoanálisis y teoría de la libido* (1925).

¹⁷¹ *Ibidem*.

reçoit la lumière par-dessous, elle paraît monstrueuse et barbare: cela n'arrive pas à la peinture, qui porte sa lumière avec elle.”¹⁷².

d. El siguiente capítulo que llamó la atención del artista español es “Conseils et recettes”. Este apartado engloba, como su nombre efectivamente señala, un conjunto de recomendaciones que tuvieron un éxito duradero en la historia de la tratadística. De hecho, fueron estas máximas las que ocuparon más espacio en la edición abreviada que del texto vinciano fue publicada en 1651.

Dalí, se dejara seducir por estas máximas vincianas que tienen el sabor del “arte bien hecho” avalado por la tradición, que el ampurdanés tratará de restaurar en el arte contemporáneo, así como, de la misma manera, estos consejos incluyen algunos de los pasos más valorados por las tendencias vanguardistas especialmente por la surrealista.

Primeramente, la atención de Dalí es atraída por la recomendación vinciana que aconseja la soledad para la creación artística. Este criterio será ampliamente difundido y apreciado en el arte de las vanguardias, de tal manera que será valorado por el propio Picasso que llegó a afirmar: “Ya que no puedo trabajar salvo en soledad [...] Es necesario que viva mi trabajo y esto es imposible salvo en la soledad.”¹⁷³

Dalí, recoge el presupuesto vinciano al señalar en el texto por él poseído: “Si tu est seul, tu seras tout à toi.”¹⁷⁴

Seguidamente, nuestro pintor selecciona un par de consejos acerca de la necesidad para el pintor de conocer bien todas las partes de su trabajo, así como de poseer un conjunto variado de conocimientos que le permitan lo que Leonardo denominaba “universalidad”.

Sin embargo, aunque el florentino señalaba la similitud existente entre la morfología de gran parte de los animales exceptuaba de esta regla a los peces e insectos por su aparente extrema variedad.

Quizá esta reflexión acerca de los insectos despertó el interés de Dalí, ya que, como sabemos, el artista catalán sentía una profunda curiosidad por insectos como la mosca así como un extremo temor por los saltamontes, lo que le llevó a anotar al lado de este párrafo leonardesco la palabra. “Anatomía”.¹⁷⁵

¹⁷² *Ibidem*, pág. 57.

¹⁷³ Ashton, Dore, *Picasso on Art. A Selection of Views*, Massachussets, 1977, pág. 84. “Because I cannot work except in solitude”, he continued “It is necessary that I live my work and that is imposible except in solitude”

¹⁷⁴ Léonard de Vinci, *Traité*, *op. cit.*, pág. 60

¹⁷⁵ El terror que le provocaban los saltamontes lo narró magistralmente Salvador Dalí en una de las muchas anécdotas que llenan su *Vida Secreta*: “¡Cuando menos se piensa, salta la langosta! ¡Horror de los horrores! Y siempre era así. En el momento culminante de mis más extáticas contemplaciones y visualizaciones, la langosta saltaba. Pesado, inconsciente, angustioso, su salto, terriblemente paralizador, se reflejaba en un estremecimiento de terror que sacudía hasta el fondo todo mi ser. Langosta -¡asqueroso insecto! Horror, pesadilla, verdugo y alucinante locura de la vida de Salvador Dalí. Tengo treinta y siete años, y el miedo que me causan las langostas no ha disminuido desde mi adolescencia. Al contrario. Diría que, si ello es posible, ha aumentado todavía. Aun hoy, si me hallara al borde de un precipicio y una gran langosta se lanzara sobre mí y se me pegara al rostro, preferiría saltar al abismo que soportar este ‘horror’” Salvador Dalí, *Vida Secreta en Obra completa*, vol. I, Barcelona, 2003, págs. 454-455. Igualmente, moscas, hormigas y gusanos pululan por lagunas de las obras pictóricas y textos más significativos del artista gerundense que sintió una poderosa atracción hacia este tipo de seres como se puede observar en *El gran masturbador* (1929), *El Enigma del deseo* (1929) o el *Retrato de Paul Eluard* (1929).

Por otro lado, no debemos olvidar en relación a este tema el *Elogio de la mosca* que incluyo como apéndice en su *Diario de un genio*, Barcelona, 2002 (1ª ed. 1964), págs. 261-263.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

A continuación, nuestro pintor marca un amplio conjunto de máximas vincianas entre las que destacan, entre otras, la importancia concedida a la elaboración metal que siempre debe superar, en el gran maestro, a la obra resultante: “Cuando la obra se iguala al juicio del artista es triste signo de tal juicio; cuando la obra lo supera es peor: lo que sucede a los que se admiran de haber alcanzado un logro; cuando el juicio supera la obra es el signo perfecto”¹⁷⁶

Igualmente, es notable que Dalí nos marque la conocida sentencia leonardesca en la que se indica que el buen discípulo siempre debe superar al maestro: “Pauvre disciple qui ne surpasse pas son maître!”¹⁷⁷. Recordatorio que nos situaría en la lectura daliniana de los escritos y las producciones del artista florentino dentro de los parámetros introducidos por el análisis freudiano, por el cual todo hijo tiende a “asesinar” a su padre:

“Aquellos que de niños desean a su madre, entrañan inevitablemente la aspiración de llegar a ocupar el lugar del padre, se identifican con él en su fantasía, y hacen luego, de su vencimiento, la labor de toda su vida.”¹⁷⁸

Efectivamente, como más adelante tendremos ocasión de comprobar, se establecerá un paralelismo entre el deseo descrito por Freud en Da Vinci de suprimir las figuras paternas con el deseo de Dalí de desembarazarse de figuras de un carácter semejante como su padre biológico, sus mentores o sus “padres artísticos” entre los que estaba, como se vera, el propio Leonardo.

Otro consejo dado por el artista italiano y recogido por el español es la utilidad que cabe sacar de las ventajas artísticas del uso del espejo: “Para volver a mi promesa sepas que debes tomar un espejo plano y mirar allí tu obra que te aparecerá invertida y como hecha por la mano de otro maestro: así, juzgarás mejor tus errores”¹⁷⁹ En la producción pictórica del artista de Figueras aparecerá este uso del espejo en alguna ocasión como, por ejemplo, en el conocido *Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas, eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas por seis espejos verdaderos*¹⁸⁰ (**Imagen 2**).

Evidentemente, con obras de esta concreción plástica Dalí, no sólo tenía en mente la tradición vinciana sino gran parte de la historia de la pintura occidental que pasa desde el *Matrimonio Arnolfini* hasta las inexcusables *Meninas* velazqueñas. Ahora bien, no debemos olvidar que Leonardo no sólo se interesó por los espejos desde un punto de vista artístico sino que, también, estos objetos lo atrajeron por sus posibilidades físicas,

Más adelante, de todas maneras, tendremos ocasión de señalar otro posible sentido que los insectos adquieren en la obra de Dalí, al situarse, en algunos casos, en la boca durmiente, de posibles autorretratos del pintor.

¹⁷⁶ Léonard de Vinci, *Traité, op. cit.*, pág. 63. “Quand l’oeuvre s’égale au jugement de l’artiste, triste signe qu’un tel jugement; quand elle le dépasse c’est pire: cela arrive à ceux qui s’étonnent d’avoir si bien réussi; quand le jugement surpasse l’oeuvre, c’est le signe parfait”

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, en “Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci”, Madrid, 1987 (1ªed. 1970), pág. 58.

¹⁷⁹ Léonard de Vinci, *Traité, op. cit.*, pág. 64. “Pour revenir à ma promesse, sache que tu dois prendre un miroir plan y regarder ton oeuvre qui t’apparaîtra à l’inverse et comme de la main d’autre maître: ainsi tu jugeras mieux de tes erreurs”

¹⁸⁰ Óleo sobre lienzo, obra estereoscópica en dos cuadros, 60x 60 cada uno. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

siguiendo en ello, los estudios clásicos y medievales protagonizados, en cierta manera, por Arquímedes.¹⁸¹

Otra idea vinciana repetida en varias ocasiones en el párrafo elegido por el pintor catalán es aquella que previene al artista de intentar eliminar la repetición en su producción pictórica de las características físicas de su persona y de sus caracteres físicos y emocionales.

Leonardo, de forma clara, no hizo caso de este sabio consejo que venía a poner en juicio el famoso adagio atribuido al viejo Cósimo de Medici y también enunciado por el propio Savonarola que aparecía enunciado como: “ogni pittore dipinge sè”¹⁸²

En este sentido, Dalí siguió el mismo recorrido que el maestro italiano al tomar en gran parte de su obra a su propia mujer como modelo y canon de belleza femenino y al elegir, igualmente, como arquetipo de anatomía femenina, sobre todo, en sus dibujos, a una joven estilizada de cintura de avispa que enfatiza sus glúteos y senos.

Ahora bien, entre estos consejos vincianos recogidos por el creador ampurdanés no puede faltar uno de los textos más emblemáticos de la recepción de Leonardo en el mundo creativo del surrealismo, nos estamos refiriendo, naturalmente, a los famosos pasos vincianos que inducen al artista a observar los muros manchados, las nubes, las cenizas o el humo para ver en ellos a través de una visión creativa un nuevo mundo de formas y escenas.

La lección del muro leonardesco, como ya hemos recordado con anterioridad, fue asumida no sólo por Breton o Ernst, en los medios hispanos Ramón Pérez de Ayala o el propio Unamuno habían sido conscientes potencial creativo de estas formulaciones vincianas.

Más adelante analizaremos más reposadamente la utilización que Dalí hizo de esta máxima vinciana.

En fin, dentro de este capítulo Dalí ha seleccionado, de la misma manera dictámenes acerca de la anatomía y la gesticulación adecuada de los personajes de una obra o, también, de la utilidad que tiene para la consecución adecuada de la obra de un pintor el poseer conocimientos adecuados de la naturaleza...

Estos consejos, debieron ser aceptados con una cierta plenitud en los años en que el artista español reconoció en las obras de los maestros renacentistas una fuente no despreciable de inspiración y tradición pictóricas.¹⁸³

¹⁸¹ Sobre las investigaciones vincianas acerca de los espejos se puede consultar entre otros títulos relevantes: V.P. Zubov, *Leonardo da Vinci*, New York, 1996 (1ªed. inglesa 1968); Michael White, *Leonardo. El primer científico*, Barcelona, 2001 (1ªed. inglesa 2000); Fritjof Capra, *La ciencia de Leonardo*, Barcelona, 2008 (1ª ed. inglesa, 2007); Giorgio T. Bagni y Bruno D'Amore, *Leonardo e la matematica*, Firenze, 2006; Linda Luperini, *L'ottica di Leonardo tra Alhazen e Keplero*, Milano, 2008; David C. Linberg, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976 y, finalmente, Bülen Atalay, *Las matemáticas y la Mona Lisa*, Córdoba, 2008 (1ªed. inglesa 2004).

¹⁸² Véase Frank Zöllner, “Ogni pittore dipinge sè. Leonardo da Vinci and ‘automimesis’”, en Winner, Matthias (ed.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim, 1992, págs. 137-160.

¹⁸³ D. Emilio Gómez Piñol reflexiona acertadamente sobre este problema del arte actual cuando escribe: “En nostálgico contraste se recuerda que en otras épocas los artistas habían de pensar y elaborar sus obras, no solo limitarse a ‘escoger’ un tema al albur, sino que necesitaban también dominar una serie de técnicas para expresarse. En relación con ello parece una aspiración sanamente elitista imaginar una selección por el esfuerzo, la destreza y la calidad de la obra conseguida [...] No parece aceptable que sólo una ingeniosa idea impactante y pretendidamente transgresora, sin otro bagaje ni elaboración permita

Ahora bien, no podemos dejar de olvidar lo significativa que una frase como la que sigue debía ser para el genio catalán: “J’ai éprouvé qu’il est utile, dans l’obscurité du lit, de se répéter les linéaments superficiels des formes étudiées et d’autres choses, pour confirmer la mémoire.”¹⁸⁴

Quizá, frases vincianas como la que acabamos de citar se podrían poner en conexión con una lectura surrealista de los escritos leonardescos que privilegian el mundo onírico como una vía novedosa de acceso a parcelas de una realidad hasta ahora olvidada:

“Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibles que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de vigilia.”¹⁸⁵

e. En el capítulo nombrado como “Du dessin” Dalí subraya una serie de recomendaciones acerca del contorno y la silueta en las que Leonardo considera la forma de obtener una mejor representación de estos límites pictóricos.

Estos problemas de luz y sombra que hacen verdaderamente tangible la representación pictórica estaban, según el criterio de Daniel Abadie, en el centro de la teoría que regía la elaboración artística daliniana:

“La densidad exacta que proponen estos cuadros no es la del dibujo lineal, en la que el trazo delimita y aísla sino más bien la que se produce en la confrontación de superficies donde el color, en su límite, como vaporizado, juega un papel aglutinante. La precisión que encontramos aquí es la del mecanismo del ojo, la de su poder de acomodación. Ninguna pasividad es posible, porque la información, repartida igualmente, solicita en todos los puntos la misma atención de la mirada. La equivalencia de cada fragmento, es la que Dalí buscará, estos últimos años, en sus investigaciones sobre las imágenes virtuales, cuando emprenderá sus trabajos sobre los hologramas.”¹⁸⁶

Así, tal y como nos señala el estudioso belga Dalí se interesó especialmente, dentro de su programa de investigación de la representación, por el problema del límite o

sentar plaza de artista genial.”. La cita está extraída de Emilio Gómez Piñol, *Ruptura vanguardista, desintegración y nostalgia del arte*, Sevilla, 2005, pág. 62

¹⁸⁴ Léonard de Vinci, *Traité, op. cit.*, pág. 77.

¹⁸⁵ André Breton, *Manifestos del Surrealismo*, Madrid, 1974, pág. 26, el texto corresponde al *Primer Manifiesto* redactado en 1924. “C’est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l’activité psychique (puisque, au moins de la naissance de l’homme à sa mort, la pensée ne présente aucune solution de continuité, la somme des moments de rêve, au point de vue temps, à ne considérer même que le rêve pur, celui du sommeil, n’est pas inférieure à la somme des moments de réalité, bornons-nous à dire: des moments de veille) ait encore si peu retenu l’attention.” La cita está extraída de la edición francesa del Manifiesto: André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1995. Sin embargo, Freud y sus seguidores se sintieron atraídos por otros textos vincianos que recordaban la actividad en el lecho y que propician la lectura y el interés de los surrealistas por Leonardo: “[in that bed] many vain pleasures are enjoyed both by the mind in imagining impossible things”. La cita se encuentra en Wayne Andersen, *Freud, Leonardo da Vinci and the Vulture’s tail. A Refreshing Look at Leonardo’s Sexuality*, New York, 2001, pág. 195.

¹⁸⁶ Daniel Abadie, “Les obsessions déguisées de Salvador Dalí”, en V.V.A.A., *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, Paris, 1980, pág.15. “L’exacte densité que proposent ces tableaux n’est pas celle du dessin linéaire, du trait qui délimite et isole, mais plutôt celle produite par la confrontation de surfaces où la couleur, à sa limite, comme vaporisée, joue un rôle de liant. La précision ici est du ressort de l’oeil, de son pouvoir d’accomoder. Aucune passivité n’est possible, car l’information, également répartie sur tout le tableau, sollicite en tous points la même attention du regard. L’équivalence de chaque fragment, c’est elle que Dalí retrouvera, ces dernières années, dans ses recherches sur les images virtuelles, lorsqu’il entreprendra ses travaux sur les hologrammes.”

frontera de las superficies, límite que no radicaba en una diferenciación lineal sino en una sutil degradación colorista.

Evidentemente, en relación a esta cuestión los estudios lumínicos realizados por Leonardo debieron atraerle especialmente, y, por lo tanto, no es baladí que remarque contenidos vincianos como:

“Los contornos a una distancia mediocre, no son igualmente perceptibles que los que están más cercanos; no los termines, pues, de una forma tan visible. Un pintor debe trazar más o menos el contorno de los objetos, según su alejamiento. El contorno que separa un cuerpo de otro es como una línea, pero una línea que no es diferente del cuerpo en que ella termina. Un color comienza donde otro acaba, sin que haya nada entre ellos. Es necesario dar a los contornos y a los colores el grado del día y el debilitamiento que pide el alejamiento de los objetos.”¹⁸⁷

“El contorno lateral es el término de la superficie, línea de un espesor invisible: tu, por lo tanto, pintor, no rodees el cuerpo de líneas, sobretodo en las cosas más pequeñas que el natural, que no pueden, no solamente, mostrar contornos laterales sino que tienen, a una cierta distancia, sus miembros invisibles.”¹⁸⁸

Ahora bien, también, igualmente interesante le debió parecer la conocida frase vinciana que marcó el pintor ampurdanés con un subrayado más notorio: “L’esprit de peintre doit sans cesse se transmuier en autant de discours qu’il voit de figures d’objets qui lui apparaissent.”¹⁸⁹

Esta frase reivindica con fuerza el derecho del pintor a crear y a interpretar el mundo a través de su imaginación y mente. Así, el artista no es mero plagiador de aquello que ve sino que lo transmuta, lo interpreta dando de ello una nueva creación que en palabras de Leonardo lo acercaría al propio Dios.¹⁹⁰

La visión de arte reivindicada por Leonardo apela, no solamente, a la fuerza intelectual del mismo sino también a la propia subjetividad de la interpretación del artista. Valores que, como sabemos, están en los fundamentos de la visión que del artista tenían las vanguardias.

Seguidamente, Dalí continuará su selección de textos dando importancia a los problemas lumínicos, problemas que, como acabamos de ver, interesaron fuertemente al maestro florentino e, igualmente, al catalán.

f. En el capítulo llamado “Du modèle” continúa el interés daliniano por problemas técnicos referidos a las cuestiones lumínicas y la obtención del volumen y la tridimensionalidad a través del color, de la luz y la sombra.

¹⁸⁷ Léonard de Vinci, *Traité, op. cit.*, pág. 100. “Les contours, à une distance mediocre, ne sont pas aussi perceptibles que ceux qui sont plus près; ne les termine donc pas de façon aussi ressentie. Un peintre doit tracer plus ou moins le contour des objets, selon l’éloignement. Le contour qui sépare un corps d’un autre est comme une ligne, mais une ligne qui n’est pas différente du corps qu’elle termine. Une couleur commence où une autre finit, sans qu’il y ait entre elles. Il faut donc donner aux contours et aux couleurs le degré de jour et d’affaiblissement que demande l’éloignement des objets.”

¹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 101. “Le contour latéral est le terme de la surface, ligne d’une épaisseur invisible: toi donc, peintre, n’entoure pas le corps de lignes, surtout pour les choses plus petites que le naturel, qui non seulement ne peuvent pas montrer de contours latéraux, mais ont, à distance, leurs membres invisibles.”

¹⁸⁹ *Ibidem*, pág. 100.

¹⁹⁰ “Adonque rettamente la chiamaremo nipota d’essa natura e parente d’iddio”, Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.* vol. I, pág. 137.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

g. A continuación, nuestro pintor se sentirá captado por la siguiente frase vinciana: “Les membres qui font effort, fais les musculeux; ceux qui n’agissent pas, fais-les sans muscle et doux.”¹⁹¹

El consejo vinciano está en consonancia con problemas de orden representacional con los que Dalí se sentía interesado y estaba de acuerdo dentro del marco de una pintura de factura clásica.

De hecho nuestra afirmación no es baladí si atendemos a la siguiente afirmación del pintor de Figueras:

“Yo me apasionaba por el arte de pintar. Quería dibujar y pintar como los antiguos maestros porque éste es el único método capaz de traducir las visiones que el cerebro puede imaginar. Trataba de alcanzar el talento artesano de un Vermeer o de un Leonardo da Vinci. Un pintor es, primero, alguien que combate su pereza estudiando anatomía, el dibujo, la perspectiva, el color. El genio viene después, si puede. La honestidad no es pintar deshonestamente.”¹⁹²

h. En el capítulo dedicado a la anatomía, en primer lugar, nuestro pintor se fija en el conocido pasaje en el que Leonardo declara la dificultad de seguir los diferentes estudios anatómicos:

“Y tú, que juzgas preferible ver realizar la anatomía que ver los dibujos, dirías bien si fuese posible ver en realidad todo lo que esos dibujos te muestran en una sola figura, de hecho, con todo tu genio tú no lograrás ver y no conocerás nada más que algunas venas, en tanto que yo, para tener verdadera y plena consciencia de ello he disecado más de diez cuerpos humano, separando todos los miembros, consumiendo en pequeñísimas partes toda la carne que se encuentra alrededor de las venas, sin derramar la sangre sino solamente ésta que de manera insensible surge de las venas capilares: un cuerpo solo no dura el tiempo necesario, es necesario proceder, progresivamente, sobre muchos cuerpos para conseguir el conocimiento completo, y, a menudo, hay que volver a empezar dos veces para encontrar las diferencias.”¹⁹³

Ahora bien, el texto que más interesa a nuestro Dalí y que marca con una mayor viveza es un párrafo referido a la organización jerárquica de nuestro cuerpo, en el que, quizá, el artista español vio una semejanza con su teorías arquitectónicas que ensalza el elemento cupuliforme como principio regente del cuerpo arquitectónico o como la monarquía, que sería un sistema político de organización jerarquizada.

Veamos el texto vinciano:

“La naturaleza ha ordenado, en el hombre, los músculos oficiales, tiradores de los nervios, que pueden remover todos los miembros según la voluntad y el deseo del sentido común, de manera similar que los oficiales delegados por un señor a través de numerosas provincias y ciudades y que en estos diversos lugares lo representan y obedecen a su voluntad. Esta administración que obedece en más de un caso como a la orden dada por boca del señor, a menudo, actúa igualmente en un caso semejante, sin que el señor haya manifestado su voluntad.”¹⁹⁴

¹⁹¹ Léonard de Vinci, *op. cit.*, pág. 119

¹⁹² Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, en *Obra completa*, vol.II, pág. 572-573.

¹⁹³ *Ibidem*, pág. 123. “Et toi, qui juges préférable de voir faire l’anatomie que de voir les dessins, tu dirais vrai s’il était possible de voir en réalité tout ce que ces dessins te montrent en une seule figure: en fait, avec tout ton génie, tu ne verras et ne connaîtras rien que quelques veines; tandis que moi, pour en avoir vraie et pleine connaissance, j’ai dissequé plus de dix corps humains, séparant tous les membres, consumant en très petites parties toute la chair qui se trouvait autour de ces veines, sans répandre du sang sinon celui presque insensible des veines capillaires. Un seul corps ne dure pas le temps nécessaire; il faut procéder, de main en main, sur plusieurs corps pour arriver à l’entière connaissance, et souvent recommencer deux fois pour trouver les différences.”

¹⁹⁴ *Ibidem*, “La nature a ordonné, dans l’homme, les muscles officieux, tireurs des nerfs, qui peuvent remuer les membres selon la volonté et le désir du sens commun, à la similitudine des officiers délégués par un seigneur à travers plusieurs provinces et cités, et qui, en ces divers lieux, le représentent et

Y, seguidamente, comprobemos como esta visión organizada y jerarquizada que nos da Leonardo coincide con el pensamiento daliniano:

“Las estructuras más sublimes de nuestra época son las del americano Fuller. Ha concebido las primeras estructuras monárquicas de la arquitectura moderna puesto que con Ledoux ha reencontrado el ideal de Luis XV. Ledoux construyó las primeras casas completamente esféricas y los domos, pero su obra fue interrumpida por la nefasta Revolución francesa que destruyó las aspiraciones legítimas de la aristocracia y en su lugar instaló a la burguesía, hasta el día en que Fuller la ha sustituido por la ligereza de esas estructuras que son casi tan finas como la semilla del diente de león dibujada en el diccionario Larousse... Se sopla y echa a volar...”

Emilio Piñero, en España, ha inventado también unas estructuras que Fuller dice que él no sabría resolver, tan molecular y viviente es su ligereza. Están basadas en las tensiones que ellas mismas desarrollan: son unos haces atados con cables; se desatan esos cables y ellas se despliegan por sí mismas y adquieren rigidez. Es una arquitectura celular casi viva.”¹⁹⁵

Finalmente, en ese apartado el artista español, llama la atención dos veces ante la alerta que todo pintor, buen conocedor de la anatomía, debe tener para no convertir a los protagonistas de su obra en “un sac de noix”.¹⁹⁶

i. En el capítulo dedicado a “La figure”, nuestro artista se deja llevar, sobre todo, por las cuestiones que se dedican a la exposición de las reglas del equilibrio de los miembros tanto en estado de quietud como en movimiento.

De la misma manera, se interesa por los consejos leonardescos que recomiendan al pintor valorar de forma diferente los músculos humanos que trabajan de aquellos que, en cualquier movimiento, se mantienen en reposo: “Mais il faut que les muscles soient beaucoup plus marqués du côté où l’homme portera son effort, que le membre qui travaille le plus ait sa musculature bien accusée.”¹⁹⁷

j. Curiosamente, en el apartado nombrado por Sâr Péladan como “Du mouvement” Dalí se siente atraído, una vez más, por un paso que describe una actitud de “balanza” humana, donde los miembros se contraponen unos a otros creando un efecto de “contrapposto”:¹⁹⁸

“Las figuras en una actitud estable y firme deben tener en los miembros alguna variedad que haga contraste. Si uno de los brazos se echa hacia delante es necesario que el otro permanezca o se retire hacia atrás; si la figura está apoyada sobre una pierna, que el hombro que cae sobre esta pierna esté más alto que el otro. Esto se observa en las personas de juicio que dan el contrapeso natural a la figura de pie, por miedo que ella no caiga: porque apoyándose sobre uno de los pies, la pierna opuesta, que esta un poco recogida, no sostiene el cuerpo y permanece como muerta y sin acción, de suerte que es necesario que el

obéissent à sa volonté. Cette administration qui obéit, en plus d’un cas comme à l’ordre donné par la bouche du seigneur, souvent agit d’elle même dans un cas semblable, sans que le seigneur ait eu à manifester sa volonté.”

¹⁹⁵ Salvador Dalí, *Obra Completa*, Barcelona, 2003, vol. II, *Textos autobiográficos: Confesiones inconfesables*, pág. 676.

¹⁹⁶ Léonard de Vinci, *Traité*, *op. cit.*, pág. 126.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pág. 143.

¹⁹⁸ Leonardo en su deseo de hacer de la representación del cuerpo humano en movimiento una ciencia, utilizó como uno de sus principios teóricos los estudios sobre la balanza que habían sido desarrollados por físicos medievales como Giordano Nemorario, de ahí que considerase como uno de los textos más preciosos para su lectura el *Tractatus de ponderibus*. Sobre este aspecto se puede ver la introducción al problema hecha por E. Solmi en *Scritti vinciani. Le fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, 1976 (1ª ed. 1908), págs 180 y s.s., y sobre todo la ya citada obra de Pierre Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci. Ceux qu’il a lus et ceux qui l’ont lu*, Montreux, 1984 (1ª ed. 1909), 2 vols.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

peso de arriba que se concentra en esta pierna envíe el centro de su pesadez sobre la juntura de la otra pierna que soporta el cuerpo.”¹⁹⁹

Como ya hemos hecho notar anteriormente, como pintor que respetaba la tradición clásica Dalí ya se había interesado por otros textos del tratado leonardesco que hacían recomendaciones parecidas. Sin embargo, en este caso, el pintor de Figueras dejó al margen una pequeña anotación que dice: “béquilles”

Las muletas son un elemento figurativo de gran carga simbólica en la obra daliniana que, efectivamente, en algunos casos, sujetan los cuerpos y figuras blandos que dan la impresión de sucumbir a su propia lasitud.²⁰⁰

Ahora bien, el texto vinciano nos muestra un “contrapposto” al que en palabras de Dalí habría que añadir una muleta quizá en una aparición parecida al dibujo que aparece en la *Vida secreta* en el que un pequeño Salvador Dalí coronado parece en la postura clásica esgrimiendo como alarde del futuro bastón una descomunal muleta. **(Imagen 3)**

k. Resulta, igualmente, sumamente interesante que del apartado nombrado como “De la composition” nuestro artista escoja una de las narraciones más atractivas y poderosas de Da Vinci, nos estamos refiriendo a su conocida descripción de una batalla. En este paso literario, el genial florentino introduce y recrea los elementos que para él son substanciales a la hora de crear una escena de esta temática. Así, los efectos lumínicos, la dinamicidad, las fuerzas que se interponen y ocluyen, las expresiones bárbaras, diversas tanto de contendientes como de caballos, se constituyen como elementos compositivos básicos que el pintor debe investigar y recrear en toda su potencialidad.

Posiblemente, Leonardo tuvo en cuenta toda esta teoría artística a la hora de enfrentar el problema surgido de la elaboración de la *Batalla de Anghiari* y Dalí debió percibir toda la potencialidad creativa que surgía de la imaginación vinciana.

¹⁹⁹ Léonard de Vinci, *Traité, op. cit.*, pág. 160. “Les figures dans une attitude stable et ferme doivent avoir dans les membres quelque variété qui fasse contraste. Si un des bras se porte en avant, il faut que l’autre demeure ou se retire en arrière; si la figure est appuyée sur une jambe, que l’épaule qui porte sur cette jambe soit plus haute que l’autre. Cela s’observe par les personnes de jugement qui donnent le contrepoids naturel à la figure debout, de peur qu’elle ne tombe: car en s’appuyant sur un des pieds, la jambe opposée, qui est un peu pliée, ne soutient point le corps et demeure comme morte et sans action, de sorte qu’il faut que le poids d’en haut, qui se reencontre sur cette jambe, envoie le centre de sa pesanteur sur la jointure de l’autre jambe qui porte le corps.”

²⁰⁰ Véase Laia Rosa Armengol, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, 2003, “La muleta daliniana otro cetro” págs. 289-292. Sin embargo, es posible ver también en la muleta daliniana un objeto de simbologías sexuales más profundas que vendrían asociadas al episodio narrado en la *Vida secreta* en relación a la madre de Dullita, *op. cit.*, pág. 411-412. De hecho, siguiendo la obra freudiana, tan importante para comprender una parte de la obra de nuestro artista la muleta podría ser asociada a la potencia erecta del miembro viril: “Particularmente, los genitales pueden ser representados por una gran cantidad de símbolos, con frecuencia sorprendentes en extremo. Los más diversos objetos son empelados para la designación simbólica de los genitales. Cuando agudas armas y objetos alargados y rígidos tales como troncos de árbol o bastones, representan los genitales masculinos...” en Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Madrid, 1969 (1ªed. 1900), 3 volúmenes, especialmente vol. I, pág. 61. Ahora bien, este objeto que podría señalar hacia un deseo daliniano podría obtener un significado especial si nos fijamos en la siguiente apreciación del maestro de Figueras: “Todos los grandes artistas, toda la gente importante, Miguel Ángel, Leonardo, Napoleón, eran impotentes y eso era algo bueno [...] Pero para un artista, la libido y los instintos se subliman en la creación artística.” La citas está extraída del artículo de Salvador Dalí escrito en 1969, “Lo importante es que todos hablen de Dalí” en *Obra Completa*, vol II (entrevistas), págs. 1157-1558. Una afirmación casi literal había sido expresada con anterioridad por el mismo Dalí en sus *Conversations with Dalí* de 1969 donde podemos leer: “It’s true. Just look at Leonardo da Vinci, Hitler, Napoleon, all of whom marked their era and who were almost totally impotent. The same was true of Raphael.”

Ahora bien, más adelante tendremos numerosas ocasiones de volver sobre el tema de la “batalla” en la obra daliniana concebida, entre otros influjos, por una fuerte impronta leonardesca, pero ahora, solamente nos gustaría dejar una breve mención gráfica del recuerdo de Anghiari en nuestro Dalí.

Nos referimos a una ilustración que el artista catalán ejecutó para ilustrar la *Vita* de Cellini y en la que no pudo, quizá, evitar la fascinación del recuerdo leonardesco. **(Imagen 4)**²⁰¹

I. La última nota de atención sobre este texto, fundamental en la biblioteca de Dalí, es el que está inserto en el capítulo “Du clair-obscur” y que insiste en dar una definición de pintura donde se subraya la utilidad de conocer el juego de luces y sombras a la hora de realizar una buena pieza artística: “La peinture est une composition de lumière et de ténèbres mêlées ensemble avec les diverses qualités de toutes les couleurs simples ou composées.”²⁰²

Por la utilización usual que Dalí hizo en relación al conocimiento de la biografía y de las ideas de Leonardo, debemos también incluir en este apartado bibliográfico otros dos títulos que se encontraban en los fondos de su nutrida biblioteca:

14. Vasari, Giorgio: *Live of the artists*.
New York, 1946.

El escrito vasariano incluye una de las primeras y más completas biografías del creador de Anchiano y de este relato, Dalí, extrajo, sin duda muchas de sus opiniones acerca del artista italiano.

15. Pacioli, Luca: *La divina proporción*.
Buenos Aires, 1946, editorial Losada.

El libro del matemático de Borgo de San Sepulcro fue uno de los grandes amigos de Leonardo a la vez que, también, fue su profesor de matemáticas. Como sabemos por el propio Pacioli, Leonardo y él trabajaron juntos en diferentes proyectos matemáticos-geométricos sobre los que Dalí se interesó igualmente. Más adelante tendremos la ocasión de comprobar como la referencia a la pareja Pacioli-Vinci es una de las citas más asiduas del escritor y artista catalán.

Sobre la colección de libros de Salvador Dalí poseía sobre Leonardo podemos extraer las siguientes conclusiones.

En primer lugar, en líneas generales, vemos que la adquisición de estos libros se ubica en la madurez de la vida del pintor, un momento en el que, como podemos comprobar en ANEXO III de este trabajo, abundan las citas y las reflexiones acerca del artista de Vinci.

Por otro lado, es necesario señalar que gran parte de los títulos tienen como ciudades de publicación Nueva York y París, centros artísticos de primer orden donde nuestro pintor pasará, sistemáticamente, gran parte del año junto con su residencia en tierras españolas en su casa de Port Lligat.

²⁰¹ Un breve apunte crítico sobre esta obra daliniana en Pere Gimferrer: “Dalí renacentista”, *El Cultural*, 6-Mayo-2004. La edición de la que ha sido tomada la imagen es: Benvenuto Cellini, *The autobiography of Benvenuto Cellini*, New York, 1946.

²⁰² Léonard de Vinci, *Traité, op. cit.*, pág. 197.

Sin embargo, hay algunos títulos anteriores a 1940 en su edición, entre ellos destacan el *Tratado de la Pintura* en la edición de Sâr Péladan y la *Resurrección de los Dioses* del escritor ruso D. Mereikowsky.

Estos dos títulos nos sitúan en la primera recepción de Leonardo por parte de Dalí, recepción enmarcada en la apropiación que del creador italiano realizaron las vanguardias, especialmente el surrealismo, que ligó parte de la atracción del mito leonardesco al estudio que sobre él redactó S. Freud y que nuestro artista leyó, como sabemos, con fruición.

Evidentemente, los libros y títulos que Dalí poseía no nos delimitan con exactitud el alcance de sus conocimientos y creencias, el artista español como todos los grandes creadores debió tener en cuenta en sus procesos creativos otras experiencias y opiniones que le llegarían por las conversaciones mantenidas con otros artistas o intelectuales así como por las lecturas de libros que o bien no poseyó o bien se perdieron en el largo curso del periplo daliniano.

“¿Por qué se ataca a la Gioconda?” Estudio de la pasión de Dalí por *Mona Lisa*.

Salvador Dalí animaba a la realización de una nueva lectura de la historia del arte occidental en clave surrealista. En este sentido, pretendía acercar una nueva mirada a cuadros de reconocida fama del arte europeo ejecutados por Watteau, Millet o Leonardo da Vinci.

Ahora bien, la recepción de una lectura surrealista de la obra del artista florentino había comenzado con anterioridad en las filas del movimiento vanguardista tal y como hemos podido ver en la recepción que del artista de Vinci llevaron a cabo Breton, Ernst o saliéndonos de los márgenes estrictos de la nómina del Surrealismo el propio Marcel Duchamp.

Así, ya indicábamos con anterioridad que la obra titulada “jocosamente” por el creador francés como *L.H.O.O.Q.*, no estaba tan lejana de la recepción que Leonardo había tenido en los movimientos decadentistas, de ahí, la asimilación que una parte de la crítica artística ha creído ver en la *Gioconda* con bigotes duchampniana al tema del andrógino que, como hemos dicho, se erigió como una de los temas e interpretaciones pertinentes de las estéticas decadentes.

Ahora bien, Breton en su *Segundo Manifiesto* introduce la relevancia del tema del andrógino cuando afirmaba:

“L’amour charnel ne fait qu’un avec l’amour spirituel. L’attraction réciproque doit être assez forte pour réaliser, par voie de complémentarité absolue, l’unité intégrale à la fois organique et psychique [...] Il y a de la nécessité de reconstitution de l’androgynie primordial.”²⁰³

Por tanto, siguiendo una interpretación diversa a lo acostumbrado sobre las raíces del movimiento surrealista y su novedad, quizá no debemos desestimar la profunda conexión existente entre el Romanticismo y los movimientos decadentistas con las afirmaciones y el programa surrealista: “así pues, el surrealismo, lejos de ser, como a veces se pretende, un movimiento radicalmente original, recoge la larga tradición de un pensamiento olvidado en Occidente por las ideologías dominantes. El surrealismo, como el renacimiento, plantea la relación analógica existente entre el microcosmos y el macrocosmos, la identidad de estructuras de lo infinitamente grande reproducidas en lo infinitamente pequeño, desvela esa armonía cósmica que hace que los acontecimientos,

²⁰³ Andre Bréton, *Manifestes du Surrealisme*, Paris, 1977, pág. 184.

los seres y los objetos dialoguen misteriosamente entre sí. Breton y los surrealistas se consideran herederos de Rimbaud, de Baudelaire, de Lautréamont, de Nerval”.²⁰⁴

Efectivamente, desde el Romanticismo la imagen de Leonardo había venido aureolada por una estética y un pensamiento que subrayaba la ambigüedad, la labilidad de las fronteras de lo real y lo imaginario, la unificación de lo sentido y lo pensado, no es extraño, pues, que estas imágenes vincianas, vistas por una parte de la crítica decimonónica como compendios de sutilidad y misterio, siguieran atrayendo la mirada heterodoxa de los miembros de la vanguardia surrealista.

No nos puede, por lo tanto, extrañar que un pintor que fue considerado por los académicos del siglo XVIII como camino seguro a seguir por los aficionados al mundo del arte, no suscitase el interés de los intelectuales y artistas que debajo de esta capa de tradición artística descubrieran la palpitante y controvertida lectura que Freud, siguiendo las pistas dejadas por el decadentismo, hacía del creador de Anchiano.

Por consiguiente, el proyecto daliniano de una nueva redacción, redacción surrealista, de la historia del arte nos parece congruente con las ideas, propósitos y objetivos manifestados en el seno del movimiento vanguardista.

El proyecto de una nueva lectura de la Historia del arte occidental, no obstante, venía marcada, como hemos adelantado más arriba, por la nueva propuesta de biografía psicoanalítica desarrollada en los primeros años de la pasada centuria por el psiquiatra vienés Sigmund Freud (1856-1939)

*** *La recepción de Leonardo en los escritos de Sigmund Freud.***

Efectivamente, en 1910 el médico austriaco publicaba un insólito estudio sobre Leonardo da Vinci titulado: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* que desataría una polémica tal dentro de la disciplina que nos concierne y que en el día de hoy no está, en absoluto, zanjada.²⁰⁵

Veamos, en principio y brevemente, el desarrollo de esta controversia metodológica.

Para comenzar, no debemos olvidar que Freud es un hombre que vive su juventud y su formación intelectual en el momento histórico en que se fragua la imagen de Leonardo como un genio científico y artístico peculiar que llevó a cabo realizaciones artísticas y científicas fabulosas pero que, por otro lado, llevaban una marca ambigua y misteriosa que levantaron la atracción de todo tipo de creadores en las postrimerías del siglo XIX, como ya hemos tenido ocasión de analizar en capítulos anteriores.

Además, no debemos olvidar tampoco que el ambiente vienés en el que se desarrolla una parte de la vida de Freud es uno de los centros modernistas más notables.²⁰⁶

²⁰⁴ María Ángeles Caamaño, “Una reflexión bajo el signo de Hermes: los manifiestos del Surrealismo”, en Alain Verjat (Ed.), *el retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, 1989, pág. 242. Con relación a esta temática puede, igualmente, considerarse útil el escrito de Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras selectas de Premios Nobel*, Barcelona, 1993, págs.3-195.

²⁰⁵ Las citas que de esta obra serán realizadas se harán con respecto a la traducción española: *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci* en Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, 1987 (1ª ed. 1970), págs. 7-74.

²⁰⁶ Una introducción al modernismo vienés se puede ver en Hans H. Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, 1981 (1ªed. alemana 1977), págs. 220-235.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Por tanto, no nos debe parecer extraña la afición del psicoanalista austriaco por un creador tan variopinto y sorprendente con el que, según una línea investigadora, existía no sólo la admiración sino, también, una cierta identificación personal.²⁰⁷

¿Quién era Leonardo para Freud? En tanto que para la mayoría del mundo occidental era el artista del mundo, quizá, más conocido, para nuestro médico vienés era el más famoso “zurdo” de quien no se recordaba ningún asunto amoroso.²⁰⁸

Posiblemente, el problema vinciano comenzó a bullir en su cabeza con tal intensidad que en 1909 declaraba en una carta Carl Jung: “debemos tomar posesión de la biografía. El enigma de la personalidad de Leonardo da Vinci, de pronto, ha llegado a hacerse claro para mí.”²⁰⁹

Sin embargo la clarificación del problema vinciano pasaba por afirmar una serie de hipótesis de dudosa confirmación como la seducción ejercida por Caterina, la madre de Leonardo, por la ausencia del padre del pintor que tendría como consecuencia el desarrollo de una tendencia narcisista y edípica en el genio de Vinci; el conocimiento por nuestro artista florentino de un conjunto de fuentes literarias que recogería la interpretación egipcia de la diosa Mut y su adaptación a la teología cristiana; la falta de finalización de los proyectos vincianos como respuesta al abandono paterno que sufrió en su infancia...

Ahora bien, para comprender el problema de la interpretación biográfica y psicoanalítica que Freud emprende sobre el artista florentino no debemos dejar de nombrar las fuentes historiográficas que el intelectual vienés utilizó y entre las que sobresale el ya nombrado libro del escritor ruso Dmitri Mrejkowski, *Leonardo da Vinci: Eine biographischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts*²¹⁰ (1906), que como ya hemos visto, fue también una lectura que se incluye entre los libros que, sobre Leonardo da Vinci, poseía Salvador Dalí.

No obstante, la cultura y las lecturas de Freud sobre esta temática también abarcaban, entre otros, el libro de Marie Herzfeld, *Leonardo da Vinci. Der Denker, Forscher und Poet* (1906); el libro sobre el florentino preparado por el especialista vinciano Edmundo Solmi en 1908: *Leonardo da Vinci* y el excelente escrito del historiador alemán Wolderman von Seidlitz: *Leonardo da Vinci: Der Wendepunkt der Renaissance* (1909).²¹¹

²⁰⁷ Sobre esta atracción y posible identificación de Freud con la problemática leonardesca se puede ver J. P. Maïdani Gerard, *Léonard de Vinci. Mythologie ou théologie*, Paris, 1994, pág. 268 y también, R. Dorey, *Le désir de savoir: nature et destins de la curiosité en psychanalyse*, Paris, 1988. ambos autores verán el desliz en la traducción realizada por Freud de los textos de Leonardo como un “signo” psicológico analizable en el mismo sentido que el psiquiatra vienés interpretó los “descuidos” vincianos.

²⁰⁸ En una carta a Wilhelm Fliess (1858-1928) enviada por S. Freud el 9 de octubre de 1898, éste le pregunta al médico polaco: “Leonardo, von dem kind Liebeshandel bekannt ist, war vielleicht der berühmteste Linkshänder. Kannst Du ihn brauchen?” Es interesante volver a señalar, como ya hemos sugerido en alguna ocasión a lo largo de este trabajo, que las imágenes axiales, características del mundo vinciano, se vuelvan a poner en contacto en estas tendencias psicoanalíticas con la ambivalencia manual o incluso la clara utilización de la mano izquierda por Leonardo. Sobre este tema véase K. R. Eissler, *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on The Enigma*, New York, 1961, Pág. 303 (n.3), Maïdani Gerard, J.P., *op. cit.*, págs 196 y s.s.

²⁰⁹ La cita está tomada y traducida de Wayne Andersen, *op. cit.*, pág. 3

²¹⁰ La traducción española que utilizamos de este texto es Dmitri Merezhkovski, *El romance de Leonardo. El genio del Renacimiento*, Barcelona, 2000.

²¹¹ La edición que manejamos es la ya citada anteriormente de 1996.

Pues bien, con este aparato crítico y el conocimiento de ciertos textos de Leonardo que aparecen en los citados volúmenes, Freud inició la redacción del famoso escrito que tenía como desencadenante un recuerdo de infancia que el propio artista italiano incluye en sus manuscritos:

“Questo scriver si distintamente del nibbio par che sia mio destino, perché nella mia prima ricordazione della mia infancia e’ mi pareo che, essendo io in culla, che un nibbio venissi e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra.”²¹²

La problemática traducción que Freud incluyó en su ensayo era la siguiente:

“Parece como si me hallara predestinado a ocuparme tan ampliamente del buitre, pues uno de los primeros recuerdos de mi infancia es el de que, hallándome en la cuna, se me acercó uno de estos animales, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella repetidamente, entre los labios.”²¹³

A partir de este documento el médico austriaco desarrolla una teoría que, seguidamente, resumimos.

La palabra *coda* en italiano, es una palabra de argot para denominar, entre otras cosas, el pene masculino, y su acción en el recuerdo, corresponde a una fantasía de felación. Debido a su carácter oral, Freud situó el suceso original en el período de lactancia, lo cual se ajusta también a la pasividad de Leonardo en relación con la actividad del buitre. A su vez, la fantasía de la felación se superpone con el recuerdo anterior de ser amamantado.

La realidad de la vida de Leonardo, tal como Freud la describió, incluía la ausencia del padre del artista durante sus primeros años de vida. En el recuerdo, por tanto, Leonardo se encuentra a solas con el buitre, que Freud identificó como un símbolo disimulado de su madre.

Como ave, la madre es fálica y, de nuevo aquí, Freud llega al carácter fálico del ave por asociación verbal.

Para confirmar que el buitre era una imagen materna, Freud acudió a la mitología egipcia. La diosa Mut, con cabeza de buitre, estaba relacionada con Isis y Hathor, que eran diosas madre. En las representaciones egipcias, Mut tenía un falo erecto y senos femeninos. Desde el punto de vista del desarrollo humano, el mito de la diosa madre que posee un falo corresponde a la fantasía infantil de la madre fálica.

Freud llegó a la conclusión de que Leonardo había sublimado su sexualidad infantil en una especie de homosexualidad “ideal”. Dedujo tal idea de la pasividad de la relación del artista respecto al buitre activo. Apoyándose en su experiencia clínica, Freud advirtió que las mujeres y los homosexuales masculinos pasivos tendían a fantasear y soñar con una participación en la felación. También recurrió a la ausencia del padre de Leonardo durante su primera infancia; como consecuencia, la proximidad de Leonardo a su madre se habría hecho más intensa, tanto en la realidad como en la imaginación. Además, a juicio de Freud, la ausencia del padre habría aumentado la curiosidad de Leonardo sobre el origen de los niños y el papel del padre en la concepción. Finalmente, el psiquiatra austriaco relaciona la preocupación infantil por el enigma del nacimiento con la pasión del Leonardo adulto por descubrir cómo vuelan las aves.

Para Freud, la ausencia del padre fue un factor crucial en el desarrollo de la homosexualidad de Leonardo. Elaboró su etiología mediante una combinación de lo que se sabía sobre el complejo de Edipo y el narcisismo.²¹⁴

²¹² Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, op. cit., 186v.

²¹³ La traducción está tomada de S. Freud, *Psicoanálisis del arte*, op. cit., pág. 24.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Un muchacho cuyo padre está ausente (literal o emocionalmente), en lugar de identificarse con él, tiende a aumentar la identificación con su madre; puede emularla escogiendo un objeto amoroso masculino. De este modo, el muchacho halla los objetos de su amor por la senda del narcisismo.

Leonardo habría satisfecho su identificación femenina con su madre y habría amado a muchachos como se sentía amado, o se imaginaba amado, o se deseaba amado por ella. Freud observó asimismo que, de adulto, Leonardo trataba a sus alumnos como niños, y mantenía descripciones detalladas de sus gastos.

Con respecto a la producción artística de Leonardo, Freud veía una identificación con su padre, en tanto y en cuanto cuando terminaba la elaboración mental de un cuadro, éste dejaba de interesarle y lo abandonaba como repetición de las primeras ausencias que su padre tuvo con él.

Sin embargo el médico vienés dedica una profunda atención a *Mona Lisa*, obra en la que según su criterio, el florentino reflejaba la ternura y la admiración sentida por su madre, afección que se reflejaba en la especial sonrisa con la que Da Vinci recreaba a sus figuras desde ese momento.

Interesante, igualmente, por su posterior repercusión fue el hallazgo realizado por un seguidor de Freud, Oscar Pfister, que llegó a ver bajo el influjo del maestro la figura del buitre vinciano en la *Santa Ana con la Virgen, el Niño y un cordero* que se encuentra hoy día en el Louvre y que Freud incluyó en sus ediciones posteriores. Hecho que, como tendremos ocasión de comprobar, será fundamental a la hora de analizar una parte de la producción de Salvador Dalí. (**Imagen 5**)

En relación a la figura paterna, Freud, de la misma manera emitirá una aseveración, fundamental para comprender el pensamiento daliniano:

“El padre de Leonardo desempeñó también, desde luego, en el desarrollo psicosexual de su hijo, un papel importantísimo, y no solamente negativo, por su ausencia durante los primeros años infantiles del mismo, sino también directo e inmediato, por su ulterior presencia. Aquellos que de niños desean a su madre, entrañan inevitablemente la aspiración de llegar a ocupar el lugar del padre, se identifican con él en su fantasía, y hacen luego, de su vencimiento, la labor de toda su vida.”²¹⁵

La idea de que el hijo tiene que ser un héroe que supera a su padre aparece en muchos de los escritos freudianos como en *Tres ensayos para una teoría sexual*:

“La liberación del individuo de la autoridad de sus padres, por medio de la cual queda creada la contradicción de la nueva generación con respecto a la antigua, tan importante para el progreso de la civilización.”²¹⁶

Quizá, aunque Freud no cite la frase, Leonardo puede estar en una línea de pensamiento semejante cuando llega a afirmar: “Triste discípulo es aquel que no aventaja a su maestro.”²¹⁷

²¹⁴ Con anterioridad Freud había tratado estos temas en escritos como *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905) y posteriormente hace una clara introducción al problema en *La introducción al narcisismo* (1914). Las ediciones manejadas en este trabajo son Sigmund Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Madrid, 1993 y del mismo autor, *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, 2005.

²¹⁵ S. Freud, *Psicoanálisis del arte*, op. cit., pág. 58. La cita ya fue recordada, con menor extensión, más arriba.

²¹⁶ S. Freud, *Los textos fundamentales de psicoanálisis*, op. cit., pág. 450.

²¹⁷ Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, op. cit., pág. 358.

Para concluir, una última sugerencia interesante en la visión de Freud, reside en la teoría de la “sublimación” que, apuntada en textos anteriores, como los *Tres ensayos*²¹⁸, indica como la pulsión sexual puede ser encaminada hacia fines superiores, en el caso vinciano la investigación científica, anulando, por tanto, el deseo hacia otros seres y dando como resultado una carencia de relaciones sexuales en la biografía leonardesca.

Ahora bien, las hipótesis freudianas acerca de la biografía y vida creativa de Leonardo, rápidamente fueron criticadas cuando en 1923 Eric Maclagan en la revista *Burlington Magazine* publicó el aparente error del psiquiatra vienés al aceptar la traducción de la palabra “nibbio” como buitre cuando su significado en italiano sería milano. Así, efectivamente, gran parte de la hipótesis freudiana caía en la desestimación y crítica.²¹⁹

Seguidamente, un golpe casi definitivo vino dado por el eminente profesor de Historia del arte Meyer Schapiro quien, con unos recursos casi inapelables, arremetió contra la teoría freudiana.²²⁰

No obstante, en la argumentación dada por Schapiro para debilitar los argumentos freudianos nos aparece un argumento relevante para nuestra discusión. De esta manera, intentando el historiador de origen lituano argumentar a favor del origen tradicional del sueño narrado por Leonardo en el cual un milano se posaba en su boca, nos trasmite un conjunto de anécdotas en las que diversos animales, sobre todo, insectos, se sitúan en la boca de un futuro personaje famoso anunciando, por este hecho portentoso, su posterior fama y renombre.

Así, de hecho, Schapiro recoge la información que Cicerón nos da en su *De Divinatione* donde el orador y filósofo romano señala:

“Siendo niño el frigio Midas, las hormigas reunieron en su boca, estando dormido, granos de trigo. Predijose que adquiriría inmensas riquezas y así sucedió. Durmiendo Platón en la cuna, se posaron abejas en sus tiernos labios, y se predijo que su oratoria sería extraordinariamente dulce.”²²¹

Aunque el paralelismo es difícil de probar por la propia lejanía temporal de la cita, sin embargo, nos gustaría señalar, siguiendo la pista dada más arriba, la existencia de una similitud entre estos textos ciceronianos y una imagen repetida por Dalí en varias de sus obras y que nos los muestra en acto de dormir con un conjunto de insectos en la boca, tal y como nos parece, por ejemplo, en *El gran masturbador*. (**Imagen 6**) o de una manera significativa en *La fuente* (1930) (**Imagen 7**) o *El sueño* (1931)²²²

De hecho, las moscas se convertirán para Dalí en “insectos” que toman el papel de ser las inspiradoras, las musas de los pensamientos de los filósofos griegos que pasaban su

²¹⁸ *Ibidem*, págs. 462-463.

²¹⁹ Eric Maclagan, “Leonardo in the consulting room”, *Burlington Magazine*, XLII (1923), págs. 54-57. El ya citado texto de Wayne Andersen, *Freud, Leonardo da Vinci and the Vulture's Tail*, defiende a través de un detenido estudio filológico la traducción utilizada por Freud, *op. cit.*: “What Leonardo Actually Said. What Freud Thought He Said”, págs. 1-63.

²²⁰ El pensamiento de Meyer Schapiro puede ser consultado en dos artículos incluidos en *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, 1999 (1ª ed. inglesa, 1994) y titulados como “Freud y Leonardo: un estudio histórico del arte” (1956) y “Unas cuantas notas más sobre Freud y Leonardo” (1994). Un buen resumen de la polémica levantada por Schapiro y de las repuestas recibidas por seguidores de Freud como Eissler en Laurie Schneider Adams, *Arte y Psicoanálisis*, Madrid, 1996, págs. 37-46.

²²¹ Marco Tulio Cicerón, *La adivinación. El hado*, *op. cit.*, pág.47. La referencia en el texto de Schapiro nos aparece en la pág. 171 del trabajo ya citado.

²²² Salvador Dalí, *El Gran Masturbador* (1929) Museo Reina Sofía, Madrid; *La fuente* (1930), Colección E. y A. Reynolds Morse, préstamo al Salvador Dalí Museum, San Petersburgo (Fla.), *El sueño* (1931) Colección privada, Nueva York.

vida cubiertos por estos pequeños animales.²²³ De esta forma, la lejanía no es, pues, tanta entre el texto ciceroniano que hacía reposar el presagio de la elocuencia del filósofo griego Platón en un su boca infantil colmada de abejas y la sabiduría de estos mismos filósofos cubiertos de moscas, insectos privilegiados por Dalí y que ocupan en muchas de sus obras este lugar privilegiado de la anatomía humana.

* *Dalí y Freud*

No es ninguna novedad señalar la relación existente entre el pensamiento y la obra de Salvador Dalí y la del psiquiatra vienés. Sin embargo, el problema planteado en los términos anteriores falsea, de alguna manera, la hipótesis que nosotros defendemos y que incluye un elemento más en la relación, elemento que, por otro lado, es inevitable. Así, pretendemos sustituir la relación Freud-Dalí, por una nueva que sería, Leonardo-Freud-Dalí.

Nuestra argumentación se basa en el interés especial que Freud sintió por el artista florentino y que ha sido calificado por la crítica posterior casi como deseo de autoidentificación, o al menos de simpatía con la figura de Leonardo.²²⁴

A esta afirmación se debe unir el tercer personaje de la serie, a saber, Dalí, que sintió una profunda admiración por los dos personajes, aunque, por otro lado, no debemos afirmar que la admiración del pintor de Figueras por el genio italiano viniese marcada sólo y exclusivamente por la visión de Freud. Dalí admiraba profundamente a Leonardo desde los años de su adolescencia, y como prueba de ello, citaremos el artículo que escribió para la revista escolar *Studium*.

En esta publicación nuestro artista se encargó de la sección artística donde incluyó biografías de los artistas, desde su punto de vista, más sobresalientes, entre ellos se encontraba Leonardo:

“Nació Leonardo da Vinci en la ciudad de Vinci en 1452 y murió el 2 de mayo de 1519. Estudió Anatomía, Arquitectura, Escultura, Pintura, Jardinería.

‘Leonardo’ el ‘hombre del Renacimiento’ fue ante todo un espíritu apasionado y entusiasta de la vida: todo lo estudiaba y analizaba con el mismo ardor, con el mismo deleite; en la vida todo le parecía alegre y atractivo. Sus cuadros dan la impresión de inquietud, de vitalidad; es una impresión extraña y profunda que se acentúa al ir siguiendo minuciosamente el largo proceso de su arte. En el estudio de sus obras se ve lo que es el trabajo reflexivo, constante, ‘amoroso’. ‘Leonardo’ trabajó incesantemente con cariño con la fiebre de creador resolviendo problemas de gran dificultad que dieron al arte un empuje formidable. Uno de sus más notables retratos es la célebre *Gioconda* en la cual está reunido y concertado el talento y el alma de ‘Leonardo da Vinci’. Sus tonos suaves y húmedos que envuelven el busto esbelto y gracioso de la *Gioconda* dan a ésta una gran solemnidad; su faz lisa parece moverse imperceptiblemente como mecida por el aire ‘morado’ que refresca su tersa frente... parece que una gran quietud reina en el ambiente y la placidez lo invade todo... su sonrisa enervante se burla de las lejanas montañas...²²⁵

²²³ Véase Gilbert Lascault, “Une Schéhérazade du gluant. Autour des textes de Salvador Dalí”, en V.V.A.A. *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, Paris, 1979, págs. 235-243, especialmente pág. 242.

²²⁴ En una nota anterior ya señalamos alguna bibliografía con respecto a este problema a la que podemos añadir el libro de André Green, *Révélations de l'inachèvement: Léonard de Vinci*, Paris, 1992, pág. 68, aunque tampoco debemos olvidar el escrito de Ilse Barande, *Le maternel singulier. Freud et Léonard de Vinci*, Paris, 1977.

²²⁵ Salvador Dalí, “Leonardo da Vinci”, *Studium*, 1919, extraído de *Obra completa*, vol. IV, Barcelona, 2005, pág. 23. El resto de artistas que Dalí eligió fueron: Goya, El Greco, Durero, Miguel Ángel y Velázquez. En escrito dedicado a Durero deja, también, una comparación del artista alemán con Leonardo: “Durero fue tan pensador como artista, pudiéndosele colocar al lado de Leonardo y Miguel Ángel, sobre todo en sus composiciones y grabados como: *El descanso en Egipto*, *La Melancolía*, *El Caballero y la Muerte*, *San Jerónimo en su celda*...”

Curiosamente, Dalí escribió, también, en este momento sobre El Greco, pintor que como sabemos estaba siendo actualizado y revalorizado por los intelectuales españoles que se agrupaban dentro de los movimientos modernistas.

No es extraño, pues, que nuestro Dalí sintiese la influencia del medio artístico catalán, uno de los más ricos en tendencias modernistas, y comenzase a percibir el mundo leonardesco con los ojos de esta manifestación artístico-cultural que, igualmente, había dejado su marca en la interpretación de Freud.

De esta manera, la adjetivación que Dalí da a la obra de Leonardo: “extraña y profunda”, se acerca a la descripción de la misma hecha por uno de los poetas que los movimientos “fin-de-siècle” señalaban como antecesor, nos referimos a Baudelaire, quien dijo del genio florentino: “Léonard de Vinci, miroir profond et sombre”²²⁶

Por otro lado, el joven escritor ya señala en el artista italiano alguna de las cualidades que más adelante encomiará, a saber, “el trabajo reflexivo, constante, ‘amoroso’”, pero, de todas maneras, el mayor número de líneas de este breve artículo adolescente se lo lleva la obra vinciana que marcará una buena parte de la obra daliniana, la *Gioconda*, cuya sonrisa comienza a cautivar la mente del joven Dalí, todavía, con la ingenuidad de las primeras aproximaciones al genio de Anchiano: “su sonrisa enervante se burla de las lejanas montañas.”

En estos primeros años en Figueras, Salvador Dalí redactó el primero de sus escritos autobiográficos donde volvía a insistir en la, por entonces, ya famosa *Mona Lisa*:

“Ayer pasaba Soler con la Gioconda. Él estaba triste y en su boca se dibujaba una mueca amarga... Ella no estaba ni triste ni alegre...”²²⁷

Posteriormente, en la *Vida secreta*, recordando sus años escolares en Figueras y la apariencia física de uno de sus primeros maestros el señor Trayter comparaba a este docente anciano con la figura de un Leonardo ya investido con la venerable imagen que nos transmite el autorretrato de Turín:

“El señor Trayter tenía un hermoso rostro de tipo tolstoiano al cual se hubiese injertado algo de Leonardo”²²⁸

Esta descripción leonardesca del maestro de Dalí, quizá, podría ponerse en relación con un dibujo que se conserva en este primer diario redactado por el artista ampurdanés cuando tenía quince años y que, en aquel momento, podría haber sido la sincrética caricatura de alguno de sus profesores, pero que, pasado el tiempo, a la hora de redactar la *Vida secreta* y con un conocimiento más profundo de la imagen de Leonardo, recordó al artista catalán la imagen de un Leonardo ya decrepito y autorretratado de perfil. **(Imágenes 8-10)**²²⁹

²²⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs de Mal*, Paris, 1993 (1ªed. 1857), verso incluido en el poema “Les Phares”, pág. 26.

²²⁷ Salvador Dalí, *Un diario (1919-1920)* en *Obra completa*, op. cit., vol.I, pág. 180.

²²⁸ Salvador Dalí, *La Vida secreta*, en *Obra completa*, op. cit., vol.I, pág. 299.

²²⁹ La **imagen 8** catalogada hacia 1513 y que quizá provenga del folio 375 rB del *Codice Atlantico*, hoy en la Royal Collection of Windsor (12488) fue vista como un autorretrato por Bernard Berenson, *The Drawings of Florentine Painters*, London, 1903, 2 vols. La **imagen 9** ha sido considerada como un autorretrato de Leonardo de forma más extendida, por ejemplo en Roberto Paolo Ciardi, *L'immagine di Leonardo*, Firenze, 1994.

En fin, con estos primeros esbozos de la recepción leonardesca de Dalí, podemos caracterizar la misma dentro de los parámetros que eran razonables para un estudiante culto, interesado por el mundo de las artes en el medio catalán de principios del siglo XX.

Sin embargo, esta relación tomará unos tintes bien diversos con la lectura que nuestro artista realizará de los escritos freudianos. En este punto es fundamental conocer cuando Dalí inició esta lectura.²³⁰

En la primavera de 1922, unos cuantos meses antes de la llegada de Dalí a Madrid, la editorial Biblioteca Nueva había comenzado a publicar las *Obras completas* de Sigmund Freud. Parece ser que el impulso inicial de esta traducción y publicación vino dado gracias al apoyo y el interés de José Ortega y Gasset.

El éxito y el impacto de los primeros volúmenes fueron recogidos por la *Revista de Occidente* que en octubre de 1923 señalaba la “avidez con que se devoraba a Freud en España”²³¹.

Cuando Dalí se matriculó en la Escuela Especial de San Fernando en septiembre de 1922, Biblioteca Nueva ya había publicado los dos primeros volúmenes de las *Obras completas* de Freud: *Psicopatología de la vida cotidiana*, en mayo de 1922, y, poco después, un volumen titulado: *Tres ensayos sobre la sexualidad, cinco conferencias sobre psicoanálisis. Introducción al estudio de los sueños y Más allá del principio del placer*.²³²

Moreno Villa, en su ya citada *Autobiografía*, nos recuerda los años que pasó Dalí en la Residencia de Estudiantes madrileña y su gusto por las lecturas, casi obsesivas, de los textos de Freud:

“Junto a Federico recuerdo a Salvador Dalí, que era todo lo opuesto. Delgaducho, casi mudo, encerrado en sí, tímido (¿quién lo dijera?), como un niño abandonado por primera vez o separado violentamente de su padre y de su hermana, melencólico, no muy limpio, enfrascado siempre en las lecturas de Freud [...]”²³³

Sin embargo, la recepción del pensamiento freudiano tiene mayor trascendencia para la comprensión de la obra de Dalí ya que el movimiento vanguardista más pujante de aquellos años va a tomar al mismo como uno de sus mentores intelectuales.

El contacto de Dalí con el surrealismo le llegó, evidentemente, en los años madrileños que pasará en Madrid ya que la Residencia de Estudiante, institución donde el pintor residió en estos años, dentro de una loable política educativa de preparación y estímulo de sus residentes, llevó a cabo unos ciclos de conferencias y cursos gracias a los que importantes figuras mundiales del arte, pensamiento y ciencia visitaron Madrid y comunicaron las raíces de su pensamiento novedoso, entre ellos, por ejemplo, uno de los máximos representantes del Surrealismo, Louis Aragon, que visitó la Residencia de Estudiantes y dio una conferencia en la misma en 1925, momento en que Dalí no estaba en ella pero que, sin lugar a dudas, debió conocer pormenorizadamente por medio de los asistentes la evento.

La primera alusión directa a Freud la recogemos en un texto bastante tardío de su incorporación al Surrealismo, un escrito de 1934 titulado: “Los nuevos colores del ‘Sex-Appeal’ espectral”. Curiosamente, en el paso elegido nos encontramos, por primera vez

²³⁰ Véase Félix Fanés, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Barcelona 1999, pág. 115 y también: V.V.A.A., *Salvador Dalí: the early years*, London, 1994.

²³¹ Antonio Marichalar, reseña de *El nuevo glosario: los diálogos de la pasión meditabunda*, de Eugenio D’Ors, *Revista de Occidente*, Madrid, I, nº 4, octubre de 1923, pág. 126.

²³² Véase Ian Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Madrid, 2003, págs. 164-165.

²³³ José Moreno Villa, *La vida en claro*, op. cit., pág. 111.

reunidos en un escrito daliniano las figuras de Freud y Leonardo junto a otros personajes que el artista ampurdanés admiraba por diferentes razones:

“Ejemplos de representaciones fantasmagóricas: personaje ‘consistente’ envuelto en una sábana con un zapato sobre la cabeza; la nodriza en cuestión en la playa sentada en el agua; una patata hervida; el ‘Napoleón’ al frente de sus jinetes de Meissonier, la Gioconda... Ejemplos de fantasmas: Freud, Chirico, Greta Garbo, la Gioconda...”²³⁴

La última mención a Freud es de un escrito de 1985 y, de forma interesante, aparece en el último artículo que Dalí publicó en vida: “El buitre de Leonardo y el ‘Ictíneo’”, cerrando, en cierta manera, la influencia que había permanecido, prácticamente, durante toda una vida.

Sin embargo, en textos anteriores a 1934 ya se percibe el giro psicoanalítico que ha tomado el discurso daliniano como, por ejemplo, en el texto de 1930 titulado “El burro

²³⁴ Salvador Dalí, “Los nuevos colores del ‘Sex-Appeal’ espectral”, en *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 335. En este punto nos gustaría hacer una reflexión un tanto alejada del tema principal pero sugestiva para conocer el universo daliniano y que está en relación con el gusto, un poco sorprendente, de Dalí en la figura del pintor francés Jean-Louis-Ernest *Meissonier* (1815 – 1891). Ahora bien, la situación no es tan alejada y bizarra si reparamos en que Marcel Proust también realizó un giro parecido en su madurez alejándose del gusto que había tenido por Leonardo y señalando el placer que le producían las obras de Meissonier, véase Jean Pierre Guillerm, *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l’écriture symboliste et decadente, op. cit.*, pág. 42.

Proust, como tantos escritores ligados a los movimientos intelectuales que florecieron entre el siglo XIX y el XX profesó una profunda afición a las obras y a la figura de Leonardo, de ello da prueba que a la edad de veinte años situaba a Leonardo entre sus pintores favoritos, en el prefacio de *Les plaisirs et les jours*, Paris, 1993 (1ªed. 1894), pág. 40, dice acerca del *San Juan* del Louvre: “Vous relevez plutôt du Vinci par la mystérieuse intensité de votre vie spirituelle. Souvent le doigt levé, les yeux impénétrables et souriants en face de l’énigme que vous taisiez, vous m’êtes apparu comme le saint Jean Baptiste de Léonard”; en la pág. 80: “Elle ne devrait pas se comprendre! s’écriait-il en gémissant, sa beauté m’est gâtée par son intelligence; m’éprendrais-je encore de la Joconde chaque fois que je la regarde, si je devais dans le même temps entendre la dissertation d’un critique, même exquis?”. Posteriormente en su obra cumbre *À la recherche du temps perdu*, el tema leonardesco vuelve a aparecer en diversos volúmenes, así en *À l’Ombre Des Jeunes Filles En Fleur*, Middlesex, 2006, encontramos las siguientes referencias: pág. 16: “Et heureux de trouver ces raisons de la supériorité de la Berma, tout en me doutant qu’elles ne m’expliquaient pas plus que celle de la Joconde, ou de Persée de Benvenuto l’exclamation d’un paysan [...]”; Pág. 50: “[...] J’avais costumment songé, une chose toute en pensées, c’était, comme disait Léonard de la peinture, cosa mentale.”; Pág. 52: “[...] Mais n’espérant point obtenir un morceau vrai de ces nattes, si au moins j’avais pu en posséder la photographie, combien plus précieuse que celle des fleurettes dessinées par le Vinci!”; Pág. 68. “La Joconde se serait trouvée là qu’elle ne m’eût pas fait plus de plaisir qu’une robe de la chambre de Mme. Swan.”; Págs. 128-129: “Elle avait la habitude de dire qu’elle se passerait plus aisément de pain que d’art et de propreté, et qu’elle eût été plus triste de voir brûler la Joconde que des ‘foultitudes’ de personnes qu’elle connaissait.”; Pág. 335. “[...] Déesses marines qu’Elstir avait guettées et surprises, sous un sombre glaciais aussi beau qu’eût été celui d’un Léonard.” En volumen de la misma obra titulada *la Prisonnière*, Paris, 1954, encontramos una interesante cita que nos introduce en el mundo de la caricatura vinciano: “Il y avait, quand elle était tout à fait sur le côté, un certain aspect de sa figure (si bonne et si belle de face) que je ne pouvais souffrir, croché comme en certaines caricatures de Léonard, semblant révéler la méchanceté, l’âpreté au gain, la fourberie d’une espionne, dont la présence chez moi m’eût fait horreur et qui semblait démasquée par des profils-là.”, págs. 92-93. En resumen, nos gustaría señalar que la visión proustiana de Leonardo se acerca, como ya hemos visto, en su modernidad, a otras ya estudiadas en este trabajo como la del propio Pérez de Ayala que ensalzaba el mundo caricaturesco de Leonardo y la caracterización mental del arte, principios sumamente contemporáneos que las vanguardias del siglo XX incluyeron. Así, por ejemplo, podemos recordar las palabras de Oskar Kokoschka de 1951 donde acerca el famoso muro del maestro florentino con el arte abstracto: “Leonardo da Vinci, de quien se dice que en las formaciones nubosas y en los viejos muros descubría figuras con las que, por su significación aparentemente igual, estarían emparentados los enigmáticos cuadros de nuestro maestro en el sentido de que en ellos está completamente ausente la relación con la realidad de los creados.”

podrido” y en el que se apunta, de forma clara, a una exposición del famoso método paranóico-crítico al que, más adelante, dedicaremos un espacio y análisis más amplio.

Ahora bien, es en la *Vida secreta* donde Dalí nos hace una clara exposición de su visión y cercanía al pensamiento y al mundo freudiano.

En este diario daliniano, quizás, el más sugestivo y creativo de todos sus escritos autobiográficos, nuestro artista hace numerosas menciones al médico vienés, sin embargo, es en el capítulo inicial denominado “Autorretrato anecdótico. Sé lo que como no sé lo que hago”, donde aparecen un conjunto de claras menciones al psiquiatra austriaco.

Según la narración daliniana, nuestro pintor visita Viena con la intención de ver a Freud a la vez que disfrutaba del Vermeer de la colección Czernin:

“Por la mañana, iba a ver el Vermeer de la colección Czernin y por la tarde, *no* iba a visitar a Freud, porque invariablemente me decían que estaba fuera de la ciudad por motivos de salud.”²³⁵

La pasión que Dalí siente por el pensamiento de Freud, lo lleva incluso a fantasear con charlas imaginarias sostenidas con el famoso psicoanalista:

“Al anochecer mantenía largas y cabales conversaciones imaginarias con Freud; hasta me acompañó una vez y permaneció una vez y permaneció conmigo la noche entera pegado a las cortinas de mi habitación del Hotel Sacher.”²³⁶

Su obsesión por conocer a Freud le lleva a Dalí finalmente a viajar a Londres, donde el eminente intelectual estaba exiliado desde 1938.

Durante la visita el artista catalán estará acompañado por el escritor Stefan Zweig y el poeta Edgar James, de hecho el mismo Zweig anotó el 20 de julio de 1938 en unas líneas las declaraciones más relevantes de Freud sobre el encuentro:

“Debo realmente estarte agradecido por la visita que ayer me trajiste. Hasta entonces estuve inclinado a considerar a los surrealistas -que parecían haberme elegido para ser su santo patrón- como lunáticos puros, o al menos en un 95%, como el alcohol ‘puro’. El joven español, con sus ojos patentemente sinceros y fanáticos y su innegable maestría técnica me ha sugerido una apreciación diferente. Sería de todas formas muy interesante explorar analíticamente los orígenes de esta pintura. Sin embargo, como crítico uno puede estar autorizado a decir que el concepto de arte rechaza extenderse más allá del punto donde la proporción cuantitativa entre material inconsciente y elaboración preconsciente no permanece dentro de ciertos límites. En cualquier caso, no obstante, éstos son serios problemas psicológicos.”²³⁷

²³⁵ Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. I, pág. 280. Dalí con la cita del Vermeer de la colección Czernin se está refiriendo al famoso *Arte de la Pintura* (1666), conservada hoy en el Museo de Historia de Arte de Viena donde es expuesta por donación del gobierno austriaco desde 1946, y que fue vendida a la fuerza al dictador Adolf Hitler en 1940. La obra al parecer era codiciada por el dictador alemán desde 1935 y Czernin fue presionado a vender dado que su esposa estaba estigmatizada por la ley nazi de pureza de la raza por tener sangre judía. La pieza maestra hoy día es reclamada por los descendientes de su propietario legítimo, Jaromir Czernin.

²³⁶ *Ibidem*, págs. 280-281.

²³⁷ Véase E. H. Gombrich, *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona, 1971 (1ªed. 1966), págs. 24-25. Gombrich en la página 27 del mismo ensayo hace una aclaración de las frases freudianas diciendo: “Sin duda, para Freud no había valor artístico en el proceso primario como tal. Este es un mecanicismo que pertenece a todas las mentes, tanto a las más débiles como a las más desarrolladas. Si él consideró a los expresionistas y a los surrealistas como ‘lunáticos’, fue porque sospechó que confundían estos mecanismos con el arte. La ‘innegable maestría técnica’ de Dalí le convenció de que había sido un tanto temerario en esta convicción.”

La narración realizada por Dalí de este acontecimiento, realmente, no se separa demasiado de la descripción anterior del evento:

“Contrariamente a mis esperanzas, hablamos poco, pero nos devorábamos mutuamente con la vista. Freud sabía poco de mí, fuera de mi pintura, que admiraba, pero de pronto sentí el antojo de aparecer a sus ojos como una especie de dandy del ‘intelectualismo universal’. Supe más adelante que el efecto producido fue exactamente lo contrario.

Antes de partir quería darle una revista donde figuraba un artículo mío sobre la paranoia. Abrí, pues, la revista, en la página de mi texto, y le rogué que lo leyera si tenía tiempo para ello. Freud continuó mirándome fijamente sin prestar la menor atención a mi revista. Tratando de interesarle, le expliqué que no se trataba de una diversión surrealista, sino que era realmente un artículo ambiciosamente científico y repetí el título, señalándolo al mismo tiempo con el dedo. Ante su imperturbable indiferencia, mi voz se hizo involuntariamente más aguda y más insistente. Entonces, sin dejar de mirarme con una fijeza que parecía convergir su ser entero, Freud exclamó, dirigiéndose a Stefan Zweig: ‘Nunca vi ejemplo más completo de español. ¿Qué fanático!’²³⁸

Curiosamente, el acontecimiento fue registrado por el artista español con un dibujo de unas calidades y concepción claramente leonardescas, que recuerda las caricaturas y los dibujos que para sus estudios anatómicos realizó Leonardo. (**Imagen 11**)²³⁹

Ahora bien, el dibujo daliniano presenta un deseo de reflejar el paralelismo del cráneo de Freud con la espiral de un caracol. Esta similitud aparecía, de forma interesante, al comparar el cráneo del científico vienés con los cráneos de otros grandes personajes, entre ellos, como no, Leonardo:

“De pronto vi una fotografía del profesor Freud en la primera página de un periódico que alguien estaba leyendo junto a mí. Inmediatamente me hice traer un ejemplar y leí que el desterrado Freud acababa de llegar a París. No nos habíamos repuesto del efecto de esta noticia cuando lancé un grito. ¡En aquel mismo instante había descubierto el secreto morfológico de Freud! ¡El cráneo de Freud es un caracol! Su cerebro tiene la forma de una espiral [...] Este descubrimiento influyó mucho en el dibujo de su retrato que hice más adelante del natural, un año antes de su muerte. [...] El cráneo de Leonardo es como una de esas nueces que se cascan. Es decir, se parece más a un verdadero cerebro.”²⁴⁰

La supuesta relación del cráneo de Freud con una espiral, seguramente, es también síntoma de la inclinación del pintor de Figueras hacia los gráficos que utilizan esta forma base. Siguiendo esta pista, encontramos un gusto, en los dibujos que ilustran la *Vida secreta* por estas espirales que sustentan un número importante de estos diseños.

Sin embargo, estas ilustraciones, en algunos casos, no sólo parecen tener origen en una reflexión sobre el movimiento espiral sino también con el ciclo de los “diluvios vincianos” que pudieron estar en la mente daliniana a la hora de elaborar alguna de ellas. Por ejemplo, si nos fijamos en las ilustraciones que acompañan la edición de la *Vida secreta* que estamos utilizando en las páginas 420 y 572 (**Imágenes 12-13**)

²³⁸ Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. I, pág. 282. Curiosamente para R. Radford, en su libro *Dalí*, London, 1997, pág. 21, en el texto que acabamos de citar existiría una nueva versión del héroe freudiano encarnado en la figura de Dalí, ya que el maestro de Figueras pretendía con su escrito crear una relación competitiva en materia psicológica. De esta forma, Freud para nuestro Dalí sería el padre que hay que asesinar para que el hijo desarrolle toda su potencialidad, igual que lo fue su padre natural, Picasso o, como tendremos ocasión más adelante de probar, el propio Leonardo. Con respecto a la entrevista de Dalí con Freud, es interesante también revisar Dawn Ades: *Salvador Dalí*, Barcelona, 2004, págs. 90-91.

²³⁹ Un argumento similar en Tonia Raquejo, *Dalí: Metamorfosis*, España, 2005.

²⁴⁰ Salvador Dalí, *Obra completa, op. cit.*, vol.I, pág. 281.

podemos comprobar la relación con ciertos dibujos leonardescos que se recrearon en la destrucción por medio de una catástrofe natural. (**Imágenes 14-15**).²⁴¹

No obstante, la obsesión de Dalí por las espirales no acabó en estas digresiones respecto al cráneo del insigne psiquiatra, el interés de Dalí por esta forma geométrica tenía mucho que ver con su interés por las formas perfectas. El artista catalán siempre relacionó la espiral con el cuerno de rinoceronte y con la curva visible en los girasoles. Estas investigaciones dalinianas posteriores, como en tantas otras ocasiones, no obviaron al Vinci, personaje tutelar de muchas de sus reflexiones que en este aspecto comenzaron, aproximadamente, en la década de los cincuenta del siglo pasado: “Pues el girasol era el motivo de Leonardo da Vinci. El inmediato precedente de mis cuernos.”²⁴²

El tema del paralelismo de la espiral del girasol con la surgida del cuerno del rinoceronte, Dalí no lo abandonará con facilidad, apareciendo en muchos de los escritos publicados en esos años como en *Aspectos fenomenológicos del método paranoico crítico* (1956) donde afirma:

“Durante ese verano en España, seguí con el estudio que había iniciado hacía ya dos años sobre la morfología del girasol. Leonardo da Vinci ya había sacado algunas conclusiones excesivamente interesantes para la época.”

“Tras el estudio morfológico del girasol, he sentido que estos pequeños puntos del girasol, esas pequeñas curvas, tenían un aire taciturno que se correspondía precisamente con la melancolía profunda del mismo Leonardo.”

“Esto guarda una gran analogía con mi recuerdo de infancia, que como recordarán, empieza también con el canto de un ruiseñor.”²⁴³

Siempre es interesante ver como el artista español, con un gusto sorprendente para la analogía, encuentra paralelos tan curiosos como el que acerca la “melancolía profunda” del maestro florentino con los puntos de girasol y sus pequeñas curvas.

De otro lado, la sombra de Freud y su interpretación biográfica de Leonardo en un *Recuerdo infantil* vuelven a aparecer en la mente de Dalí cuando señala: “esto guarda una gran analogía con mi recuerdo de infancia, que como recordarán, empieza también con el canto de un ruiseñor.”

No es posible, pues, deja de pensar en la identificación deseada de Dalí con el genio florentino, en un primer momento, para en un segundo paso, desestimar al “padre” artístico como tendremos ocasión de comprobar más abajo.

En el caso de la curva logarítmica entrevista en el girasol, Dalí, finalmente, busca un ejemplo que quiere superar, siguiendo la hipótesis ya expuesta, la supuesta intuición vinciana:

“Observé esa curva logarítmica en el girasol. Lo había estudiado Leonardo da Vinci. Los puntos del girasol son demasiado matemáticos. En cambio la coliflor ofrece curvas más explosivas.”²⁴⁴

²⁴¹ Leonardo da Vinci, *Hoja con diferentes estudios de destrucción, rocas y piedras*, Castillo de Windsor, Biblioteca Real (RL 12388r) y *Una ciudad en el centro del remolino de una tormenta*, Castillo de Windsor, Biblioteca Real (RL 12378r)

²⁴² Salvador Dalí, “Dalí una sorpresa en la Bienal” (1955), *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 486

²⁴³ Salvador Dalí, *Aspectos fenomenológicos del método paranoico crítico*, en *Obra completa, op. cit.*, vol. VI, págs. 681 y s.s.

²⁴⁴ Salvador Dalí, “*Dalí o la cosmogonía de la coliflor*” (1956), *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 526.

No obstante para clarificar su posición, y para superar al antiguo maestro en este estudio de espirales y curvas logarítmicas, dos años después Dalí sigue afirmando: “Yo me he especializado en la coliflor, porque creo que es más importante que el girasol, en el que se ha especializado Leonardo da Vinci.”²⁴⁵

Ahora bien, no nos gustaría abandonar este punto sin introducir una utilización daliniana de la espiral donde puso en relación, con una sugestiva apuesta, a dos de sus maestros artísticos reconocidos. En este caso el documento que utilizamos es una conocida pintura del genio catalán, *Retrato de Picasso* (1947)²⁴⁶ en la que la figura de la espiral aparece de forma evidente en una especie de casco que corona al personaje representado. **(Imagen 16)**

La *Batalla de Anghiari* leonardesca sirvió, probablemente, como un prototipo para el planteamiento de la composición ya que si nos fijamos en la decoración que adorna a uno de los guerreros que participan en la lucha por el estandarte vemos surgir un motivo muy parecido al utilizado por Dalí, no repitiendo únicamente la espiral sino añadiéndole una característica textura ósea que acentúa en un grado mayor la brutalidad y agresividad del motivo leonardesco y, por que no, el sentido onírico de la imagen presentada por el pintor del Ampurdán. **(Imagen 17)**²⁴⁷

El conocimiento y la admiración que el pintor español tenía de la obra vinciana lo estudiaremos, posteriormente, en relación con toda una iconografía equina que nuestro artista desarrolló a partir de los dibujos leonardescos preparatorios del conocido fresco que decoró el palacio de la Signoria en Florencia, pero, en este caso, queremos subrayar, no sólo el aprecio por los dibujos del pintor florentino sino también, por la copia realizada por Rubens que hemos tomado como desencadenante iconográfico y que años más tarde Dalí copió escrupulosamente en una pieza titulada *Copia de un Rubens copiado de un Leonardo* obra de 1979. **(Imagen 18)**²⁴⁸

Finalmente, el grado de agresividad plasmado en las dos obras conmuecas de una violencia semejante, nos induce una vez más a establecer la relación propuesta.

Ahora bien, la posibilidad de otra fuente vinciana como referente de la obra de Dalí que estamos analizando, podría residir en el dibujo de juventud de Leonardo de un guerrero que, como sabemos, Dalí admiraba **(Imagen 19)**.²⁴⁹

“Cuando se produjo la llamada, por causalidad estaba repasando un libro sobre Leonardo da Vinci. El libro estaba abierto por una página que mostraba ‘El Guerrero’”²⁵⁰

²⁴⁵ *Ibidem*, pág. 672.

²⁴⁶ Salvador Dalí, *Retrato de Picasso*, 1947, Óleo sobre lienzo, fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

²⁴⁷ Pedro Pablo Rubens, *Dibujo de la Batalla de Angiari* (detalle)

²⁴⁸ Salvador Dalí, *Copia de un Rubens copiado de un Leonardo*, 1979, óleo sobre madera, 18x24cm., Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

²⁴⁹ Leonardo da Vinci, *Perfil de guerrero con casco y armadura*, c. 1472, Londres, Museo Británico. El dibujo vinciano estaba profundamente influido por los diseños que Verrocchio había desarrollado por aquellos años. Un estudio clásico de la relación entre ambos artistas se puede encontrar en Wilhelm Reinhold Valentiner, “Leonardo as Verrocchio’s Coworker”, *The Art Bulletin*, 12, nº1, págs 43-89; también una interesante visión en David Alan Brown, *Origins of a Genius*, New Haven and London, 1998; finalmente una nueva visión de esta relación con nuevas adscripciones escultóricas a Leonardo en Gary M. Radke, *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, New Haven and London, 2010.

²⁵⁰ Salvador Dalí, “*La cara del coraje*” (1957), en *Obra completa*, op. cit., vol. IV, págs. 686-687. El libro al que se refiere Dalí, teniendo en cuenta los textos inventariados sobre Leonardo en su biblioteca podrían ser: Popham, A.E.: *The Drawings of Leonardo da Vinci*, New York, 1946, lam.129 (nuestra edición, London, 1997; Goldscheider, Ludwig: *Leonardo da Vinci*, Nueva York, 1943, lam. 3 (nuestra edición es la 1964). Nos inclinamos a pensar que, posiblemente, fuese el segundo de ellos ya que es un libro que tiene una calidad de imagen mejor y que se presta con más facilidad a una agradable revisión.

El aprecio que nuestro pintor sintió por este magistral dibujo vinciano se refleja en el llamado *Condottiere* daliniano, a saber, un dibujo que realizó en 1943 y donde la inspiración vinciana es más que evidente, y donde el gesto iracundo del rostro nos recuerda la mueca ya percibida en el rostro picasiano. (**Imagen 20**)²⁵¹

Sin embargo, y para acabar este argumento de la visita que Dalí realizó a Freud, nuestro artista dejó un texto más, cercano a las ideas expresadas por el médico vienés más arriba, y en las el creador español vuelve a introducir la figura de Leonardo:

“El día que fui a visitar a Sigmund Freud en su destierro de Londres, en vísperas de su muerte, comprendí por la lección de la tradición clásica de su ancianidad, cuántas cosas habían por fin terminado en Europa con el inminente fin de su vida. Me dijo: ‘En las pinturas clásicas busco lo subconsciente, en una pintura surrealista, lo consciente’ Esto era la pronunciación de una sentencia de muerte para el surrealismo como doctrina, como secta, como ‘ismo’. Pero confirmaba la realidad de su tradición como ‘estado de espíritu’; era lo mismo que en Leonardo –un ‘drama del estilo’ un sentido trágico de la vida y de la estética-...”²⁵²

En fin, la propia *Vida secreta* es un diario escrito, de tal manera bajo el influjo de Freud, que podríamos decir que casi lo que Dalí pretende es escribir una biografía marcada por los rasgos de diferentes psicopatías diagnosticadas o analizadas por el médico vienés en sus escritos; desde la visión de su infancia como un niño mimado y mal criado que recordaría la caracterización freudiana: “La vida ha de ser más fácil para el niño que para sus padres. La enfermedad, la muerte, la renuncia al placer y la limitación de la propia voluntad han de desaparecer para él, y las leyes de la naturaleza, así como las de la sociedad deberán detenerse ante su persona. Habrá de ser de nuevo el centro y el nódulo de la creación: *His Majesty the baby*”²⁵³, hasta la presentación de nuestro artista como un hombre caracterizado por el complejo de Edipo, el narcisismo...

No obstante, de todos los textos divulgados por la pluma de Sigmund Freud el que, sin lugar a dudas, ejerció una influencia mayor en el pintor ampurdanés es el ya nombrado “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”. Este texto publicado en francés en 1927 y que obtuvo una gran trascendencia en los medios vanguardistas surrealistas debió influir en el pensamiento daliniano de varias formas sumamente relevantes.²⁵⁴

En primer lugar, como ya hemos señalado, Dalí se apropia de muchos de los aspectos desarrollados por Freud de la biografía vinciana para convertirlos en elementos de su propia biografía, como por ejemplo el narcisismo, la homosexualidad o la androginia.

De hecho, a Dalí le interesa de manera muy importante la relación que establece el psiquiatra austriaco entre homosexualidad y narcisismo y esta problemática la dejará aparecer el pintor español en algunos de sus escritos siendo base para algunas afirmaciones un tanto severas por parte de alguno de sus biógrafos.²⁵⁵

²⁵¹ Salvador Dalí, *Condottiere*, tinta china sobre papel blanco, 76,3 x 55,8 cm., propiedad particular.

²⁵² Salvador Dalí, *La vida secreta*, op. cit., pág. 918.

²⁵³ S. Freud, *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, op. cit., pág. 26.

²⁵⁴ David Lomas, “‘Se consume de amor por sus propios ojos’. Dalí, Narciso y la imagen de simulacro”, en V.V.A.A., *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, 2004, especialmente, pág. 256.

²⁵⁵ Véase la biografía ya citada de Ian Gibson, *La vida desafiada*, op. cit., pág. 757 en donde establece de manera casi tajante la homosexualidad de Dalí y la entronca, en parte, con sus relaciones con García Lorca: “Una vez acostumbrado mi oído a su voz, me di cuenta, con la imprescindible ayuda de Pitxot, de que Dalí me estaba contando cuánto lo había querido García Lorca. El poeta había sentido por él un intenso amor físico, me dijo. Nada de amor platónico. Hubiera querido corresponderle, pero fue incapaz.”

Así, nuestro artista afirmará: “Se puede decir que todos los artistas somos más o menos homosexuales. Tanto en los griegos como en Leonardo o Rafael, la belleza siempre reside en el hombre.”²⁵⁶

Curiosamente, esta problemática le es recordada a Luis Racionero por el propio Dalí:

“Hojeando mi libro sobre Leonardo, me preguntó si el pintor era homosexual o impotente. Ésa era la teoría de Freud sobre la sublimación de la libido en pintura, en relación con la impotencia. Sobre la homosexualidad le explico el proceso que sufrió Leonardo acusado de sodomía con otros aprendices de Verrocchio cuando tenía dieciocho años (Seguidamente responde Dalí) Por cierto, su libro de Leonardo debe estar muy bien, porque Gala lo ha estado leyendo, pese a que está escrito en español...”²⁵⁷

La androginia, por otro lado, fue, igualmente, un tema utilizado por Dalí a lo largo de toda su obra. En un *Recuerdo infantil* Freud se refiere a la figura del andrógino como a una primera representación infantil del cuerpo materno, una idea que nos da la clave de las futuras representaciones de seres con pechos femeninos y genitales masculinos que poblarán las telas de Dalí a partir de 1930-31 y que pudieron ser sugeridos por el texto freudiano donde se relaciona el “buitre de Leonardo” con una diosa Mut con senos femeninos y falo masculino:

“Casi todas las imágenes de Mut, la divinidad maternal de cabeza de buitre, aparecen provistas de un falo; su cuerpo al que los senos caracterizan como femenino, mostraba también un genital masculino en erección. Así, pues, hallamos en la diosa Mut la misma unión de caracteres maternales y masculinos que comprobamos en la fantasía de Leonardo.”²⁵⁸

Es intrigante lo que hubiese pensado y escrito el profesor austriaco si hubiese conocido el dibujo atribuido a Leonardo por Carlo Pedretti y bautizado por el mismo como *The Angel in the flash (Imagen 21)*²⁵⁹, pero, quizá, no podemos negar una inspiración semejante en el dibujo daliniano conocido como *El gran masturbador-Frontispicio de la “Femme visible”* del que presentamos un detalle que relaciona, al menos, conceptualmente, las dos imágenes. (**Imagen 22**)

Sin embargo, Leonardo ya había sido un claro precedente para todos los artistas e intelectuales finiseculares que vieron en la androginia un reencuentro con posibilidades humanas insospechadas. En este sentido no debemos olvidar las menciones hechas más arriba a un Péladan o a un Valle Inclán, por lo que la problemática no tenía que ser ajena ni a Freud ni a Dalí.

El ejemplo más claro y más famoso de esa androginia en la obra del artista de Vinci era el conocido *San Juan* del Museo del Louvre en París del que Nuestro Dalí utilizó una reproducción en su *Dream of Venus* junto a una imagen de *Mona Lisa* para el

²⁵⁶ Salvador Dalí, “*El último show de Dalí*” (1979), *Obra completa, op. cit.*, vol.VII, pág. 1580.

²⁵⁷ Luis Racionero, *Conversaciones con Pla y Dalí*, Barcelona 2004, págs. 69-70. El libro de Luis Racionero al que se alude en la conversación es Luis Racionero, *El desarrollo de Leonardo da Vinci*, Barcelona, 1986, posteriormente el propio Racionero escribió una novela de tema leonardesco que, en cierta manera, viene a ser una versión española del escrito de Mereikowsky, titulada: *La sonrisa de la Gioconda. Memorias de Leonardo*, Barcelona, 1999. Por otro lado el año que Leonardo sufrió el proceso por sodomía fue 1476, teniendo en cuenta que su nacimiento se produjo en 1452, realmente cuando se produjo el evento Leonardo tenía veinticuatro años.

²⁵⁸ Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte, op. cit.*, págs. 34-35.

²⁵⁹ Sobre este conocido dibujo se puede consultar Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci. L’“angelo incarnato” and Salai (The angel in the flesh)*, Prato, 2009 y también el artículo del mismo autor que hace de antesala de esta publicación, “The angel in the flesh”, *Achademia Leonardo Vinci*, IV, 1991, págs. 24-48.

pabellón que montó en la Feria Mundial de Nueva York en 1939 gracias a la mediación de Julian Levy, su marchante neoyorkino. (**Imagen 23**)²⁶⁰

La relación de la imagen de *Mona Lisa* con la androginia está en relación con una de las obras que más influyó en Dalí, nos referimos a la famosa *L.H.O.O.Q* de Marcel Duchamp de la que llegó a decir lo que sigue:

“Por el contrario, admiro a Marcel Duchamp que puso los primeros pelos bajo la nariz de la Gioconda, señalando así su ambivalencia ¿Es el retrato edípico de la madre de Leonardo o la imagen engañadora de su efebo. Sea lo que fuere, Duchamp ha planteado el problema con la leyenda de su Gioconda bigotuda L.H.Q.O.O.”²⁶¹

En fin, otras de las ideas que Dalí extrae de este texto sobre Leonardo y que repetirá a lo largo de sus escritos es la conexión que existe entre el placer del florentino por diseñar máquinas voladoras y su relación con las aves desde su recuerdo de infancia:

“El automóvil es el vehículo onírico de erección. El símbolo de la erección fácil es la aviación, el falo alado de los antiguos, el Eros impulsor de la primera máquina voladora de Leonardo da Vinci”²⁶²

Igualmente, una idea del *Recuerdo infantil* que surtirá un efecto importante en el pensamiento daliniano será la del “complejo de Edipo” que más adelante analizaremos detenidamente en relación a la interpretación particular que nuestro pintor hará de la *Gioconda* vinciana.

En segundo lugar, el texto freudiano reavivará el aprecio que Dalí siente por Leonardo, de ahí que en una fecha muy cercana a la publicación francesa de *Un recuerdo infantil* se produzca el primer viaje de Dalí a París, viaje que tenía unos propósitos formadores claros y del que debemos realzar algunas palabras de su hermana que le acompañó en ese viaje:

“Creo que puede ser interesante anotar quienes eran entonces los artistas que más llamaban la atención de Salvador: Leonardo da Vinci, Rafael e Ingres.”²⁶³

²⁶⁰ En Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations*, Massachusetts, 2001, pág. 123, encontramos el siguiente comentario del pabellón con una posible interpretación de la aparición de la obra de Leonardo: “Dalí’s facade is also self-conscious about other art, perhaps in dialogue with the official art exhibitions elsewhere in the Fair. Thus he appropriates via collage both a black and white reproduction of the face of Da Vinci’s Mona Lisa, tilted and linked to the body of the hermaphrodite John the Baptist in the Louvre. Art Digest and a number of subsequent publications misidentified the figure as only the Mona Lisa. Apart from his renown, Leonardo’s significance here is obscure, though in Dalí’s mind the mermaids and their costumes were linked to ideas of Da Vinci.”. La relación señalada por el autor del texto anterior viene dada por una frase de la *Vida secreta*: “Cada día había una nueva explosión. Yo había dibujado los figurines de mis nadadoras, ejecutados según ciertas ideas de Leonardo da Vinci...”, *op. cit.*, pág. 882. También es recomendable Dawn Ades, *Salvador Dalí*, Barcelona, 2004, (Ed. inglesa, Londres, 1982), pág. 193.

²⁶¹ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables en Obra completa*, *op. cit.*, vol. II, pág. 675.

²⁶² Salvador Dalí, “El erotismo en la ropa” (1975), en *Obra completa*, *op. cit.*, vol. IV, pág. 858.

²⁶³ Ana María Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, 2001, pág. 120. Sobre este viaje es interesante consultar, Miguel Cabañas Bravo, “el joven Dalí entre la tradición y la vanguardia artística. La amistad con Moreno Villa y el primer viaje a París y Bruselas”, *Archivo Español de Arte*, nº250, 1990, págs. 171-199. En relación con estas predilecciones pictóricas dalinianas podemos recordar el comentario de Henry-François Rey en *Dalí en su laberinto. Ensayo comentado por Dalí*, Barcelona, 1975, pág. 94: “Descubrimiento de la pintura, naturalmente en el Prado. Más importante sin duda que sus estudios con los maestros de Bellas Artes. Una embriaguez de pintura. Lo ve todo: Velázquez, Goya, Zurbarán, el Greco, los italianos y, sobre todo, Rafael y Leonardo da Vinci que le fascinará toda su vida.”

Efectivamente, en el mismo año que era asequible a Dalí la lectura del influyente trabajó del doctor Freud, nuestro artista viaja a París donde sigue testimoniando un aprecio por Leonardo que venía, como hemos vistos, desde los años de su propia adolescencia.

Finalmente, en tercer lugar, “el ensayo sobre Leonardo es importante porque funcionará para el pintor como una especie de semillero de ideas”²⁶⁴.

El artículo de Freud debió resultar estimulante para Dalí en todo lo concerniente a la obtención de dobles imágenes, un procedimiento que el artista desarrollará, precisamente a partir de 1930 y que, como veremos, junto a otras técnicas creativas extraídas del pensamiento de Leonardo fundamentarán algunos hallazgos relevantes de la pintura de Dalí.

Así, pues, nos gustaría cerrar este apartado que hemos dedicado a establecer la relación Leonardo-Freud-Dalí con una pequeña cita del último artículo publicado del artista catalán y que fue dedicado a la interpretación freudiana de Leonardo da Vinci, símbolo inequívoco del protagonismo jugado por este escrito en el quehacer daliniano:

“Según narra el propio Leonardo en sus escritos científicos, cuando estaba en la cuna un buitre se le acercó, le abrió la boca y le golpeó los labios con su cola. Este recuerdo ‘desconcertante’ según Freud, tanto por lo que explica como por el período en que lo sitúa, debería analizarse más como un *fantasma* construido en edad adulta y que insinúa el comportamiento más propio de investigador que del artista que fue Leonardo, hijo natural que vivió hasta la edad de cinco años con su madre para pasar luego a la tutela de su padre casado, en primeras nupcias, con una mujer incapaz de darle hijos.

No se conocen biografías de Leonardo da Vinci. Pero Freud supone, en su libro *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*, a partir de unos pocos datos curiosamente relativos a los gastos efectuados para el entierro de su madre y de su padre y otras informaciones que refieren su aparentemente inexistente vida sexual en compañía de modelos y alumnos jóvenes que poco aprendieron artísticamente de él, que la personalidad de Leonardo es la de alguien cuya ‘libido se sublima desde los orígenes en curiosidad intelectual y viene a reforzar el instinto de investigación ya de por sí muy potente’. Durante los primeros cinco años, la madre, abandonada por su amante, habría vertido en su hijo todo el amor y el cariño posibles. De ahí la aparición del buitre en la obra de Leonardo, según Freud. Se diera en la edad que fuere el *recuerdo*, sueño fantasma, del buitre, con los símbolos religiosos que encarna (la diosa madre, la fecundidad que no rehuye el erotismo, en distintas civilizaciones y especialmente en la egipcia) no abandona la creación de Leonardo. De ahí, el interés, para Freud y para Salvador Dalí, que lo rememora en el artículo que publica en estas páginas, en el descubrimiento de Oscar Pfister, que vio la silueta de un buitre dibujada en los vestidos de la Virgen en el cuadro de *Santa Ana, la Virgen y el niño con el cordero*, que se encuentra en el Museo del Louvre [...]”²⁶⁵

* *La lectura daliniana del “mito giocondesco”.*

A lo largo de las páginas anteriores hemos podido comprobar la atracción que Salvador Dalí conservó toda su vida hacia la obra más conocida de Leonardo, la *Gioconda*.

Para realizar el análisis de esta temática expondremos, en primer lugar, la lectura clásica de la obra realizada por Dalí en su conocido artículo “¿Por que se ataca a la Gioconda?”, para después indagar en las fuentes, relaciones, implicaciones y consecuencias del influjo de esta conocida obra vinciana sobre el arte y el pensamiento del pintor ampurdanés.

²⁶⁴ Félix Fanés, *op. cit.*, pág. 115.

²⁶⁵ Salvador Dalí, “El buitre de Leonardo y el ‘Ictíneo’” (1985), en *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 895.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“¿Por qué se ataca a la Gioconda?”, publicado en 1963 nos ilustra, entre otros interesantes aspectos que, posteriormente, tendremos ocasión de analizar, acerca de la atracción que la obra vinciana ejerce sobre cualquier visitante que se encuentre frente a ella en el Museo del Louvre:

“Para explicar las ‘agresiones ingenuas’ dirigidas contra *La Gioconda*, con referencia a la revelación freudiana de la libido de Leonardo y a sus visiones subconscientes y eróticas con respecto a su madre, nos hace falta el genio de Michelangelo Antonioni (único en la historia del cine) que filmaría la siguiente escena: un hijo simple e ingenuo, inconscientemente prendado de su madre, devastado por el complejo de Edipo, visita un museo. Para ese ingenuo, más o menos boliviano, el museo es el equivalente de una casa pública; casa pública, es decir, burdel; y la semejanza se refuerza por la abundancia de objetos eróticos que allí encuentra: desnudos, esculturas escandalosas, Rubens. En una promiscuidad tan sensual y libidinosa, el hijo edípico queda estupefacto al descubrir un retrato de su propia madre, que transfigura el máximo de la idealización femenina. ¡Su propia madre, aquí! Peor aún, su madre le sonríe de manera ambigua que, en semejante ambiente, sólo le puede parecer equívoco e indigno. La agresión es la única respuesta posible a tal sonrisa; a menos que robe el cuadro para sustraerlo piadosamente al escándalo y la vergüenza de la exposición en una casa pública.

Que aquel que pueda proponer otras explicaciones a propósito de los ataques que ha padecido *La Gioconda* me arroje su primera piedra. La recogeré y proseguiré mi trabajo de edificador de la Verdad.”²⁶⁶

El artículo de 1963, como sabemos, tiene como precedente el atentado llevado a cabo en enero de 1957 en el cual un hombre de nacionalidad boliviana llamado Ugo Anzaga Villegas confundido entre los numerosos visitantes del museo parisino, lanzó una piedra contra la obra leonardesca que rompió el cristal de seguridad que la protegía y le provocó pequeños destrozos.²⁶⁷

Ahora bien, de forma clara, pasando al estudio del artículo del artista español, encontramos que la primera fuente de la digresión daliniana se basa en el supuesto complejo de Edipo que Da Vinci padeció en relación a su madre según la biografía psicoanalítica establecida por Freud:

“[...] hemos comprobado que las circunstancias accidentales de su niñez ejercieron una profunda influencia perturbadora. Su nacimiento ilegítimo le sustrajo, quizá, hasta los cinco años, a la influencia de su padre, y le abandonó a la cariñosa seducción de su madre.”

De todas maneras, el amor que Leonardo sintió hacia su madre no sería trascendente en este caso sino fuese un tipo de inclinación sentida, según Freud, por todos los niños:

“En estas fantasías resurgen en todos los hombres las tendencias infantiles, fortificadas ahora por la energía somática, y entre ellas, con frecuencia, y en primer lugar, la impulsión sexual del niño hacia sus padres, diferenciada, en la mayoría de los casos, por la atracción de los sexos; esto es del hijo por la madre y de la hija por el padre.”²⁶⁸

Por lo tanto, todos los individuos varones pasan por un “complejo de Edipo”, Leonardo, el ciudadano boliviano que atenta en el Louvre contra la *Gioconda* y, por

²⁶⁶ Salvador Dalí, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, 2003, pág. 250.

²⁶⁷ Véase André Chastel, *L'illustre incomprise. Mona Lisa*, Paris, 1988, pág. 80. La conocida obra como ya sabemos sufrió el robo en 1911 por el italiano Vincenzo Perugia y, curiosamente el dos de agosto de 2009 volvió a repetirse el ataque en este caso por parte de una turista rusa que “lanzó contra el cuadro una taza de té de porcelana que había introducido en el lugar escondida en su bolso de mano, explicó un portavoz del Louvre” *ABC*, “«La Gioconda» sale indemne de un ataque vandálico”, miércoles, 12-08-09.

²⁶⁸ Sigmund Freud, *Tres ensayos para una teoría sexual*, en *Los textos fundamentales*, op. cit., pág. 450. En relación con esta temática volvemos a encontrar estas hipótesis freudianas en *Tótem y Tabú*, Madrid, 1995 (1ª ed. 1912), “El horror al incesto”, pág. 27 y s.s.

supuesto, el mismo Dalí que escandalizó a la sociedad catalana y a su propia familia con el insulto hacia su propia madre pero que, a lo largo de la *Vida secreta* y en su propia obra pictórica, dejó patente su complejo de Edipo en obras como *El enigma del deseo-Mi madre, mi madre, mi madre* (1929) (**Imagen 24**)²⁶⁹

Por otro lado, y en relación a esta obra, es muy interesante notar como la superposición de la Virgen y Santa Ana en la pintura de Leonardo en el Louvre compone un cuerpo de dos cabezas que parece anticipar la imagen bicéfala de la pieza daliniana donde la parte central también se concretiza en dos perforaciones que, atendiendo al precedente freudiano, simbolizan un eje materno-filial.²⁷⁰

Así, pues, las imágenes leonardescas interpretadas por el sabio vienés habían impactado por su fuerza simbólica en la mente del artista ampurdanés de tal manera, que, continuamente, están jugando un papel inspirador y desencadenante en la obra de Dalí.

No obstante, la universalidad del “complejo de Edipo” no tendría la suficiente fuerza para desencadenar un atropello como el cometido por Ugo Anzaga si la imagen de la *Gioconda* no hubiese adquirido, por la propia maestría vinciana, también el carácter universal de un prototipo femenino.

La apreciación de esta peculiar y grandiosa característica de *Mona Lisa*, según Freud, ya fue percibida por Walter Pater en su conocido y ya citado estudio sobre Leonardo:

“Algunos biógrafos de Leonardo han sentido la necesidad de fundamentar más profundamente la perdurable fascinación que la sonrisa de la Gioconda ejerció sobre el artista. Así, W. Pater, que ve en el retrato de Monna Lisa ‘la encarnación de toda la experiencia amorosa de la humanidad.’”²⁷¹

²⁶⁹ Salvador Dalí, *El enigma del deseo*, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich. El insulto a su madre fue aireado por Eugenio D’Ors quien el 15 de diciembre de 1929 publicó en la *Gaceta Literaria* de Madrid un artículo en el que reproducía *El juego lígubre* y, reconociendo que Dalí era “un temperamento realmente dotado por las Gracias e inflamado en una de sus vocaciones más genuinas, claras y dichosas que nuestra pintura moderna haya conocido”, lo criticaba por su obscenidad, su ánimo de escandalizar y, sobre todo, por la ofensiva inscripción del cuadro expuesto en París, citada de manera incompleta como *J’ai craché sur ma mère*. Véase Ian Gibson, *op. cit.*, pág. 318. Redundando en la misma idea Agustín Sánchez Vidal nos señala como en el guión cinematográfico de la *Cabra sanitaria* “resulta significativamente autobiográfico que se hable también de la madre, la hermana de la madre (la tía) y el padre. La filiación freudiana se observa en el carácter leonardesco de las figuras femeninas que nos remite al texto de Freud: ‘Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci’, que Dalí utilizó como modelo para sus interpretaciones paranoicas de diversos cuadros como el *Angelus* de Millet.” En Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. III, Barcelona, 2004, pág. 121. Para sustentar de una manera más firme esta influencia vinciana en el guión de la *Cabra sanitaria* nos gustaría introducir uno de los textos del proyecto donde se subraya el carácter leonardesco de la madre: “A continuación, coge a la mujer por los hombros, siempre con la misma dulzura, mirando hacia un lugar fijo. La expresión de su rostro es de compasión y de algo inevitable (el Sacrificio de Iniciación, introducir el concepto en la parte hablada) Entonces llegan los hijos y a continuación la tía. La hermana se coloca ante su madre de tal manera que el cazamariposas que la madre sostiene se encuentra a la altura de su vientre. Cuando el grupo se ha formado, da la sensación de un momento grave y solemne (todo sonido se detiene, etc...) *La madre, con la inevitable sonrisa*, introduce muy lentamente la mano en la red... *Ibidem*, págs. 1095-1096. El subrayado es nuestro.

²⁷⁰ Tania Requejo, *Dalí: Metamorfosis*, *op. cit.*, pág. 53.

²⁷¹ Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, *op. cit.*, pág. 50. El texto de Pater que se acerca a la idea aquí mostrada por Freud es el siguiente: “La presencia que de este modo tan extraño se alza junto a las aguas expresa algo que los hombres han llegado a desear al cabo de miles de años. Su cabeza es la cabeza en que todos los ‘extremos del mundo se encuentran’ y las cejas resultan un poco hastiadas. Es una belleza elaborada desde el interior de la carne, el depósito, celdilla por celdilla, de extrañas ideas y fantásticos ensueños y exquisitas pasiones.”, W. Pater, *El Renacimiento*, *op. cit.*, pág. 101. Bradley I. Collins en *Leonardo, Psychoanalysis and Art History*, Illinois, 1997, pág. 33 establece una hipótesis semejante sobre el carácter universal de que Freud dotó a *Mona Lisa*: “He (Freud) makes an implicit argument that the *Mona Lisa*’s enduring fame depends on its capacity to draw on a primal subject –the seductive mother of

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Por tanto, es la universalidad de las pasiones humanas que se manifiestan en esquemas psicológicos, la que al encontrarse con una imagen que, por la magia de un gran maestro, encarna el prototipo del amor maternal, provoca la lógica reacción del personaje que atentó contra la *Gioconda* en 1957.

Sin embargo, la ira, el desprecio que empuja a Ugo Anzaga, no se pueden explicar sólo con las razones expuestas hasta este momento, tiene que haber algo más, tiene que existir una poderosa razón que incomode esa relación madre-hijo y que provoque la explosión de odio que arrastra a nuestro personaje hasta los hechos narrados con anterioridad.

Así, este detonante reside, pues, en una ambigüedad, perceptible en la imagen vinciana. El rostro de la amable *Mona Lisa* que encarnaría los rasgos maternos recordados por Leonardo, según Freud, al encontrarse con Lisa Gherardini tiene algo siniestro y es este lado oscuro el que despierta la criminalidad del agresor.

Evidentemente, el rasgo al que nos estamos refiriendo es la ambigua sonrisa que delata el ambivalente amor que el pintor expresó por medio de la obra.

La múltiple semántica de la sonrisa de la *Gioconda* atrajo, como hemos podido estudiar, las miradas de los artistas e intelectuales que vivieron los últimos años de la decimonovena centuria, intelectuales y escritores que influyeron en la percepción que Freud y Dalí tuvieron de Leonardo y que siempre subrayaron no sólo el lado misterioso de la imagen sino, incluso, algunos rasgos siniestros que la imagen evocaba:

“Al reproducir Leonardo en el rostro de Monna Lisa el doble sentido que esta sonrisa entrañaba, esto es (según palabras de Pater), la promesa de una ilimitada ternura y al mismo tiempo un presagio amenazador, no hizo más que permanecer fiel al contenido de sus más tempranos recuerdos, pues el apasionado cariño de su madre le fue fatal, determinando su destino y las privaciones que había que sufrir.”²⁷²

Dalí es consciente de esta dualidad, que ya hicimos notar anteriormente, desde los inicios de su recepción de Leonardo: “su sonrisa enervante se burla de las lejanas montañas...”, y por tanto, no debe ser extraño que la asumiera cómodamente en el escrito freudiano y la pusiera en juego posteriormente.

Es, pues, a partir de un esquema interpretativo semejante desde el que podemos comprender el artículo de Salvador Dalí y la fuerza innegable que el pintor de Figueras encontraba en sus argumentos: “Que aquel que pueda proponer otras explicaciones a propósito de los ataques que ha padecido *La Gioconda* me arroje su primera piedra. La recogeré y proseguiré mi trabajo de edificador de la Verdad.”

Sin embargo, a pesar de todo lo dicho hasta este momento, aun nos queda una breve explicación que aportar para obtener una mejor comprensión del argumento desarrollado por Salvador Dalí.

one's infancy. The portrait's evocation of a fond mother's thrilling smile has attracted thousands of admirers over the centuries even if they have been unaware of the true source of their pleasure and curiosity [...] The Mona Lisa earns its timeless status by tapping into the spectator's central unconscious conflicts and desires.”

²⁷² S. Freud, *Psicoanálisis del arte*, *op. cit.*, pág. 54. Una de las indicaciones de Pater a este respecto afirma: “Es difícil no poner en relación con estos dibujos del anciano y superado maestro, como su principio germinal, la insondable sonrisa, siempre con algo siniestro.”, *op. cit.*, pág. 101.

Resumamos, pues, la digresión daliniana expuesta en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*: un hombre cualquiera, aquejado por el complejo de Edipo, que todos los varones en mayor o menor medida han padecido, entra en un museo y se encuentra con la obra de Leonardo, obra cargada con valores psicológicos edípicos en su ejecución y que por la maestría del florentino logra traspasar la particularidad de otras versiones del complejo para elevarse en símbolo universal. Allí, la sonrisa inefable de la modelo le vuelve a traer el recuerdo materno que le hizo, en un momento de su vida, sentir una pasión amorosa por su madre, no obstante, la sonrisa esconde una doble interpretación, por un lado, es promesa del tierno amor materno, pero, por otro lado, sorprende, desequilibra al perceptor porque la ambigüedad del gesto parece remitir a algún sentimiento distinto al que acabamos de expresar. En su sorpresa e incredulidad el visitante mira a su alrededor buscando pistas que le puedan sugerir una interpretación adecuada a su desasosiego y es ahí donde justamente el museo adquiere un valor hermenéutico al aportar por medio de otras obras, de claro contenido erótico, la conciencia del significado de la imagen.

Por otro lado, y de forma sutil Dalí introduce no uno, sino los dos atentados que la famosa obra vinciana había sufrido hasta ese momento al citar casi sin querer: “La agresión es la única respuesta posible a tal sonrisa; a menos que robe el cuadro para sustraerlo piadosamente al escándalo y la vergüenza de la exposición en una casa pública.”

Con esta frase, nuestro pintor incluye en el rango de neurópatas que han atentado contra la *Gioconda* a Vincenzo Perugia, un italiano que trabajaba ocasionalmente en el Louvre y que robó la espléndida pieza en 1911 no apareciendo nuevamente hasta 1913 y, hace de él, un caso semejante al del agresor boliviano que viene a universalizar la hipótesis mostrada por Dalí en el escrito.²⁷³

Pero volviendo, nuevamente, a algunas cuestiones principales del análisis que llevamos a cabo, es evidente que el museo juega un papel irrecusable en la interpretación daliniana de la *Gioconda* y de su profunda significación, y es por esto, que en la década de los treinta nuestro artista pensase que era necesaria una nueva lectura del museo y de las obras más relevantes que albergaba, porque no sólo *Mona Lisa* precisaba una lectura psicoanalítica como la que había ensayado Freud sino que un importante conjunto de obras podían revelar lecturas surrealistas insospechadas que darían un nuevo sesgo a la visión que hasta ahora teníamos del arte occidental y de los locales que lo albergaban.

²⁷³ El relato del delito de Perugia aparece analizado en diversos libros que se ocupan de la fama y trascendencia de la conocida obra parisina, entre ellos podemos recordar Sassoon, Donald: *Mona Lisa. The history of the World's Most Famous Painting*, op. cit., págs. 173 y s.s.: “Mona Kidnapped” y el ya clásico estudio de André Chastel, *L'illustre incomprise*, op. cit., pág. 37 y s.s. Como hemos visto en el capítulo dedicado a Pablo Picasso, desgraciadamente el pintor y su amigo, el poeta Apollinaire se vieron implicados en el “affaire” en los primeros momentos. Otro gran surrealista español Luis Buñuel comenta con las palabras que siguen algunos aspectos del episodio: “De él se dice que, con motivo del famoso episodio del robo de la *Gioconda*, ocurrido antes de la 1ª Guerra Mundial cuando su amigo Apollinaire fue interrogado por un policía, al ser citado a declarar, renegó del poeta como San Pedro negara a Cristo.” Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, 1997, pág. 93. Hemos traído momentáneamente a colación al aragonés Buñuel porque con anterioridad señalábamos la utilización transgresora que el director español hacía de la *Cena* de Leonardo en el film *Viridiana*, aquí, es notable ver como en el episodio en que está involucrada la *Gioconda* vuelve a aparecer la referencia evangélica con un sentido parecido al ya notado.

Pero además, el mismo concepto del espacio donde las obras artísticas se muestran, debe sufrir una remodelación que ayude a desvelar el carácter paranoico que reside en muchas obras y que la transformación de la función del museo encamina hacia nuevas lecturas y desvelamientos.

No nos extraña, pues, que Salvador Dalí se plantease problemáticas semejantes a la hora de abordar el proyecto del Museo Dalí de Figueras y que en él dejase una posible aproximación a lo que podría ser un “museo surrealista”.²⁷⁴

Con esta ampliación de sus horizontes hermenéuticos Dalí recogía no sólo lectura surrealista de Leonardo en su *Tratado*, que ya habían emprendido Ernst o Breton sino que a través del trabajo psicoanalítico freudiano ejemplarizado en la lectura de la biografía y obra pictórica vinciana pretendía magnificar esta interpretación al conjunto de la historia del arte occidental hasta parámetros hasta este momento insospechados.

De esta intención daliniana dan cuenta sus escritos que, seguidamente, tendremos ocasión de estudiar a este respecto, especialmente, el titulado *El mito trágico de ‘El Ángelus’ de Millet*, obra que partiendo de la biografía de Leonardo realizada por Freud utiliza el modelo hermenéutico para, en paralelo a la misma y con reflexiones sobre la producción vinciana, llegar a resultados parecidos y sorprendentes.²⁷⁵

El texto fue escrito entre 1932 y 1935 y fue abandonado en 1941, cuando horas antes de la ocupación alemana de Arcachon, Dalí extravió el manuscrito en su rápida salida de la localidad francesa.

Localizado el libro en 1963 por el editor francés Jean-Jacques Pauvert, se publicó en el mismo año en Francia, sin embargo, en este momento, nuestro Dalí seguía caminos intelectuales distintos a los que le llevaron a redactar el escrito en la década de los treinta, por lo que lo debemos poner en relación con otros escritos de la misma época aparecidos en diferentes medios y que resaltan la necesidad de introducir una lectura surrealista en algunas de las grandes obras del arte europeo, entre ellas, como sabemos, la *Gioconda*.

De todas maneras, el proteico Dalí reutilizó la obra escrita treinta años antes para reflexionar, una vez más, sobre el significado profundo de la magistral obra leonardesca, reflexión que lo llevaría a escribir una jugosa interpretación de la pintura vinciana que está claramente en relación con el artículo que venimos de comentar:

“El enfermo declara que, teniendo la intención de destrozar el lienzo más ‘célebre’ del museo dudó entre la ‘Gioconda’, ‘El Embarque para Citera’ y ‘El Ángelus’ de Millet, y que después de mucho dudar, se decidió por este último. La elección de la Gioconda entre las obras que él había seleccionado nos parece muy comprensible y coherente en razón del valor obsesivo del cuadro: el valor se basa en el conocidísimo misterio de la ‘Gioconda’ que, después de todo lo que Freud nos ha explicado de Leonardo sólo puede consistir en la atracción incestuosa que esa obra ejerce en los neuróticos edípicos. Para ellos es evidente que una representación de este tipo puede únicamente presentarse y entenderse como la expresión de tipo ideal de belleza deseable y que reúne todos los atributos maternos más caracterizados. El enigma que, en todos los tiempos, se pretendió que se escondía tras la sonrisa de la Gioconda sólo puede identificarse con el enigma de la sonrisa de la madre, que se convertirá, para cualquier protagonista de Edipo en la esfinge a la que cada hijo interroga lleno de angustia. El ángelus se asocia, pues, de una manera coherente con la Gioconda por el carácter edípico que les es común [...]”²⁷⁶

²⁷⁴ Ignacio Gómez de Liaño en *el camino de Dalí (Diario personal, 1978-1989)*, Madrid, 2004. dedica numerosas páginas a este problema que contempló en su relación con el Dalí de los últimos años, Por ejemplo puede percibirse esta hipótesis en la página 179.

²⁷⁵ Salvador Dalí, *El mito trágico de ‘el Ángelus’ de Millet*, Barcelona, 2004, (1ª ed. 1963)

²⁷⁶ Salvador Dalí, *El mito trágico, op. cit.*, pág. 174, n.3. Sobre un enjuiciamiento más ajustado de la obra daliniana con posterioridad al “década surrealista” de los treinta se puede consultar: Jorge Juanes,

El texto que aquí nos presenta Dalí aunque mantiene una clara conexión con el artículo *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, sin embargo, abre las perspectivas de una lectura surrealista a un conjunto de obras maestras del arte occidental más amplio: *El embarque para Citera* de Watteau y *el Ángelus* de Millet.

Dalí, desde sus primeros escritos, siente pasión por Leonardo y por *Mona Lisa* a quien trata y cita en numerosas ocasiones, no sólo en su obra escrita sino también, de manera explícita, en su pintura.

Con cierta claridad, hemos percibimos a lo largo de este trabajo, que la lectura del texto de Freud estaba detrás de esta interpretación de la *Gioconda*. Esta visión proveída por el médico vienés se convertirá en tema recurrente de la literatura daliniana en relación a una nueva lectura, en clave surrealista, de las grandes obras de la historia del arte del mundo occidental. Esta afirmación la clarifica el propio Salvador Dalí cuando afirma:

“Las obras de Millet que descubro hoy constituyen claros antecedentes de las tendencias eróticas manifiestas de su autor, tendencias que, como vamos a ver, parecen presidir el contenido latente de ‘El ángelus’. De este modo el cuadro de la página 141 nos propone un ejemplo directo del enigma del pene, el de la página 61, un paralelismo confundible con el célebre ‘La Virgen y el Niño’ de Leonardo que contiene el invisible buitre descubierto por Freud en ‘*Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*’”²⁷⁷

Los primeros textos de Dalí, en conexión con el *Mito trágico*, nos hablan de este proyecto y se sitúan, como hemos visto, en los inicios de la década de los treinta del siglo pasado siendo representativos de ello algunos ejemplos que seguidamente citaremos:

“[...] y sólo con tal de aumentar –si eso es posible- el oprobio de esos críticos les diré hoy que cuadros como ‘El Ángelus’ de Millet, ‘La Gioconda’, ‘La Dentellière’ de Vermeer de Delft o ‘El embarque para Citera’ de Watteau no sólo acaban de cobrar una luminosa y desconcertante actualidad surrealista [...] se trata más o menos de la resurrección de un mito atávico según el cual ‘la madre se come al hijo después de que la haya sodomizado’”²⁷⁸

“La abstracción ha llevado al decorativismo, mientras que mi estilo es un reencuentro con las grandes fuentes de la pintura. Ahora miro los cuadros de Vermeer, de Leonardo, etc., y –al margen de la realización- me fijo en su lado enigmático, que hay que comprender de nuevo, de un modo distinto... en pocas palabras, hay que rehacer la historia de la pintura.”²⁷⁹

“Si tales críticos son más incapaces de hablarlos con autoridad del surrealismo [...] insinuaré hoy que cuadros tan aparentemente dispares como La Gioconda, el Ángelus de Millet y el embarque para Citera de Watteau acaban de cobrar una luminosa y desconcertante actualidad surrealista gracias al idéntico pensamiento que se oculta en ellos.”²⁸⁰

“Así pues, resulta especialmente necesario reescribir la historia del arte según el método de la actividad paranoicocrítica; según este método, cuadros tan diferentes como La Gioconda, El Ángelus de Millet y el

Artaud/Dalí. *Los suicidados del surrealismo. (Y Jackson Pollock y Andy Warhol como remate)*, México, 2006, págs. 61-95.

²⁷⁷ S. Dalí, *El mito trágico*, op. cit., pág. 59

²⁷⁸ Salvador Dalí, “Por un tribunal terrorista de responsabilidades intelectuales.” (1934), *Obra completa*, vol. IV, pág. 349.

²⁷⁹ Salvador Dalí, “*Un rato con Dalí*” (1934), *Obra completa*, op. cit., vol. VII, pág. 74.

²⁸⁰ Salvador Dalí, “Importancia filosófica de los relojes blandos” (1935), *Obra completa*, op. cit., vol. IV, pág. 392.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

embarque para Citera de Watteau representarían exactamente el mismo tema, querrían decir exactamente lo mismo.”²⁸¹

“La actividad paranoicocrítica ha revelado y probado de forma casi segura que cuadros tan aparentemente distintos y pertenecientes a períodos alejados de la historia, como es el caso de la *Gioconda*, de Leonardo da Vinci, *El embarque para la isla de Citera de Watteau*, el *Ángelus* de Millet y *Buenos días, señor Courbet*, de Courbet proponían decir exactamente lo mismo.”²⁸²

Los textos que acabamos de mostrar son representativos pues, no sólo de las intenciones historiográficas dalinianas que introducirían el método paranoico-crítico en los estudios de historia del arte, sino también de como en sus “vagabundeos” por la intuición que ha tenido, el artista catalán va expandiendo su hipótesis a un número mayor de artistas que ya no se limitarían a Leonardo o a Millet, sino también a Vermeer, Courbet...²⁸³

Esta visión daliniana de la *Gioconda*, sin embargo, parece comenzar a perfilarse en una obra pictórica anterior en algunos años a los artículos citados, nos referimos al cuadro conocido como *Monumento imperial a la mujer niño* (1929)²⁸⁴

Esta obra se caracteriza por un proceso de concentración y reducción de los objetos que el pintor de Figueras ya había comenzando en piezas anteriores, de tal manera que el observador, para poder aprehender el sentido de la pintura, debe, constantemente, investigar pacientemente los espacios más recónditos de la composición.

El acto de ver nos obliga a consumir el tiempo y a concentrarnos de una forma tal en su percepción que ésta llega casi a convertirse en alucinatoria y es en este proceso mental en el que aparecen casi como en una letanía los temas claves del pensamiento daliniano entre los que están Napoleón, la primera aparición de la pareja de el *Ángelus* de Millet y de manera ineludible, pues, la *Mona Lisa* de Leonardo.²⁸⁵ **(Imagen 25)**

La siguiente utilización de la imagen de la *Gioconda*, por parte de Dalí, será como ya hemos hecho notar con anterioridad en el *Dream of Venus* de 1939 en Nueva York.

Sin embargo, no debemos olvidar que este año de 1929 nos parece crucial en la biografía y en la actividad artística de Salvador Dalí, ya que a través del *Monumento imperial* aparece un primer testimonio de la asociación Millet-Leonardo que tendrá tan fructíferos resultados en la posterior producción y evolución intelectual del artista español.

Ahora bien, por otro lado, en ese mismo año se producirá el éxito de Dalí dentro de los ambiente surrealistas gracias al estreno de la película que realizó en colaboración con Luis Buñuel: *Un chien andalou*.

Retirado en este año crucial en Cadaqués le llegaron unas noticias inmejorables desde París, primero un telegrama del marchante Camille Goemans que, además de pagar 3000 francos por tres lienzos de su elección, le anunciaba que, tras la pausa estival, expondría sus cuadros en su galería parisina, después la visita de un grupo surrealista, atraído por su extravagante personalidad, así como por el carácter violento

²⁸¹ *Ibidem*, “La conquista de lo irracional” (1935), pág. 413

²⁸² *Ibidem*, pág. 465, “Desafío a Aragón” (1937)

²⁸³ El hecho de que la propia obra de Dalí fuese atacada en un museo, cosa que sucedió en 1961 con el *Cristo de San Juan de la Cruz* que fue seriamente dañado por un visitante de la galería colocó a Dalí, curiosamente, en la misma categoría, en este sentido, que a Leonardo. Véase, R. Radford, *Dalí*, London, 1997, pág. 243.

²⁸⁴ Salvador Dalí, *Monumento Imperial a la mujer-niño*, Fundación Gala-Salvador Dalí

²⁸⁵ R. Radford, *Dalí*, London, 1997, pág. 128.

de sus obras llenas de alucinaciones sexuales y escatológicas. Se trataba de René Magritte y su esposa, Luis Buñuel y, en especial, Paul Éluard y su esposa Gala que va a cambiar, como sabemos, para siempre el itinerario vital y artístico de Dalí.²⁸⁶

La aparición de Gala sería para él la revelación que esperaba, era la mujer que venía, quizá, como Lisa Gherardini a traer una nueva imagen de la madre perdida.

Intuitivamente, Estrella de Diego relaciona los dos acontecimientos encuadrándolos en la imagen intelectual leonardesca con la que Freud había provisto al propio Dalí: “Es curiosa la idea que se plantea a propósito de la imagen infantil recurrente, esa que Dalí busca la vida entera y encuentra en Gala, a la cual por cierto retratará de un modo obsesivo. Recuerda el conocido texto del año 1910 ‘Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci’ que Freud escribe sobre el pintor y que no puede ser sino una justificación de la sonrisa de la *Gioconda*. Allí se alude a la sublimación de la libido y a una madre fuerte, casi andrógina que Freud justifica por la ausencia física del padre [...] y que acaba desembocando en la homosexualidad del artista florentino. El niño solitario pasa la vida soñando con una sonrisa, la de la madre que vuelve a encontrarse en el rostro de Monna Lisa y de la que jamás quiere apartarse.”²⁸⁷

Leonardo pudo envolver esa sonrisa entrevista en la infancia con el “sfumato” que desdibuja gran parte de sus obras y que las envuelve en un ambiente de ensoñación y misterio. Salvador Dalí pudo encontrar en esta sonrisa leonardesca la inspiración para una imagen de Gala que deja aparecer en su rostro, igualmente, la sonrisa de estirpe vinciana y que parece desaparecer, posiblemente, como un recuerdo de la técnica claroscuro del maestro florentino. **(Imagen 26)**²⁸⁸

Dalí nos ofrece esta visión de Gala en más de una ocasión a lo largo de sus numerosos escritos, de los que nos gustaría dar un breve ejemplo:

“Y Gala me mira con un aire de amor protector que únicamente Leonardo hasta ahora, supo pintar, y mañana se cumple precisamente el quinto centenario del nacimiento de Leonardo.”²⁸⁹

El rostro de Gala, siguiendo un modelo renacentista leonardesco, es utilizado por nuestro pintor en *Dalí desnudo en contemplación ante cinco cuerpos regulares metamorfoseados en corpúsculos, en los que aparece repentinamente la Leda de Leonardo cromosomatizada por el rostro de Gala* (1954), obra de su llamado “período atómico”, que recordaba una prestigiosa en su momento, pero perdida, obra vinciana. **(Imagen 27)**²⁹⁰

Esta representación es, obviamente, indicativa de que el pintor de Figueras no dudaba en asociar el rostro de su esposa con morfologías faciales que provenían del mundo vinciano. De hecho en estos años, nuestro artista hace notar su interés por los grandes maestros renacentistas:

“Hasta que con el Renacimiento emergen nombres casi divinos que no hacen otra cosa que volver a buscar la belleza de la Antigüedad: Rafael, Leonardo, Giorgione etc. etc.”²⁹¹

²⁸⁶ Robert Descharnes y Pilles Néret, *Dalí*, Köln, 2006, pág. 34.

²⁸⁷ Estrella de Diego, *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*, Madrid, 2003, pág. 131.

²⁸⁸ Salvador Dalí, *Tres rostros de Gala apareciendo sobre las rocas* (1945) (detalle), Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

²⁸⁹ Salvador Dalí, *Diario de un genio*, Barcelona, 2002, pág. 55.

²⁹⁰ Salvador Dalí, *Dalí desnudo en contemplación ante cinco cuerpos regulares metamorfoseados en corpúsculos, en los que aparece repentinamente la Leda de Leonardo cromosomatizada por el rostro de Gala*, propiedad particular.

²⁹¹ Salvador Dalí, “*Dalí News [II]*” (1947), *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, pág. 590.

“¿Qué es lo que está de moda? Un retorno al Renacimiento, a Rafael, Leonardo, etcétera.”²⁹²

Así, esta concepción del arte le llevó a la crítica de los maestros contemporáneos:

“El motivo es simple: es más fácil jugar con arte bárbaro que plantearse aquellos semidivinos y grandiosos seres –los miguelángelos y los leonardos- que osaron y consiguieron poner ante su ambición supremos de perfección.”²⁹³

Curiosamente, Gala, modelo sempiterna del pintor catalán, encarnará en alguna ocasión la figura de personajes de claro origen vinciano como ocurre en la pintura titulada *Asunción antiprotónica* (1956) (**Imagen 28**)²⁹⁴

De todas maneras, pese a la correspondencia de la imagen de Gala con el ángel de la primera versión de la *Virgen de las Rocas* conservada en el Louvre (**imagen 29**), es evidente que la mayor diferencia entre ambas representaciones estriba en la sustitución de la tenue sonrisa vinciana por una gesticulación más abierta y personal en la faz de la esposa de Dalí.

Las razones del cambio podrían estar, evidentemente, en la negativa daliniana a borrar del rostro de su esposa uno de sus rasgos más expresivos, aunque, por otro lado, encontramos en la obra del artista de Figueras algunos intentos, no especialmente logrados creemos, de recrear la ambigüedad y sutileza de la expresión vinciana. Como ejemplo de la afirmación anterior podemos citar el estudio de la expresión del rostro de la denominada *Madona con la rosa mística* (**Imagen 30**)²⁹⁵

Efectivamente, si hacemos un estudio pormenorizado del rostro de la imagen virginal podemos observar como nuestro pintor ha enfatizado las comisuras de los labios de la cara femenina con el fin de acentuar ese atisbo de sonrisa que recuerda, con una cierta intensidad, los característicos rostros vincianos.

Un caso parecido, aunque no de un dibujo tan nítido, estudiamos más arriba cuando señalábamos la similitud del rostro de la musa daliniana en *Tres rostros de Gala apareciendo sobre las rocas* con las imágenes vincianas. Singularícese en este caso como Dalí dota a su figura de una inclinación de cabeza y una ensoñación facial que se acerca claramente a la *Madona* anteriormente referida.

Aunque, para finalizar esta digresión, nos gustaría aportar una prueba más, en este caso echaremos mano de un dibujo del maestro español que corresponde a la década de los cincuenta, nos referimos a un dibujo calificado como *Personaje antropomorfo* (**Imagen 31**)²⁹⁶

El estudio de este dibujo presenta, si fijamos nuestra atención, una cabeza con la característica inclinación y ensoñación vincianas que ya hemos resaltado en los ejemplos mostrados más arriba y, también, por otro lado, podemos percibir ese abultamiento de las comisuras labiales que intenta propiciar la aparición de la leve sonrisa que ha sido uno de los mayores encantos del estilo del genio florentino.

Ahora bien, si volvemos al tema del ángel en Dalí y su influencia leonardesca no podemos dejar de citar un bello ejemplo que se encuentra en el Museo de Oviedo

²⁹² Salvador Dalí, “Variaciones sobre idénticos temas con Mariano Andreu y Salvador Dalí, dos artistas catalanes proyectados al exterior.” (1948), *Obra completa*, vol. VII, *op. cit.*, pág. 119.

²⁹³ Salvador Dalí, “*La decadencia del arte moderno*” (1950), *Obra completa*, vol. IV, pág. 623.

La crítica a algunos maestros contemporáneos se volverá mas hiperbólica en el conocido texto: *Los cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona, 2004.

²⁹⁴ Salvador Dalí, *Asunción antiprotónica*, propiedad particular.

²⁹⁵ Salvador Dalí, *Madona de la rosa mística*, 1963, propiedad particular.

²⁹⁶ Salvador Dalí, *Personaje antropomorfo*, 1954, lápiz y bolígrafo, propiedad particular.

(**Imagen 32**)²⁹⁷ que representa, posiblemente, a una Madonna que, como en tantas ocasiones, asumen el rostro de Gala, acompañada de dos ángeles. Curiosamente, si nos centramos en el que se presenta a la derecha nos topamos con la misma mano que ya aparecía en la *Virgen de las Rocas* del Louvre y que tan bien conocía el artista ampurdanés (**Imagen 33**).

No obstante, nuestro discurso saldrá reforzado si además dejamos constancia de la pasión que sentía Dalí por los ángeles vincianos, modelos que aconsejaba copiar a uno de sus discípulos más curiosos: Amanda Lear:

“Pasamos la sobremesa pintando con el ruido de fondo del pequeño transistor del taller. Dalí canturreaba ‘Guantanamera’. Yo trabajaba en una tela pequeña en la que representaba una cabeza de ángel inspirada en Leonardo da Vinci.”²⁹⁸

Finalmente, nos gustaría recordar, igualmente, una afirmación del propio Dalí acerca de la conocida obra de Leonardo que se incluye en su novela *Hidden Faces* (1944) y en la que considera la pieza vinciana como una de las más grandes de la historia del arte occidental:

“Entonces pudo percibirse que el salón (de Hitler) estaba rodeado de los más grandes tesoros artísticos del mundo: los esponsales de la Virgen de Rafael, del Museo de Milán; la Virgen de las Rocas de Leonardo...”²⁹⁹

Hasta ahora hemos realizado un recorrido de la visión daliniana de la *Gioconda* en el que hemos intentado dar una clara interpretación de la parte de su teoría que argumenta acerca de la atracción que la conocida pintura ejerce en todos aquellos visitantes del Louvre que contemplan la famosa representación vinciana siendo víctimas de un intenso “complejo de Edipo”.

Por otro lado, nuestra interpretación ha buscado la expansión de las ideas dalinianas en otros ámbitos de la producción del artista de Figueras que hasta ahora, creemos, no habían sido puestos claramente en conjunción.

Sin embargo, a esta altura del análisis del problema debemos recordar que el tipo de atentado que amenaza a *Mona Lisa* es doble: “*La Gioconda* padece dos géneros de ataque característicos importantes, debido a su presencia de arquetipo.”³⁰⁰

²⁹⁷ Salvador Dalí, *Virgen con dos ángeles*, 1973, Museo de Oviedo. Agradezco el envío de la reproducción que aparece en este trabajo y la ayuda facilitada al Museo de Oviedo y especialmente a Paula Lafuente Gil.

²⁹⁸ Amanda Lear, *Le Dalí d’Amanda*, Paris, 1984, págs 135-136. De estas memorias de la exmodelo hemos consultado también la versión española que se hicieron de la misma con el título de *La persistencia de la memoria. Una biografía personal de Salvador Dalí*, México, 1994. “Nous passâmes l’après-midi à peindre avec le bruit de fond du petit transistor de l’atelier. Dalí chantonnait ‘Guantanamera’. Je travaillais à une petite toile représentant une tête d’ange inspirée de Le Léonard de Vinci.” En estas memorias Amanda Lear nos recuerda, de la misma manera, la interpretación daliniana del mito de la *Gioconda* y nos subraya con vigor la predilección que el pintor gerundense tenía por la conocida pintura y la pasión que por la misma sentía. “En partant (del Louvre) nous avons tout de même jeté un coup d’oeil à ‘La Joconde’. –Non, mais regardez cet air équivoque! Fulmina Dalí. Elle a bien un visage de salope qui vous invite à approcher. Pas étonnant que quelque fou amoureux de sa mère essaye de la tuer en crevant la toile! A vrai dire, j’avais un peu de peur qu’il ne le fasse lui-même tant il s’excitait [...]”, *op. cit.*, pág. 69. Es interesante, en este punto, ver como es vista esta clara relación entre Dalí y *Mona Lisa* por el propio mundo de Internet donde se pueden ver curiosos montajes fotográficos entre los que podría destacar el que mostramos en la **imagen 34** obtenido en la siguiente página-web: www.2all.co.il/Web/Sites/akms/PAGE15.asp

²⁹⁹ Salvador Dalí, *Rostros ocultos*, Barcelona, 1974, pág. 396.

³⁰⁰ Salvador Dalí, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, *op. cit.*, pág. 249.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Efectivamente, frente al ataque pasional, instintivo del sujeto atrapado por el “complejo de Edipo”, Dalí sugiere que existe, además, otro tipo de atentado más sutil, irónico, propio de una parte de la recepción de Leonardo por las vanguardias del siglo XX:

“El ataque ultraintelectual perpetrado por el movimiento Dadá, Marcel Duchamp, en 1919, dibuja unos bigotes y una perilla sobre la reproducción de *Mona Lisa*; y, debajo, traza la famosa inscripción ‘L.H.O.O.Q.’ (Ella tiene el culo caliente).”³⁰¹

El problema puesto en juego por este dictamen daliniano es sumamente interesante al posicionarnos directamente ante alguno de los aspectos más sugerentes del arte del siglo XX, cual es, la obra de Marcel Duchamp³⁰², la recepción que Marcel Duchamp hace de la obra vinciana³⁰³, la lectura que Dalí hará del conocido *ready-made* y finalmente, la contextualización de todo este conjunto de cuestiones dentro de un marco histórico que hace de los dos grandes artistas también dos amigos.³⁰⁴

El primer hito visible de la interpretación duchampiana de Leonardo comienza a partir de la tarjeta postal, ya conocida y citada en otras ocasiones en este trabajo, y que aparece, como sabemos, en 1919. El juego, de todas maneras, no acabó con esta singular creación ya que la primera obra del artista francés será completada por otra reproducción sin barba ni bigote que llevaba una nueva leyenda. “L.H.O.O.Q. rasée” (**Imagen 35**)

Si el *ready-made* de 1919 conoció una rápida fama fue, en parte, gracias a la reproducción que Francis Picabia hizo de esta imagen en el número 12 de la revista *391* donde fue incluida en un número de 1920 con el título de *Tableau Dada* habiendo, no obstante, perdido en esta reproducción su barba.³⁰⁵

Según su amigo J.-P. Roché, cuando Marcel Duchamp esbozó el elegante bigote sobre el rostro de la *Gioconda* añadió: “Ne vous laissez pas hypnotiser par les sourires d’hier, inventez plutôt ceux de demain.”³⁰⁶

La frase del artista galo, podría, pues, ser interpretada como una afirmación vanguardista que buscaba la ruptura con la tradición artística anterior representada, para él, por el conocido icono vinciano.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² Sobre la obra de Marcel Duchamp existe una bibliografía densa y numerosísima, sin embargo quisiéramos entresacar de la misma dos textos pertenecientes al idioma español que nos parecen altamente sugerentes, nos referimos al escrito de Octavio Paz, *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, 2003 y el escrito de Juan Antonio Ramírez, *Duchamp el amor y la muerte, incluso*, Madrid, 2002.

³⁰³ Véase Th. Reff, “Duchamp und Leonardo: L.H.O.O.Q. und ähnliches” en V.V.A.A., *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, Duisbourg, 1978, págs. 56-77; James E. Housefield, “The Nineteenth Century Renaissance and The Modern Facsimile: Leonardo da Vinci’s Notebooks, From Ravaissou-Mollien to Péladan and Duchamp” en V.V.A.A., *The Renaissance in the Nineteenth Century*, Toronto, 2003, págs. 73-89 y Jack Spector, “Duchamp’s Androgynous Leonardo: queue and cul in L.H.O.O.Q.”, *Source*, 11 n°1, 1991. En relación a la integración de el *ready-made* en el mundo surrealista no podemos dejar de citar que Breton ya apareció en una reunión en 1920 con una de las reproducciones que F. Picabia había publicado, véase Jack Spector, *Arte y escritura surrealista (1919-1939)*, Madrid, 2003, pág. 405

³⁰⁴ Sobre la relación Duchamp-Dalí se puede consultar, Francisco Javier San Martín, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid, 2004.

³⁰⁵ Realmente la pieza elaborada por Duchamp no sólo perdió su barba sino también los puntos entre las iniciales.

³⁰⁶ Andrés Chastel, *La belle incomprise, op. cit.*, pág. 122.

Quizá, como manifiesto, dentro del espíritu dadá, con esta afirmación Duchamp utilizaba sacrílegamente la imagen de *Mona Lisa* y la “atacaba” con el gesto ignominioso de añadir bigotes y barba a la idolatrada imagen.

Ahora bien, cabe una interpretación más irónica aún de la frase que acabamos de citar y que nos desvelaría un juego más vanguardista, si cabe, que sustituiría la famosa sonrisa leonardesca no por una expresión ridiculizada con el añadido capilar sino por la sonrisa inteligente del espectador que es cautivado por la reflexión irónica de cuño duchampiano.

La digresión que acabamos de realizar tendría un sentido, aun, más pleno si recapacitamos sobre la posibilidad de que Marcel Duchamp quisiera erigirse en un nuevo Leonardo de la modernidad artística.³⁰⁷

Efectivamente, la idea de que el creador del *ready-made* era, de alguna manera, una especie de Leonardo del siglo XX ha sido, alguna vez, expresada gracias a las características que presenta la obra de este artista: una independencia total de espíritu, una ironía sin concesiones, amor al juego y al hermetismo y, también, un alejamiento, casi total, de los trabajos convencionales artísticos.³⁰⁸

De todas maneras, el camino que acercaba Duchamp a Leonardo se enderezaba cuando en 1961 en un artículo publicado, tras la entrevista realizada por un crítico, éste afirmaba que detrás del famoso *ready-made* estaba el espíritu de Freud que venía a poner nuevamente en candelero la pretendida homosexualidad de Leonardo. Así, con el bigote y la barba *Mona Lisa* se convierte en un hombre, idea andrógina que Duchamp desvelaba a través de su polémica interpretación.³⁰⁹

Dalí, desde un principio, reconoció en la obra de Duchamp un hito artístico evidente del siglo XX gracias a la provocación que despertaba, aunque siempre mantuvo una interpretación de la obra del artista francés que se acercaba al androginia, quizá el propio artista gallo sintió la influencia de la lectura daliniana en su propia creación y adoptó esta visión en las palabras pronunciadas en 1961:

“Marcel Duchamp pinta el bigote del rey sobre la Gioconda de Leonardo, la reina siendo la más maniobrable y premonitoria de las piezas del tablero. Es bien sabido que la vida de Leonardo fue una dramática y continua partida de ajedrez [o sea un continuo y dramático juego de fracasos]

A los pies de su rey, y de su reina Gioconda, Marcel Duchamp escribió la famosa inscripción L.H.O.O.Q.”³¹⁰

³⁰⁷ En este punto Duchamp y Dalí se acercarán de manera evidente al perfilarse igualmente el artista español como un nuevo Leonardo que después de los esfuerzos “constructores” del Quattrocento (de la vanguardia histórica) era inevitable su surgimiento, la aparición de un genio que ordenará estas nuevas vías e investigaciones artísticas y las llevará a su culminación, en un nuevo momento de esplendor o renovado Cinquecento. Véase el ya citado escrito de Francisco Javier San Martín, *op. cit.*, pág. 20.

³⁰⁸ Robert Lebel en su *Léonard de Vinci ou la fin de l'humanité*, Paris, 1987, pág. 15 y s.s. es quien señala: “C'est Marcel Duchamp qui évoquera le plus irrésistiblement Léonard, jusque dans son refus d'être simplement un grand peintre”

³⁰⁹ H. Crehan, “Dada. Excerpts from an Interview with Marcel Duchamp”, *Evidence*, Toronto, nº 3, otoño 1961, págs. 36-38.

³¹⁰ Salvador Dalí, “*El rey y la reina atravesados por veloces desnudos*” (1959), en *Obra completa*, vol. IV, pág. 694. Curiosamente, se ha afirmado en alguna ocasión que Dalí conoció solamente la reproducción realizada por Picabia en 1920 de la obra de M. Duchamp, ya que como hemos reiterado anteriormente al pintor francés de origen hispano-cubano se le olvidó, entre otras cosas, incluir la perilla en la imagen. En este texto, efectivamente, podemos comprobar como Dalí solamente cita el bigote, Francisco Javier San Martín, *op. cit.*, pág. 75. Nótese, de todas maneras la prioridad temporal de la afirmación del artista de Figueras.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Como sucede a menudo en el mundo daliniano, nuestro artista reintroduce con ligeras variantes ideas que surgieron en su mente y que han quedado fijas en sus esquemas conceptuales. En este caso, el comentario sobre *L.H.O.O.Q.*, volverá a aparecer en otros artículos y escritos:

“Un periodista ha venido de Nueva York sólo para solicitar mi opinión sobre la ‘Gioconda’ de Leonardo da Vinci. Le digo –Soy un gran admirador de Marcel Duchamp, quien precisamente realizó esas famosas transformaciones en el rostro de la ‘Gioconda’. Le dibujó unos pequeños bigotes, uno bigotes ya dalinianos. Encima de la fotografía añadió con letras muy pequeñas, que apenas podían leerse: L.H.O.O.Q., ¡Tiene el culo caliente! Siempre he tenido un gran respeto por esta actitud de Duchamp, que en su época correspondía a una cuestión aun más importante: la de procedía o no quemar el Museo del Louvre [...] es evidente que, si cualquier día decidieran quemarlo, debería salvarse ‘La Gioconda’ y en caso de necesidad mandarla incluso a América. Y no solamente porque es de una gran fragilidad psicológica. En el mundo reina una auténtica giocondolatría.”³¹¹

La versión que en este texto nos da Dalí del famoso *ready-made*, como podemos comprobar, resulta más completa y elaborada, ya que en ella introduce una serie de ideas sugerentes que, seguidamente, comentamos:

En primer lugar se ha producido una identificación de Dalí con *L.H.O.O.Q.*: “Le dibujó unos pequeños bigotes, uno bigotes ya dalinianos”. La asimilación de la propia imagen de Dalí al mito de la *Gioconda* según la imagen impuesta por Duchamp ya había surgido en la mente del artista ampurdanés cuando contestó al fotógrafo Halsman con las razones que mostramos a continuación:

“[Dalí travestido de Gioconda] –Dalí, ¿qué ves cuando contemplas Mona Lisa? –un parangón de belleza. [Un día Dalí me confió que siempre había querido parecerse a Mona Lisa (...)]”³¹²

Siempre Dalí había expresado el sentimiento de belleza que él encontraba en la figura de *Mona Lisa* no teniendo reparos en expresarlo públicamente. Así, por ejemplo, el 6 de marzo de 1953, se publica en *This Week Magazine* la respuesta de nuestro artista a una pregunta formulada por los lectores de la revista.

La cuestión propuesta es “Who is the world’s most beautiful woman?”. El pintor responde citando diferentes iconos de belleza reconocidos de la historia del arte como la *Venus de Milo*, *Nefertiti* y la inevitable *Gioconda* de Leonardo.³¹³

El gusto que nuestro creador sentía por las imágenes que lo presentaban disfrazado de *Mona Lisa* le llevaba a tener esta fotografía presente en su casa de Port Lligat. Así, en una entrevista mantenida con el maestro gerundense en 1956 el periodista no puede dejar de fijarse y anotar en el texto del artículo:

“Encima de un pequeño altar de mármol hay algunas fotos: La Gioconda, de da Vinci ataviada con los bigotes del maestro)”³¹⁴

Con toda la ironía que manifiesta Dalí en alguna de sus afirmaciones, encontramos en otra entrevista, ésta realizada en 1959, en la que el periodista vuelve a reparar en la

³¹¹ Salvador Dalí, *Diario de un genio*, op. cit., pág. 158.

³¹² Salvador Dalí y Philippe Halsman: *Dalí’s Moustache. A Photographic Interview*. (1954) El fotógrafo realizó a partir de este deseo daliniano de travestirse en Gioconda dos famosas fotografías con monedas y con billetes que en cierta manera venían a mostrar, por un lado, la curiosa teoría de nuestro pintor acerca del dinero y por otro respondían a la crítica formulada por André Breton. (**Imágenes 36-37**).

³¹³ Véase Salvador Dalí, *Obra completa*, op. cit., vol. VIII, Barcelona, 2004, págs. 227-228.

³¹⁴ Salvador Dalí, “*En Cataluña, en casa de Salvador Dalí*”, *Obra completa*, op. cit., vol. VII, pág. 535.

curiosa foto: “(En otro rincón hay un retrato de la Gioconda sobre el cual Dalí ha pintado un bigote semejante al suyo y ha hecho alguna modificación en el cabello)” que el artista ampurdanés le espetó: “¿Verdad que se parece mucho?”³¹⁵

Finalmente, esta identificación le lleva Dalí a intentar aparecer en una especie de “happening” que tiene lugar en 1974 travestido, una vez más, de *Gioconda*:

“En agosto de ese mismo año, organiza un happening chino en Granollers. En el marco de la producción alemana *Viaje a la Alta Mongolia*, estaba previsto reunir a un millar de personas vestidas de chino, con pancartas con la palabra bolígrafo. Los chinos pintarían con mangueras conectadas a unos bidones de pintura, una gran tela blanca. Dalí, que tenía que aparecer vestido de Gioconda, filmaría algunas escenas, bailarían una sardana y saludaría al público. Pero en realidad, sólo comparecieron treinta personas vestidas de chino, Dalí se puso un sombrero de copa con fotografías de Leonardo...”³¹⁶

Creemos, tras la presentación de todos estos documentos, que existiría, por tanto, una profunda relación entre la creación duchampiana y la recreación daliniana. Así, efectivamente, Dalí crea una imagen a un nivel superficial provocativa que une sus rasgos fisionómicos a los del famoso icono vinciano. En este sentido, como decimos el artista ampurdanés sigue el camino abierto por el creador francés. Sin embargo, la imagen daliniana se imbrica de manera diferente tras el primer efecto epatante, ya que Dalí no sólo aporta sus rasgos sino que además se defiende de una crítica, la crítica bretoniana que lo acusaba de su amor sin escrúpulos al dinero con el apelativo de “Avida Dollars”.

Ignacio Gómez de Liaño repele con fuerza la caracterización del teórico surrealista buscando un suelo más profundo para ese aparente deseo monetario que Dalí mostraba:

“*La apoteosis del dólar* era, en esos momentos finales de Dalí, algo así como el fenómeno que, según se dice, tiene lugar en la mente de los moribundos, los cuales se ven en un instante el desarrollo de su existencia. Toda la existencia de Dalí estaba allí, gustárale o no a André Breton que le bautizó con el nombre de Avida Dollars, sin pararse a pensar que para Dalí el dólar, el dinero, es el son de la trompeta que llama a filas a las hueste innumerables del deseo.”³¹⁷

El *Dalí-Gioconda*, pues, al mostrar de dos diversas maneras el dinero, nos atrae hacia una reflexión más profunda, una reflexión que no desprecia el primer atisbo de sorpresa ante la imagen travestida pero que siguiendo una lectura paranoico-crítica nos sumerge en un mundo que se sitúa más allá de la realidad, en los territorios del deseo.

Siguiendo el hilo desplegado por esta pista no debemos olvidar que el pintor catalán “regó” plásticamente a sus conciudadanos con una lluvia de áureo metal perceptible cuando se entra en ese especial espacio que es el Teatro-Museo de Figueras.

La cita del oro, levanta un pliegue más en este ámbito de la significación de la riqueza en la simbología daliniana que, continuando con las tradiciones alquímicas, lo pone en contacto con el extraño mundo de la escatología:

“Lenin soñaba con inaugurar un mingitorio de oro como símbolo del éxito de la Revolución; Ignacio de Loyola, en el colmo de sus éxtasis místicos, creó el estilo jesuita, caracterizado por la abundancia del oro en todas las iglesias. Gustave Moreau inundó sus cuadros con dorados. Verlaine, roído de sífilis en los últimos días de su vida, consagraba todo su tiempo en pintar de oro la silla donde se ponía su culo y su orinal [...] Maupassant, en el asilo, practicaba la retención de orina para no perder su precioso chorro que,

³¹⁵ *Ibidem*, “Dalí, ese desconocido vecino de Port Lligat.”, pág. 741.

³¹⁶ Ricard Mas, *La vida pública de Salvador Dalí a través de sus mejores entrevistas*, Barcelona, 2004, “Una conversación entre Melina Mercouri y Salvador Dalí”, pág. 222

³¹⁷ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, pág. 413.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

en sus alucinaciones, decía que arrastraba diamantes [...] Entre los sueños de Lenin –que como todos los sifilíticos estaba obsesionado por los asientos de oro, consecuencia de sus treponemas- y los torturados del pan y pipí, hay un común denominador: la convicción íntima de que la materia más vil es el santuario de un tesoro escondido.”³¹⁸

No debemos tampoco dejar caer en el olvido que el mundo gástrico-intestinal es dentro de la tradición filosófica platónica el mundo de las pasiones y los deseos que deben ser controlados por el férreo guía de la razón:

“Aquellos que carecen de experiencia de la sabiduría y la virtud y que están siempre ocupados en festines y otros placeres por el estilo, van hacia abajo y de nuevo vuelven al estado intermedio, y de esta forma andan errantes a lo largo de su vida, sin lograr nunca subir por encima de él hasta lo que realmente existe por arriba. Ni miran hacia ello ni hasta ello llegan de modo que nunca se llenan verdaderamente de lo que verdaderamente existe y nunca experimentan el placer cierto y verdadero, sino que miran siempre hacia el suelo y arrimados a las mesas de la comida comen, engordan y fornican.”³¹⁹

No vamos a insistir en la rebelión de Nietzsche y Freud, autores relevantes para nuestro Dalí, ante este marco metafísico tradicional, pero sí nos gustaría subrayar la inmersión de nuestro artista en un mundo simbólico donde el deseo es energía que nutre las acciones humanas y a la vez es hermenéutica de su comprensión.³²⁰

Sin embargo, por otro lado, el disfraz es uno de los recursos característicos de una de las líneas creativas de Dalí. Este gusto por la máscara que sigue los dictámenes heracliteos aparece en nuestro personaje desde sus años infantiles:

“Mis padres me adoraban. Un día de Reyes recibí, entre innumerables regalos, un deslumbrante traje real –corona de oro con grandes topacios y capa de armiño-; desde aquel momento viví casi constantemente ataviado con este disfraz”.³²¹

Si volvemos a las afirmaciones establecidas por Dalí en *Diario de un genio* en relación a *L.H.O.O.Q.* vemos que tras apuntar a una identificación Dalí-Gioconda, nuestro artista insiste en la inanidad de los museos y, por tanto, en la posibilidad de su desaparición: “Siempre he tenido un gran respeto por esta actitud de Duchamp, que en su época correspondía a una cuestión aun más importante: la de procedía o no quemar el Museo del Louvre”.

La propuesta de Duchamp relativa al incendio del Louvre congenia con los proyectos dalinianos de crear nuevos museos que respondan a las necesidades inconscientes de la sociedad occidental, nuevos “espacios deseantes” que, en su organización y emplazamiento de las obras que se ubican en el mismo, dejen la posibilidad de una lectura paranoica-crítica de las mismas.

³¹⁸ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, op. cit., págs. 519-520. Nótese que el capítulo donde este texto se inserta se titula: “Cómo ganar dinero”. Sobre este aspecto del universo daliniano se puede ver Laia Rosa Armengol, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, 2003, cap. 4: “la alquimia de Dalí: la mierda es oro”, pág. 327 y s.s.

³¹⁹ Platón, *La República*, en *Obras completas*, Madrid, 1990, pág.822.

³²⁰ En los escritos freudianos la conexión boca-ano adquiere una llamativa importancia que, lógicamente, no pasaron desapercibidas tampoco para Dalí, como por ejemplo: “También la zona anal es, como la zona buco-labial muy apropiada por su situación para permitir el apoyo de la sexualidad en otras funciones fisiológicas. La importancia originaria de esta zona ha de suponerse muy considerable.”, Sigmund Freud, *Los textos fundamentales*, op. cit., pág. 404

³²¹ Salvador Dalí, *Vida secreta*, en *Obra completa*, vol. I, pág. 242.

Finalmente, el apasionado interés de Dalí por *Mona Lisa* se manifiesta en este texto en el deseo de salvar de esa posible hecatombe incendiaria a la conocida pieza vinciana.³²²

No obstante, a lo largo de los años siguientes Dalí volvió sobre este tema introduciendo algunas precisiones más sobre el mismo que citamos seguidamente:

“Por el contrario, admiro a Marcel Duchamp que puso los primeros pelos bajo la nariz de la Gioconda, señalando así su ambivalencia ¿Es el retrato edípico de la madre de Leonardo o la imagen engañadora de su efebo. Sea lo que fuere, Duchamp ha planteado el problema con la leyenda de su Gioconda bigotuda L.H.Q.O.O.”³²³

En el párrafo que acabamos de citar vemos como la lectura daliniana cada vez más se inclina hacia una interpretación andrógina de la creación duchampiana que se centraría en una visión freudiana del problema donde la ambivalencia y la ambigüedad propias del narcisismo dominan la digresión del artista ampurdanés.

En este espacio hermenéutico, retornaría la explicación dada más arriba, donde insistíamos en la lectura edípica que Dalí sugería de la *Gioconda* dentro del marco y contexto de su propia obra y que nos daría las claves para comprender el interés del creador catalán en el conocido *ready-made* y la transformación del mismo dentro de unos parámetros dalinianos donde la identificación con la madre vendría acompañada por una sugestiva iniciación al mundo del deseo y sus avatares ejemplificada en el dinero.

Por otro lado, la significación plural y profunda de la obra sugeriría no sólo la apertura a los deseos edípicos y narcisistas exhibidos por el artista, sino que dentro del recorrido semántico que la actividad paranoico-crítica produce, las imágenes expuestas en las famosas fotografías aquí tratadas nos despertarían, asimismo, las relaciones metafísicas profundas que el dinero tiene con los detritus humanos y la propia tarea del pintor en ese trabajo transformador de la vulgar natura en preciosos objetos artísticos plenos de sentido y realidad:

“De madrugada sueño que soy autor de muchos excrementos blancos, muy limpios y muy agradables de producir. Al despertar le digo a Gala: ‘¡Hoy habrá oro!’”³²⁴

³²² Es sugerente introducir aquí otro comentario que Salvador Dalí realizó acerca de lo que salvaría si hubiese un incendio en el Museo del Prado: [...] un día que fuimos a ver el Museo del Prado con Jean Cocteau, que tenía el espíritu francés más refinado, y al salir había una rueda de prensa, y un periodista salió con la vieja pregunta: ‘¿Si se hubiera quemado el Prado qué se habría llevado usted? Yo imagine lo que iba a decir, que era un plagio griego. Dijo ‘Me habría llevado el fuego’. Entonces los periodistas se dirigieron a mí: ‘¿Y usted, qué se habría llevado?’. Me puse teatral, hice como que reflexionaba, y dije: ‘Dalí se llevaría el aire, nada menos que el aire, y específicamente el aire contenido en las *Meninas* de Velázquez, que es el aire de mejor calidad que existe’. La cita está extraída de Salvador Dalí, *Obra completa, op. cit.*, vol.VII, págs. 1632-1633. Es útil dentro de nuestra argumentación relacionar las dos obras museísticas que el pintor ampurdanés salvaría de dos de los mayores museos del mundo, a saber, *La Gioconda* y las *Meninas*, obras que para él tenían un valor y significado especial y que de alguna manera se relacionaban en su concepción del arte.

³²³ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables, op. cit.*, pág. 675. En otra entrevista de 1975: “Salvador Dalí: soy el superhombre absoluto” el entrevistador acota la ahora clásica lectura daliniana de la obra de Duchamp: (“Admira a Marcel Duchamp, el primero en pintarle a la Gioconda y poner así de relieve su ambivalencia. ¿Se trata de un retrato de la madre de Leonardo dictado por el complejo de Edipo o de la traidora imagen de su compañero de cama?”)

³²⁴ Salvador Dalí, *Diario de un genio, op. cit.*, pág. 195. Sobre una visión parecida del problema aquí planteado véase el texto ya citado de Laia Rosa Armengol, *op. cit.*, pág. 426.

La lectura de Leonardo da Vinci en los procesos creativos dalinianos.

El apartado que en este momento abrimos pretende proponer un análisis de una parte de la producción artística del creador de Figueras a la luz de ciertas intuiciones vincianas que llegaron al mismo por medio de fuentes diversas, entre las que destacan los textos vincianos, la obra artística leonardesca y la interpretación que de la misma había hecho ya una parte de la vanguardia, en especial el surrealismo, además de las investigaciones llevadas a cabo por Freud y sus discípulos.

Este, en apariencia, laberinto de influencias recibido por Dalí debemos, por lo tanto, no sólo insinuarlo sino aclararlo mediante una investigación formal que apoyándose en la siempre rica literatura daliniana nos permita analizar la singularidad de su temática.

Así pues, comenzaremos por una de las fuentes creativas de estirpe vinciana que tuvieron una repercusión más amplia en la obra del artista ampurdanés, nos referimos al ya conocido y nombrado muro vinciano. Seguiremos, como no, transitando el paranoico mundo de las imágenes dobles que, igualmente, se nutre, en este caso, de la visión freudiana del famoso “buitre” en la composición leonardesca del Louvre. Por otro lado, no debemos abandonar y por ello seguiremos el rastro de ciertos modelos gestuales leonardescos, famosos en la historia del arte occidental, y a los que Dalí no negó la entrada en su obra pictórica. En fin, todo un mundo de interferencias y ecos leonardescos que Dalí no desoyó y que se manifiesta crónicamente en su obra dejando, claramente, percibir el profundo estudio al que el pintor catalán sometió la obra y escritos del genial florentino.

* *Dalí y el viejo muro paranoico vinciano*

La lectura del *Tratado* vinciano dejó al pensamiento y arte contemporáneo un conjunto de textos cuya repercusión quizá, no ha sido bien medida. Las máximas vincianas, como sabemos, abundan en métodos que estimulan la creatividad artística y que pasaron, más bien, desapercibidos en la recepción leonardesca realizada con anterioridad al siglo XX.³²⁵

Sin embargo, en la pasada centuria hubo una rápida aceptación de la novedad de estos principios y de la productividad que podían tener en las investigaciones artísticas de vanguardia. De ello, ya hemos dado testimonio en capítulos anteriores viendo como autores como Unamuno o López de Ayala subrayaban la fertilidad de los dictámenes leonardescos.

Veamos, pues, los textos vincianos que nos servirán para abrir un episodio cautivador de la producción daliniana:

³²⁵ H. W. Janson en su artículo “The ‘Image Made by Chance’ in Renaissance Thought” analiza de forma magistral los antecedentes leonardescos de este tipo de creatividad artística en la Antigüedad y en el libro *De Statua* compuesto por L.B. Alberti así como una curiosa aparición de jinete en las nubes de un *Martirio de San Sebastián* obra de Mantegna en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Pero, por otro lado y de manera más relevante para nuestro trabajo insiste en la poca difusión de las ideas vincianas acerca del “muro manchado” en la Europa de los siglos XVII y XVIII como acabamos de afirmar, sólo el estudioso americano señala un conjunto de obras francesas del siglo XVII que ya habían sido presentadas por J. Baltrusaitis en *Aberrations: quatre essais sur la légende des formes*, Paris, 1957, y las reflexiones de A. Cozens en su *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* de 1785-1786 que en otras partes de este trabajo ya fueron recordadas. El artículo de Janson puede ser encontrado en *Sixteen Studies*, New York, 1973.

“Quien por igual no ama todo aquello que a la pintura pertenece, no es universal. Si es el caso que el paisaje no le atrae, dirá entonces que es cosa simple y fácil de entender. Así, nuestro Botticelli decía que era vano estudio, pues bastaba con arrojar sobre un muro una esponja embebida en distintos colores, la cual dejaría una mancha donde poder ver un bello paisaje. Bien cierto es que en una mancha pueden verse las distintas composiciones de cosas que en ella se pretenda buscar: cabezas humanas, diversos animales, batallas, bajíos, mares, nubes, bosques, etc.; ocurre como con las campanas que en ellas puedes oír lo que te plazca. Pero aunque esas manchas alimenten tu invención, no te enseñan a rematar detalle alguno. Y aquel pintor hizo muy pobres paisajes.”

“No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención, que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular el ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a sí íntegra y atinada forma. Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines.”

“ No desprecies mi parecer, según el cual se te recuerda que no es grave pararte de vez en cuando para ver las manchas en los muros o las cenizas en el fuego o nubes o fango o otros lugares, que si tú bien lo consideras, allí encontrarás invenciones milagrosas que estimulan el ingenio del pintor a nuevas invenciones de partes de una batalla, de animales y de hombres, así como paisajes y cosas monstruosas, como diablos y cosas similares que podrán darte honor, porque en las cosas confusas el ingenio es estimulado a nuevas invenciones.”³²⁶

Estos tres ejemplos vinciianos nos sitúan ante un recurso creativo especialmente sugerente para cultivadores del arte que no deseen transitar por las vías académicas de la tradición artística.

La afirmación que acabamos de hacer se basa en que no sólo Leonardo utilizaba estos procedimientos que acabamos de citar sino que según Vasari un artista tan poco usual en su trabajo y en su actitud como Piero di Cosimo igualmente: “Le gustaba observar las plantas que salían deformes o en mayor número de lo normal, y tanto era el placer que le producía, que parecía enloquecer. Después lo trasladaba a sus obras repitiéndolo

³²⁶ Da Vinci, Leonardo: *Libro di Pintura*, Firenze 1995, vol. I, pág.174, 177.: “Quello non fia universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella pintura; come se uno non li piace li Paesi, esso stima quelli essere cosa di brieve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perché col solo gittare d’una spugna piena di diversi colori in un muro,esso lasciava in esso muro una macchia,dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l’omo vole cercare in quella, cioè teste d’omini, diversi animali, battaglie, cogli, mari, nuvoli e boschi et altri simili cose; e fa com’il sono delle campane, nelle quali si pò intendere quelle dire quel ch’a te pare. Ma ancora ch’esse macchie ti dieno invenzione, esse non t’insegano finire nessuno particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi.”. “ Non resterò però di mettere intra questi precetti una nova inventione di speculatione, la quale benchè paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande vtilità a destrare lo ingegno a varie inventioni, e questa è se tu riguarderai in alcuni mvri inbrattati di varie machie o pietre di uari misti, se avrai a inuentionare qualche sito potrai lì uedere similitudine di diuersi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, albori, pianvre, grande valli e colli in diuersi modi, ancora vi potrai vedere diuerse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di uolti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridurre in integra e bona forma, e interviene in simili muri e misti come del suono di campane che ne’ loro tochi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu imagenarai”. Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de’muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro inventione mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove inventioni sì di componenti di battaglie, d’animali e d’omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come diavoli e simili cose, perché fieno causa du farti onore; perché nelle cose confuse l’ingegno si desta a nove inventioni(...)”. Las traducciones proceden en los dos primeros textos de la versión de *Tratado* realizada por Ángel González, *op. cit.*, págs. 362 y 364 siendo la última realizada por nosotros para este trabajo de investigación.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

hasta la saciedad, de forma que aquel que lo observaba quedaba harto. A veces se paraba a contemplar un muro donde escupían los enfermos y de ahí sacaba un tema para hacer un cuadro, una gran batalla con caballos y las más fantásticas ciudades y maravillosos países que el ojo humano hubiera contemplado y lo mismo hacía con las nubes.”³²⁷

El florentino Piero di Cosimo (1462-1521) era de hecho un pintor caracterizado por sus extravagancias y según el biógrafo aretino “por un espíritu elevado, así como una gran fantasía y una imaginación desbordante”.³²⁸

Posiblemente, estas cualidades debieron hacerle atractivo al conocido maestro de Anchiano del “que había visto algunas cosas y tanto le habían gustado que quiso imitarlo”.³²⁹

No es, pues, de extrañar que Piero di Cosimo hubiese, no sólo imitado las obras de Leonardo de Vinci que estuvieron a su alcance, sino que también pusiese en práctica algunas de sus teorías creativas en las cuales, como sabemos, tuvo precedencia en su formulación, el maestro de Vinci.³³⁰

Ciertamente, no cabe duda de que existe un gran paralelismo entre las ideas expuestas por Leonardo en los consejos que hemos visto más arriba y la narración vasariana escrita a propósito de las prácticas de Piero di Cósimo. Así, vemos como un muro abandonado o un conjunto de nubes es la fuente de inspiración de aquellos pintores y artistas imaginativos que allí verán aparecer diferentes realidades.

Ahora bien, ¿Cuáles son estas realidades que se desvelan ante el ojo despierto del pintor? El listado es diverso aunque hay elementos que se repiten. En el primer ejemplo vinciano encontramos: “cabezas humanas, diversos animales, batallas, bajíos, mares, nubes, bosques”. El segundo texto nos señala: “distintos paisajes, hermoeados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a si íntegra y atinada forma”. La última propuesta leonardesca nos propone: “partes de una batalla, de animales y de hombres, así como paisajes y cosas monstruosas, como diablos y cosas similares”.

Por lo tanto, y después de realizado el inventario sugerido por Leonardo, comprobamos que en los tres párrafos se repite la batalla, cabezas y rostros de extraño aspecto. Curiosamente, el ejemplo de la batalla también se repite en las visiones de Piero di Cosimo, lo cual, parece establecer una conexión entre los dos autores y una precedencia vinciana en este aspecto.

³²⁷Giorgio Vasari, *Las Vidas, op. cit.*, pág.488. “Recavasi spesso a veder o animali o erbe o qualche cosa, che la natura fa per istranezza et a ccaso di molte volte; e ne aveva un contento e una satisfazione che lo furava tutto a se stesso. E replicavalo ne' suoi ragionamenti tante volte, che veniva talvolta, ancor che e' se n'avesse piacere, a fastidio. Fermavasi talora a considerare un muro dove lungamente fusse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le piú fantastiche città e piú gran paesi che si vedesse mai; simil faceva de i nuvoli de la aria”

³²⁸ *Ibidem*, pág. 487.

³²⁹ *Ibidem*, pág. 488.

³³⁰ Los textos vincianos son datados en la edición que manejamos del *Libro di Pittura* realizada por Carlo Vecce y Carlo Pedretti, sobre el año 1492, es decir, durante su primera estancia milanese y en relación con las primeras redacciones de su *Tratado*.

Como hemos advertido más arriba estos consejos parecían reservados a creadores especialmente inclinados hacia procesos artísticos donde la imaginación creativa jugaba un papel especial. Parecía, pues, que el momento de aprovechar todo este filón de consejos era llegado con la aparición de un movimiento que hacía gala de su defensa de la imaginación como era el surrealismo.³³¹

Sin embargo, los procedimientos y técnicas desarrollados por los escritores surrealistas para fomentar el uso de la imaginación y permitir el afloramiento de la nueva realidad que surgía de la misma y de las profundidades ignoradas del inconsciente se adecuaba de manera más adecuada a los usos de la escritura que de las artes plásticas.³³²

Efectivamente, aunque el automatismo creativo que propugnaba Breton y que dejaba rienda a la manifestación del automatismo psíquico había dado buenos resultados en la literatura no había sucedido lo mismo en la pintura, lo cual, producía una cierta postergación de las artes plásticas en relación a las literarias, tal y como se dejaba intuir en las frases contenidas en el siguiente texto de Breton pertenecientes al *Primer Manifiesto*:

“Los medios surrealistas solicitarían, por otro lado, ser extendidos. Todo es bueno para obtener de ciertas asociaciones la inmediatez deseable. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tiene el mismo valor que la introducción de un tópico en el desarrollo literario del estilo más pulido. Igualmente, está permitido intitular POEMA lo que se obtiene por la reunión tan gratuita como posible (observemos, si queréis, la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos.”³³³

³³¹ No podemos dejar de recordar que ya en 1916 Austin O. Spare y Frederick Carter, en su artículo “Automatic Drawing”, publicado en *Form: A Quarterly of the Arts*, 1, nº1 de abril de 1916 citaron a Leonardo para sustentar sus argumentos: “Un garabato ‘automático’ de retorcidas y entrelazadas líneas permite el germen de una idea en el subconsciente para expresarse o al menos sugerirse a la conciencia. De esa masa de formas procreadoras, plena de fantasía, un débil embrión de una idea puede ser seleccionado y guiado por el artista a su pleno desarrollo y poder. Por estos medios pueden las capas más profundas de la memoria ser utilizadas y las fuentes del instinto explotadas. Sin embargo no debe pensarse que una persona, no un artista, pueda, por estos medios, convertirse en uno: no obstante, estos artistas que son obstaculizados en la expresión, que se sienten limitados por las duras convenciones de la moda y desean la libertad pero no logran alcanzarla, éstos pueden encontrar en ello un poder y una libertad en otras partes no encontrable. Así escribe Leonardo da Vinci [seguidamente el autor introduce el famoso texto vinciano ya recordado más arriba]”, citado en Austin Osman Spare, *The Writings of Austin Osman Spare*, USA, 2007, pág. 8: “An ‘automatic’ scribble of twisting and interlacing lines permits the germ of an idea in the subconscious mind to express, or at least suggest itself to the consciousness. From this mass of procreative shapes, full of fallacy, a feeble embryo of idea may be selected and trained by the artist to full growth and power. By these means, may the profoundest depths of memory be drawn upon and the springs of instinct tapped. Yet, let it not be thought that a person not an artist may by these means not become one: but those artist who are hampered in expression, who feel limited by the hard conventions of the day and wish for freedom but have not attained to it, these may find in it a power and a liberty elsewhere undiscoverable, thus writes Leonardo da Vinci. Sobre este punto véase Jack J. Spector, *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, 2003, pág. 450, n.6.

³³² José Pierre, “La contribución española a la revolución surrealista”, V.V.A.A., *El Surrealismo en España*, Madrid, 1994, págs. 45-65. Sobre este aspecto también se puede consultar Jack J. Spector, *Arte y escrituras surrealistas (1919-1939)*, Madrid, 2003, págs. 24 y 193.

³³³ André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), http://wikilivres.info/wiki/Manifeste_du_surr%C3%A9alisme. “Les moyens surréalistes demanderaient, d’ailleurs, à être étendus. Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l’introduction d’un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d’intituler POÈME ce qu’on obtient par l’assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.”

Por tanto, los artistas plásticos ligados al surrealismo buscaron nuevas prácticas creativas que siendo acordes con el automatismo predicado por Breton obtuviesen un grado de plasticidad admisible. En este punto, como ya hemos referido con anterioridad las investigaciones de Max Ernst se vuelven hacia el “muro surrealista” de Leonardo:

“Botticelli no gustaba del paisaje y estimaba que es ‘un género de corta y mediocre investigación’. Dice con desprecio también que ‘arrojando una esponja empapada de colores diferentes sobre un muro allí se haría una mancha donde se vería un bello paisaje’. Esto le valió una severa amonestación de su colega Leonardo da Vinci: ‘él (Botticelli) tenía razón, en tal mancha se debe ver algunas bizarras invenciones; quiero decir que aquel que quiera mirar atentamente esta mancha allí verá cabezas humanas, diversos animales, una batalla, rocas, el mar, nubes, bosquecillos, todavía podemos decir otra cosa: es como el tañido de la campana que deja entender lo que se imagina. Aunque esta mancha pueda sugerirte ideas no te enseña a finalizar ninguna parte, y este pintor susodicho (Botticelli) ejecutaba muy malos paisajes. Para ser universal y agradar los diferentes pareceres, es necesario que en una misma composición se encuentren partes oscuras y otras en dulce penumbra. Según mi criterio esto no se debe despreciar, si tú te acuerdas de las formas que, algunas veces, que te has parado a contemplar en las manchas de los muros, en la ceniza del hogar, en las nubes o en los arroyos, y si tú lo consideras atentamente, allí descubrirás invenciones muy admirables, de las que el genio del pintor puede sacar partido, para componer batallas de animales y de hombres, paisajes o monstruos, diablos y otras cosas fantásticas que te darán honor. En estas cosas confusas, el genio se despierta ante nuevas invenciones, pero es necesario saber hacer bien todos los miembros que se ignora, como las partes de los animales o los aspectos del paisaje, roquedo y vegetación (‘Tratado de la pintura’)”³³⁴

Tras introducir en su digresión creativa los testimonios directos extraídos del *Tratado* de Leonardo, Max Ernst señala con una absoluta precisión temporal la fecha de su descubrimiento artístico, el “frottage”:

“El 10 de agosto de 1925 una insoportable obsesión visual me hizo descubrir los medios técnicos que me permitieron amplia puesta en práctica de esta lección de Leonardo.

Empezando con un recuerdo infantil en el que un panel de falsa caoba, colocado en frente de mi cama, que habría jugado el papel de provocador óptico de una visión de entresueños, y encontrándome, por la lluvia, en el hotel en la costa, fui impactado por la obsesión que ejercía en mi mirada irritada el suelo que mil lavados habían acentuado sus ranuras.”³³⁵

Curiosamente, el texto del artista alemán que acabamos de citar muestra una doble recepción de las ideas de Leonardo. En primer lugar, está la recepción directa de la lectura de imágenes mediante la fijación de la mirada en formas o manchas de un primer aspecto abstracto, pero, en segundo lugar, Ernst nos deja una pista sobre una recepción indirecta, mediatizada del pensamiento vinciano: “Empezando con un recuerdo infantil”. La referencia a un “recuerdo infantil”, evidentemente, nos trae a mentes el estudio psicológico dedicado al pintor florentino por Freud en 1910. Este estudio, quizá, estaría, en la mente del creador germano a la hora de redactar estas notas, lo que habría ensalzado la figura de Leonardo como “héroe surrealista” y, tal vez, podría poner a Dalí, como veremos, en la pista de la elaboración de su método paranoico-crítico”.

El texto de Ernst alude a una serie de experiencias artísticas que serán ejecutadas por el artista alemán con diferentes materiales y que le permitirán ver imágenes que ya

³³⁴ Texto extraído de Max Ernst, *Écrits et oeuvre gravé*, Stuttgart, 1980, pág. 24.

³³⁵ *Ibidem*, “Le 10 août 1925, une insupportable obsesión visuelle me fit découvrir les mohines techniques qui m’ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard. Partant d’un souvenir d’enfance au tours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d’une vision de semi-sommeil, et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l’obsession qu’exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures.”

habían sido “entrevistas” por Leonardo, pistas visuales que, posiblemente, situaban en el camino al artista alemán de contemplar escenas parecidas a las del pintor italiano:

“Mis ojos entonces vieron cabezas humanas, diversos animales, una batalla [...], rocas, el mar y la lluvia...”³³⁶

Posiblemente esta relación Leonardo-Ernst, que el propio pintor germano se encargó de subrayar, no pasó en absoluto desapercibida al grupo de surrealistas que fueron testigos de la creación del “frottage”. En este sentido, uno de los fundadores del movimiento, Louis Aragon, en uno de sus escritos dedicados a las artes, remarca la relación que cabe establecer entre los dos artistas:

“Max Ernst, cuya *Hermosa jardinera* ordenó quemar Hitler..., y que en nuestro país, cuando volvió a ser Francia, se convirtió en un francés... El Grand Palais..., uno de estos días el Louvre...Extraño y superior destino que a nada puede compararse, ni siquiera a la aventura de Leonardo da Vinci al que François I había devuelto entre nosotros entre sus equipajes... Y ¿cuál es ese Max Ernst con el que se honrará el palacio de nuestros antiguos reyes como una nueva Gioconda?”³³⁷

La introducción directa de los textos de Leonardo en la creación de los “frottages” de Max Ernst no debe obviarse a la hora de analizar la creación del método paranoico-crítico daliniano.

Es cabalmente posible que Dalí reparase en estas líneas de Leonardo por la reputación que habían obtenido en los medios surrealistas mediante las meditaciones de Ernst y la acogida que ellas tuvieron en las opiniones del propio Breton como ya subrayábamos en capítulos anteriores³³⁸.

De todas maneras las afirmaciones que acabamos de hacer pueden sustentarse mejor si nos fijamos en la fecha de utilización de estas ideas de origen vinciano por parte de nuestro Dalí. Así, a través de los escritos del maestro de Figueras que hemos tenido la ocasión de estudiar encontramos la primera alusión a las “manchas” de Leonardo en un escrito fechado en 1828:

“La hoja manchada de sol aludida por Leonardo ya no nos parece ni más ni menos confusa que ausente de dichas manchas, simplemente porque ha dejado de existir como tal para convertirse en una suposición.”³³⁹

³³⁶ *Ibidem*, págs. 24-25. “Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, devers animaux, une bataille [...] des rochers, la mer et la pluie...”

³³⁷ Louis Aragon, *Escritos de arte moderno*, Madrid, 2003, pág. 280.

³³⁸ Esta hipótesis es mantenida entre otros por la estudiosa de la obra de Dalí Dawn Ades, *Salvador Dalí*, Barcelona, 2004, pág. 141. Sin embargo, Ian Gibson en *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Barcelona, 2003, págs. 92-94 establece la hipótesis de una experimentación con este técnica en sus años escolares y, sólo posteriormente, uniéndola al prestigio vinciano: “en la *Vida secreta* Dalí mezcla más o menos al azar sus recuerdos de los tres establecimientos de enseñanza entre los que asistió entre 1916 y 1922[...] Un buen ejemplo es la tantas veces citada explicación en la que afirma haber visto cosas en el techo del parvulario de Esteban Trayter [...] Una entrada del diario de Dalí correspondiente al 21 de enero de 1920 sugiere: ‘inclinado sobre el pupitre barnizado contemplaba los rayones y desconchados de las paredes, componiendo imaginativamente con los dedos de mi mano izquierda figuras alegóricas y garabatos. Allí bajo la mesa, había una que parecía exactamente una bailarina. Más arriba un soldado romano.’ No hay pruebas de que en 1920 Dalí ya hubiera leído el *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci [...] Cuando más tarde lo hiciera, Dalí recordaría sin duda que [que encontró en] ellas a posteriori la piedra angular de su estética futura.”

³³⁹ Salvador Dalí, “*Nuevos límites de la pintura*” (1928), *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 66.

La dependencia de las investigaciones creativas realizadas por Dalí de aquéllas llevadas a cabo por Max Ernst fue enunciada con ánimo crítico por André Breton:

“Cuando Dalí se introdujo en 1929 en el surrealismo, su obra pintada anterior no anuncia, rigurosamente, nada personal. En el plano teórico procederá a partir de allí por los préstamos y por las yuxtaposiciones cuyo ejemplo más evidente es la amalgama, bajo el nombre de “actividad paranoico-crítica”, de la lección de Cosimo y de Vinci (absorberse en la contemplación de esputos o de un viejo muro hasta que en el mismo se organiza un segundo mundo para el ojo no menos discernible por la pintura) y de los medios (de la clase del *frottage*) ya preconizados por Max Ernst para “intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu”³⁴⁰

No obstante, aunque Dalí debió conocer las investigaciones de Ernst, tenemos, igualmente, que reconocer que el conocimiento y difusión de la tesis vinciana de la estimulación creativa mediante la contemplación de las irregularidades de forma y cromáticas de un viejo muro eran ya moneda común en los ambientes culturales de principios del siglo XX.

Por otro lado, es notable subrayar que la interpretación de la admonición leonardesca dará resultados diversos en ambos artistas.

Así, en el caso del pintor germano el consejo dado por el creador florentino en su *Tratado* producirá obras más cercanas a la plasmación real del “muro surrealista” como podemos comprobar en el *frottage* conocido como *La forêt*. (**Imagen 38**)³⁴¹

Esta interpretación directa del consejo vinciano tendrá su heredero más directo en las famosas “déalcomanías” de Oscar Domínguez (**Imagen 39**)³⁴² de quien el propio Bréton dirá:

“Lo que tenéis delante de vosotros puede ser que no sea más que el viejo muro paranoico de Vinci, pero es este muro llevado a su perfección”³⁴³

³⁴⁰ André Bréton, “Genèse et perspective artistiques du surréalisme” (1941), en *Le surréalisme et la peinture, op. cit.*, pág. 101: “Lorsque Dali s’introduit en 1929 dans le surréalisme, son oeuvre peinte antérieure n’annonce rigoureusement rien de personnel. Sur le plan théorique il procédera à partir de là par emprunts et par la juxtapositions dont l’exemple le plus frappant est l’amalgame, sous le nom d’ “activité paranoïque-critique”, de la leçon de Cosimo et de Vinci (s’absorber dans la contemplation de crachats ou d’un vieux mur jusqu’à ce qu’y organise pour l’oeil un monde *second* non moins revelable par la peinture) et des moyens (de l’ordre du *frottage*) déjà préconisés par Max Ernst pour “intensifier l’irritabilité des facultés de l’esprit”.

³⁴¹ Max Ernst, *La forêt*, 1927–28. Óleo sobre tela, (96.3 x 129.5 cm). The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice 76.2553.72.

³⁴² Oscar Domínguez, *Grisou*, 1936, actualmente en el mercado.

³⁴³ André Breton, “Oscar Domínguez. D’une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)”, en *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, pág. 171: “Ce que vous avez devant vous n’est peut-être que le vieux mur paranoïque de Vinci, mais c’est ce mur porté à sa perfection”. José Pierre, sin embargo, sitúa a Max Ernst en una posición más cercana en este punto, al figurativismo daliniano, separando a Oscar Domínguez y al Wolfgang Paalen y colocándolos en un “automatismo absoluto” que “gracias a la aportación posterior de Matta, de Gordon Onslow-Ford y de Esteban Francés, engendrará después de haber atravesado el océano Atlántico, el “expresionismo abstracto” americano. Véase José Pierre, “La contribución española a la revolución surrealista”, págs. 45-65 en V.V.A.A., *el Surrealismo en España, op. cit.*, pág. 61. Curiosamente un comentario de Gombrich sobre Robert Rauschenberg vuelve a conectar el “expresionismo abstracto” con el muro vinciano: “Artistas contemporáneos como Rauschenberg han quedado fascinados por las formas y composiciones de viejas paredes, con sus restos de carteles rasgados y sus manchas de humedad.” Véase E. Gombrich, *Freud y la psicología del arte, op. cit.* pág., 122. Sobre R. Rauschenberg y el expresionismo abstracto se puede utilizar: David Anfam, *El expresionismo abstracto*, Barcelona, 2002.

Ahora bien, en el caso de Dalí su afán figurativo le llevará, en muchos casos, a extraer las imágenes vistas en la masa figurativa informe para dotarlas de una representación plenamente realista dentro de su teoría paranoico-crítica.

Tal vez, la interpretación realista del muro leonardesco esté ligada a una concepción del arte que aleja de sí la posibilidad de existencia de un arte abstracto, toda expresión artística, en un último grado, *se referiría* a una realidad y el arte, por lo tanto, siempre sería re-creación de la misma.

Dalí, interpelado por Luis Racionero sobre esta cuestión, recuerda la opinión y actitud de Picasso, artista que siempre negó la posibilidad del arte abstracto:

“Yo le cito el paisaje de los cuadernos de Leonardo donde recomienda para estimular la imaginación mirar las manchas de las paredes y las nubes, donde se encontrarán todas las formas que se necesitan. Dalí comenta: ‘Picasso me enseñó un lienzo no acabado, Yo vi en él un mono. Tienes razón, me dice, y lo retoca por encima: le sale otro mono. Lo hizo tres veces y le salió un mono.’”³⁴⁴

Dalí, solamente intentará un acercamiento más directo al muro leonardesco en una serie de tentativas ejecutadas en la década de los cincuenta del siglo pasado en las que por métodos relativamente azarosos obtenía composiciones donde la mancha se erigía por encima de la concreción claramente figurativa.

Ejemplos de esta actividad daliniana serían sus experiencias con impactos de tinta realizados con arcabuces o bombas explosivas que generan un mundo de manchas de los que emerge, sin embargo, la forma:

“Durante el verano de 1956, el editor Joseph Foret llegó a Port Lligat en su coche. Traía unas grandes piedras litográficas. Quería que yo ilustrara Don Quijote. A mí, el procedimiento litográfico no acababa de gustarme, me parecía insulso y liberal. Mientras Joseph Foret volvía obstinadamente [...] Entonces se me ocurrió una idea angélica que vino a deslumbrarme. Iba a disparar contra las piedras el arcabuzazo que pensaba disparar contra el editor. Le telegrafíe para que me preparara el arma [...] El acontecimiento tuvo lugar el 26 de noviembre de 1956, a bordo de un pontón, sobre el Sena. Allí, rodeado de cien corderos, disparé una bala de plomo rellena de tinta litográfica contra la piedra, haciendo una salpicadura sublime. Adiviné inmediatamente el ala de un ángel, de un dinamismo tan perfecto que alcanzaba el colmo de la perfección.”³⁴⁵

³⁴⁴ Luis Racionero, *Conversaciones con Pla y Dalí*, *op. cit.*, pág. 83. Sobre el realismo picasiano podemos recordar las palabras del maestro malagueño: “A mí el tema jamás me ha dado miedo. Se me hace un encargo y lo ejecuto. Tú puedes tomar cincuenta mil pinturas abstractas o de esa especie, o tachistas, incluso si la tela es sólo verde, bueno, el tema es el verde. Siempre hay un tema. Es un engaño eso de eliminar el tema, es imposible. Es como si dijeras: haz como si yo no estuviera ahí. Inténtalo.” Cita extraída de Juan Flo (ed.), *Picasso. Pintura y realidad*, Montevideo, 1973, pág. 147. De forma interesante, también inicialmente Dalí asoció una postal a una cabeza picasiana, estableciendo lazos con la pintura del creador del cubismo que, por un lado, señalan la estima que el artista catalán siente por Picasso y, por otra, conectan su método paranoico-crítico con una inspiración venida de la obra del artista malagueño: “Tras un estudio en el curso del cual me había obsesionado una larga obsesión sobre los rostros de Picasso y particularmente los de la época negra, busco una dirección en un montón de papeles y me veo súbitamente asaltado por la reproducción de un rostro que creo de Picasso, rostro completamente desconocido. De repente ese rostro se borra y me doy cuenta de la ilusión.” La cita procede de Salvador Dalí, *Comunicación: rostro paranoico* (1931), en *Obra completa, op. cit.* vol. IV, pág. 232. Ahora bien, una formulación más evidente de esta relación la encontramos en la siguiente afirmación sacada de “*Las pantuflas de Picasso*” (1935): “Y el dedo de Picasso señaló una de aquellas manchas informes que Salvador Dalí había ya interpretado como un autorretrato muy preciso de Velázquez [...] Estas asociaciones son llamadas actividad paranoico-crítica.”, en *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 425.

³⁴⁵ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables* (1973), en *Obra completa, op. cit.*, vol. II, págs. 653-654.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Ahora bien, como artista que encuadra una parte de su producción dentro de la senda surrealista, Dalí tendrá continuamente en mente el muro vinciano al que personalizará en sus comentarios y digresiones dándole una apariencia que se incrustaba plenamente en su personal idiosincrasia artística.

Veamos, seguidamente, la interpretación que el artista ampurdanés hace del consejo leonardesco.

En primer lugar, es remarcable indicar como nuestro artista dota de ciertas características al muro leonardesco que, realmente, no están en la descripción dada por el genio de Vinci, así, la construcción avejentada que inspira a los jóvenes pintores, es en este caso, un muro húmedo:

“Este milagro es tan viejo como el hombre, el hombre primitivo, en la sinuosidad de las cavernas que habitó, vio a las bestias de su obsesión nutritiva y mágica que se acercaban, y Leonardo da Vinci aconsejó a sus alumnos que contemplaran atentamente la mancha de humedad sobre las paredes viejas para que a partir de allí pudieran ver la precisa confusión de las batallas ecuestres o que contemplaran la vaga forma de las nubes con el fin de copiar la forma y la actitud alargada de las cabezas divinamente e idiotamente mezcladas.”³⁴⁶

La conexión del muro leonardesco con la humedad pútrida que en su proceso de descomposición convierte en manchas el muro de una construcción avejentada nos lleva, en principio, a un “recuerdo de infancia” evocado por el propio Dalí:

“Permanecí asido a la baranda del balcón, observando crecer aquellas nubes con ininterrumpida atención y maravilla. Era como si las manchas de humedad del techo abovedado de la escuela del señor Trayter, donde viera desfilas todas las primeras fantasías de mi infancia, ocultadas después por las capas de olvido de mi memoria, hubiesen súbitamente revivido en la gloria de la carne y de la espuma immaculada de aquellas torres de resplandecientes nubes que se elevaban desde varios puntos del horizonte.”³⁴⁷

Efectivamente, Dalí, en un proceso sintetizador de carácter psicológico une la visión de la escuela infantil, en la que cursó sus primeros años de estudios con el señor Trayter, con el muro vinciano, personaje, que como recordamos más arriba recordaba, en su aspecto, al propio Leonardo: “El señor Trayter tenía un hermoso rostro de tipo tolstoiano al cual se hubiese injertado algo de Leonardo”.

De esa manera, la interrelación y síntesis de recuerdos y experiencias se inclina aun más del lado vinciano, al penetrar el mundo leonardesco la suave piel de la memoria.

La fuerza de la impronta de la técnica leonardesca quedó indeleble en el pensamiento daliniano y, así, en los últimos años de su vida, uno de sus amigos y colaboradores, Ramón Pichot comentaba a Luis Racionero:

“Al salir fuera, Pichot me explicó que Dalí se pasaba el día en el sillón mirando las formas de la pared de piedra del museo, que estaba delante de la ventana. Se debía imaginar que ahí estaban todas las figuras que su mano ya no podía pintar.”³⁴⁸

Dalí, hasta el final de sus días, pues, fue un fiel discípulo de las enseñanzas transmitidas por Leonardo en su obsesión por traer lo invisible al reino de lo visible.³⁴⁹

³⁴⁶ Salvador Dalí, “*Visión paranoica*” (1938), *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 471.

³⁴⁷ Salvador Dalí, *La vida secreta, op. cit.*, págs 411-413, en *Obra completa, op. cit.*, vol. I.

³⁴⁸ Luis Racionero, *Conversaciones con Pla y Dalí, op. cit.*, pág. 157

³⁴⁹ Este afán daliniano es resumido por Henry-François Rey en las siguientes palabras: “Ver en él sólo al pintor es entender la décima parte de su personaje. Tiene algo de Leonardo da Vinci. Uno, explorador de

Sin embargo, esta técnica creativa, rápidamente, abandonará el famoso muro para aparecer con su carga desveladora de nuevas realidades formales en otros objetos y situaciones. Por ejemplo en la novela, de resabios decadentistas, *Rostrros ocultos*, las formas de los objetos de una mesa preparada para la comida despiertan en los protagonistas el sentido de la forma oculta:

“Maître Girardin comenzó a hacer una descripción de la ensaladera que tenía ante sí [...] Miré a mi querido conde [...] No es ésta la misma configuración de nuestras costrosas y doradas colinas de Libreux [...] Esas rebanadas delgadas, brillantes de forma de serpiente representan la dura y opalescente tensión de nuestros rápidos arroyos [...]”³⁵⁰

En las memorias que, sobre su relación con el artista ampurdanés, publicó Amanda Lear podemos leer varias anécdotas vinculadas con este proceso creador que Dalí, sin tregua, ponía en juego:

“Pase para las gafas. Aunque el tenía los jerseys todavía más sucios. Mostraba con orgullo el primero cubierto de manchas, debajo de éste uno, quizá, aun más manchado. Se abotonaba la pechera de su camisa, limitada de un volante bordado y se explicaba:

Es el desayuno. Por la mañana, en mi cama, me mancho bebiendo el café con leche. Esto provoca manchas maravillosas. Gala me obliga a cambiarme de jersey de vez en cuando, A mí me gustaría exponerlos en una galería. Allí se ven mapas de geografía, cuadros de una belleza remarcable.”³⁵¹

“Una de las obsesiones de Dalí era el portaplumas de plástico proporcionado en todas las habitaciones del St. Regis. Había descubierto que, al irse oxidando lentamente, el aro de metal sobre la pintura, producía diminutas manchas en las que se imaginaba ver todo un mundo. Contaba al menos con veinte plumas de éstas. Aceleraba el proceso de oxidación orinándose en ellas, pues los orines contribuían a corroer el metal.”³⁵²

Un buen resumen de todos estos procedimientos se encuentra en la aplicación que de ellos hace nuestro Dalí en la película: *Impresiones de la Alta Mongolia-Homenaje a Raymond Roussel* (1974):

“Ahí, aparecerán las manchas utilizadas como un test proyectivo de las imágenes internas del subconsciente, mediante la técnica de las dobles imágenes proporcionadas por la paranoia-crítica [...] Las imágenes surgen a partir de las manchas de óxido de anillo metálico que abrazaba los bolígrafos de plástico del recado de aviso del Hotel St. Regis [...] Tras ello, y filmándolas mediante la macrofotografía quería captar las imágenes latentes que le esperaban en esas manchas, del mismo modo que Leonardo da Vinci hacía con las desconchaduras de las paredes.”³⁵³

lo invisible, el otro colono de lo invisible. Y no es por azar que Dalí admire al atleta completo del pensamiento, Leonardo”. Cita extraída del texto ya citado *Dalí en su laberinto, op. cit.*, pág. 151. Curiosamente, en este mismo texto, en la pág. 148, Dalí en un comentario al autor del texto le dice: “No, yo tengo una estructura paranoica [...] La paranoia es un delirio de interpretación sistemática. La paranoia es una forma productiva y creadora. Ejemplo: un paranoico ve una mancha de humedad en una pared y te dice: ‘Aquí yo veo una batalla’. Naturalmente tú no la ves. Pero te la enseña, y al final, la ves tan bien como él.”

³⁵⁰ Salvador Dalí, *Rostrros ocultos*, Barcelona, 1974, pág. 62.

³⁵¹ Amanda Lear, *Le Dalí d’Amanda, op. cit.*, pág. 33: “Passe pour les lunettes. Mais il y avait encore les tricots de corps encore plus sales. Il exhibait fièrement le premier couvert de taches, puis celui d’endessous encore plus maculé. Il reboutonnait le plastron de sa chemise, bordé d’un volant brodé et s’expliquait: C’est le petit déjeuner. Le matin, dans mon lit, je me tache en buvant le café au lait. Cela fait des taches merveilleuses. Gala m’oblige à changer de tricot de temps en temps. Moi, j’aiderais les exposer dans une galerie. On y voit des cartes de géographie, des tableaux d’une beauté remarquable.”

³⁵² Amanda Lear, *La persistencia de la memoria. Una biografía personal de Salvador Dalí.*, op. cit., pág. 233.

³⁵³ Agustín Sánchez Vidal, “Dalí y el cine”, V.V.A.A., *Dalí: un creador disidente*, Barcelona, 2004, págs 166-177 en especial págs. 176-177.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Ahora bien, con anterioridad, al analizar los primeros textos de Dalí sobre la cuestión de la potencia creativa de la mancha en la imaginación de los artistas, vimos que el creador ampurdanés se separaba de la descripción vinciana del muro al aportar una nueva característica, la humedad.

Este rasgo novedoso del relato daliniano cabe, no obstante, entroncarlo con las atmósferas acuosas y pesadas que Leonardo desplegó en alguna de sus obras como la *Virgen de las Rocas*:

“Impresionado por la astucia de aquel insecto, le bauticé con el nombre catalán, que para mí designa al hombre astuto: ‘morros de cony’, morros de coño. Hoy aun sigo llamándole así, pues el sexo de la mujer sigue siendo para mí una caverna confusa de donde exhuman humores, de donde salen niños y embriones, y que contiene dulces trampas. Como Leonardo, no dejo de dibujar sin llegar a superar la turbación, el desconcierto, la incertidumbre que me provoca.”³⁵⁴

Leonardo, como sabemos, gustaba de los ambientes cavernosos que para él eran recuerdo de la potencia creativa de la “artificiosa natura”:

“Y arrastrado por mi vivo deseo, ansioso de ver la gran mezcolanza de las variadas y extrañas formas creadas por la artificiosa naturaleza, después de rondar algún tiempo entre umbrosos peñascos, llegué a la entrada de una gran caverna, delante de la cual quedé por un rato estupefacto y sin saber lo que veía. Después arqueado el lomo, con la mano izquierda fija sobre la rodilla, hice sombra con la diestra a las pestañas que mantenía bajas y cerradas. Encorvándome muchas veces hacia un lado u otro, trataba yo de discernir algo allá dentro, sin poder lograrlo, a causa de la gran oscuridad interior. Después de estar así por cierto plazo, despertáronse en mí súbitamente dos cosas: miedo y deseo; miedo de la amenazadora y oscura caverna, deseo de ver si allí adentro había alguna cosa de milagro.”³⁵⁵

Después de enunciar la relación existente entre las ideas vincianas acerca del incremento de la capacidad creativa del artista al observar un muro envejecido y la especial recepción que Dalí hace de estos consejos en su obra, vamos, a continuación, a centrarnos, más atentamente, en la obra pictórica del pintor ampurdanés para desvelar la aplicación visual que nuestro artista hace de la línea de investigación figurativa vinciana.

En primer lugar, subrayaremos que de todas las imágenes que Leonardo indica que pueden ser percibidas en el muro coloreado por diversos materiales, Dalí se siente atraído, especialmente, por la representación de batallas:

“Observar cómo unas imágenes de fantasía, adoptan una forma más y más definida, mientras se contemplan manchas de humedad de una vieja pared, era uno de los lugares favoritos y fascinantes de mi infancia. Casi podía verlo también en la forma constantemente cambiante de las nubes, una fuente tan prolífica de visiones paranoicas [...] en el mismo sentido, en el consejo de Leonardo da Vinci, que recomendaba a sus discípulos que buscarán la inspiración para pintar una batalla ecuestre contemplando en cierto estado mental las manchas de humedad de una vieja pared, con el fin de ver cómo las imágenes deseadas surgían del caos.”³⁵⁶

³⁵⁴ Salvador Dalí, *Las pasiones según Dalí*, en *Obra completa, op. cit.*, vol.II, pág. 92.

³⁵⁵ Leonardo da Vinci, Leonardo da Vinci, *Codice Arundel*, 155a.: “E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, ragiratomi alquanto infra gli ombrosi scogli pervenni all’entrata d’una gran caverna dinanzi alla quale restato alquanto stupefatto —e ignorante di tal cosa piegato le mie irene in arco e ferma la stanca mano sopra il ginocchio e colla destra mi feci tenebra alle abbassate i chiuse ciglia; e spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi per la grande oscurità, che là entro era, e stato alquanto, subito si destarono in me 2 cose, paura e desiderio; paura · per la minacciosa oscura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa.”

³⁵⁶ Salvador Dalí, “Camuflaje total para la guerra total” (1942), *Obra completa, op. cit.*, vol.IV, pág. 500-501.

No obstante, para representar estas batallas que Leonardo veía en los muros manchados Dalí, dentro de su sentido de la representación artística, no va a recurrir a ningún efecto “tachista” sino que siguiendo su método paranoico-crítico utilizará la doble imagen para introducirlas en algunas de sus obras más reconocidas.

Ahora bien, llegados a este punto, nos gustaría diferenciar el problema daliniano de la recepción del “muro surrealista” del desarrollo de la múltiple imagen paranoica que, como analizaremos más abajo, también tiene su origen en una reflexión sobre aspectos de la obra vinciana.

Así, introduciendo entre paréntesis el problema de la imagen paranoica y su devenir figurativo, vamos a investigar, en principio, como el pintor de Figueras recepciona las imágenes que el creador de Anchiano incitaba a ver en el muro, en especial las batallas que tanto valor tuvieron en la obra y en la prosa artística de Leonardo.

Las “batallas” donde se produce un violento encuentro entre jinetes aparecen con prontitud en la obra del artista florentino, de tal manera que ya en la *Adoración de los magos* de los Uffizi, en el segundo plano aparecen los primeros encuentros que después tendrán un amplio tratamiento en la perdida *Batalla de Anghiari*.

También, el interés de Leonardo por la representación de choques violentos tuvo su desarrollo teórico al analizar los efectos pictóricos que tal escena proponía y que recogió en el famoso paso que dedica a ello en el *Libro di Pittura*.³⁵⁷

Salvador Dalí adoptó, pues, el motivo de la “batalla vinciana” que la difusión del escrito leonardesco sobre la percepción del muro derruido había difundido y lo aplicó a su obra pictórica y dibujística, no a través de una técnica impresionista o pseudo-abstracta sino configurada con un grado alto de realismo.

Un ejemplo claro de esta afirmación lo encontramos en la pintura titulada *España* (1938), donde la cabeza femenina está formada por hombres y caballos que guerrear y luchan entre sí.³⁵⁸ **(Imagen 40-41)**

Como resulta evidente, en esta obra daliniana, tanto los caballos como las escenas bélicas están inspiradas en Leonardo da Vinci. Sin embargo, en este punto debemos hacer una precisión sobre la inspiración de nuestro artista en los motivos leonardescos.

Primeramente, más arriba, ya nos hemos referido a la relación existente entre determinadas obras de Dalí, como su ilustración de la *Vita* de Benvenuto Cellini, y el motivo o tema central de la famosa *Batalla de Anghiari*.

Seguidamente, veremos como los dibujos que el pintor de Anchiano dedicó a los estudios de los monumentos ecuestres de Francesco Sforza y Gian Giacomo Trivulzio, igualmente, fueron asumidos y transformados en el interior creativo del mundo daliniano. Ahora bien, en el caso que estamos investigando, la filiación se establece con

³⁵⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, vol. I., *op. cit.*, págs. 207-208.

³⁵⁸ Salvador Dalí, *España*, Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Haim Finkelstein, *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942. The metamorphoses of Narcissus*, New York, 1996, pág. 208, subraya en esta obra que la influencia leonardesca no sólo se resuelve en la utilización de los jinetes vincianos para componer una segunda imagen, sino que la influencia del maestro florentino se extendió, también, a un uso daliniano de una técnica más suelta y dinámica: “Dalí's craftsmanship during this period may also owe something to Leonardo's technical influence. The freer conception of figures and horses defining the head in *Paranoia* and *Spain* is more successful than the somewhat rigid and forced arrangement of figures in *Le Grand paranoïaque*.”

los dibujos que Leonardo realizó como bocetos preparatorios para la *Batalla de Anguinari*. (Imagen 42-43-44)³⁵⁹

Por tanto, la *España* de Dalí se conecta con esta tercera veta de influjos vincianos como claramente podemos ver si nos fijamos en el detalle de la cabeza de mujer, ya señalada, o en un dibujo preparatorio para esta obra ejecutado en 1936³⁶⁰. (Imagen 45)

Posiblemente, como ya vimos más arriba, Dalí pudo entrar en contacto con este conjunto de dibujos a través de la publicación del *Tratado* leonardesco por Sâr Péladan en 1910.³⁶¹

Ahora bien, por otro lado, esta obra introduce otros recursos leonardescos como es la combinación de las figuras con un suelo arenoso monocromático que recuerda las bases tonales de la *Adoración de los magos*.³⁶²

De la misma manera, el rostro de la figura femenina que protagoniza la representación daliniana permite entrever una cabeza caída, inclinada, que por el tipo de conformación facial y por la gesticulación melancólica parece tener un precedente evidente en la presentación del San Juan Evangelista en la *Cena* de Santa María de las Gracias en Milán o la famosa *Scapiliata* del Museo de Parma.³⁶³ (Imagen 46)

No obstante, la concretización de estas influencias leonardescas en la pintura conocida como *España* había ido perfilándose en la mente de nuestro artista, con anterioridad, en una serie de bocetos y dibujos conocidos como *Luchadores surrealistas* y *Caballeros surrealistas* realizados en 1934 y conservados hoy día en la Colección Italcambio adquiriendo, finalmente, uno de sus últimos desarrollos en la denominada *Sinfonía en rojo* (1954) conservada en una colección particular. (Imagen 47-48-49)

Para acabar, y con ello rubricando la presencia de la “batalla vinciana” en la obra del artista de Figueras, podemos citar otros ejemplos sobresalientes como *Paranoia* de 1936 o *El gran paranoico* también ejecutado en el mismo año.³⁶⁴ (Imagen 50-51)

Continuando con el tema del motivo equino en el mundo leonardesco y abandonando ahora el asunto de la “batalla” nos gustaría introducirnos en una temática relacionada con la que acabamos de examinar y que se concretiza en la figura del jinete, que, como hemos señalado anteriormente, tiene su origen en los dibujos vincianos que tratan el motivo del monumento funerario de Francesco Sforza y de Gian Giacomo Trivulzio.

Las primeras referencias dalinianas a este respecto las encontramos en el dibujo conocido como *Los jueces* de hacia 1933 en el que nuestro pintor parece recepcionar unos conocidos bocetos vincianos que se conservan en la Royal Library de Windsor con los números 12343r y 12356r. (Imagen 52-53-54)

El tipo de movimiento para el caballo adoptado por Leonardo en estos dibujos, posiblemente concebidos para el mausoleo dedicado al mariscal Gian Giacomo Trivulzio, se podría describir como de avance sosegado, subrayando la autoridad

³⁵⁹ Leonardo da Vinci, *Encuentro entre jinetes e infantes*, Galería de la Academia, Venecia

³⁶⁰ Salvador Dalí, *Dibujo preparatorio para España*, Propiedad particular.

³⁶¹ Véase Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, op. cit., págs.30, 179, 180.

³⁶² Dawn Ades, *Salvador Dalí*, op. cit., pág. 157.

³⁶³ Es reseñable que en el *Traité* señalado más arriba la imagen de San Juan, con su aspecto soñoliento, encabeza la presentación del libro, encontrándose su imagen, ocupando una página entera.

³⁶⁴ Salvador Dalí, *Paranoia*, The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo (E.E.U.U.); *El gran paranoico*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

mayestática del jinete efigiado que porta un bastón de mando que, siguiendo las combinaciones creativas del florentino, muestra con el brazo estirado o recogido.³⁶⁵

El modelo vinciano pudo, como en otras ocasiones, ser conocido por Dalí a través de la antología de textos artísticos leonardescos editada por Péladan. En esta publicación uno de estos dibujos del artista florentino nos aparece en la página 48, haciendo por ello posible, que la inspiración de estos dibujos realizados por el creador español proviniese del “corpus” de investigaciones vincianas.

El modelo de caballo sereno que avanza se desarrollará en la obra de Dalí a través de otros ejemplos como *El caballero de la muerte* de 1933 que dará lugar a la obra del catalán: *El jinete de la muerte*, composición que nos da, una vez más, una clara muestra de la lectura surrealista que Dalí realizó de la obra de Leonardo da Vinci.

En este caso, la composición concebida por el creador italiano para exaltar la gloria sempiterna del mariscal lombardo se metamorfosea en la imagen apocalíptica del jinete de la muerte que nos inserta en el mundo simbólico del sueño mediante la inclusión de la imagen fantasmagórica en un espacio de tonalidades terrosas donde la sensación de desolación se acentúa por un roquedo, que como más adelante enunciaremos, podría tener un antecedente en los paisajes montañosos y quizá visionarios del propio Leonardo.³⁶⁶ **(Imagen 55-56)**

Ahora bien, existe un segundo modelo leonardesco que, con características dinámicas diversas, será conocido y también utilizado por nuestro creador. En este caso, hacemos alusión al tipo que podríamos denominar como caballo encabritado, donde el cuadrúpedo se eleva sobre las dos extremidades delanteras realizando una acrobática cabriola.

Este tipo de equino plasmado por el genio florentino en numerosas ocasiones, quizá cautivado por la belleza enérgica y vital del caballo enhiesto sobre sus extremidades delanteras, adquiere una hermosa presentación en el dibujo sobre papel teñido de azul que se encuentra, igualmente, en la Royal Library de Windsor con número 12358r. **(Imagen 57)**

En este caso, como en los anteriores, el dibujo, de gran divulgación en las publicaciones vincianas, vuelve a aparecer en la edición del *Tratado* realizada por el simbolista francés Sâr Péladan en la página 149, siendo ello, pues, una nueva muestra del profundo influjo que éste pudo llegar a tener como mediador en la recepción de Leonardo por las vanguardias históricas.

Dalí, como hemos visto, llegará a la obra de Leonardo mediante dos potentes vías, la primera residiría en el reconocimiento que el maestro de Figueras siempre tuvo a los grandes creadores renacentistas; la segunda estaría en la fama que acompañó a la obra vinciana desde finales del siglo XIX y su acogida por las vanguardias, sobre todo, por el surrealismo gracias al texto freudiano dedicado al artista de Anchiano. Por tanto, no extraña la abundancia de registros leonardescos que podemos percibir en la obra de Dalí como ocurre, también, en el motivo del caballo enhiesto sobre las patas anteriores que el

³⁶⁵ Véase con respecto a este recurso creativo de Leonardo, al cual nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de esta investigación: E.H. Gombrich, “El método de análisis y permutación de Leonardo da Vinci” en *El legado de Apeles*, Madrid, 1985 (1ªed. inglesa 1976), págs. 83-115.

³⁶⁶ Las obras citadas de Dalí se encuentran en las siguientes colecciones: *Los jueces*, propiedad particular; *El caballero de la muerte* y *El jinete de la muerte*, Colección André-François Petit, París.

pintor ampurdanés recrea en una obra de 1942 conocida como *Desfile de caballeros*. (Imagen 58)³⁶⁷

La obra daliniana con un sentido delirante de la repetición utiliza, como podemos ver, el ejemplo vinciano para crear una perspectiva con una acelerada fuga que desemboca en un edificio de características clásicas. Como en otras ocasiones, ya estudiadas, Dalí reinterpreta el mundo leonardesco para crear un espacio donde el sueño, la visión y el paradigma clásico se encuentran dando lugar a un mundo de profunda concepción y misterio.

Tras estudiar la recepción daliniana del motivo leonardesco de la “batalla” que, como hemos visto, era un elemento crucial en la descripción vinciana del muro paranoico, seguidamente, nos gustaría volvernos hacia otro de los elementos básicos de creatividad artística recomendados por el maestro florentino, a saber, las nubes y la multiplicidad de formas y aspectos que muestran: “No desprecies mi parecer, según el cual se te recuerda que no es grave pararte de vez en cuando para ver las manchas en los muros o las cenizas en el fuego o *nubes* o fango o otros lugares, que si tú bien lo consideras, allí encontrarás invenciones milagrosas que estimulan el ingenio del pintor[...]

Dalí, siguiendo las prescripciones del creador italiano, acogerá, de la misma manera, las nubes como fuente de inspiración y de creación:

“Observar cómo unas imágenes de fantasía, adoptan una forma más y más definida, mientras se contemplan manchas de humedad de una vieja pared, era uno de los lugares favoritos y fascinantes de mi infancia. Casi podía verlo también en la forma constantemente cambiante de las nubes, una fuente tan prolífica de visiones paranoicas”³⁶⁹

“Permanecí asido a la baranda del balcón, observando crecer aquellas nubes con ininterrumpida atención y maravilla. Era como si las manchas de humedad del techo abovedado de la escuela del señor Trayter, donde viera desfilas todas las primeras fantasías de mi infancia, ocultadas después por las capas de olvido de mi memoria, hubiesen súbitamente revivido en la gloria de la carne y de la espuma immaculada de aquellas torres de resplandecientes nubes que se elevaban desde varios puntos del horizonte.

Alados caballos [...] [Metamorfosis de las nubes hasta el cráneo de Beethoven] Surgió un relámpago que lo partió por la mitad [...] Casi simultáneamente un trueno sacudió por medio minuto, hasta sus cimientos, el Molí de la Torre. Las hojas y las flores de tilo fueron levantadas por un remolino de viento seco y sofocante [...] un compacto e implacable diluvio flageló el temeroso y ávido huerto...”³⁷⁰

Los textos dalinianos que acabamos de citar evidencian, primeramente, la relación que el artista español establece entre los dos recursos creativos, es decir, el estudio atento del muro coloreado por las manchas de humedad y las nubes, que en su divagar celeste, conforman caprichosas concreciones figurativas que pueden servir de inspiración al artista.

Seguidamente, podemos comprobar que la contemplación de las nubes se vincula a los consejos vincianos porque Dalí hace referencia a los proceimientos recomendados por el artista florentino. Sin embargo, el proceso puede, en descripción del catalán, invertirse convirtiendo, por consiguiente, un objeto en una asociación nebulosa:

³⁶⁷ Salvador Dalí, *Desfile de caballeros*, Propiedad particular.

³⁶⁸ El subrayado del texto vinciano es nuestro.

³⁶⁹ Salvador Dalí, “Camuflaje total para la guerra total” (1942), *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, págs. 500-501.

³⁷⁰ Salvador Dalí, *La vida secreta del Salvador Dalí, Obra completa, op. cit.*, vol. I, págs. 411-413.

“¿Verdad que en vez de un tronco de mujer parecen nubes? Nos pregunta.”³⁷¹

Dalí, como en el caso de la “batalla vinciana”, no dejó caer estos consejos en el olvido artístico y se afanó en ponerlos en funcionamiento en su obra pictórica. Así, de forma sugestiva, podemos centrarnos en los años treinta del siglo pasado para observar como sus telas se pueblan de unas nubes algodonosas, de fuerte configuración plástica en las que podemos intentar percibir figuraciones más o menos realistas.

De esta manera, en una obra de 1932 titulada *El Caballero delante de la torre* podemos ver iniciarse la aparición de estas masas blanquecinas de gran corporeidad que, progresivamente, irán poblando la obra daliniana en los siguientes años dando lugar a obras más conocidas como *El espectro y el fantasma*, obra en las que las formaciones nebulares acapararán gran parte del protagonismo de la obra incitándonos a indagar en su devenir aéreo en busca de imágenes.³⁷² **(Imagen 59)**

Ahora bien, la utilización se vuelve aun más atractiva cuando las conformaciones nubosas adquieren un perfil más claro y la lectura de la imagen se vuelve, pues, más diáfana como sucede en el caso de *Meditación sobre el arpa* (1932-1934)³⁷³. **(Imagen 60)**

En esta obra podemos ver como, con claridad, las acumulaciones y condensaciones que las nubes forman, crean la imagen de un torso femenino de ascendencia clásica que recuerda los bustos de la tipología de una venus desnuda.

No obstante, la identificación se vuelve aun más evidente cuando nos damos cuenta que nuestro Dalí repite el modelo prácticamente veinte años después en la obra titulada *Carne de gallina rinocerónica*, en este caso, dándonos la presentación perfectamente recreada del modelo femenino.³⁷⁴ **(Imagen 61)**

Podemos observar otros ejemplos de este juego creativo con las formaciones nubosas, primeramente, en la obra de 1939 *Encuentro del psicoanálisis y la morfología*, hoy día en una colección particular, y donde el mecanismo utilizado por el artista español es, podríamos decir, inverso ya que, en este caso las tres figuras que se hacen visibles en un escenario celestial cubierto de nubes hacen desaparecer su rostro en el azul celeste como si de figuraciones nubosas se tratase. **(Imagen 62)**

Igualmente, en la *Pintura mural para Helena Rubinstein* (1942) Dalí elaborará un personaje femenino a base de nubes y aves en vuelo siguiendo las directrices creativas ya analizadas anteriormente que repite, también en *La miel es más dulce que la sangre* (1941) y en el *Estudio para el telón de fondo del ballet Tristán loco (acto II)* (1944) donde al juego de nubes que figura dos figuras humanoides en ambos lados del telón, une un paisaje rocoso de recuerdos leonardescos y unas cabezas de caballo con expresión, de la misma manera, casi humana que estarían en consonancia con el gusto vinciano de dotar de pasiones a los animales especialmente a los equinos como nos recuerda Vasari: **(Imagen 63-64-65)**

“Había aumentado tanto la celebridad de este divino artista, gracias a la excelencia de sus obras, que todos aquellos que amaban el arte, es más, la ciudad entera, deseaba que hiciese alguna obra en su

³⁷¹ Salvador Dalí, “Lo que Dalí trae entre manos” (1960), *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 758.

³⁷² Salvador Dalí, *El caballero delante de la torre*, 1932, propiedad particular; *El espectro y el fantasma*, 1934, Five Stars Investment, New York.

³⁷³ Salvador Dalí, *Meditación sobre el arpa*, 1932-34, Salvador Dalí Museum, St Petersburg, Florida.

³⁷⁴ Salvador Dalí, *Carne de gallina rinocerónica* (1956), Propiedad particular. La comparación es realizada por Luis Romero, *Todo Dalí en un rostro*, Barcelona, 2003 (1ªed. 1975), págs. 108-109. Sobre la importancia en Dalí de las fuentes artísticas clásicas se puede consultar el artículo de José María Blázquez, “El mundo clásico en Dalí”, *Goya*, nº 265-266, julio-octubre 1998, págs. 238-249.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

memoria. Y se hablaba por todas partes de encargarle alguna obra grande y notable, donde lo público pudiera verse ornado y honrado por el gran ingenio, la gracia y el juicio apreciables en las obras de Leonardo. Y entre los gonfaloneros y los ciudadanos notables se decidió que pintara alguna bella obra en la gran sala del Consejo, que acababa de rehacerse. Piero Soderini, el entonces gonfalonero de Justicia, le encargó la sala. Leonardo deseaba realizarla y empezó un cartón en la sala del Papa, ubicada en Santa María Novella, con la historia de Niccolò Piccinino, capitán del duque Filippo de Milán, en el que dibujó un grupo de caballos que combaten por un estandarte, obra tenida por excelente y de gran maestría debido a las admirables consideraciones que tuvo en cuenta al representar esta fuga. *En ella se conocen la rabia, el desdén y la venganza tanto en los hombres como en los caballos; entre ellos hay dos que, enredados por las patas delanteras, muestran tanta venganza con los dientes como los hombres que los cabalgan [...]*³⁷⁵

Como hemos analizado anteriormente, Dalí poseía una edición de las *Vidas* escritas por el biógrafo aretino en una edición americana de 1946 aunque, sin lugar a dudas, había debido ya leer alguna de sus partes más sobresalientes, por lo que podía estar informado del famoso párrafo que acabamos de citar.

Por otro lado, de la misma forma, hemos ya analizado el aprovechamiento que nuestro artista hizo de la copia rubensiana de la *Batalla de Anghiari*, donde, verdaderamente, los caballos dotados de grandes ojos expresivos demuestran su inflamada furia. Quizá, todo ello pudo llevar a Dalí a dotar de una triste melancolía las cabezas equinas que nos aparecen en el esbozo para el telón de la representación. **(Imagen 66-67-68)**

En fin, la misma *Batalla*, posiblemente, inspiró por los mismos años la violencia del encuentro representada en *La familia de centauros marsupiales* (1940)³⁷⁶ **(Imagen 69)**

Así, pues, el *Tristán loco*, en cierta manera, reunía tres componentes que se deducían de una lectura figurativa del muro vinciano, a saber, la expresividad equina tomada de la *Batalla de Anghiari*, la utilización de las formas nubosas para recrear un par de figuras de apariencia humanoide y el paisaje rocoso que inspirado en la costa gerundense, sin embargo, Dalí proyectaba también sobre el imaginario leonardesco como más abajo estudiaremos más detenidamente:

“Más allá se veía el lento curso de un arroyo que aflúa a la represa del molino; más allá todavía empezaban los límites de esos paraísos terrenales de los huertos, que servían de primer término y eran como guirnaldas a toda una teoría del paisaje, coronado por los planos sucesivos de montañas, cuya leonardesca geología rivalizaba en rigor estructural con las duras siluetas analíticas de las nubes.”³⁷⁷

* *El método paranoico-crítico.*

Salvador Dalí unía en un sólo procedimiento creativo dos aspectos del leonardismo que creemos deben, al menos a nivel investigativo, ser separados. Así pues, por una parte, debemos fijarnos, como ya hemos hecho, en las posibilidades creativas dadas por Leonardo en su descripción del muro derruido y las formas visibles del mismo a través del salto imaginativo que percibe en las formas y manchas vistas en el muro, imágenes y representaciones correspondientes a la vida real.

Ahora bien, por otro lado, y de forma independiente, está todo el problema de la representación del famoso buitres en los pliegues de *María* de la popular pintura del

³⁷⁵ Giorgio Vasari, *Las Vidas*, op. cit., págs. 476-477. el subrayado es nuestro. Las obras de citadas de Salvador Dalí se encuentran en El Yokohama Museum of Art, Yokohama, The Santa Barbara Museum of Art de California y en la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras respectivamente.

³⁷⁶ Salvador Dalí, *La familia de centauros marsupiales*, 1940, Propiedad particular.

³⁷⁷ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, op. cit., *Obra completa*, vol.I, pág. 374.

Louvre, conocido mediante la interpretación de Freud y sus discípulos de la narración vinciana de su primer recuerdo de infancia.

Nuestro artista programáticamente une los dos procesos añadiendo al aspecto puramente imaginativo el plano simbólico de estirpe freudiana que dará paso a la formulación de su método paranoico-crítico:

“Leonardo da Vinci resultó ser un auténtico innovador de la pintura paranoica al recomendar a sus discípulos que, para inspirarse, en un estado mental determinado, contemplaran las formas indefinidas de las manchas de humedad y grietas de la pared, que vieran aparecer inmediatamente a la vista, surgiendo de la confusión y la informidad los contornos precisos del tumulto visceral de una batalla ecuestre imaginaria. Sigmund Freud, al analizar el famoso buitre invisible (que aparece en la más extraña de todas las pinturas, La Virgen de las Rocas de Leonardo) involuntariamente puso la piedra angular epistemológica y filosófica del majestuoso edificio de la inminente ‘pintura paranoica’”³⁷⁸

Sin embargo, y a pesar de la aparente mezcla de los dos procesos, en otros textos dalinianos se percibe la superioridad de la forma, de la imagen perfectamente concretizada siendo, por lo tanto, el paso anterior, a saber, la excitación a través de las manchas informes un paso previo y, finalmente, desechable.

Veamos el encadenamiento de ideas de nuestra hipótesis mediante una lectura organizada de los escritos del artista español:

Primeramente, el artista catalán sitúa el proceso de reconocimiento de formas en las coloraciones informes en individuos infantiles o salvajes, dándole, quizá, con esta adscripción el carácter de preámbulo o propedéutica de procesos psicológicos creativos más complejos:

“El ojo primitivo, virgen, del niño o del salvaje no irá más allá de registrar en él los mismos matices inexpresivos que podría motivar la humedad en el tronco de un árbol.”³⁷⁹

“Este milagro es tan viejo como el hombre, el hombre primitivo, en la sinuosidad de las cavernas que habitó, vio a las bestias de su obsesión nutritiva y mágica que se acercaban, y Leonardo da Vinci aconsejó a sus alumnos que contemplaran atentamente la mancha de humedad sobre las paredes viejas para que a partir de allí pudieran ver la precisa confusión de las batallas ecuestres o que contemplaran la vaga forma de las nubes con el fin de copiar la forma y la actitud alargada de las cabezas divinamente e idiotamente mezcladas.”³⁸⁰

Quizá, este carácter iniciático-inicial, preliminar del procedimiento vinciano, que el propio Leonardo calificaba de esta manera, se refleje no sólo en los textos dalinianos anteriores que lo hacen apropiado para niños y salvajes, sino en otro fragmento del artista de Figueras en que subraya, una vez más, su intrínseco fin docente preliminar:

“Recuerdo la frase del profesor de pintura que decía a sus alumnos. ‘Mirad fijamente un tronco; la superficie de un tronco de un árbol. Poco a poco veréis en las rugosidades del mismo, la cara de un león, más tarde veréis la de un grupo de ciervos, después unos guerreros que se acercan...’”³⁸¹

³⁷⁸ Salvador Dalí, “¡Dalí, Dalí!” (1939), *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 474.

³⁷⁹ Salvador Dalí, “Arte catalán relacionado con lo más reciente de la joven intelectualidad” (1928), *ibidem*, pág. 127.

³⁸⁰ Salvador Dalí, “Visión paranoica” (1938), *ibidem*, pág. 471.

³⁸¹ Salvador Dalí. “Con Salvador Dalí en las regiones del subconsciente” (1952), *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 225. Estas reflexiones dalinianas que, siguiendo a Leonardo, extendían la visión de figuras, paisajes...a otros medios informales como las rugosidades del tronco de un árbol que con su parte superior obtuvieron una plasmación pictórica en la pintura titulada *Las tres esfinges de Bikini*, obra de 1947 hoy en una colección particular ginebrina. La obra se conforma mediante tres cabezas vistas de

Sin embargo, el método paranoico crítico desestima la mancha, lo informal para subrayar la importancia en el proceso creativo de la imagen concreta:

“Es a través de un proceso netamente paranoico que ha sido posible obtener una imagen doble: es decir, la representación de un objeto que, sin la más mínima modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación despojada también de todo tipo de deformación o anormalidad que pudiese hacer pensar en cualquier manipulación [...] La imagen doble (ejemplo de la cual podría ser la imagen de un caballo que es al mismo tiempo la imagen de una mujer) puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, siendo entonces suficiente la existencia de otra idea obsesiva para que haga su aparición una tercera imagen (la imagen de un león por ejemplo), y así sucesivamente, hasta la concurrencia de un número de imágenes limitado únicamente por el grado de capacidad paranoica del pensamiento.”³⁸²

El texto que acabamos de citar, formula el proceso formal que está en la base del famoso método paranoico-crítico daliniano en el que, como vemos, resulta evidente como la actividad se genera a partir de representaciones que “sin la más mínima modificación figurativa o anatómica, sean al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación despojada también de todo tipo de deformación o anormalidad que pudiese hacer pensar en cualquier manipulación”.

Es decir, en esta actividad artística no hay un conjunto informe de manchas que se resuelve, mediante la intuición artística, en una nueva escena elaborada a partir de las mismas manchas tal y como se describe en el “muro paranoico”, al contrario, en ese procedimiento desde el primer momento hay un objeto perfectamente delimitado que nos permite percibir otra realidad igualmente representada con la misma nitidez.

La versión vinciana que está a la base de estas creaciones paranoicas no es, pues, el famoso muro sino la percepción del buitre en el ropaje de la Virgen tal y como podemos verificar en la **imagen 5** de este trabajo. Es, por tanto, la figuración de un objeto a través de otro anteriormente plasmado, tal y como se comprueba en alguna de las conocidas obras dalinianas que utilizan este procedimiento como *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* (1940).³⁸³ (**Imagen 71**)

En esta famosa pintura dos personajes que resultan ser unas damas con sus vestimentas en blanco y negro de época barroca delimitan, de manera curiosa, con sus atuendos el conocido rostro del filósofo francés.

Sin embargo la aparente contradicción que nos aparece formulada en el texto “Dalí, Dalí,” de 1939 donde en primer lugar se cita el “muro paranoico” como instrumento creativo para después remarcar la influencia del “buitre” leonardesco en la creación del

espaldas situadas en un paisaje desértico de suaves colinas azuladas. La segunda cabeza es de una gran originalidad, formada por dos árboles de tronco nudoso. (**Imagen 70**). Alberto Giacometti (1901-1966) que durante un tiempo, en la década de los treinta, estuvo integrado en las filas surrealistas se acerca al mundo daliniano y leonardesco al utilizar las nubes o los troncos de los árboles para ver en ellos figuras y escenas: “Algunas veces me paro en la calle para contemplar un coche. Porque parece un sapo, un toro, un saltamontes. Lo mismo que cuando me detengo ante la nube que parece una cabeza o ante un tronco de árbol que recuerda un tigre.”, Alberto Giacometti, “El coche desmitificado” en *Escritos*, Madrid, 2001, pág. 123.

³⁸² Salvador Dalí, “El burro podrido” (1930), *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 203. Es interesante recordar a la hora de citar este texto el paralelismo que estableció Juan Antonio Ramírez Domínguez entre el método iconológico y el método paranoico-crítico, para ello véase Juan Antonio Ramírez, “el método iconológico y el método paranoico-crítico”, *Ars longa: cuadernos de arte*, N.º. 2, 1991, págs. 15-20. Sobre algunos otros aspectos tratados por este autor en relación a Salvador Dalí se debe consultar: *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, 2002.

³⁸³ Salvador Dalí, *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire*, 1940, The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida.

método paranoico-crítico, puede ser solucionada, tal y como acabamos de explicar, si pensamos en estos dos procedimientos como procesos contiguos y no simultáneos.

Esta hipótesis puede, quizá, fundamentarse mejor si echamos mano de un texto perteneciente a la *Vida secreta* en el que se nos explica como la informalidad estética puede alcanzar la más estricta concreción formal basándose en estudios científicos contemporáneos, de los que Dalí fue un gran conocedor y que más abajo analizaremos un poco más detenidamente:

“Desde el punto de vista estético, la libertad es carencia de forma. Se sabe ahora, por descubrimientos recientes en morfología (¡loado sea Goethe por haber inventado esta palabra de incalculable importancia y que habría gustado a Leonardo!), que lo más frecuente son precisamente las tendencias heterogéneas y anarquistas, que presentan la mayor complejidad de antagonismos, las que conducen al reino triunfante de las más rigurosas jerarquías de la forma.”³⁸⁴

Por otro lado, la referencia a la “enseñanza vinciana” no fue eliminada por Dalí de su obra que, muy al contrario, nos dejó un recuerdo de la misma en la obra conocida como *La Fuente* (1930)³⁸⁵ (**Imagen 72-73**)

Es evidente, a través de la contemplación de esta obra, que en el inicio de la década de los treinta nuestro artista estaba ya profundamente familiarizado con el ensayo sobre Leonardo que Freud había redactado hacia 1910.

El buitre que estuvo como uno de los orígenes de la formulación del método paranoico-crítico aparecerá como un apéndice extravagante que surge del cuello de una figura viril que establece un contacto amoroso con otra erguida en la ya nombrada *Fuente*.³⁸⁶

Un nuevo caso pictórico en el que Dalí vuelve a recordarnos la figura del ave aparecida en la obra vinciana del Louvre se puede entrever entre las formas implicadas y semiocultas de *Cisnes reflejando elefantes*.³⁸⁷ (**Imagen 74**)

En esta pieza el creador ampurdanés, en la pared frontal de la derecha, introduce la imagen de un águila con las alas extendidas “cuya disposición recuerda vivamente a la del buitre de Leonardo.”³⁸⁸ (**Imagen 75**)

Ahora bien, la elección daliniana de un método creativo que ponía en juego un devenir de imágenes plenamente estructurado y delimitado no compatibilizaba bien con las tendencias abstractas que desde el cubismo analítico había comenzado a tener cierta repercusión en el arte de vanguardia.

Así, por lo tanto, la desvinculación de la mancha por la adopción de la forma es ya un claro mensaje daliniano desde los años treinta del siglo pasado, mensaje que, además, vincula al pintor de Figueras con la tradición artística occidental que le ofrece los modelos pictóricos que él ambiciona continuar:

“La abstracción ha llevado al decorativismo, mientras que mi estilo es un reencuentro con las grandes fuentes de la pintura. Ahora miro los cuadros de Vermeer, de Leonardo, etc.”³⁸⁹

Esta apuesta por el figurativismo que nuestro Dalí hace viene, por cierto, no sólo acompañada de la cita de algunos grandes maestros de esta tradición, también viene

³⁸⁴ Salvador Dalí, *La vida secreta*, op. cit., pág. 245.

³⁸⁵ Salvador Dalí, *La fuente*, 1930, The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida.

³⁸⁶ Robert S. Lubar, “El Freud de Dalí” en V.V.A.A., *Dalí: un creador disidente*, op. cit., págs. 317-331, especialmente pág. 323.

³⁸⁷ Salvador Dalí, *Cisnes reflejando elefantes*, 1937, Cavalieri Holding Co. Inc., Geneva.

³⁸⁸ Tonia Requejo, *Dalí: Metamorfosis*, op. cit., pág. 64.

³⁸⁹ Salvador Dalí, “Un rato con Dalí” (1934), *Obra completa*, op. cit., vol. VII, pág. 74.

ornada por la técnica que la continuación de esta tradición requiere y que el polifacético creador español ensalzaré en obras como en *50 secrets of magic craftsmanship*:

“Yo me apasionaba por el arte de pintar. Quería dibujar y pintar como los antiguos maestros porque éste es el único método capaz de traducir las visiones que el cerebro puede imaginar. Trataba de alcanzar el talento artesano de un Vermeer o de un Leonardo da Vinci. Un pintor es, primero, alguien que combate su pereza estudiando anatomía, el dibujo, la perspectiva, el color. El genio viene después, si puede. La honestidad no es pintar deshonestamente.”³⁹⁰

Por tanto, el método paranoico-crítico daliniano necesita la formación imaginativa e ilusoria que te permite ver escenas realistas en un mundo informal, pero una vez adquirida esta capacidad, la plasmación más querida por el maestro de Figueras es la representación de imágenes obsesivas con una técnica figurativa depurada, ¿pero no era ese, quizá el sentido de la reflexión vinciana?: “Debéis saber que la visión más desconcertante de vuestro cerebro puede ser pintada con el talento personal de Leonardo o de Vermeer.”³⁹¹

La técnica pictórica que Dalí encuentra en los grandes maestros del Renacimiento, entre ellos Leonardo, sin embargo, como en otros casos que ya hemos examinado, no tiene como objetivo la sola recreación de la pintura antigua sino que es un medio que se pone al servicio de los nuevos intereses artísticos de la vanguardia surrealista, es decir, lo que nuestro artista pretende conseguir es, pues, realizar una lectura surrealista de esta técnica: “al presentar *El enigma sin fin* en su exposición de la galería de Julien Levy, en 1939, Dalí rinde un último homenaje al ‘fenómeno paranoico’ situándolo en la historia del arte. Uniendo manierismo y surrealismo, presentándose como un nuevo Leonardo, Dalí muestra, de hecho, el camino que deberá llevarle al clasicismo.”³⁹²

* *El lenguaje gestual y el paisaje vincianos en el mundo de Dalí.*

La recepción de las innovaciones que Leonardo introdujo en su producción artística fue asumida rápidamente por la tradición artística occidental. Dalí, artista conocedor y admirador de esta tradición, no la olvidó en absoluto, al contrario, la integró dentro de su obra pictórica dándole un nuevo matiz significativo.

³⁹⁰ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, op. cit., págs. 572-573. En un análisis sobre el gusto por la técnica pictórica en Salvador Dalí, Anne Bernard en el artículo: “Les secrets révélés de Salvador Dalí” en V.V.A.A.: *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, Paris, 1980, págs. 403-414, señala como en el texto de los *50 secrets of magic craftsmanship*, Dalí más allá de sus piruetas mentales, evidencia su gusto por una técnica que recibe de los artistas renacentistas, entre ellos Leonardo da Vinci, de quien sigue, de manera cercana, la realización de los cielos azulados del atardecer. Así, el consejo dado por Dalí al artista acerca de la observación del azul del cielo que le aparecerá como una “esfera de ágata”, “la homogeneidad opaca” y “las transparencia y la luminosidad” de este azul que se realiza por “capas infinitamente superpuestas de aire transparente”, evocan irresistiblemente el texto fundamental y admirable del florentino sobre los fenómenos de opalescencia fría, texto que ha quedado como una referencia fundamental para los teóricos contemporáneos del color. Véase Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, op. cit., pág. 267: “La experiencia nos enseña que el aire tiene más allá de sí las tinieblas, y que, por ello, parece azul. Si de leña seca haces tú una pequeña cantidad de humo, sobre el cual choquen los rayos solares, y tras este humo dispones una pieza de terciopelo negro que por el sol no sea vista, comprobarás que todo el humo que todo el humo que se interpone entre el ojo y la oscuridad del terciopelo parece de un bellissimo color azul [...]”

³⁹¹ Salvador Dalí, *Diario de un genio*, op. cit., pág. 92.

³⁹² Jean Louis Gaillemín, “El mito del método paranoico-crítico”, en V.V.A.A., *Dalí: un creador disidente*, op. cit., págs. 13-27, especialmente la página 27.

Seguidamente, daremos cuenta de la integración en el lenguaje daliniano de algunos modelos gestuales que provienen de la tradición leonardesca y que adquirirán dentro de del mundo creado por el artista de Figueras una especial relevancia.

Para iniciar este análisis nos centraremos, primeramente, en el rostro de algunas figuras creadas por el artista español caracterizadas por una suave dulzura que viene inducida por la inclinación de la cabeza hacia uno de los lados, la mirada entornada incluso con los párpados cerrados y el rostro con una caracterización femenina.

El modelo seguido por Dalí en estos rostros ya ha sido sugerido más arriba en las realizaciones leonardescas de alguna de sus figuras como el San Juan de la *Cena* milanesa, La *Scapiliata* del Museo de Torino, o también, los rostros soñadores y melancólicos de los dibujos que el artista florentino preparó para su perdida *Leda*.

Una plasmación evidente de estos modelos vinciarios llevada a cabo por nuestro Dalí se ve en un dibujo de *San Juan* ejecutado en 1957.³⁹³ (**Imagen 76**)

La presentación de la imagen sigue claramente una línea leonardesca, no sólo en los elementos gestuales que ya hemos enumerado sino también en la utilización de un difuminado que recrea el esfumado vinciario. Por otro lado, es sugerente indicar como en este dibujo se une a la figura del santo un conjunto de manchas negras y rojizas que vuelven a introducir el problema planteado más arriba del juego formal-informal representado en este caso por una figura que aparece, se manifiesta casi, a través de un cierto esplendor de la mancha.

Este gusto por la belleza de origen vinciario podría tener su origen en las estéticas “fin-de-siècle” en las que el propio Dalí, en cierta manera, se formó y que, aureoladas por una belleza un tanto decadente, siempre atrajeron la mirada daliniana.

Ejemplos literarios de este modelo de belleza los encontramos en las siguientes citas extraídas de los escritos del creador catalán:

“El último dijo: ‘ahora viene ella’. ‘Ella’ era la muchacha que Lidia había escogido y que empezaría a cuidarse de la casa al día siguiente. Llegó a los pocos minutos. Era una mujer de unos cuarenta años con lustroso cabello negro como crin de caballo. Tenía una estructura facial leonardesca y un brillo en los ojos que denotaba insania.”³⁹⁴

“Nunca, creyó, se había mostrado tan seductora. El asomo de cansancio que había en sus ojos servía solamente para realzar la consumidora y ardiente expresión de su mirada. Su boca estaba tan blanca y las comisuras de sus labios se destacaban tan débilmente del color aceitinado de la palidez de su rostro, que su sonrisa parecía solamente una línea, sinuosa y cálidamente sombreada, que marcaba la unión de los casi traslucidos labios y les daba, ya el aspecto del alabastro, ya el carnal y equívoco de los dibujados por medio de una línea misteriosa por el ambiguo lápiz carbón de Leonardo.”³⁹⁵

Finalmente, y en relación a la expresión de los rostros, nos gustaría ofrecer un último paralelismo que vuelve a plantear una lectura surrealista del mundo leonardesco. En este caso nos referimos al famoso dibujo del artista florentino en el que se produce una

³⁹³ Salvador Dalí, *San Juan*, 1957, Propiedad particular.

³⁹⁴ Salvador Dalí, *La vida secreta*, op. cit., pág. 746.

³⁹⁵ Salvador Dalí, *Rostros ocultos*, op. cit., págs. 48-49. Por otro lado, y si atendemos a la sugerencia de James Thrall Soby podemos comprobar que el rostro enigmático de las figuras femeninas vinciarias no sólo se perpetúa en los ejemplos que acabamos de comentar sino que igualmente, este rostro peculiar desde el punto de vista psicológico es utilizado en el primer plano de *La invención de los monstruos*.³⁹⁵ (**Imagen 77**)

metamorfosis desde el rostro de un caballo en actitud excitada hasta el de un hombre encolerizado pasando por un león rugiente.³⁹⁶ **(Imagen 78)**

La imagen vinciana que nos introduce en la mutación de una cabeza equina en una testa humana gritando pasando por el amenazador felino adquiere una posibilidad de parangón con el interesante dibujo daliniano conocido como *Los atavismos imperiales*, en el que una cabeza humana que presenta un perfil un tanto grotesco, quizá por sus orígenes leonardescos, acaba convirtiéndose en un águila.³⁹⁷ **(Imagen 79)**

Ahora bien, si abandonamos la configuración del rostro y entramos en el lenguaje realizado por las manos, aspecto fundamental de la pintura vinciana, encontramos en algunas piezas de Dalí la característica mano diseñada por el creador florentino y que recorre gran parte de su obra, desde la *Virgen de las Rocas* hasta la *Madonna dei fusi*, pasando por la *Cena* de Santa María delle Grazie.

En el capítulo primero de nuestra investigación hemos tratado el problema ampliamente y hemos señalado numerosos ejemplos de este gesto en la pintura española del siglo XVI, ahora, sin embargo, la vemos aparecer en la obra del artista ampurdanés con una lectura diversa ya que uno de los ejemplos más significativos se muestra en su obra *Impresiones de África* título que recoge la admiración de los surrealistas por el escritor Raymond Roussel (1877-1933)³⁹⁸. **(Imagen 80)**

En este lienzo la mano, de stirpe vinciana, domina el primer plano de la ejecución pictórica adquiriendo un sentido no sólo protector sino también de invitación a adentrarse en el mundo onírico representado en el segundo plano.

Dalí, sintió la atracción del motivo que preparó cuidadosamente en unos dibujos, hoy día conservados en el Museum Boymans-van Beuningen de Róterdam, y en los que la mano adquiere una relevancia aun mayor.

El primero de ellos es un esbozo en el que el creador español dibuja de forma general su autorretrato mostrando ya la importancia dada a la mano que, por un lado encubre el rostro del pintor y por el otro establece un nexo de relación entre el universo de la representación y el mundo del espectador. **(Imagen 81)**

En el segundo, la imagen aparece con un mayor grado de finalización y en ella, la mano escorzada, adquiere un protagonismo mayor que deja percibir el papel primordial que desempeña en la composición final. **(Imagen 82)**

Ahora bien, esta mano presenta una afinidad bastante cercana como ya hemos señalado con la extremidad superior que muestra la *Madonna de la Virgen de las rocas*, mano que también podemos percibir con una ligera diferenciación en un dibujo adjudicado por la crítica vinciana bien a Cesare da Sesto o bien a nuestro Yáñez de la Almedina y conservado en la Academia de Venecia en este caso referida a la gesticulación realizada por Santiago el Mayor en la *Cena* milanesa. **(Imagen 83-84)**

³⁹⁶ Leonardo da Vinci, *Studies of Horse's Heads and a Rearing Horse*, Royal Library Windsor, n°12,326 recto.

³⁹⁷ Salvador Dalí, *Los atavismos imperiales*, 1933, Virginia Lust Gallery, Greenwich, Conn. El problema de la expresividad animal en relación con la representación humana no pasó desapercibida tampoco a otros surrealistas. J. Baltrusaitis en sus *Aberrations. Les perspectives dépravées-I*, Paris, 1995 nos recuerda en la pág. 84 el interés del Surrealismo por esta tradición venerable del arte occidental: "Les surréalistes de notre temps ne pouvaient pas rester indifférents à ces spéculations sur les formes animales et certains d'entre eux se sont servis de leurs premières figures. Deux portraits de Philippe Soupault, l'un des fondateurs du mouvement, par Labisse et Masson, procèdent directement de leurs modèles: l'un de l'homme-chien de G. B. della Porta, l'autre de l'homme léonin de Rubens." De manera sugestiva aparece en la cita de Baltrusaitis la referencia a Della Porta que, como veremos, aparece reiteradamente citado por Dalí junto a Leonardo en relación a algunos aspectos de esoterismo.

³⁹⁸ Salvador Dalí, *Impresiones de África*, 1938, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Evidentemente, Dalí cambia la altura de este gesto situando la extremidad a la altura de la cabeza, sin embargo su recuerdo queda patente en una obra posterior, *La sirvienta de los discípulos de Meaux*, ya que en el extremo superior de esta obra ejecutada en 1960 y conservada en una colección particular sitúa nuestro artista una figura femenina de recuerdos marianos que vuelve a realizar el famoso gesto vinciano. (**Imagen 85**)

Siguiendo con la temática religiosa que ocupó una parte de la obra daliniana durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado volvemos a toparnos con una acción gestual claramente inspirada en modelos vincianos. En este caso nos referimos a *La Trinidad* también compuesta en 1960 y conservada en los Museos Vaticanos. (**Imagen 86**)

La obra nos presenta una anunciación con un ángel situado a la izquierda de la pintura que con un gesto sumamente teatral eleva el brazo y con él, el dedo índice de la mano izquierda. Esta elevación digital la reconocemos como originada en la producción vinciana, en la que aparece desde su primera gran pieza, *La Adoración de los Uffizi* (**Imagen 87**), aunque dentro del marco de una escena de la anunciación la encontramos por primera vez en la tablita ubicada en el Louvre y que es adjudicada por una parte de la crítica a Leonardo o inspirada en modelos del creador florentino. Posteriormente la obra de Leonardo ofrece otros ejemplos de este gesto en la *Cena* milanesa y en el *San Juan* del Louvre.

La obra vinciana era fuente de inspiración continua para la pintura realizada por Salvador Dalí, de hecho, ya indicábamos cuando estudiábamos los libros de temática vinciana, que el artista de Figueras poseyó un conjunto de textos de los que extraía no solamente ideas, sino como hemos podido verificar personalmente, láminas que, posteriormente, colocaba en el caballete de trabajo para realizar copias.

Un testimonio de ello nos ha sido dado cuando Amanda Lear utiliza una de estas páginas para ejecutar una copia del maestro florentino: “Yo trabajaba en una tela pequeña en la que representaba una cabeza de ángel inspirada en Leonardo da Vinci.”

Sin embargo, quizá, una descripción más cercana de lo que acabamos de decir la encontramos en las memorias de Luis Racionero cuando nos narra una experiencia de carácter científico-visual que tiene lugar en el taller del artista catalán. Racionero no sólo nos cuenta el experimento a que se ve sometido su acompañante sino que, de la misma manera, echa una ojeada a la integridad de la estancia y allí ve: “un dibujo a lápiz, perfecto, del dragón de Leonardo da Vinci, que está copiado de un gran libro abierto al lado del caballete.”³⁹⁹

Finalmente, y para acabar este apartado, vamos a examinar un último punto en el que la obra de Leonardo vuelve a servir de elemento de arranque para determinadas percepciones y elaboraciones artísticas dalinianas.

Como examinaremos seguidamente, el creador español va a identificar el paisaje agreste, tormentoso, de la costa gerundense con los roquedos inhóspitos que se desarrollan en las pinturas y dibujos vincianos.

Este paralelismo paisajístico establecido por nuestro Dalí no será solamente un parangón literario sino que también deriva en similitudes formales entrevistas en su obra pictórica.

³⁹⁹ Luis Racionero, *Conversaciones con Pla y Dalí*, op. cit., pág. 77.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Veamos, pues, primeramente los testimonios de este paralelismo en el conjunto de los escritos dalinianos.

La primera constatación de esta recepción del paisaje vinciano en la obra literaria de Dalí la obtenemos en la ya nombrada *Vida secreta*, donde la comparación se hace visible en dos ocasiones que citamos a continuación:

“Más allá se veía el lento curso de un arroyo que fluía a la represa del molino; más allá todavía empezaban los límites de esos paraísos terrenales de los huertos, que servían de primer término y eran como guirnaldas a toda una teoría del paisaje, coronado por los planos sucesivos de montañas, *cuya leonardesca geología* rivalizaba en rigor estructural con las duras siluetas analíticas de las nubes.”⁴⁰⁰

“Y ¿Cuáles son la primordial belleza y excelencia de ese milagrosamente bello paisaje de Cadaqués? La “estructura” y ¡esto sólo! ¡Cada colina, cada perfil rocoso podían haber sido dibujados por el mismo Leonardo!”⁴⁰¹

En *Las pasiones según Dalí* de 1968, nuestro artista vuelve a insistir en la relación entre los paisajes vincianos con la terrible majestuosidad de la costa catalana:

“En este paisaje sublime que sólo Leonardo da Vinci podría haber concebido, sobre esta bahía sagrada, que engendra el ascesis y dispone el alma a las metamorfosis, durante las mañanas de rocosa alegría y los atardeceres de mórbida paz.”⁴⁰²

Finalmente, en una entrevista de 1978 establece nuevamente la comparación entre los dos ámbitos naturales:

“Por eso no viajo nunca; mientras que cerca de Port Lligat, Narbona, Perpiñan, todo parece dibujado por Leonardo da Vinci, es único.”⁴⁰³

Tras verificar la identificación que Dalí propone entre el paisaje de la costa gerundense y la visión de la naturaleza que el pintor florentino nos muestra en su producción pictórica y dibujística nos gustaría ofrecer, igualmente, algún ejemplo artístico de esta recepción daliniana. Para ello nos fijaremos, por ejemplo en la tela ejecutada por el artista ampurdanés en 1930 titulada *Osificación prematura de una estación*.⁴⁰⁴ (**Imagen 88**)

En esta obra encontramos una profunda perspectiva que muestra en la parte derecha del segundo plano un conjunto rocoso ampliamente escarpado y quebrado que parece inspirarse en algunos dibujos del maestro florentino tales como algunas hojas conservadas en la Royal Library de Windsor. (**Imagen 89-90-91**)

Sin embargo, la lectura vinciana del roquedo catalán no quedó ligada solamente a la perspectiva que acabamos de señalar, Dalí aplicó su método paranoico-crítico, inspirado en las reflexiones leonardescas, a estas formaciones geológicas:

“Todas las imágenes sugeridas por las rocas se transforman a medida que se avanza o retrocede. No se trata de una sensación personal, los pescadores la han objetivado desde hace mucho tiempo bautizando los cabos, las calas y las rocas con nombres diversos: el camello, el águila, el monje, la mujer muerta, la cabeza de león [...]”⁴⁰⁵

⁴⁰⁰ Salvador Dalí, *La vida secreta*, op. cit., pág. 374. El subrayado es nuestro.

⁴⁰¹ *Ibidem*, pág. 453.

⁴⁰² Salvador Dalí, *Las pasiones según Dalí, Obra completa*, op. cit., vol. II, pág. 175.

⁴⁰³ Salvador Dalí, “Astro-entrevista” (1978), *Obra completa*, op. cit., vol. VII, págs. 1516-1517.

⁴⁰⁴ Propiedad particular.

⁴⁰⁵ R. Descharnes y G. Néret, *Salvador Dalí, 1904-1989*, Köln, 2006, págs. 74-75

Esta sugerencia daliniana encontró su más clara materialización en la famosa tela conocida como *El sueño* (1937) que en opinión de Descharnes y Néret refleja una de las formaciones rocosas de la costa gerundense y que nuestro pintor supo ver, quizá, gracias al entrenamiento visual que había tenido, por consejo vinciano, y que le permitía reconocer lo que otros no podían, ya que siguiendo el consejo heraclíteo que Dalí recordaba continuamente: “a la naturaleza le gusta ocultarse”.⁴⁰⁶

Otros aspectos leonardescos en la obra y el pensamiento dalinianos.

En este último apartado de nuestra interpretación sobre la influencia del universo vinciano en la obra de Salvador Dalí nos gustaría recoger algunos aspectos que hasta ahora no han sido tratados y que son inexcusables para intentar obtener una visión, lo más completa posible, de la importancia y trascendencia de la lectura que Dalí realizó de los textos y obras vincianas.

Los temas que examinaremos en este capítulo final van desde el gusto por la ciencia y la investigación científica que los dos artistas tuvieron hasta el episodio que titularemos como “el intento de asesinato de Leonardo” pasando por un comentario sobre ciertas frases y reflexiones dalinianas que tiene su origen en el pensamiento del creador florentino.

* *Leonardo y Dalí, un gusto común por la ciencia y el arte.*

Salvador Dalí fue un artista profundamente interesado por el desarrollo científico que estaba teniendo lugar de manera paralela a la realización de su labor creativa y pictórica. En este sentido, el paralelismo con Leonardo resulta casi inevitable, aunque, quizá, manteniendo una matización no despreciable: en tanto que Leonardo fue un científico de amplias miras que se planteó problemas en muy diversos campos, Dalí es un gran admirador de la ciencia que llega a desarrollar, sin embargo, sus estudios científicos sólo si están íntimamente relacionados con el mundo del arte.

Siguiendo esta pauta debemos necesariamente señalar el estudio y uso que el artista catalán hizo de la teoría psicoanalítica desarrollada por Sigmund Freud. De hecho, sabemos que intentó mostrar tanto al gran psicoanalista vienés como al investigador francés Jacques-Marie Émile Lacan los resultados de sus investigaciones en el campo de la mente:

Allí hubo una escena terrible porque yo le enseñé mi cuadro *La Metamorfosis de Narciso*, que le gustó mucho y me dijo: “Ahora comprendo cosas que no había comprendido de los surrealistas, yo creía que eran unos borrachos, drogados, y ahora los tomaré en consideración, porque este cuadro...” Y le dije: “*El cuadro no me interesa, yo quisiera que usted leyera mi tesis sobre la paranoia crítica*”. Y él volvía al cuadro. Yo volvía a que leyera mi tesis científica. Al final, ¡puñetazo! Y digo: “Quiero que la lea esta noche...!” Entonces Freud se quedó un poco asombrado y le dijo a Stephan Zweig “Nunca he visto un prototipo de español más claramente. Es un fanático.” Esa es la palabra de Freud.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ La formación rocosa citada se puede ver en R. Descharnes y G. Néret, *Salvador Dalí, op. cit.*, pág. 290. La sentencia de Heráclito la encontramos como: “la verdadera naturaleza gusta de ocultarse”, véase Alberto Bernabé, *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, 1998, pág. 134. Un estudio detenido del autor en G.S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, 1969, págs. 273 y s.s. Sobre la influencia de Heráclito en el mundo surrealista, se puede consultar el ya citado texto de Jack J. Spector, *Arte y escrituras surrealistas (1919-1939)*, Madrid, 2003.

⁴⁰⁷ Salvador Dalí, extracto obtenido del documental sobre Dalí, *Dimensión Dalí*, correspondiente al minutaje 10:15:04 del film.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

En este sentido no está de más citar el encomio que Racionero hace de estas investigaciones dalinianas en el campo del mundo y de las teorías psicoanalíticas estableciendo, además, la ineludible referencia a Leonardo:

“Sus pinturas del sueño y el complejo son para la ciencia psicológica lo que los estudios anatómicos de Leonardo fueron para el avance de la ciencia médica.”⁴⁰⁸

Los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado significaron para Dalí su inmersión en el mundo de la física nuclear, inmersión que realizó con tal fervor y profundidad que le llevaron a decir: “Mi padre ya no es Freud sino Heisenberg”⁴⁰⁹

Ahora bien, igual que Leonardo se sintió profundamente convulsionado con el mundo militar y con la invención de nuevas máquinas y armamento de guerra, Dalí aplicó las nuevas doctrinas atómicas a sus obras en un intento de materializar pictóricamente la nueva física nuclear con la que ya se había familiarizado desde los años veinte y mediante su inclusión en el mundo surrealista.⁴¹⁰

Ramón Gómez de la Serna, con su fina mirada crítica, relacionó a través de este aspecto a los dos genios pictóricos:

“En un estudio detallado de este pintor ansioso de nuestra época ansiosa revela que fue el primero que tomó inspiración de la idea traumática de una explosión atómica.

Otro gran pintor, Leonardo que vivió en una época de guerras perpetuas y en los inicios de la guerra mecánica, sacó tiempo de sus pinturas en toda su serenidad y magnificencia para inventar máquinas de guerra.”⁴¹¹

Dalí comprendió, quizá como Leonardo, que los conocimientos del pintor tenían que ser universales si quería que su obra alcanzase el sentido de ser representativa del mundo que le había tocado vivir. Por ello, el artista-científico o científico-artista eran los únicos que podían elaborar la síntesis del mundo que les había tocado vivir y que Dalí denominó como “poseer una cosmogonía”:

“Como durante esta guerra, en Arcachon. Me di en cuerpo y alma a la lucha de la técnica con la materia. Se convirtió en Alquimia. Estaba buscando lo inhallable, el medio donde pintar, la exacta mezcla de aceite y ámbar, de goma y de barniz, de imponderable ductilidad y supersensitiva materialidad, gracias a la cual la sensibilidad misma de mi espíritu pudiese por fin materializarse [...] Y de los problemas de la física, cocina de la técnica, volvía a caer en ese ‘todo’ que era espíritu de Leonardo –todo, todo, todo, ¡cosmogonía, cosmogonía, cosmogonía!- La conquista de todo, la interpretación sistemática de toda la metafísica...”⁴¹²

⁴⁰⁸ Luis Racionero, *Conversaciones con Dalí*, op. cit., pág. 97.

⁴⁰⁹ Salvador Dalí, *Manifiesto místico*, 1951.

⁴¹⁰ Véase el artículo de Mónica López Ferrando, “L’obsessió de Dalí per la ciència”, en V.A.A.A.: *Dalí. Noves fronteres de la ciencia l’art i el pensament*, Barcelona, 2005, págs. 121-124. Igualmente debemos hacer notar el interesante artículo en la misma publicación de Samir Zeki, “The Neural Sources of Salvador Dalí’s Ambiguity”, págs. 143-149, donde relaciona este análisis neuropsicológico con las teorías vincianas

⁴¹¹ Ramón Gómez de la Serna, *Dalí*, New Jersey, 2001, págs 39-40: “A close study of this anxious painter of our anxious age reveals that he was the first to take inspiration from the traumatic idea of an atomic explosion. Another great painter; Leonardo, who lived in a time of perpetual wars and the beginnings of mechanical warfare, took time off from his paintings in all its serenity and magnificence, to invent engines of war.”

⁴¹² Salvador Dalí, *La vida secreta*, op. cit., pág. 893.

Leonardo había reclamado del artista la universalidad y por ello le incitaba a conocer todas las cosas que ínsitas en la naturaleza el pintor debe representar: “Quello non fia universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella pittura.”⁴¹³

Esta tarea que convidaba al pintor a adentrarse en los vastos piélagos de la naturaleza para mejor comprenderla y representarla, desembocaba en lo que en otras ocasiones hemos llamado la “ciencia del pintor”.

El artista deviene pues un mago, un mago que, como Dalí nos recuerda al tener en la mente al propio Leonardo, puede ser perseguido por su propia sociedad que no lo comprende:

“La Inquisición sospechó a menudo que Leonardo era un mago. Era exactamente lo que fue, en realidad, ya que, a lo largo de toda su existencia, la Inquisición cometió algunos errores. Era el inventor de vanguardia de todas las máquinas de la guerra moderna.”⁴¹⁴

Dalí, que sentía la incompreensión a la que acabamos de aludir, afirmaba que el artista que había cultivado su universalidad se situaba por encima del resto de la humanidad con la finalidad de abrir nuevos ámbitos del ser:

“Sí, quiero decir ‘What I mean’, la afirmación por todos los medios de las jerarquías de la personalidad humana, según Leonardo da Vinci, esto constituye el sentido mismo de la libertad. Y hoy día, eso no es poca cosa, sobre todo en una época en la que el hombre, abdicando de sus sagradas prerrogativas individuales, tiende a fundirse por su voluntaria mediocrización, con el anonimato uniforme de las masas.”

Por tanto, el artista, el pintor, son grandes sintetizadores, creadores de “cosmogonías” que generan nuevas visiones de la naturaleza y el cosmos:

“Estoy por encima de todo el mundo porque poseo una cosmogonía... Leonardo y yo, a varios siglos de distancia, nos damos la mano por encima de todas las cabezas. Poseo un sistema. Explico el universo. Mis intuiciones por mucho que las tachen de delirantes, acaban siempre encontrando una corroboración científica.”⁴¹⁵

¿Cree que hoy día se pueden encontrar mentes sintetizadoras como la de Leonardo da Vinci? –Me parece imposible.”⁴¹⁶

Dalí entronca, pues, con esta tradición que, proviniendo de las corrientes renacentistas y humanistas del arte, capacitan al ser humano, en su integridad, para no limitarse a un solo ámbito de la actividad humana y desarrollar, por lo tanto, una actividad que englobe tanto los campos científicos, como artísticos y literarios:

⁴¹³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág.174.

⁴¹⁴ Salvador Dalí, “Camuflaje total para la guerra total” (1942), en *Obra completa*, vol. VII, pág. 502. Sobre la concepción de Leonardo como una suerte de mago renacentista Laia Rosa Armengol nos recuerda: “a lo largo de toda la historia el artista en general puede ser entendido como sinónimo de mago [...] Se sabe, por ejemplo que Leonardo da Vinci representaba bastante bien el ideal de artista mago [...] Algo parecido ocurre con Velázquez [...] Hemos escogidos dos ejemplos significativos como son Da Vinci y Velázquez porque estas dos personalidades artísticas fueron admiradas, e, incluso emuladas por Dalí.”, *op. cit.*, pág. 337. Sobre la relación de Leonardo con la magia en el arte contemporáneo no dejaremos de citar el film de Peter Greenaway *Prospero's Books* (1991) donde la obra gráfica de Leonardo forma parte del rey-mago Prospero

⁴¹⁵ Salvador Dalí, “Salvador Dalí, pintor y surrealista le ha hecho al Papa una visita (de cortesía dice él).” (1949), en *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 159.

⁴¹⁶ Salvador Dalí, “En Port Lligat con Salvador Dalí” (1963), en *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 828.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“Yo escribo ahora un libro sobre la morfología y ciencia geométrica, después de explicar todos los secretos terminaré diciendo que se puede ser poeta y poseer el mismo tiempo una completa concepción científica de las cosas, sin que sea paradójico, pues así fue Leonardo.”⁴¹⁷

“En el Renacimiento, Rafael estaba al corriente de las matemáticas de Leonardo, sabía geometría y geología; y el pintor de hoy está divorciado del movimiento científico.”⁴¹⁸

“Leonardo sabía prácticamente todo lo que podía saberse en la época del Renacimiento. Hoy en día, eso es imposible; los ‘cientistas’ no pueden saberlo todo; el que sabe de biología no sabe gran cosa de física o química. Pero el pintor debido a los cromosomas es quien más cerca está de alcanzar la última ciencia [...] La cosmogonía puede poseerla un pintor únicamente.”⁴¹⁹

No debe pues extrañarnos que un Dalí con esta visión del hombre y del mundo, siguiendo el recorrido vital leonardesco, se rodease de hombres e intelectuales dedicados a las ciencias más, quizá, que de artistas o literatos:

“Las consideraciones técnicas de Salvador Dalí acerca de la pintura reflejan el interés que tiene sobre determinados dominios científicos. Prefiere la compañía de los sabios a la de los pintores, ya que sus descubrimientos estimulan más su imaginación, sobre todo, cuando puede dotar a éstas de una significación irracional satisfactoria para sus propios fantasmas. Como los artistas del Renacimiento, como Leonardo da Vinci, sus conocimientos son enciclopédicos, se interesa en la zoología, las ciencias naturales, la geología, la biología, la óptica y la geometría”⁴²⁰

Ahora bien, hay un rasgo interesante y peculiar en todo este análisis de la relación de Dalí y Leonardo con la ciencia que no debemos dejar de tratar y que nos subraya la especial genialidad de las visiones del artista español. Dalí, piensa que hay determinados elementos de la fisonomía del genio que desvelan su superioridad y que a la vez ayudan a la realización de la misma, entre ellas, nuestro creador enfatiza, la misión básica y fundamental del pelo. Veamos, mediante su propio discurso, la caracterización de esta virtud de la fisonomía de algunos hombres:

“Hay textos en la Edad Media en los que se estudia esta cuestión. Laporta contemporáneo de Leonardo habló del bigote y las cejas, y los examinó en todos los animales instintivos.”⁴²¹

“En el siglo XVII, Laporte, el inventor de la ‘magia natural’ consideraba, que las cejas y los bigotes son antenas susceptibles de captar inspiraciones creativas, así como las antenas de los insectos que tienen una vida instintiva más refinada. Las cejas legendarias de Platón e inclusive las de Leonardo da Vinci, que casi le cubrían los ojos, son el testimonio más renombrado de las virtudes del vello facial.”⁴²²

Los dos textos que acabamos de citar continúan la conexión que Dalí intenta establecer entre el arte y las visiones totalizadoras del cosmos. Así pues, vemos como tras la sujeción de Dalí a los postulados surrealistas que conllevaban una fuerte admiración hacia la obra médica del psiquiatra vienés Sigmund Freud, durante los últimos años de la década de los cuarenta del pasado siglo y los primeros años de la década de los cincuenta, nuestro artista, no es que abandone radicalmente la imaginería freudiana, sino que a ésta le sobrepone una mayor inclinación hacia los avances que las ciencias de la naturaleza, de manera evidente, están obteniendo.

⁴¹⁷ Salvador Dalí, “Vis a Vis. Salvador Dalí.” (1948), en *Obra completa, op. cit.*, vol. II, pág. 74.

⁴¹⁸ Salvador Dalí, “Dalí al desnudo” (1952), en *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 309.

⁴¹⁹ Salvador Dalí, “Cita con Dalí” (1956), *Obra completa*, vol. VII, pág. 549.

⁴²⁰ Anne Bernard, *op. cit.*, pág. 408.

⁴²¹ Salvador Dalí, “La única diferencia entre yo y un loco es que yo no estoy loco” (1952), en *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 238.

⁴²² *Ibidem*, pág. 401.

Sin embargo, el creador catalán es consciente de la dispersión y especialización en las que, igualmente, han caído estas ciencias físicas y ante esta pérdida de la totalidad enuncia su hipótesis de la necesidad de ciertas mentes sintetizadoras que construyan cosmogonías o visiones estructuradas y totalizadoras del cosmos.

Ahora bien, estos individuos tocados de ese especial genio como Della Porta, Leonardo o el propio Dalí, utilizan como medios de información y síntesis elementos que se salen de la propia lógica científica para entrar en el ámbito de la magia y de la mística que dominará en la obra daliniana a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo pasado.

De esa forma, estos maravillosos sujetos se convierten en magos como Leonardo y Della Porta o bien practican una suerte de alquimia como Dalí.

No obstante, estos personajes fabulosos pueden aparecer con una apariencia bizarra que no es comprendida en su pleno sentido por la mayoría de la población que vive bajo el influjo de los nuevos “mass-media”. Ahora bien, las extravagancias dalinianas no solamente siguen manteniendo el lema surrealista o dadaísta de “épater le bourgeois”, estas rarezas inusuales son elementos indispensables de los elementos que el genio necesita para la realización de su excelsa labor.

En este caso, el pintor de Figueras entronca las puntas enhiestas de su bigote con antenas que tiene la virtud de captar ciertas emisiones energéticas que lo hacen mantener una comunión más íntima con el cosmos. Sin embargo, como en tantas ocasiones, Dalí se siente sólo, desamparado, inane si no une a sus extrañas hipótesis el peso de la tradición que, encarnada en determinados “padres freudianos”, ayudan al inseguro adolescente a recorrer el camino de su genialidad.

Indudablemente, como más abajo trataremos más detenidamente, Leonardo y su tradición en ese caso también aportan su presencia para dotar de una mayor seguridad y solidez la afirmación daliniana: “Las cejas de Leonardo [...] casi le cubrían los ojos”⁴²³

La afirmación acerca del poder especial que tiene el vello facial y su inteligente utilización no se restringe, obviamente, a las dos anotaciones que acabamos de hacer. Ya hemos comprobado, como Dalí reutiliza a lo largo de su vida y del desarrollo de su pensamiento aquellas ideas clave que, como raíces introducidas en sus íntimos pensamientos, resurgen con diversas variaciones y metamorfosis en nuevas aplicaciones de la misma, tal y como se ha visto, por ejemplo con la imagen duchampiana de *L.H.O.O.Q.*

De forma sugerente, en los dos casos, el bigote daliniano juega un especial papel, en el primer caso, el bigote convierte en andrógina la imagen de *Mona Lisa*, retomando con ello no sólo las digresiones duchampianas acerca del *ready-made* sino reflexionando sobre el problema del andrógino como símbolo de una unidad perdida de carácter ontológicamente superior. Por el otro lado, los bigotes convertidos en antenas dotan a su portador de unas guías que le permiten conectar con la energía cósmica de forma más directa y clara.

Así pues, en relación con la idea de las posibilidades que ofrecen las antenas pilosas que aparecen en los primeros años de la década de los cincuenta, Dalí reiterará el comentario, en varias ocasiones, casi hasta el final de su vida, haciendo con ello significativa la importancia del mismo:

“Me los dejé crecer en broma, pero entonces leí en Laporte –el descubridor de la magia natural en el siglo XVIII- que los bigotes y las cejas desempeñan un papel muy importante para la fuerza creadora. Son

⁴²³ Evidentemente aquí Dalí está echando mano del conocido autorretrato vinciano que se encuentra el Museo de Turín.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

una especie de antenas, como la de los insectos. Piense Vd. en las legendarias cejas de Platón, o en la poblada fisonomía de Leonardo da Vinci.”⁴²⁴

“En el siglo XVII, Laporte el inventor de la ‘Magia Natural’ consideraba los bigotes y las cejas como antenas susceptibles de captar inspiraciones creativas, como ocurre con las antenas de los insectos cuya vida instintiva es más refinada. Las legendarias cejas de Platón y, aun más, aquellas de Leonardo da Vinci que casi le cubrían la visión, son los testimonios más renombrados a la gloria del pelo facial.”⁴²⁵

“Eso es lo que decía un catalán del medievo contemporáneo de Leonardo, Juan Bautista Laporte quien creía que las cejas que como a Platón le cubrían casi los ojos y los muy largos bigotes, eran elementos indispensables para la creación artística si se conducían como antenas.”⁴²⁶

Como hemos ya subrayado, la imagen de un Leonardo de cejas y barba hirsutas corresponde al posible autorretrato que del maestro de Anchiano se encuentra en el Museo de Turín.

Dalí, evidentemente, tampoco obvió el recuerdo figurativo de la imagen del maestro del Renacimiento que, al menos, en dos ocasiones recreó. La primera en 1968, perteneciente a una serie de grabados de artistas famosos donde también se representaron Picasso, Velázquez, Van Gogh y de la que se hizo una edición limitada de 75 ejemplares; la segunda interpretación del conocido rostro vinciano se integra en la línea estilística desarrollada en el homenaje que dedicó al artista florentino y en la que recreaba grandes invenciones como la máquina de coser (evidente recuerdo de la imagen del Lautréamont recuperada por el Surrealismo), la bombilla, el automóvil, el ordenador, el freno hidráulico, la hiladora mecánica, la linotipia, la cosechadora, el teléfono, el telégrafo y el “cracking del petróleo”. (**Imagen 92-93**)

En ambas imágenes es evidente el alargamiento de la materia pilosa de las cejas de tal manera que cubre, como en los textos sobre el tema ya había indicado, una parte de los ojos del italiano, remarcando de esta manera la virtud de estas especiales “antenas”.

El gusto por el conocimiento científico lleva a Dalí a suscribirse y a leer las publicaciones periódicas que divulgan los avances de la ciencia desde sus años en la Residencia de estudiantes. Estas lecturas, no obstante, propondrán al artista ampurdanés líneas muy personales de pensamiento creativo que formaron parte de su peculiar discurso.⁴²⁷

Seguidamente, propondremos alguna de sus ideas en relación a la figura de Leonardo da Vinci.

En primer lugar, daremos un ejemplo de las ideas curiosas que Dalí poseía sobre Leonardo da Vinci a través del testimonio ya utilizado anteriormente de Luis Racionero. En este caso, el autor es requerido por el pintor ampurdanés sobre el conocimiento de algunos inventos intuitos por el florentino como el “water-closet”:

“-Por cierto, su libro de Leonardo debe estar muy bien, porque Gala lo ha estado leyendo, pese a que está escrito en español. Ahora bien, usted ha cometido un olvido importante.

Silencio angustioso por mi parte; lo miro a los ojos con expresión desesperada.

-Usted no ha dicho que Leonardo inventó en water-closet.

Me lo quedo mirando absolutamente boquiabierto y balbuceo.

⁴²⁴ Salvador Dalí, “Soy el clásico de la era atómica” (1955), *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 455.

⁴²⁵ *Ibidem*, “Salvador Dalí y su bigote” (1955), pág. 489.

⁴²⁶ *Ibidem*, “No me he drogado nunca, porque yo soy la droga” (1987), pág. 1633.

⁴²⁷ Se conserva una foto de grupo de estos años juveniles en los que aparece con el poeta y amigo Federico García Lorca llevando bajo el brazo un ejemplar de la revista *Science and Invention*. Véase *Dimensión Dalí*, 7’ 58’’. (**Imagen 94**)

-Pues no lo he visto indicado en ningún sitio, a pesar de que he leído los principales estudios sobre Leonardo.

-En Scientific American del mes de abril lo encontrará explicado en un artículo [...] ⁴²⁸

Así pues, las continuas lecturas científicas de Dalí le permitieron poseer una visión del Leonardo científico muy sugerente de la que más arriba hemos dado otro interesante ejemplo al hablar del gusto daliniano por las curvas logarítmicas y el establecimiento de una relación con el pintor italiano a través de la curva logarítmica perceptible en las estructura del girasol. ⁴²⁹

Sin embargo, podemos también enlazar la obsesión daliniana por el huevo, tanto por su forma como por su simbología, con un cierto culto vinciano que el artista catalán mantenía:

“Desde hace siglos la humanidad se afana por captar la forma y reducirla a elementales volúmenes geométricos. Leonardo tendía a fabricar huevos que, según Euclides debían ser de la forma más perfecta posible.” ⁴³⁰

“El día que descubrí la clave del arte caí de rodillas para dar gracias a Dios ¡Con las dos rodillas en el suelo! ¡Y las manos juntas! Leonardo da Vinci creía como Euclides que la forma más perfecta era el huevo [...]” ⁴³¹

El gusto de Dalí por la forma ovoide que se encuentra en el huevo tiene, como ya hemos señalado, dos tipos de implicaciones, por un lado, se acerca a una forma geométrica perfecta y, como veremos más abajo, nuestro artista se interesó profundamente por los problemas matemáticos geométricos y por la cuestión de la sección áurea.

De esta forma la relación geométrica entre el huevo y Euclides le viene dada a Dalí a través de su amistad con el príncipe rumano Matila Ghyka (1881-1965), que se ocupó en varias investigaciones y publicaciones de la sección áurea y de su presencia en la naturaleza, por ejemplo, en la curva que da forma a un huevo.

Euclides y Leonardo se ocuparon ambos de la “sección áurea” de ahí, por tanto, sacó nuestro Dalí, su discurso en que ambos autores se conectaban con el objeto tan querido para el artista catalán.

El creador de Vinci, no obstante, usará de las formas ovales para describir procesos físicos, Un ejemplo del ello lo encontramos en el *Manuscrito I* del Instituto de Francia cuando nuestro Leonardo ve en las ondas producidas por las corrientes de agua la forma ovoide, presencia inequívoca de la sección áurea en la naturaleza y esquema geométrico analizable por la matemática conocida por el florentino:

⁴²⁸ Luis Racionero, *Conversaciones, op. cit.*, pág. 70.

⁴²⁹ Posiblemente la relación entre Leonardo y la curva logarítmica del girasol provenga de la atenta lectura que Dalí realizó del libro del matemático rumano Matila Ghika, *The Geometry of Art and Life*, New York, 1977 (1ªed. inglesa en 1947). En el libro de Ghika se alude en numerosas ocasiones a Leonardo y a sus investigaciones sobre la proporción aurea impulsado por su amistad con Luca Pacioli, como por ejemplo podemos comprobar en las páginas X y XI de la introducción o en la página 6 del capítulo primero. Por lo tanto, no es extraño que cuando Dalí leyó en este texto refiriéndose a la partición genuina de la sección aurea en la naturaleza: “for example, the fractionary series [...] appears continually in phylotaxis (the section of botany dealing with the distribution of branches, leaves, seeds), specially in the arrangements of seeds. A classical example is shown in the two series intersecting curves appearing in a ripe sunflower..., *op. cit.*, págs. 13-14, se sintiese atraído por la reflexión del amigo y matemático rumano.

⁴³⁰ Salvador Dalí, *Diario de un genio, op. cit.*, pág. 46.

⁴³¹ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables, op. cit.*, pág. 672.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“Se ‘l sasso sarà gittato nell’acqua immobile, i sua circuli fieno equidistanti al suo centro. Ma si ‘l fiume se moverà, essi circuli si formeranno di lunga, *quasi ovata figura*, e si partirà insieme col centro suo del propio sito, dove fu creato, seguitando il corso de l’acqua.”⁴³²

Por otro lado, el sentido primordial del huevo como origen de la vida es reconocido por la tradición occidental desde la cultura griega. Dalí asume, igualmente, esta intuición más profunda, más simbólica del huevo y la utiliza en obras de la década de los cuarenta del siglo pasado como *Niño geopolítico mirando el nacimiento del hombre nuevo* (1943) que se ligan a este sentido vital.⁴³³

Leonardo observó y estudió el huevo también en esta línea vitalista y experimental cuando escribió:

“Los huevos que son redondos en su forma producen machos, en tanto que aquellos que son alargados producen hembras”⁴³⁴

En fin, siguiendo el tema que nos ocupa, no puede ser olvidada la especial afición que Dalí dedicó a la geometría, en este caso, en directa función sobre la pintura que va a desarrollar en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado.

Más arriba, ya hemos señalado la importancia que en el estudio de esta disciplina matemática va a tener Matila Ghyka, quien colaborará con el artista español en la concepción de su obra *Leda atómica* (1949).

La sección áurea estudiada por el matemático rumano será para Dalí un elemento fundamental de la estética de estos “años clásicos” y el libro *La Geometría del arte y de la vida* escrito por Ghyka se convertirá en un texto seguido y leído por el Dalí de momento artístico:

“Él realmente pensaba que Ghyka había resuelto el problema de la composición geométrica. Por ejemplo, aquí hay... esto es una transcripción del diagrama de composición de Matila Ghyka, basado en la regla de oro, y que Dalí utilizaba continuamente. Dalí tenía una fe ciega en Ghyka y aplicaba el diagrama prácticamente para todo”⁴³⁵

La importancia que el creador español daba al matemático rumano se percibe, igualmente, en un interesante comentario que realiza sobre el mismo:

“Me sumergí en los trabajos del príncipe rumano Matila Ghyka, profesor de estética en la Universidad de California del Sur. Mantuve conversaciones con él y leí su *Geometría del Arte y de la Vida*. Volví a leer a Fra Luca Pacioli, amigo de Leonardo da Vinci y padre de la Divina Proporción. Descubrí en las

⁴³² Leonardo da Vinci, *op. cit.*, *Manuscritto I*, 82r.

⁴³³ Sobre la idea del “huevo primordial” que aparece en el orfismo y sus orígenes orientales puede consultarse Mircea Eliade, *Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas*, Barcelona, 2009, 3 vols., especialmente vol. I, pág. 217. y también el ya citado G.S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, *op. cit.*, pág. 71.

⁴³⁴ Sobre la contextualización de esta afirmación se puede seguir Wayne Andersen, *Freud, Leonardo da Vinci and the Vulture’s Tail*, *op. cit.*, págs. 60-61 y O’Malley y Saunders, *Leonardo on the Human Body*, *op. cit.*, pág. 506.

⁴³⁵ *Dimensión Dalí*, intervención de Tim Phillips, secuencia del metraje: 10:29:45. Sobre la importancia del Ghyka en estos años en Dalí también, M. López Ferrado, *op. cit.* En el mismo documental el discípulo americano de Dalí vuelve a incindir en la fascinación que Leonardo producía en el artista catalán y las razones de ello: “Él pensaba que el último gran ejemplo de arte y metafísica era Leonardo da Vinci. Y pensaba que, con un esfuerzo concentrado en un intenso delirio paranoico, podría reunirlos de nuevo. ¡Y lo consiguió!”, *op. cit.*, 10:31:35.

líneas de la armonía de Matila Ghyka, en el rostro de la mujer sueca, el punto exacto de la intersección situado en la oreja izquierda, a la altura del lunar de Gala y Picasso.”⁴³⁶

Efectivamente, Ghyka no sólo avivó el gusto daliniano por la geometría áurea sino que además lo sumergió en las digresiones sobre el tema hechas por Luca Pacioli (1445-1517), matemático renacentista y amigo de Leonardo que al redactar su conocida *Divina Proporción* utilizó los hábiles servicios de Da Vinci como dibujante.⁴³⁷

La pasión por este tipo de investigación geométrica llevó a Dalí, como ya hemos indicado, a ejecutar su conocida *Leda atómica* según las reglas de la proporción áurea que Leonardo había utilizado en numerosas ocasiones. De hecho, nuestro artista en un intento de grandioso compendio reúne una figura emblemática del imaginario vinciano como es Leda con el uso también leonardesco del número áureo y las nuevas concepciones de la ciencia física, todo ello tomando como modelo a la eterna Gala.

Evidentemente, el uso de todo este arsenal geométrico era una de las pruebas que Dalí daba, desde mediados de los años cuarenta, de su deseo de volver a los grandes maestros del clasicismo e impulsar una nueva restauración de la pintura que tomaba como modelo el paradigma de Leonardo, al considerar a la misma bajo tres condiciones, a saber, la primera su sentido intelectual y reflexivo al creer el pintor ampurdanés como el florentino que la pintura es un asunto mental: “Me llaman siempre con mayor frecuencia maestro, pero lo más genial es que mi maestría es, de hecho, algo puramente mental.”⁴³⁸

En segundo lugar, al afirmar los dos maestros que la pintura es una tarea universal que requiere el conocimiento de las más diversas disciplinas: “En el período del Renacimiento, los grandes artistas no se restringían a un solo medio. El genio de Leonardo da Vinci, se alzaba muy por encima de los confines de la pintura.”⁴³⁹

Finalmente, el conocimiento técnico que permite al artista pintar honestamente: “La honestidad no es pintar deshonestamente.”

Será justamente el elogio de Dalí hacia la técnica y el dominio de la matemática pictórica lo que le llevará a hacer un ataque sin paliativos de la pintura contemporánea:

“Pero por patético que pueda parecer, Cezanne jamás consiguió pintar una sola manzana redonda capaz de contener –monárquicamente- en su volumen absoluto los cinco cuerpos regulares.”⁴⁴⁰

El recuerdo de Leonardo a través de la reflexión sobre la proporción áurea o sobre los cinco cuerpos platónicos será una constante en el pensamiento daliniano desde los años cuarenta como, seguidamente, tendremos ocasión de justificar a través de los escritos del creador ampurdanés.

La primera referencia a este asunto en los escritos dalinianos la encontramos en el año 1948, dentro del libro de consejos pictóricos que el maestro ampurdanés publicó con el título de *Fifty Secrets of Magic Craftsmanship*, y donde al hablar de los diferentes sólidos geométricos señala: “These are to be constructed according to the models which Leonardo da Vinci drew for Luca Pacioli.”⁴⁴¹

⁴³⁶ Salvador Dalí, *Las pasiones según Dalí*, en *Obra completa, op. cit.*, vol. II, pág. 55.

⁴³⁷ En el inventario de la biblioteca de Dalí registramos la inclusión en la misma del libro del matemático de Borgo de Sansepolcro en una edición llevada a cabo por la editorial argentina Losada en 1946.

⁴³⁸ Salvador Dalí, *Diario de un genio, op. cit.*, pág. 110.

⁴³⁹ Salvador Dalí, “Comentario sobre las joyas.” (1959), *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 703.

⁴⁴⁰ Salvador Dalí, *Los cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona, 2003 (1ª ed. 1956), pág. 73.

⁴⁴¹ Salvador Dalí, *Fifty Secrets, op. cit.*, pág. 179

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

De forma interesante, Dalí ilustra el texto con dibujos procedentes de los modelos vincianos como el que aparece rotulado “Star-Polyhedra after Leonardo” y que corresponde una de las figuras geométricas que aparecen con el “Octocedron elevatus vacuus” que figuraba en la *Divina Proporción*. (Imagen 95-96)⁴⁴²

Con posterioridad a esta fecha de 1948, Dalí insistirá sucesivamente en la idea como podemos demostrar:

“Así fue como, unos tras otro –y de la misma manera que Fray Luca Pacioli y Leonardo hicieron, en su pitagorismo trascendente, con los cuerpos sólidos o huecos derivados de los cinco sólidos platónicos- Dalí por primera vez en el mundo, acaba de dibujar un electrón, un protón, un mesón y un pi-mesón, e incluso la estructura blanda por excelencia (de esa novísima ‘liga cósmica’ de la que hablo a menudo de modo casi obsesivo) mucho antes de que el profesor Fermi hubiese logrado emplearla en la más estricta terminología científica”⁴⁴³

“¿Cómo puedo dudar de que todo lo que me ocurre es altamente excepcional? A las cinco de la tarde, me hallo en trance de analizar las figuras octogonales trazadas por Leonardo da Vinci.”⁴⁴⁴

“Después de que Luca Pacioli, con la ayuda de Leonardo y de Piero della Francesca, explicó al gran aristócrata, el duque de Urbino, que la esfera era el símbolo de la monarquía, ya que contiene y regula de manera absoluta los cinco poliedros regulares –entre los que se encuentra el tetraedro, el cubo, el dodecaedro- conocidos como los cinco cuerpos platónicos.”⁴⁴⁵

Así, tal y como hemos visto, la influencia matemática de Pacioli y de Leonardo en el pensamiento daliniano fue una constante desde los años cuarenta del pasado siglo. Ahora bien, no obstante, esta influencia no quedó reducida a cuestiones teóricas o meramente plásticas sino que llevó a nuestro polimorfo artista a una aplicación más vasta de estos principios geométricos.

De esta forma, en junio de 1950, Dalí publicó un artículo en *House and Garden* donde describía su proyecto de estudio para su casa de Portlligat titulado: “Dali designs his dream studio, a geometric fantasy on the Catalan coast in Spain”.

El 17 de julio el periodista de *Destino* Juan Ripoll destaca la siguiente información sobre este bosquejo arquitectónico: “Se trata de un proyecto en común del estudio que Salvador quiere construir en Cadaqués, un icosaedro gigantesco, cuyas caras triangulares de cristal irán montadas en una armazón dorada. La luz se regulará mediante tapices antiguos y las ‘muletas’ dalinianas jugarán así mismo, papel preponderante. El olivo mediterráneo, que surge del gran diamante, es señal de que la

⁴⁴² Aunque Dalí poseía el texto de Luca Pacioli, sin embargo, debió tener también en mente, en estos momentos, el libro ya citado en otras ocasiones de Matila Ghika, *The Geometry of Art and Life*, New York, 1977, ya que en la página 58 de esta edición el matemático rumano exhibe las estrellas poliédricas diseñadas por Leonardo, en un dibujo casi semejante al que ilustra los *Fifty Secrets* de Dalí. Curiosamente, el texto de Ghika introduce otras reflexiones sobre Leonardo que debieron influir en la percepción que del mismo tenía Dalí, así en su aplicación de la proporción áurea al mundo del arte, el matemático y ensayista rumano analiza la aplicación de la misma al cartón, hoy día conservado en el Louvre, de Isabel de Este, *op. cit.*, pág. 98, y, también en las copias de *Leda* inspiradas en Leonardo, *op. cit.*, págs. 149, 152 que pudieron inspirar la utilización de ese recurso geométrico a la *Leda* daliniana. Finalmente Ghika volverá a insistir en la unión de intereses científicos y artísticos en Leonardo, tesis que recorre las ideas que Dalí poseía, igualmente, acerca del creador florentino. Para esta visión de Leonardo Ghika se apoya y cita el texto de Martin Johnson, *Art and Scientific Thought*, London, s./f., cuya parte cuarta está dedicada a analizar la relación ciencia-arte en Leonardo da Vinci, págs.129-183.

⁴⁴³ Salvador Dalí, “Reconstitución del cuerpo glorioso en el cielo” (1952), en *Obra completa, op. cit.*, vol. IV, pág. 658.

⁴⁴⁴ Salvador Dalí, *Diario de un genio, op. cit.*, pág. 56.

⁴⁴⁵ Salvador Dalí, “La monarquía cilíndrica de Guimard” (1970), en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, *op. cit.*, pág. 276.

obra de uno y otro está, hoy por hoy, bajo el signo clasicista. Por otra parte, la idea del poliedro regular de veinte caras como forma ideal para el estudio de pintura no es nueva, la tuvo ya Leonardo da Vinci.”⁴⁴⁶

Sin embargo, la reflexión daliniana sobre el icosaedro en relación con aplicaciones arquitectónicas no era novedosa ya que en 1948 está trabajando con el arquitecto mallorquí Gabriel Alomar Esteve (1910-1987), en la aplicación del sólido geométrico a su estudio de Portlligat siguiendo los modelos planteados en la *Divina Proporción*.

Además esta obsesión daliniana dará lugar, finalmente, a la construcción del la cúpula geodésica que corona el Museo Dalí en Figueras obra del el arquitecto murciano Emilio Pérez Piñero (1935-1972)

Ahora bien, para terminar este análisis sobre algunos aspectos de la relación de Dalí con la ciencia y con Leonardo nos gustaría insistir, igualmente, siguiendo la temática de los cuerpos geométricos regulares, en el estudio de la *Última cena* daliniana (1955) conservada en la Galería Nacional de Arte de Washington. (**Imagen 97**)

En primer lugar, debemos comentar el evidente uso del dodecaedro en la pieza, cuestión que nos vuelve a situar en el ámbito de la reflexión renacentista sobre la virtud y perfección de estos cuerpos geométricos.

Efectivamente, como en tantos otros casos, Dalí, en esta conocida obra no sólo percibe en el uso del dodecaedro la perfección formal del esquema geométrico sino, de la misma manera, su simbología:⁴⁴⁷

“Quería materializar al máximo la lucidez e instantaneidad pitagórica basada en la comunión celestial del número doce: doce horas del día, doce meses del año, los pentágonos del dodecaedro, los doce signos del zodiaco alrededor del sol, los doce apóstoles alrededor de Cristo.”⁴⁴⁸

Seguidamente, debemos subrayar ciertas analogías entre la *Cena* daliniana y leonardesca, ya que ambas pinturas dejan abrir un vano por detrás de la figura de Cristo que ilumina la figura del Redentor desde esta apertura.

La relación y comparación entre las dos obras no pasó desapercibida ni para Dalí ni para el público en general, estableciendo el artista catalán una rivalidad con la obra vinciana que le llevaba a señalar el mayor fervor que sentía el ciudadano del siglo XX por su realización frente a la renacentista:

“Well, then why does the ‘divine Dali’ agree to put his name on things that are less than divine? I have a specific painting in mind, one I personally don’t care for: your Last Supper at the National Gallery in Washington D.C. –According to statistics, that painting you personally don’t care for is the best seller of all modern paintings. There are more post-card reproductions of it than any da Vinci or Raphael.”⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Salvador Dalí, *Álbum Dalí, Obra completa, op. cit.*, vol. VIII, Barcelona, 2004, págs. 197-198.

⁴⁴⁷ Sobre el uso de este dodecaedro transparente nos gustaría recordar la reflexión que Martin Kemp realiza sobre esta método de “transparencia” en los dibujos realizados por Leonardo para la *Divina Proporción* de su amigo Luca Pacioli en “What is good about Sculpture?”, Gary M. Radke, *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture, op. cit.*, págs. 63-81.

⁴⁴⁸ Véase el texto en Bülen Atalay, *Las matemáticas y la Mona Lisa*, Córdoba, 2008, pág. 89. El autor del libro citado, físico de profesión de origen turco indica además que Dalí hubiese sentido una profunda alegría si a la reflexión dada hubiera podido añadir que el dodecaedro es emblema del universo dentro de las tendencias pitagóricas. En este texto se recuerda, de la misma manera, que la influencia de Leonardo y del texto de Pacioli no se limitó en Dalí a la teoría de los cinco cuerpos geométricos sino también a la imitación de la llamada letra vitruviana que Dalí ama copiar en *Fifty Secrets*.

⁴⁴⁹ A. Bosquet, *Conversations with Dali*, Vancouver, 1969, págs. 14-15.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

“(Hablando de la Última Cena) Uno de los guardias me comentó: ‘es una de las pinturas que goza de más popularidad entre los visitantes incluso más que la de Da Vinci.’”⁴⁵⁰

En fin, Dalí, como ya hemos señalado anteriormente en relación a cuestiones científicas, se interesó por Leonardo y su amor por las máquinas voladoras, que el creador de Figueras interpretó desde el análisis freudiano de la obsesión por volar.

Igualmente, las cuestiones de elaboración de nuevos pigmentos y técnicas pictóricas lo acercaron a Leonardo y al mundo de la bottega renacentista tanto en textos como *Fifty Secrets* como en otros muchos donde formulaba la viabilidad de recetas elaboradas a partir de las más curiosas sustancias:

“Al llegar a Nueva York, me fui corriendo a ver un amigo biólogo, que por esas fechas estaba gravemente enfermo. ¿Ese factor de difusión se podría utilizar en pintura? ‘Por supuesto –me dijo–; si se disuelven en un óleo muy fino se puede obtener el mejor agente de cohesión’. Antes de morir, ese científico me preparó ocho frascos con avispas y escorpiones, y ese líquido es, sin duda alguna, una de las mejores esencias, uno de los secretos técnicos más preciados de mi pintura.”⁴⁵¹

Para terminar este aspecto sobre la recepción del mundo científico vinciano en la producción artística y literaria de Salvador Dalí nos gustaría bosquejar otro aspecto curioso de la misma como es la imitación irónica que el maestro de Figueras hace de algunas experiencias leonardescas tales como la inyección de cera en la cavidad de la cabeza, lo que le permitía obtener mucha mayor información acerca de la forma del cerebro y de la configuración de los pliegues de la corteza cerebral:

“Dalí, el Dalí monárquico, había concebido la esperanza de ofrecer una completa ilusión de vida gracias a sus geniales operaciones en cadáveres recientes. Éstos estaban protegidos contra cualquier alteración por medio de inyecciones de glicerina teniendo asegurada la conservación sin el menor deterioro, e íntegramente, de sus células cervicales. [...]”

Operando detenidamente sobre unos cadáveres sometidos, a tiempo limitado, al frío requerido, el maestro Dalí, tras numerosos tanteos, acabaría por elaborar, por un lado, el ‘Vitalion rousseliano’ y, por otro, la ‘resurrectina’, también rousseliana, materia rojiza a base de aire líquido que, inyectada, líquida, dentro del cráneo de determinado sujeto, debía solidificarse alrededor del cerebro atacándolo por todos los lados [...]”⁴⁵²

* *Otros testimonios vincianos en los escritos de Salvador Dalí.*

La última cita del capítulo anterior nos permitirá elaborar un pequeño apartado en el que incluiremos un conjunto de afirmaciones ubicadas en diferentes escritos dalinianos y que nos hablan no sólo del aprecio que el artista gerundense sentía por el maestro florentino, sino también lo presente que estaban los hechos y pensamientos leonardescos en el habitual discurso de Dalí.

La primera frase daliniana que toma como modelo los escritos de Leonardo la encontramos en un escrito de 1933: “Objetos psico-atmosféricos-anamórficos” (1933), en esta frase nuestro Dalí no toma como ejemplo de imitación el contenido de la afirmación sino la estructura formal del dicho vinciano, en la que expresa las condiciones que deben poseer sus espectadores. El ritmo y el énfasis, como veremos están muy cercanos a la afirmación leonardesca en la que aconseja que su discurso sea

⁴⁵⁰ Salvador Dalí, “El genio es como el genio” (1974), en *Obra completa, op. cit.*, vol. VII, pág. 1312.

⁴⁵¹ Salvador Dalí, *Las pasiones según Dalí, op. cit.*, pág. 178-179.

⁴⁵² Salvador Dalí, *Carta abierta a Salvador Dalí*, Barcelona, 2003 (1ªed. 1966), pág. 75. Sobre las experiencias de Leonardo se puede ver: Michael White, *Leonardo. El primer científico, op. cit.*, pág. 285.

solamente leído por aquellos que son duchos en las matemáticas: “No lea mis principios quien no sea matemático”⁴⁵³

“Que aquel de mis lectores, de cabeza pesada y marconizada, que no ha sido capaz de concebir íntegramente la esencial originalidad de los objetos surrealistas de funcionamiento simbólico renuncie también a seguirme esta vez en el itinerario explicativo.”⁴⁵⁴

Efectivamente, la utilización de un tono imperativo que da por supuesto el conocimiento mínimo para adentrarse en la cuestión propuesta se convierte en denominador común de ambos textos y los acerca en su construcción lingüística.

De la misma manera, parece haber influido en el estilo profético de la siguiente máxima daliniana los usos del lenguaje leonardesco cuando escribe acerca de presagios y augurios en sus denominadas “Profecías”. Veamos la predicción “surrealista” vinciana:

“*Los grandes automóviles se volverán serenos*”: A través de la luminosidad fulgurante y extra-rápida del sex-appeal espectral de las desolladas vivas, el prosaísmo monumental de los grandes automóviles, de las tablas de planchar y de las nodrizas tiernas se volverá fantasmal y sereno.”⁴⁵⁵

Seguidamente, comparemos el texto anterior con algún ejemplo vinciano:

“*De las hormigas*. Muchos pueblos se esconderán junto con sus recién nacidos y sus provisiones, en oscuras cavernas; y en esos lugares tenebrosos se alimentarán, con sus familias, durante muchos meses sin ninguna luz accidental o natural.”⁴⁵⁶

Es interesante volver a señalar la “lectura surrealista” que el pintor gerundense hace del estilo retórico de toques apocalípticos que Leonardo usa, con una intención irónica, en todos estos presagios y profecías que con encabezamientos altisonantes introducen, después, la descripción de los asuntos más banales.

No es extraño, por lo tanto, que el grupo surrealista, como en otros casos de la historia de la literatura intuyesen la fuerza “surrealista” del procedimiento utilizado, en este caso, por Leonardo.

En otros casos, Dalí, nos recordará en sus escritos algunos episodios de la biografía vinciana que el catalán conocía a través de la lectura de las *Vidas* de Vasari, por ejemplo, su fracaso a la hora de ejecutar la gran estatua ecuestre de Francesco Sforza:

“-Ni a mí me es posible- replicó Villiers con acento melancólico. Ya sabe usted que soy, a mi modo, una especie de artista y mi actitud es exactamente igual a la de Leonardo da Vinci, que dejó inacabada su famosa estatua ecuestre mientras esperaba a ver quien ganaba...”⁴⁵⁷

⁴⁵³ Leonardo da Vinci, Royal Library of Windsor, 19118b. La traducción en el *Tratado de pintura*, op. cit., pág. 91.

⁴⁵⁴ Salvador Dalí, *Objetos psico-atmosféricos-anamórficos* (1933), en *Obra completa*, op. cit., vol. IV, pág. 270.

⁴⁵⁵ Salvador Dalí, “Los nuevos colores del ‘Sex-Appeal’ espectral” (1934), en *Obra completa*, op. cit., vol. IV, pág. 335.

⁴⁵⁶ Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, op. cit., pág. 131. DELLE FORMICHE. Molti popoli fien quelli che nasconderan sé e sua figlioli [e] vettovaglia dentro alle oscure caverne; e li, nelle lochi tenebrosi, ciberan sé e sua famiglia per molti mesi, sanza altro lume accidentale o naturale. La traducción está extraída de Leonardo da Vinci: *Aforismos*, op. cit., pág. 175. sobre el lenguaje de tipología apocalíptica usado en este texto por el florentino se puede ver Granada, Miguel Ángel: *Cosmología, religión y política en el Renacimiento*, Barcelona, 1988, pág. 33.

⁴⁵⁷ Salvador Dalí, *Rostros ocultos*, op. cit., pág. 33.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

La tendencia leonardesca a dejar incompletas y no finalizar sus grandes obras, dejará otra huella en la prosa daliniana:

“Para Leonardo, cada pintura era un desastre pero seguía pintando porque pensaba que tal vez el año siguiente haría algo maravilloso. Yo siento lo mismo.”⁴⁵⁸

Como en tantas ocasiones, Dalí utiliza a Leonardo como un paradigma artístico que muestra con sus rasgos biográficos la genialidad de un hombre del Renacimiento y que, igualmente, señala los caminos que debe seguir el creador ampurdanés.

Atractiva, también, es la conexión entre una reflexión daliniana y un texto vinciano que, a continuación, ofrecemos:

“Continua aun mirándolo, sin remordimientos, por otros buenos quince minutos, porque es bajo estas circunstancias que tu espíritu trabajará de mejor forma y mas decisivamente, y no te preocupes haciendo a la doncella esperar cuando te llama y te dice que la sopa esta en la mesa”⁴⁵⁹

Posiblemente, cuando el pintor español recurría en sus consejos a dejar la sopa en la mesa enfriándose en tanto que su intuición y su genialidad artística trabajaban, recordaba el conocido episodio en el que Leonardo deja su trabajo para comer su “minestrone” en curso de enfriarse igualmente.

Nos estamos refiriendo a uno de los últimos escritos de Leonardo conservado en el *Códice Arundel* (fol. 245r) fechado aproximadamente en 1518 en un papel de tonalidad gris donde se encuentran algunos diagramas junto a un bloque de texto bastante ordenado que presenta al final la sorpresa de cortar el discurso con “ecc, ecc perché la minestra si fredda”⁴⁶⁰

Las citas morales más conocidas del genio italiano no dejan de hacer su aparición en la prosa daliniana:

“He dibujado, desde la salida del sol hasta la noche, seis rostros de ángeles matemáticos, explosivos, y de tan gran belleza que quedo extenuado y molido. Al acostarme, me he acordado de Leonardo cuando compara la muerte después de una vida plétórica con la llegada del sueño al cabo de una prolongada jornada de trabajo.”⁴⁶¹

En este caso, la frase vinciana aparece reflejada prácticamente en su literalidad:

“Así como una jornada bien consumida da placer dormir una vida bien usada da placer morir.”⁴⁶²

⁴⁵⁸ Salvador Dalí, “Salvador Dalí” (1964), en *Obra completa, op. cit.*, vol.VII, pág. 857.

⁴⁵⁹ Salvador Dalí, *50 Secrets of Magic Craftmanship, op. cit.*, pág. 42. “Continue still to look at it, without remorse, for another good fifteen minutes, for it is under these that your spirit will work best and most decisively, and do not worry about making the maid wait when she calls you and says that the soup is on the table.”

⁴⁶⁰ Sobre esta frase leonardesca es indispensable la lectura del artículo de Carlo Pedretti, “*Eccetera: perché la minestra si fredda*”, (XV Lettura Vinciana), Firenze, 1975. Sobre este aspecto vinciano es, de la misma forma reseñable, Christian Soleil, *Et caetera... Léonard de Vinci ou le désir inachevé*, France, 2003.

⁴⁶¹ Salvador Dalí, *Diario de un genio, op. cit.*, pág. 91.

⁴⁶² Leonardo da Vinci, *Codice Trivulziano*, 32. En este caso seguimos el texto incluido en la antología hecha por J.P. Richter, *The notebooks of Leonardo da Vinci, op. cit.*, vol. II, pág. 293: “Siccome vna giornata bene spesa dà lieto dormire, così vna vita bene vsata dà lieto morire.” Sobre un breve comentario de la máxima vinciana se puede consultar Giuseppina Fumagalli, *Leonardo, omo sanza lettere*, Firenze, 1952, pág. 353. En relación con la frase leonardesca se puede, igualmente recordar otra sentencia incluida en el mismo manuscrito Trivulziano: “La vita bene spesa lunga è”

Otro recuerdo vinciano que aparece en la obra literaria de Salvador Dalí vuelve a enlazar el mundo creativo del artista de Figueras y su vertiente científica con los inventos, en este caso, de autómatas leonardescos.

Posiblemente, como en otras ocasiones, Dalí se inspira en la lectura de la biografía compuesta por Giorgio Vasari, aunque, esta vez, el pintor catalán confunde el león que Leonardo concibió para deleitar al rey francés Francisco I con un dragón:

“Al igual que en los tiempos de Leonardo se procedía al destripamiento del dragón, de cuyas heridas brotaban flores de lis, hoy deberán llevarse a cabo destripamientos de máquinas cibernéticas cuanto más perfeccionadas, complejas, costosas, y por tanto, más ruinosas para la comunidad mejor.”⁴⁶³

“Cuando el rey de Francia llegó a Milán le pidió a Leonardo que hiciera algo extraño. Éste hizo un león que anduvo unos cuantos pasos, luego se abrió su pecho y lo mostró lleno de flores de lis.”⁴⁶⁴

Sin embargo la confusión entre un dragón y un león en la mente daliniana puede adquirir un cierto sentido si pensamos en que Leonardo dejó un número de dibujos de gran maestría técnica dedicados al tema de “San Jorge y el dragón” que con una posible inspiración donatelliana produjeron un profundo influjo en la obra del propio Rafael y de nuestro Pedro de Campaña.

Quizá, era este conjunto de piezas las que el pintor catalán consideró cuando ejecutó una de sus últimas obras: *San Jorge derribando un violoncello*.⁴⁶⁵ (**Imagen 98**)

Finalmente, y para acabar este apartado dedicado a la exposición y análisis de algunos episodios biográficos o frases vincianas en el mundo daliniano, nos gustaría volver a un texto en el que el artista español se introduce, nuevamente, en muchas de sus obsesiones y pasiones:

“En el fondo de mi memoria encuentro una imagen alucinatoria. Estoy de rodillas en una gruta oscura. Veo el agujero de la luz de entrada como un gigantesco sexo de mujer. Tengo los ojos fijos en la abertura luminosa, pero entrecierro los párpados para proyectar en sus pantallas la imagen erótica y un poco sucia de las nalgas enormes de una gitana que acabo de ver atizando la hoguera de un campamento.”⁴⁶⁶

El texto, efectivamente, nos recuerda el, ya citado en otras ocasiones a lo largo de este trabajo de investigación, paso vinciano donde Leonardo espantado y atraído por la oscuridad de una gruta afirma: “Y arrastrado por mi vivo deseo, ansioso de ver la gran mezcolanza de las variadas y extrañas formas creadas por la artificiosa naturaleza, después de rondar algún tiempo entre umbrosos peñascos, llegué a la entrada de una gran caverna, delante de la cual quedé por un rato estupefacto y sin saber lo que veía. Después arqueando el lomo, con una cansada mano fija sobre la rodilla, hice sombra con la diestra a las pestañas que mantenía bajas y cerradas [...]”

El párrafo que acabamos de citar ha dado lugar a variadas interpretaciones de orden psicoanalítico con las que se relaciona un dibujo datado en el período de 1508-1509 y conservado en la colección de dibujos anatómicos de la Royal Library de Windsor (19095r) en el que aparece una representación del aparato genital femenino “tan

⁴⁶³ Salvador Dalí, *Diario de un genio*, op. cit., pág. 213.

⁴⁶⁴ Giorgio Vasari, *Le vite*, Edizione Torrentiniana, op. cit., vol. IV, pág. 28: “Venne a suo tempo in Milano il re di Francia; onde pregato Lionardo di far qualche cosa biz[z]arra, fece un liono che caminò parecchi passi, poi s'aperse il petto e mostrò tutto pien di gigli.” La traducción en Giorgio Vasari, *Las vidas*, ed. de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, op. cit., pág. 475.

⁴⁶⁵ Salvador Dalí, *San Jorge derribando un violoncello*, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

⁴⁶⁶ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, op. cit., pág. 430.

cavernoso que ni aun en el caso de que se tratara de una mujer que acaba de dar a luz, incluso tras un parto múltiple resultaría realista.”⁴⁶⁷

Dalí, seguirá dando vueltas a la imagen que compara el sexo femenino con una caverna umbrosa y misteriosa en algún otro texto en el que la visión de los dibujos leonardescos que muestran fetos humanos en el vientre materno vuelve a nuestro encuentro:

Hoy aun sigo llamándole así, pues el sexo de la mujer sigue siendo para mí una caverna confusa de donde exhuman humores, de donde salen niños y embriones, y que contiene dulces trampas⁴⁶⁸

*** *El intento de asesinato de Leonardo.***

Como nos recuerda Haim Finkelstein, la lectura de los diversos textos que tratan sobre los recuerdos biográficos de Salvador Dalí, no nos propone un conocimiento de los escritos del artista que pretende darnos una imagen, más o menos aproximada, de la sucesión de eventos significativa que han constituido su vida.⁴⁶⁹

Nuestro Dalí, como sabemos, construye un personaje donde los componentes psicológicos que lo perfilan extraen una fuerte caracterización de las reflexiones freudianas sobre diversas patologías humanas.

En este sentido, nos centraremos, pues, en este último punto de nuestro análisis de la relación Dalí-Vinci, en el intento de “asesinato” que el pintor de Figueras cometerá sobre uno de sus más queridos maestros siguiendo en ello los dictados del prestigioso médico vienés.

Comencemos, por lo tanto, nuestro estudio a partir de la fuente freudiana primigenia a la que sabemos que Dalí tuvo acceso y que es el estudio biográfico que el psiquiatra austriaco dedicó a Leonardo da Vinci:

“Aquellos que de niños desean a su madre, entrañan inevitablemente la aspiración de llegar a ocupar el lugar del padre, se identifican con él en su fantasía y hacen luego de su vencimiento, la labor de toda su vida.”⁴⁷⁰

Este deseo de superar al padre, no obstante, se perpetúa, según Freud, en la conducta del propio Leonardo al despreciar, igualmente, la suerte sufrida por Ludovico Sforza al perder su ducado en 1499. Es decir, en determinados individuos el “Complejo de Edipo” se resuelve en una progresiva identificación-competencia-superación- de ciertos sujetos masculinos que adquieren el “rol de padre”.

⁴⁶⁷ Charles Nicoll, *Leonardo el vuelo de la mente*, op. cit., pág. 472. Para un estudio desde un punto de vista estrictamente anatómico, Charles D. O'Malley y J.b. de C. M. Saunders, *Leonardo on the Human Body*, op. cit., pág. 200

⁴⁶⁸ Salvador Dalí, *Las pasiones según Dalí*, op. cit., pág. 92. En Alain Roger, *Hérésies du désir. Freud. Dracula. Dalí*, Seyssel, 1985, pág. 146, el autor insiste en la imagen que con un carácter femenino amenazador relaciona el sexo femenino y la gruta oscura y tenebrosa donde se refugian animales andróginos como el murciélago, retornando pues a señalar la fuerza del mito del andrógino del cual ya hemos hablado en la cultura occidental y sus productos. Esta mitologización de la caverna aparece representada, también, en una composición de 1932, *El nacimiento de los deseos líquidos*, The Salomón R. Guggenheim Foundation, New York (**Imagen 99**). Una interpretación psicoanalizante del sentido de la caverna en esta pieza en Haim Finkenstein, op. cit., pág. 138.

⁴⁶⁹ Haim Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writing 1927-1942. The Metamorphosis of Narcissus*, New York, 1996, pág. 5.

⁴⁷⁰ Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, op. cit., pág. 58.

A lo largo de las páginas anteriores, hemos podido comprobar como, efectivamente, Dalí plantea una parte de su “biografía” como una incansable lucha con padres sucesivos a los que derrota como camino ineludible en la afirmación de su potente ego. Así, aparecen a lo largo de su biografía un conjunto de representaciones varoniles que se inician con el padre natural al que, en principio se siente ligado por un claro principio de autoridad y de admiración y con el que romperá emocionalmente tras su idilio con Gala. Breton, el líder surrealista que marcará el camino de sus primeros años parisinos y que le acusará de mediocridad y amor al dinero en los últimos años de la década de los treinta. Freud, al que en su visita en su exilio londinense pretendió convencer de sus teorías psicoanalíticas y, como no, Picasso que se convertirá en su gran competidor contemporáneo y al que, decididamente, busca superar y vencer:

“Es que cuando hablo de Picasso –responde sinceramente Dalí- le identifico tanto con mi personalidad, que creo que soy un hijo suyo. Y, además de genio, soy un héroe, porque héroe es el que se rebela contra la autoridad paterna, según dice Freud y acaba ganándole.”⁴⁷¹

El deseo de encumbrarse por encima del artista malagueño lleva a Dalí a las más intrépidas sugerencias y comentarios. Sin embargo, en uno de los mismos, el pintor gerundense jugará con referencias tanto a Picasso como a Leonardo:

“Es imposible para un genio engendrar a otro genio –replicó- ¿Te imaginas a un modesto trabajador ferrocarrilero que resultase ser el tataranieta de Leonardo da Vinci? – ¡Es inconcebible! Un genio no debe ser nunca el padre de hijos mediocres y prosaicos. En eso radica la tragedia de de Picasso.”⁴⁷²

Aunque Leonardo se convierte, de la misma manera, en un personaje simbólico para nuestro Dalí, el reconocimiento del mismo se realizará dentro de la ya nombrada encarnación del genio.

Da Vinci, evidentemente, no era el pintor que quizá más estimó el artista gerundense, Vermeer, Rafael o Velázquez ocupaban, dependiendo de las ocasiones la primera plaza.

Esta posposición del pintor de Anchiano la podemos comprobar si examinamos las tablas calificativas que Dalí elabora en *Fifty Secrets*, siguiendo una tradición de la tratadística europea, y en las que, Leonardo aunque bien situado no ocupa el primer puesto como pintor:

“(Tabla comparativa de los artistas más conspicuos de la historia del arte occidental) “Leonardo da Vinci: Craftmanship: 17; Inspiration: 18; Color: 15; Design: 19; Genius: 20; Composition: 18; Originality: 19; Mystery: 20; Authenticity: 20.”⁴⁷³

Como vemos, Leonardo no obtiene la mayor puntuación en su técnica pictórica o en el color, ésta quedará reservada para el genio, el misterio y la autenticidad, cualidades que serán las que ejercerán en el creador español la mayor fascinación, fascinación y reverencia ante la atractiva personalidad del florentino que Dalí ensalza con altisonantes expresiones: “Leonardo sabía prácticamente todo lo que podía saberse en la época del Renacimiento” o con respuestas que no dejan lugar a duda sobre la gran estima que siente por el creador italiano: “¿Cree que hoy día se pueden encontrar mentes sintetizadoras como la de Leonardo da Vinci? –Me parece imposible.”

⁴⁷¹ Salvador Dalí, “Café de redacción con Salvador Dalí” (1964), en Ricard Mas, *La vida pública de Salvador Dalí a través de sus mejores entrevistas*, Barcelona, 2004, pág. 188.

⁴⁷² Amanda Lear, *La persistencia de la memoria*, op. cit., pág. 132.

⁴⁷³ Salvador Dalí, *Fifty Secrets*, op. cit., pág. 28. Curiosamente, en otra tabla que compondrá unos años después en la *Carta abierta a Salvador Dalí*, Leonardo desaparece de la evaluación. Efectivamente, en los años sesenta el intento de “asesinato” como tendremos ocasión de presentar ya se había consumado.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Ahora bien, las apreciaciones dalinianas de los años cincuenta o sesenta habían variado alguna de las consideraciones que el pintor español había mantenido con anterioridad sobre Leonardo y que estaban más intrínsecamente unidas a la capacidad artística de Da Vinci. Así, Dalí gustó siempre, desde los últimos años de la década de los treinta, de rivalizar con la inigualable capacidad dibujística del genio florentino:

“¡Más pronto o más tarde todos están destinados a venir a mí! Muchos inmovibles por mis pinturas conceden que dibujo como Leonardo.”⁴⁷⁴

“Podríamos reírnos de Dalí y descartarlo como si se tratara de una pesadilla, si no fuera por el hecho de que pinta como un pequeño Leonardo y escribe como un ángel caído.”⁴⁷⁵

Evidentemente, esta rivalidad e intento de emulación debió influir en las opiniones de alguno de los magnates y coleccionistas de sus obras que insistieron en el mismo parangón:

“Después del almuerzo Gala llevó a Reynolds al St. Regis y le dijo que, si le apetecía verla tenía una carpeta de dibujos eróticos de Dalí. Gala fue a buscarla a su dormitorio y le indicó a su acompañante que la siguiera. Morse quedó totalmente ‘pasmado’ con lo que vio. Tuvo la sensación de que miraba uno de los cuadernos privados de Leonardo da Vinci.”⁴⁷⁶

Pero, tal y como había sucedido en otras ocasiones, Dalí no sólo se contenta con la comparación, busca la superación, el “asesinato” del maestro y la ocasión la encuentra en 1963 durante la realización de una entrevista en la que negará su predilección por Leonardo:

“¿Y qué es lo que más valora de cada uno de sus ídolos. Velázquez, Vermeer, Rafael, Da Vinci? -¡No! Da Vinci no. Leonardo nunca fue uno de mis favoritos. La gente piensa así porque hablo mucho de él pero no por esa razón.”⁴⁷⁷

Con anterioridad, Dalí había ya introducido algún juicio negativo sobre el maestro de Anchiano que preconizaba el “acto” cometido algunos años después:

“Es precisamente todo lo contrario. Esa gente que le gusta son arquetipos demoníacos. En mi opinión Leonardo, que sólo pinta Madonas, también es un arquetipo demoníaco.”⁴⁷⁸

Finalmente, la propia Gala como figura maternal que no desea ver fracasar en su intento de superación vinciano al propio Dalí llega a afirmar:

“Dalí es el más grande, porque un Leonardo sólo ha hecho tanteos, pero Dalí ha hecho en realidad.”⁴⁷⁹

En cierta manera, con esta afirmación Gala volvía a una de las reflexiones que el pintor ampurdanés ya había hecho sobre Leonardo aunque, en principio, con un valor positivo y con un matiz comparativo: “Para Leonardo, cada pintura era un desastre pero seguía pintando porque pensaba que tal vez el año siguiente haría algo maravilloso. Yo siento lo mismo.”

⁴⁷⁴ Salvador Dalí, *Rostros ocultos*, *op. cit.*, pág. 11.

⁴⁷⁵ Salvador Dalí, “Dalí News [I]” (1945), en *Obra completa*, *op. cit.*, vol. IV, pág. 539.

⁴⁷⁶ Extraído de Ian Gibson, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, *op. cit.*, pág. 534.

⁴⁷⁷ Salvador Dalí, “En Port Lligat con Salvador Dalí” (1963), *Obra completa*, *op. cit.*, vol. VII, pág. 830.

⁴⁷⁸ Salvador Dalí, “¿El gran Dalí?” (1959), *Obra completa*, *op. cit.*, vol. VII, pág. 721.

⁴⁷⁹ Ignacio Gómez de Liaño, *El camino de Dalí (diario personal, 1978-1989)*, Madrid, 2004, pág. 188: “Dalí est plus grand, parce qu’un Leonardo seulement a fait des tatonnements, mais Dalí a fait en réalité.”

Ahora bien, esta identificación de Dalí con el maestro florentino perteneciente a los años cincuenta del siglo pasado, se ha convertido en labios de Gala y en la boca del propio Dalí en severa reprobación:

“Velázquez, Vermeer y Rafael son mis pintores preferidos... Leonardo nunca terminó nada.”⁴⁸⁰

Tras estas últimas afirmaciones, parecería consumado el asesinato leonardesco y, sin embargo, el anciano Dalí no olvidará la lección aprendida después de tantos años, de tal manera que la recepción surrealista de los modelos de creatividad vincianos seguirá presente en su pensamiento casi hasta el final de sus días:

“Dalí me comentó que pasaba horas y horas viendo, fantaseando más bien, las figuras que se podían imaginar en un trozo de madera, sus nudos, manchas, estrías, etc.”⁴⁸¹

Y así, terminamos nuestro análisis de esta lectura y recepción vincianas casi en los mismos términos que la comenzábamos: el último escrito daliniano está casi íntegramente dedicado al buitre de Leonardo y la presencia del ave vinciana domina la residencia del maestro en Port Lligat: “En su comedor tiene Dalí una cabeza de rinoceronte con dos alas de buitre, lo que alude a la teoría de Freud sobre el cuadro de Leonardo *La Virgen, el Niño Jesús y santa Ana*.”⁴⁸²

La lección daliniana no pasó desapercibida para algunos artistas que se sintieron atraídos por las creaciones e investigaciones del maestro ampurdanés y por el papel que el leonardismo jugó en su obra. Sobre este aspecto nos gustaría aportar un breve ejemplo que se encuentra en la producción pictórica de Joan Massanet (1899-1969) quien en su *Aparición de Vermeer de Delft en el Golfo de Rosas* (1934-1935) demuestra el conocimiento de la obra surrealista de Dalí por la incorporación de alguno de los elementos iconográficos de su repertorio. (**Imagen 100**)⁴⁸³

En este caso las planicies solitarias de estirpe daliniana dejan visualizar en el aire una pequeña cabeza de *Mona Lisa* que, quizá, tenga su antecedente directo en la obra ya comentada del maestro ampurdanés titulada *Monumento imperial a la mujer-niño* del Museo Reina Sofía de Madrid.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, pág. 61.

⁴⁸¹ *Ibidem*, pág. 101.

⁴⁸² *Ibidem*, pág. 27.

⁴⁸³ Joan Massanet, *Aparición de Vermeer de Delft en el Golfo de Rosas*, óleo sobre lienzo, colección particular.

F. OTROS ASPECTOS DE LA RECEPCIÓN DEL LEONARDISMO EN LAS VANGUARDIAS ESPAÑOLAS.

En este último capítulo de nuestro trabajo nos gustaría analizar brevemente alguna repercusión más de la estética y de las ideas vincianas en la labor artística o crítica de pintores e intelectuales españoles de la pasada centuria.

Siguiendo, por lo tanto, un orden casi protocolario, nos dirigiremos, primeramente, hacia los artistas para, seguidamente, dar algunas notas sobre la repercusión del creador florentino en los escritos de los críticos españoles.

La influencia de Leonardo en otros artistas españoles.

* *Joan Miró*

El artista catalán Joan Miró (1893-1983), como creador influido por las tendencias surrealistas no puede dejar de lado las ideas vincianas que fueron ensalzadas por esta corriente vanguardista a la que él se adscribió. Por ello, como veremos, va existir, no sólo en Miró, sino en otros creadores cercanos al Surrealismo, una tendencia a mantener las ideas leonardescas como fuente de inspiración de su obra.

Ya hemos subrayado con anterioridad que una de las aportaciones más trascendentes del leonardismo al arte del siglo XX es la concepción mental que el florentino tenía de esta actividad.

Gran parte de las tendencias artísticas vanguardistas enfatizaron la subjetividad y el personalismo de la obra de arte a través de un universo particular que el creador establecía en su pensamiento y que lo alejaba de cualquier tipo de procedimiento mimético de carácter academicista.

El creador de Vinci con sus afirmaciones acerca de la intelectualidad del arte y de su potencialidad creativa fue, como hemos visto más arriba, un sustento básico de las pretensiones artísticas de las vanguardias.

Evidentemente, esta intelectualización del proceso y actividad artísticas se mezclan, en algunos casos como el de Miró, con la intromisión de un posible onirismo de origen surrealista pero del que Leonardo ya había dejado ideas similares.

El artista barcelonés expresa su concepción mental del arte en frases como: “Pero la hora en que más trabajo es muy temprano, a eso de las cuatro de la mañana. Trabajo sin trabajar. En la cama.”⁴⁸⁴

En esta afirmación del pintor catalán se mezclan, como ya hemos analizado en otros casos de creadores influidos por el surrealismo, no sólo el proceso de concentración mental necesario para la elaboración de la obra de arte sino, igualmente, un lugar altamente simbólico por la variedad de connotaciones que alberga como es la cama. Leonardo señalaba de manera semejante: [Ho in me] provato essere di non poca utilità, quando ti trovi allo scuro nell letto, andare con la imaginativa repetendo li lineamenti superficiali delle forme per l’addietro studiate, o altre cose notabili da sottile speculazione comprese, [et è] questo proprio un atto laudabile et utile a confermarsi le cose nella memoria.”⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, 1978, pág. 29.

⁴⁸⁵ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, op. cit., vol. I, pág. 178.

Sin embargo, Miró no solamente se acercará al mundo surrealista y vinciano mediante esta utilización creativa de la cama y de las horas en ella pasadas, la influencia de las técnicas creativas de origen leonardesco que buscan en la mancha azarosa o en la irregularidad espontánea de la forma un mundo de experimentación artística que fue plenamente asumido por el Surrealismo, encontrarán en las orientaciones creativas de Miró unas apreciaciones y valoraciones similares:

“ESCULTURA Y TALLER I: Para la realización de esculturas, partir de los objetos que recojo del mismo modo en que me aprovecho de las manchas sobre el papel o de las imperfecciones de las telas...”⁴⁸⁶

La cita que acabamos de realizar de Miró resulta muy sugestiva porque une en ella todas las técnicas creativas que nosotros con anterioridad hemos supuesto relacionadas, de esta forma, la teoría surrealista del “objet trouvé” que uníamos en el capítulo dedicado a Picasso con la teoría del “muro vinciano surrealista” encuentra en estas palabras su clara confirmación.

Ahora bien, Miró no se conforma con esta sola manifestación de un proceso creativo tan sugerente y extendido en las realizaciones del Surrealismo o cercanas a él. En sus escritos y recuerdos nos topamos con otras tantas expresiones de esta metodología que nos confirman la relevancia de la misma en el trabajo llevado a cabo por el artista catalán:

“Lo que más me excita es eso: esa manchita blanca en el suelo [...] Es esa mancha blanca lo que constituye para mí un estímulo excitante, incitante, aquella roja, esta negra [...] Se saca esa baldosa y ya hay una obra que me espera, un punto de partida.”⁴⁸⁷

“AGUAFUERTE: Disponer frente a mí las cajas de lata de los biscotes y observando las formas que las imperfecciones y los reflejos podrán sugerirme, dibujar sobre el metal con la punta de manera automática.”⁴⁸⁸

De todas formas, la impronta de la lectura vinciana en el pensamiento mironiano no queda reducida a las apreciaciones que acabamos de realizar, el nombre de “Leonardo” surge en los escritos del artista español para dejar constancia de la repercusión de sus ideas en el arte del siglo XX.

Así, por ejemplo, en relación a la necesidad de la técnica artística en la obra de un creador Miró nos recuerda en relación al pintor de Vinci:

“La técnica tiene una importancia enorme y abre posibilidades infinitas, pensar en Klee o en Leonardo”.⁴⁸⁹

Otro escrito donde la figura de Leonardo aparece en un texto de Miró está en relación con la interpretación simbólica que cabe adoptar ante sus obras y, que de forma sugestiva, se asocia en este párrafo, también, a la producción de Millet.

⁴⁸⁶ Joan Miró, *Lavoro come un giardiniere e altri scritti*, Milano, 2008, pág. 29: “SCULTURA E ATELIER I: Nel realizzare sculture, partire dagli oggetti che raccolgo, allo stesso modo in cui sfrutto le macchie sulla carta e le imperfezioni delle tele...”

⁴⁸⁷ Georges Raillard, *op. cit.*, pág. 53.

⁴⁸⁸ Joan Miró, *op. cit.*, pág. 30: “Disporre di fronte a me le scatole di latta dei biscotti, e osservando le forme che le imperfezioni e i riflessi, potranno suggerirmi, disegnare sul metallo con la punta, in maniera automatica.”

⁴⁸⁹ *Ibidem*, pág. 24: “La tecnica ha un’importanza enorme e schiude possibilità infinite –pensare a Klee o a Leonardo.”

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Curiosamente, como sabemos fue Dalí quien insistió en la especial significación de la obra de estos dos extraordinarios pintores dejando en el caso de Millet un texto: *El mito trágico del 'el Ángelus de Millet'* compuesto por Dalí en la década de los treinta y donde se asocia la interpretación dada por Sigmund Freud sobre Leonardo a nuevas indagaciones elaboradas por el pintor de Figueras sobre el artista francés:

“Las telas iniciadas en Barcelona esta mal preparadas hasta el punto que podría comenzar esta serie solo al cabo de algunos años, mejor olvidarlo, prepararé más adelante lo que debo hacer- hacerlo dibujar cuando tenga ocasión de ello, sobre telas de grano medio, compradas ya preparadas, que tengan la cualidad de una roca, aunque no demasiado tosco- extender allí si son blancas una capa de ocre rojo muy líquido, y después de dibujarlas, llenar esta primera fase de blanco de tempera y después la imprimación antes de dibujarlo yo mismo- pero antes de hacerlo, mirarlas dibujadas en la primera fase.

Esta serie, bien trabajada, modelada como una escultura, debe servirme de etapa para alcanzar la tela grande, que puede ser concebida e iniciada mientras que las otras estén en camino de realización- deberá haber elementos allí de un cierto realismo, sobre todo sin caer en los ideogramas o en los signos de 1941- que tengan la sobriedad y la dignidad de un gran fresco- antes de pintar la serie de telas, observar la obra de Leonardo y de Millet ambas colmadas de símbolos sexuales.”⁴⁹⁰

* *Antoni Tàpies y el grupo Dau al Set.*

El pintor barcelonés nacido en 1923 Antoni Tàpies ha tenido la virtud no sólo de manifestar su obra plástica en diversos medios sino, de la misma manera, aventurarse en el campo de la literatura y de la reflexión estética.

Será, en este último campo, el de la indagación intelectual en el mundo del arte, el que nos ocupará en la primera parte de este breve análisis donde el creador catalán vuelve su mirada sobre algunos problemas artísticos y donde las ideas vincianas ocupan un lugar.

Primeramente, Tàpies, siguiendo una línea ya marcada en una parte importante de las vanguardias y de las manifestaciones del arte contemporáneo, se inclina por la elección de una concepción intelectual del arte:

“Pintar es una manera de reflexionar sobre la vida –la reflexión es más activa que la pura contemplación. Es una voluntad de ver y de profundizar en la realidad, de colaborar en su descubrimiento, en su comprensión. Pintar es también crear la realidad.”⁴⁹¹

Efectivamente, en esta breve cita del artista catalán se nos abre un conjunto de caminos interpretativos que se relacionan con claridad con las vías abiertas ya por Da Vinci en el Renacimiento. Así, verdaderamente, el arte es reflexión, pero también es creación de todo aquello que el pintor quiere y desea: “La deità ch’ha la scienza del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina.”⁴⁹²

⁴⁹⁰ *Ibidem*, pág. 27: “Le tele iniziate a Barcelona sono mal preparate al punto che potrei porre mano a questa serie soltando in capo a qualche anno, meglio dimenticarle, provvederò più avanti a indicare quel che devo farne –farle disegnare, quando ne avrò occasione, su tele di grana media, acquistate già preparate, che abbiano la qualità di una roccia, ma con troppo ruvide- stendervi, se sono bianche, uno stratto di ocre rossa molto liquida, e dopo averle fatte disegnare, riempire questo primo stadio di bianco a tempera e poi di mistica, prima de disegnarle io stesso- ma prima di farlo, guardarle disegnatte nel loro primo stadio. Questa serie, ben lavorata, modellata come una scultura, deve servirme da tappa per giungere alla grande tela, che può essere concepita e iniziata mentre le altre saranno in via de realizzazione- dovranno esservi elementi di un certo realismo, soprattutto senza cadere negli ideogrammi e nei segni del 1941- che abbiano la sobrietà de la dignità di un grande affresco- prima de dipingere la serie di tele, osservare l’opera di Leonardo e di Millet entrambe colme di simbole sessuali.”

⁴⁹¹ Antoni Tàpies, *La práctica del arte*, Barcelona, 1973, pág. 45.

⁴⁹² Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, op. cit.*, vol. I, pág. 178.

Ahora bien, este intento de profundización y comprensión de la realidad lleva al artista a ampliar sus miras conceptuales e introducirse en nuevos campos que van desde la filosofía hasta la ciencia siguiendo en ello la práctica llevada a cabo por el genio florentino:

“Vamos siempre o deberíamos ir siempre, codo a codo con el filósofo, el científico e incluso con el político progresivos. El artista participa, en cierta manera, de todos, ya que investiga, descubre, defiende y propaga una idea igual que ellos.

Todo son facetas de una misma actividad, la humana frente a los inagotables misterios y problemas que plantean las relaciones del hombre con la naturaleza y de este mismo hombre con sus semejantes. Por lo que a esto respecta, conviene que recordemos que en las personalidades máximas de la historia del arte (Leonardo da Vinci, es un ejemplo muy popular) estas facetas llegan incluso a aparecer reunidas.”⁴⁹³

Para Tàpies, pues, la reflexión sobre el mundo ha sido uno de los grandes ejes que han dado consistencia a la producción artística y entre las diferentes visiones que han intentado donar comprensión a lo que nos rodea Leonardo ha sido uno de los creadores que ha participado en ello: “Es preciso decir que la afirmación del sentido ‘religante’ del arte ha supuesto un tema de lo más recurrente en la historia de las ideas estéticas de occidente [...] desde las mismas ideas artísticas de Tomás de Aquino hasta las “‘misma sensualidad’ de Leonardo da Vinci.”⁴⁹⁴

La sensualidad vinciana, como hemos visto, se vuelve hacia lo que nos rodea y se preocupa de integrarlo en un discurso significativo. La naturaleza, por ello, no puede nunca dejar de ser una de los grandes temas que dirijan la actividad del artista si quiere crear una obra que desarrolle una visión global y con sentido de las preocupaciones del hombre:

“De todas maneras, de Wang Wei a Leonardo da Vinci [...] la naturaleza nunca ha dejado de ser una de las grandes preocupaciones del artista.”⁴⁹⁵

Ahora bien, Tàpies es consciente del cambio de problemáticas y de sentidos a lo largo del desarrollo de la historia del arte que, sin embargo, no cambia las posibilidades de expresión y formulación de las cuestiones:

“Las visiones de Patanjali, pongamos por caso, seguramente no eran iguales a las de San Juan de la Cruz, ni las de Leonardo da Vinci con respecto a las de Paul Gauguin.”⁴⁹⁶

“El hombre prehistórico –son palabras de Paul Eluard- nos hace saber tanto como un primitivo catalán, un pintor egipcio, tanto como Leonardo da Vinci [...] hay en nosotros, desde siempre, las mismas palabras y los mismos poderes.”⁴⁹⁷

Así, tras la formulación de todas estas problemáticas que deben interesar al creador no es extraño que Tàpies subraye la importancia de la redacción de textos y escritos donde se manifiesten los productos de esta reflexión uniendo, pues, esta actividad con la concretización que hicimos al principio de nuestro análisis al valorar la concepción intelectual del arte que defiende el pintor barcelonés:

“El hecho de que el artista haga teorías sobre el arte parecer ser bastante normal y a menudo interesante por lo menos en el resto de Europa. Grandes artistas lo han hecho, de Leonardo a Paul Klee, y

⁴⁹³ A. Tàpies, *La práctica*, op. cit., pág. 25.

⁴⁹⁴ A. Tàpies, *Valor del arte*, Madrid, 2001, pág. 104.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, pág. 177.

⁴⁹⁶ A. Tàpies, *El valor del arte*, op. cit., pág. 69.

⁴⁹⁷ A. Tàpies, *Arte contra estética*, Barcelona, 1986, págs. 137-138.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

aunque también puede decirse que son cosas accesorias, no parece que hasta ahora nadie lo haya lamentado.”⁴⁹⁸

La redacción de sus consejos para pintores en el llamado *Libro di Pittura* le parece, por lo tanto, a Tàpies un acto fecundo para la historia del arte. Sin embargo, la valoración que el creador español realiza del conjunto de escritos vincianos no es completamente positiva, como es razonable; hay aspectos que son más sugestivos y aspectos que dan lugar a producciones más triviales:

“Los mismos tratados del arte más célebres hoy sólo son aprovechables y pueden interesarnos en función de esto. Leonardo da Vinci, por ejemplo, tendrá siempre más interés universal cuando decía cosas como. ‘la mentira es el quinto elemento del espíritu’, o cuando aconsejaba la contemplación de las manchas de humedad en las paredes –propuesta aleatoria de estímulo imaginativo que chocaba con las ‘planificaciones’ escolásticas de su tiempo–, que por las normas precisas que dio respecto a la distribución de los claroscuros en una pintura, aunque los efectos de estas normas hayan dado siglos y kilómetros de obras académicas.”⁴⁹⁹

La mención que hace Tàpies de la importancia que tiene el consejo vinciano sobre la estimulación de la creatividad a través de la observación de las manchas que se pueden ver en un muro viejo y derruido, ya hemos podido comprobar en páginas anteriores, que se erige como uno de los principios de lectura e interpretación vincianas más eminentes del arte de las vanguardias del siglo pasado.

Su influencia, ya ha sido remarcada en muchos de los movimientos artísticos contemporáneos, pero sobre todo, manifiesta su vigor en las tendencias surrealistas. Por tanto, no puede sorprendernos la estimación que Tapiès le concede si tenemos en cuenta los orígenes de artísticos del artista barcelonés en el grupo de vanguardia postfranquista “*Dau al Set*”⁵⁰⁰

El grupo *Dau al Set* revalorizó a los grandes creadores surrealistas catalanes como Miró o Dalí, por tanto, no debería admirarnos que se pueda establecer un lazo artístico entre Dalí y Tàpies atendiendo a la importancia que el consejo vinciano tuvo en el pintor de Figueras y en la relevancia que también va a adquirir para el creador barcelonés.

En un artículo John C. Welchman subraya los nexos vincianos que enlazan a los dos grandes creadores catalanes:

“Señalas los puntos de encuentro entre Tàpies y Dalí. ¿Quizá la problemática profunda vinciana continua a través de alguna influencia daliniana en Tapiès?”⁵⁰¹

“Lo más llamativo de todo es que ambos compartían como tema clave para las teorías sobre la producción de imágenes la famosa parábola de Leonardo de la iconografía incipiente, en la que las

⁴⁹⁸ A. Tàpies, *La práctica*, op. cit., pág. 9.

⁴⁹⁹ A. Tàpies, *arte contra estética*, op. cit., pág. 12. La cita de Leonardo donde el florentino afirma que “la mentira es el quinto elemento del espíritu” corresponde al manuscrito del conde Manzini, 8ª: “È di tanto vilipendio la bugia, che s’ella dicesse bene già cose di Dio, ella toglie gratia a sua deità, ed è di tanta eccellentia la verità, che s’ella laudasse cose minime elle si fanno nobili; Sanza dubbio tal proportione è dalla verità alla bugia, qual è dalla luce alle tenebre, ed è essa verità in se di tanta eccellentia che, ancora ch’ella s’estenda sopra umili e basse materie, sanza comparatione ella eccede le incertezze e bugie estese sopra li magni e altissimi discorsi, *perché la mente nostra, ancora ch’ell’abbia la bugia pel quinto elemento*, non resta però che la verità delle cose non sia di sommo nutrimento delli intellletti fini, ma non di vagabundí ingegni [...] La cita está extraída de J.P. Richter, op. cit., vol. II, págs. 292-293. El subrayado es nuestro.

⁵⁰⁰ Sobre las fuentes surrealistas que estimularon este movimiento de vanguardia en España se puede ver V.V.A.A., *Dau al Set*, Cuenca, 2009.

⁵⁰¹ John C. Welchman, “Extramuros”, en V.V.A.A., *Tapiès*, Madrid, 2000, pág. 85.

manchas y señales de la pared inducen a la formación de nuevos mundos, sujetos y narraciones artísticas. Para Dalí, el muro es un símbolo para la proyección de fantasías oníricas [...] Naturalmente para Tàpies el muro es una superficie donde inscribir un soporte y un material donde el acto de ‘encontrar’ se confunde deliberadamente e infinitamente con los ademanes de crear.”⁵⁰²

La obra, pues, de Tàpies acusa de manera palpable la influencia del famoso muro vinciano en ejemplos como *Pintura*, donde la oferta creativa del florentino se adecua a las premisas matéricas defendidas por el pintor barcelonés:⁵⁰³

“El resultado era que la obra producía un efecto inquietante a causa de la lucha material que se reflejaba en ella. Tenía el aspecto de una pared desconchada o de un viejo pergamino.” (**Imagen 1**)⁵⁰⁴

De todas maneras, el artista catalán enuncia el impacto que le ha producido el consejo vinciano con toda claridad y rotundidad:

“Si tengo que hacer la historia de cómo se fue concretando en mí la consciencia de este poder evocador de las imágenes murales [...] No cabe duda de que los recuerdos culturales aumentaron naturalmente el acento de esta experiencia. Y desde todas las divulgaciones arqueológicas que fui absorbiendo hasta los consejos de Da Vinci.”⁵⁰⁵

Finaliza Tàpies su argumentación, no obstante, con una enfatización de las posibilidades del antiguo muro vinciano que recuerda los encomios que Breton, Ernst o Dalí hicieron del mismo:

“¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones!”⁵⁰⁶

Sin embargo no nos gustaría finalizar este apartado dedicado a la recepción de Leonardo en la producción de Tàpies sin hacer una referencia a un dibujo de su esposa Teresa correspondiente al año 1950 y donde la calidad artística conseguida por el artista barcelonés se aúna y “recuerda vivamente los dibujos de Leonardo da Vinci”⁵⁰⁷ (**Imagen 2**)⁵⁰⁸

Como hemos dicho anteriormente la obra de Tàpies se encuadra dentro de sus primeros pasos dentro del grupo artístico conocido como “Dau al Set”, compuesto por otros artistas como Ponç, Cuixart, Tharrats, poetas como Brossa e intelectuales como Arnau uniéndose posteriormente al grupo y dándole su apoyo críticos tan señeros después como Juan Eduardo Cirlot.

Entre los artistas componentes del grupo vanguardista catalán se ha querido realizar, en algún caso, una escisión dependiendo de sus posteriores derroteros artísticos. Así, ante las influencias de los dos grandes surrealistas catalanes Dalí y Miró se ha dividido

⁵⁰² *Ibidem*, pág. 87. Dalí en un artículo de 1962: “Tàpies, Tàpies, clásico, clásico”, en *Obra completa*, vol. IV, págs. 724-725, utiliza unas ampliaciones del cuadro de Velázquez *Retrato de la Infanta María Teresa* (1653) para por medio de la mancha recrear los dos autores, en este sentido, Welchman señala. “en 1962 [Dalí] se desdobra a sí mismo en Tàpies, y luego desdobra dos veces a Tàpies por un lado en su propio nombre y en privilegiado muro de Leonardo (Tàpies, Tàpies)

⁵⁰³ Véase Joan Perucho, “Antoni Tàpies o L’escarnidor de Diademas”, *Destino*, 2 de diciembre de 1967.

⁵⁰⁴ Antoni Tàpies, *Pintura*, 1955, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La cita corresponde a A. Tàpies, *Arte contra estética*, *op. cit.*, pág. 206.

⁵⁰⁵ A. Tàpies, *La Práctica*, *op. cit.*, págs. 138-139

⁵⁰⁶ *Ibidem*, pág. 141.

⁵⁰⁷ Juan José Navarro Arisa, “Tàpies histórico”, *El cultural*, 5-marzo-2000.

⁵⁰⁸ Antoni Tàpies, *Teresa*, 1950, Colección particular de Barcelona.

la línea seguida por los jóvenes componentes del Dau al Set atendiendo a su mayor cercanía al informalismo o al figurativismo.⁵⁰⁹

Curiosamente, como afirma Gabriel Ureña estos artistas obtenían su mayor originalidad y firmeza de su las tradiciones surrealistas y dadaístas que acogen en sus años de formación.⁵¹⁰

Entre los artistas que prosiguieron por la vía del figurativismo debemos subrayar la sugestiva aportación de Joan Ponç (1927-1984) del que nos gustaría particularizar el *Retrat de dona encaputxada* en el que se nos muestra en un lenguaje de especial resonancia mágica una modelo que sigue la pose leonardesca dada a la *Gioconda* y una casi mueca sardónica que hace las veces de sonrisa. **(Imagen 3)**⁵¹¹

Obra que seguiría una línea artística que ya hemos analizado en capítulos anteriores y que tendría como referente máximo el *L.H.O.O.Q.* duchampiano.

Sin embargo, por el otro lado, como antes indicábamos está la línea informalista del grupo que se inspiran en artistas surrealistas que buscaban la revelación de aspectos ocultos de la naturaleza y la conquista de las más recónditas vivencias del subconsciente mediante técnicas que recreaban el “muro vinciano” como los “frottages” de Max Ernst y las “calcomanías” y “fumages” del Oscar Domínguez y Wolfgang Paalen.⁵¹²

Más arriba hemos visto el entroncamiento de Tàpies con este discurso artístico y ahora nos gustaría señalarlo para Joan-Josep Tharrats (1918-2001)

Hasta 1953 el arte de Tharrats apenas presentaba variaciones. En esa fecha puede decirse que se producen una especie de crisis que desembocará en el hallazgo de un nuevo procedimiento que será denominado por el polifacético artista catalán como “maculaturas”⁵¹³

Las “maculaturas” utilizadas por Tharrats recuerdan la técnica creativa ya expuesta por A. Cozens, quien en su *New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape* (1785) se refiere al célebre paso de Leonardo sobre las manchas de los muros y aconseja siguiendo a los chinos estudiar las asociaciones fortuitas de piedras, donde la fantasía puede encontrar un estímulo para la creación de formas nuevas así como el uso de papeles tintados arrugados.

Carlos A. Arean señala en su trabajo dedicado a Tharrats que es “sabido que en la jerga de los impresores se da el nombre de maculatura a los trozos de papel semientintados, cubiertos de caprichosas manchas, que han tenido que ser desechados. Arrugados, sucios, y llenos de desgarraduras, estos pedazos de papel, podrían como las nubes en que se inspiraba Leonardo da Vinci, sugerir posibles lienzos no imitativos.”⁵¹⁴

⁵⁰⁹ Sol Enjuanes Puyol, “Reflexiones en torno a la visita de Dau al Set a Joan Miró”, en *Dau al Set*, op. cit., págs. 89-95.

⁵¹⁰ Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid, 1982, pág. 194.

⁵¹¹ Joan Ponç, *Retrat de dona encaputxada*, 1947, Colección Associació Joan Ponç.

⁵¹² G. Ureña, op. cit., pág. 194

⁵¹³ Véase Lourdes Cirlot, *La pintura informal en Cataluña /1951-1970* Barcelona, 1983, págs. 221-222. Un buen análisis sobre la vanguardia española en estos años en Vicente Aguilera Cerni, *Iniciación al arte español de postguerra*, Barcelona, 1970 y Gabriele Morelli, *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, 1991. El mejor testimonio de esta técnica en el cuaderno con la obra de Tharrats y la crítica de varios autores, V.V.A.A., *las maculaturas de Tharrats*, Barcelona, 1959. Sobre la relevancia de la obra gráfica de este pintor se puede consultar Antonio Gallego, *Historia del grabado*, Madrid, 1999, págs. 476 y s.s.

⁵¹⁴ Carlos A. Arean, *Tharrats*; Madrid, 1971, págs. 30-31.

* *Otros artistas.*

Para finalizar este apartado consagrado a la recepción de la obra e ideas de Leonardo en otros artistas españoles de vanguardia, nos gustaría dejar unas breves notas sobre otros creadores que incluyeron alguna faceta leonardesca en su obra, como por ejemplo, **Albert Ràfols Casamada** (1923-2009) pintor poeta y pedagogo de arte que representó de manera comprensible el modelo de artista que decidió ligar de manera admirable plástica y poesía.

En su obra poética destacan muchas apreciaciones y versos dedicados al mundo de la pintura siendo de ello un ejemplo claro una de sus últimas producciones literarias: *Policromía o la galería dels miralls* (1999).⁵¹⁵

Su gusto pictórico lo llevó a las tendencias abstractas tras comenzar su devenir artístico por derroteros figurativistas y postexpresionistas.

De sus apreciaciones teóricas en relación a cuestiones pictóricas nos gustaría destacar la siguiente cita:

“En base a ese lenguaje, además, el color crea inmediatamente forma, por tanto, cualquier mancha de color, de un modo inmediato ya representa una forma.”⁵¹⁶

Después del amplio recorrido que llevamos realizado por la evolución del arte contemporáneo y de vanguardia de la pasada centuria no podemos dejar de sorprendernos ante el vigor adquirido por la tesis del viejo muro vinciano y sus interpretaciones y ramificaciones como proceso creativo, del que la nota de Casamada sería un eslabón más en esa lectura de Leonardo por el arte del siglo XX que lo hace insustituible.

Otro artista español que dejó alguna impresión en su obra escrita sobre el genio florentino es **Benjamín Palencia** (1894-1980), fundador de la “Escuela de Vallecas” en 1942 junto con el escultor Alberto Sánchez.

En 1952, el pintor de Barrax dejó una interesante reflexión sobre el arte abstracto y la permanencia del ser en la obra artística, denominando a su pensamiento con el significativo título de “Lo concreto”:

“Así, pues, entre lo abstracto no hay esa brecha que tantos quieren ver; la creación, el ser, tiene un orden. El orden es la comunicación del ser y del número. Quien se da al ser, se da al número. El hombre occidental resolvió hace mucho tiempo en el platonismo y luego en Leonardo y Miguel Ángel la magia intelectual del ser en el asombro del intelecto ante lo trascendente, luego el ser y el logos no son sino restos de una edad interminable y augusta que el artista tiene que descifrar.”⁵¹⁷

La observación artística de Palencia es significativa, en tanto y en cuanto, el pintor de Albacete vuelve en este texto hacia una de las lecturas adquiridas por Leonardo y el arte renacentista en el mediar del pasado siglo.

De esa forma, y tal como sucedía por las mismas fechas por otros creadores entre los que sobresale Dalí, el arte del siglo XVI, denostado por ser iniciador del paradigma clasicista por los movimientos artísticos de las primeras decenas del siglo XX, vuelve a

⁵¹⁵ El texto utilizado está en la reunión de su obra completa en el volumen de Albert Ràfols-Casamada, *Signe d'aire. Obra poètica, 1939-1999*, Barcelona, 2000,

⁵¹⁶ V.V.A.A., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, 1998, pág. 291. El texto de Casamada en esta edición aparece bajo el epígrafe de “Sobre el color”.

⁵¹⁷ V.V.A.A., *La Postguerra. Documentos y Testimonios (Artistas españoles contemporáneos)*, Bilbao, 1975, 2 vols., vol. I, pág. 89.

ser mirado con ojos diversos tras el paso del huracán de las llamadas vanguardias históricas, siendo por ello, objeto de apreciación y examen ante los nuevos valores que se introducen en la pintura.

José Aguiar (1898-1976) muestra su formación italiana al recordar las expresiones leonardescas en contextos inclinados hacia una pintura que muestra el desgarramiento de la época que le toca afrontar:

“Hacia falta la presencia de una gran angustia para que comprendiéramos que el arte es, ante todo, una actitud patética del espíritu frente al Universo: quizá un partido en la lucha por los valores eternos. No podemos desentendernos de esa actitud inicial. Siempre fue así: “La pittura figliola di Dio”, como en la frase de Leonardo.”⁵¹⁸

En el ámbito escultórico debemos, igualmente, hacer memoria de las aportaciones realizadas por **Jorge Oteiza** (1908-2003).

El polifacético creador vasco dedicó unas primeras apreciaciones al problema “Da Vinci” en el artículo: “Goya Tomorrow: Still Realism” en el que indicaba que Leonardo fue el hombre más representativo del Renacimiento, acertado el considerar a la pintura y el arte como “cosa mental” pero equivocado al ligarse técnicamente a la imitación de la naturaleza.⁵¹⁹

Argumentos parecidos son reutilizados por el artista vasco en el artículo que dedicó al creador florentino en 1952, año en que se celebró el quinto centenario del nacimiento del maestro de Anchiano:

“Porque Leonardo que afirmaba que la pintura era cosa mental, lo supedita, sin embargo todo, a los consejos de la Naturaleza. Sus mismos planes de navegación aérea, sensatos y naturales, y por esto inútiles de Leonardo, a imitación del vuelo de los pájaros y de los ángeles de la Edad Media, fracasan.”⁵²⁰

Sin embargo, en 1958 Oteiza retornó al problema de Leonardo abordando su concepción mental del arte, mediante los conceptos de vacío y cóncavo y convexo tan caros al escultor guipuzcoano en la pieza hoy en el Museo Guggenheim de Bilbao conocida como *Homenaje a Leonardo*. (**Imagen 4**)

En fin, para terminar este breve apartado nos gustaría señalar la producción llevada a cabo por el escultor y pintor **Josep Maria Subirachs** nacido en 1927, quien cuando se le realiza el “cuestionario Proust” responde a la cuestión: “¿Mis héroes de la vida real?: Ramon Llull, Leonardo y Orson Wells.”⁵²¹

Efectivamente, el aprecio del artista catalán por el genio florentino se reconoce en las obras y homenajes que le ha dedicado y entre las que podemos distinguir entre una obra gráfica y otra escultórica.

En el apartado gráfico se ha convertido en una imagen relativamente extendida su versión de la *Gioconda* como una esfinge en la que con una mirada irónica, Subirachs

⁵¹⁸ José Aguiar, “Carta a los artistas españoles sobre un estilo”, *Vértice*, septiembre de 1940, en Gabriel Ureña, *op. cit.*, pág. 312.

⁵¹⁹ “Goya Tomorrow: Still Realism” escribió este ensayo en 1949 como parte del libro *Aesthetic Interpretation of the American Meglithic Statuary*. Finalmente, el ensayo apareció en 1997. Nosotros hemos tomado la referencia de Jorge Oteiza, *Oteiza's Selected Writings*, Reno, 2003, págs. 153-194, especialmente la página 183.

⁵²⁰ Jorge Oteiza, “V Centenario de Leonardo da Vinci. Su arte visto desde el actual”, *Lekaroz* (Revista de los antiguos alumnos), nº 2, mayo, 1952, págs. 43-47, especialmente, la página 46. Debo agradecer profundamente la atención que me han prestado en esta investigación La Asociación de excolegiales de Lecaroz de Lecaroz y la Fundación-Museo Jorge Oteiza.

⁵²¹ Tgapuzzle 32, www.tgapuzzle.com.

enlaza con la visión modernista del mito leonardesco de la “femme fatale” inalcanzable. (Imagen 5-6)⁵²²

Dentro también del ámbito dibujístico señalaremos la obra titulada *Homo erectus II* realizada en el 2005. En el último término de la composición podemos distinguir un dibujo que recrea la visión canónica dada por Leonardo en su *Homo vitruvianus* de la Academia de Venecia. (Imagen 7)

Ahora bien, en el campo de la escultura el artista ha dejado recreaciones figurativas de una tensión impactante que reflejan la fuerza del creador y del genio de Anchiano tomando como base el autorretrato conservado en Turín.

Entre estas obras debemos recordar *El Leonardo* ejecutado en bronce en 1975 y conservado en Barcelona. (Imagen 8)

En este *Leonardo* Subirachs utiliza la estructura creada para su Leonardo de 1968. En esta obra se presenta el negativo de la pieza ejecutada, en este caso, en bronce. Esta recreación de Leonardo aparece formada por dos piezas, a saber, la inferior, que se concreta en la barba y en las facciones, en tanto que la superior recuerda, desde el punto de vista formal, una cúpula, quizá, recordando, de esta manera, el espíritu del Renacimiento o, porqué no, los propios estudios vincianos sobre este elemento arquitectónico.⁵²³

En el *Homenatge a Leonardo* realizado en 1978, el artista español insiste en el modelo escultórico presentado con anterioridad, aunque, en este caso, la representación utilice como material de trabajo el vidrio. (Imagen 9)

Otra creación de Subirachs que vuelve sobre el tema leonardesco es *Mental*, obra creada en 1988 y donde el título ya es significativo de una de las características básicas de la recepción de Leonardo en el arte del siglo XX, la concepción predominantemente intelectual del trabajo artístico. (Imagen 10)

Mental es una composición que adquiere las características de la “naturaleza muerta” como otras elaboradas a lo largo de su producción por Subirachs, y en ella, nuestro artista recupera el motivo de la imagen negativa del rostro vinciano y tres elementos simbólicos que subrayan la multiplicidad de intereses del artista renacentista.

Finalmente, la obra conocida como *Del Giocondo* realizada en bronce y pintura en 1982 insiste en su atracción por el mito vinciano, en esta ocasión, en vez de interesarse por la ambigüedad y sonrisa de la modelo, como se señaló más arriba, el creador catalán muestra su interés por las manos de la modelo, que recrea en un magnífica interpretación donde se reúnen las técnicas pictóricas y escultóricas, quizá, de esta manera resolviendo, al menos provisionalmente, la querrela entre las artes planteada por florentino. (Imagen 11)

Algunas particularidades de la recepción vinciana en la crítica artística española del siglo XX.

La crítica y la literatura artísticas, en ciertas ocasiones, incluirán alguno de los pensamientos o ideas de Leonardo como sugerencias o sustentos de sus afirmaciones críticas, si bien, en líneas generales debemos subrayar que, salvo en un caso, el perteneciente a los escritos de Eduardo Westerdahl, el recuerdo del creador florentino tendrá una repercusión más bien superficial y trivial en este pensamiento artístico.

⁵²² Josep María Subirachs, *Esfinge*, 1992, grabado.

⁵²³ J.M. Subirachs continuando este espíritu renacentista y en relación a la obra comentada llevó a cabo otras cúpulas como la que se puede ver en su *Renaixement* de 1976.

Si realizamos una revisión cronológica nos encontramos a Leonardo en la polémica que mantuvieron Eugenio d'Ors y Sebastià Gasch a finales de la década de los veinte.

La recepción vinciana que presentan los escritos y opiniones de D'Ors ya ha sido analizada en dos capítulos anteriores, en primer lugar, en el apartado que dedicamos al Novecentismo y al Noucentisme y, en segundo lugar, en el recorrido que hicimos por la obra de Picasso.

El “retorno al orden”, como ya hemos visto en algunas ocasiones a lo largo de este trabajo, fue una tendencia que retornaba a una interpretación de las fuentes clásicas tras el primer gran embate de las vanguardias artísticas. Así, en el año 1930 en la *Gaceta Literaria*, D'Ors redobla sus esfuerzos en la línea que acabamos de indicar a través de la redacción de dos artículos que incidían sobre esta línea de defensa del italianismo: el primero de ellos fue dedicado a Chirico y el segundo que enunciaba el famoso dictamen. “ya vuelven los italianos, madre, ya vuelven los italianos.

Por su parte **Sebastià Gasch** (1897-1980) que tendrá una amplia trayectoria crítica en nuestro país, en este momento apostará por un “expresionismo primitivista” que sería una tabla de salvación de la expresión artística contemporánea. Es por ello, que rechaza toda “intelectualización” del arte refugiándose en la función básica del instinto, por ello, la trivializada fórmula del “arte como cosa mentale” que provenía de los medios vincianos, será rechazada por el crítico barcelonés.⁵²⁴

Este rechazo de la línea marcada entre otros por Eugenio D'Ors se materializará en dos artículos publicados en la ya mencionada *Gaceta Literaria*, el primero de ellos de septiembre de 1929 donde ya reconoce las fuentes de estos nuevos artistas italianos difundidos mediáticamente mediante los escritos de Waldemar George:

“Es a través de Poussin, aquel romano de adopción, cuyas obras, impregnadas de una luz irreal, revelan la angustia filosófica; es a través de Leonardo da Vinci, que se une con Durero, su hermano enemigo; es a través de Masaccio, Piero della Francesca [...] que los jóvenes pintores de Escuela de París descubren a Italia, madre de las Artes.”⁵²⁵

Sin embargo el texto definitivo que fundamentará la polémica mencionada más arriba apareció, igualmente, en la *Gaceta Literaria* en abril de 1930:

“Ya vuelven los italianos, madre, ya vuelven los italianos... Así empezaba una reciente crónica de Eugenio D'Ors. E, indudablemente, el gran crítico tenía razón. Ya vuelven los italianos, madre...se inicia, en efecto el retorno a Italia. La asepsia y la esterilización, la impasibilidad expresiva y la abstracción plástica de los pintores Telitcheff y Bermann, Berard y Savinio, hijos espirituales de Giorgio de Chirico descubiertos por Waldemar George al grito gozoso de la *pittura è cosa mentale*, de Leonardo, anuncian claramente el retorno... Pero los paladines de la intuición no permanecemos inactivos.”⁵²⁶

⁵²⁴ Sebastián Gasch comenzará su carrera como crítico con la publicación de revistas vanguardistas como *Gaceta de les Arts*, *D'Ací i d'Allà* y, después, en *L'Amic de les Arts* (1925-29), donde firma junto a Salvador Dalí y Lluís Montanyà el *Manifest Groc* (1928), que resume su oposición a la cultura del postnovecentismo y su defensa de la modernidad. Posteriormente, tras la finalización de la Guerra Civil retomará su trabajo en *Destino* o participará en nuevas gestaciones vanguardistas como “La Escuela de Altamira”. Sobre su labor como crítico y amigo de Dalí, se puede consultar Francisco Javier Arnaldo Alcubilla, “Sebastià Gasch: el crítico como vanguardia”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1998, nº 575, págs. 136-138, y, también, Andrew A. Anderson, “Sebastià Gasch: crítico de Salvador Dalí”, *Salina: revista de lletres*, 2004, nº 18, págs. 181-194.

⁵²⁵ Sebastià Gasch, “Comprensión del arte moderno”, *Gaceta Literaria*, Madrid, septiembre, 1929. El texto esta tomado de Jaime Brihuega, *Manifestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, Madrid, 1979, pág. 254.

⁵²⁶ Sebastià Gasch, “Ya vuelven los bárbaros madre”, *Gaceta Literaria*, Madrid, abril, 1930. La cita proviene del mismo texto de Brihuega, *op. cit.*, pág. 312. sobre la polémica D'Ors-Gasch véase Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, 1981, págs. 311-313.

Una utilización igualmente ambigua de los presupuestos vincianos la encontramos en el libro publicado por **Eduardo Dieste** (1881-1954) en 1934 en España aunque había habido ya una edición en Montevideo diez años antes. El texto al que nos estamos refiriendo es *Introducción a una lógica del arte* y en él, además de intentarse una teoría sobre la luz, el color y la forma, el autor hace una interpretación casi antagónica del Impresionismo y del Cubismo.

Javier Brihuega hace notar que una de los aspectos donde reside una parte del valor del libro está “en las largas citas de textos originales de estos movimientos”⁵²⁷, sin embargo, es también notable indicar que uno de los autores de los que aparecen esas largas citas es Leonardo da Vinci.⁵²⁸

La recepción que Dieste hace de las ideas de Leonardo es ambigua siendo a la vez autoridad artística y modelo que superar por las nuevas corrientes artísticas.

En principio, el escritor y ensayista de origen uruguayo delimita, siguiendo las ideas ruskinianas, el lugar que Leonardo ocupa en la pintura y en la teoría del arte con respecto al uso de la gama cromática: “Los que pintan sobre todo para los efectos de sombra y luz, sin cuidarse del color como Leonardo da Vinci.”⁵²⁹

Las ideas cromáticas de Leonardo, según Dieste, se oponen a las seguidas por los impresionistas, de ahí que éstos no puedan conseguir un efecto de relieve que, como sabemos, era para el florentino uno de los grandes fines de la representación pictórica.

Con el fin de demostrar este encomio de Da Vinci hacia el relieve, el escritor sudamericano nos dará una larga cita del maestro italiano donde alaba la función del relieve en la obra pictórica.⁵³⁰

Las siguientes digresiones de Dieste en torno al Impresionismo y la pintura posterior buscan, quizá, establecer una relación entre la recuperación del objeto iniciada por el post-impresionismo de Cezanne y las teorías esgrimidas por Leonardo, llegando, en este sentido a decir:

“Hijo de Provenza, vale decir, nutrido por los soles y las savias del Mediodía y de una provincia romana por antonomasia, espiritualista encendido, pero católico, Cezanne, reclama con fuerza los derechos individuales de los objetos y de las sensaciones frente a la disolución mística del impresionismo, con tanta o más preocupación objetiva que Leonardo.”⁵³¹

No obstante, estas reivindicaciones de la teoría del florentino dentro de una visión contemporánea de la pintura, en otros casos son condenadas por su “academicismo” obsoleto y sin futuro en las corrientes vanguardistas:

“Cierto que la cocina del académico ya está casi recetada en este otro pasaje de Leonardo sobre la manera de dar colorido a un lienzo, tan lejos de la pulcritud y reflexión del pincel moderno, que no lleva más colores a un cuadro de los que ha resuelto previamente.”⁵³²

Otro ejemplo claro de esta ambivalencia lo encontramos en la siguiente cita:

“La única ley observada por los antiguos que pudo haberlos acercado a los modernos, fue la perspectiva del color, claramente preceptuada por Leonardo para establecer la profundidad de los grandes planos, y

⁵²⁷ Javier Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España*, op. cit., pág. 352.

⁵²⁸ Todos los textos sobre Leonardo que Eduardo Dieste incluye en su *Introducción a la lógica del arte* están reunidos en el ANEXO V que sigue la edición madrileña de 1934.

⁵²⁹ Eduardo Dieste, op. cit., pág. 20.

⁵³⁰ En líneas generales las citas que hace Dieste del *Tratado de la Pintura* son literales, aunque encontramos algunas interpolaciones y resúmenes de ideas.

⁵³¹ Dieste, op. cit., págs. 72-73.

⁵³² *Ibidem*, pág. 47.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

que hoy ha sido concentrada y rige los menores planos del espacio, no ya en el ambiente y cerrado por el horizonte, sino en el que hace también la forma de los cuerpos, cuyo primer horizonte es el contorno y cualquiera que sea el término en el que se hallen colocados.

Ejemplo de incompreensión técnica del color, de sus leyes, en la preceptiva clásica, se da en otro pasaje de Leonardo al manifestar con dadivoso criterio aritmético la fecundidad de la paleta. Porque la mezcla indistinta de los colores, cuando fuesen contrarios, daría luces blanquecinas; y en el caso de las pastas, unos grises incoloros e inservibles.⁵³³

Finalmente, y en relación a la creatividad del artista, el escritor uruguayo vuelve a dar una aproximación al problema planteado tanto desde la óptica de una artista contemporáneo, Cezanne, como del clásico Leonardo, que a pesar del lustre clasicista de sus ideas, su genio le permite alcanzar la inclusión en la discusión contemporánea:

“¿Debe librarse la mano a la certeza del instinto? He aquí dos respuestas de una dignidad orgullosa, y a cuyo respecto no cabe otra actitud sino confiar en la divina gracia de la acción, que es luz de sí misma, semilla y fruto, generación de ideas y realidades:

Contesta Cezanne: “[...] Todo es, en arte principalmente, teoría desenvuelta y aplicada al contacto de la Naturaleza” (André Salmon)

Contesta Leonardo: “El pintor que en nada duda, pocos progresos hará en el arte. Cuando la obra supera al juicio del ejecutor, no adelantará éste ya mas; pero cuando el juicio supera a la obra, siempre irá esta mejorando, si el afán de lucro no lo impide.”⁵³⁴

La curiosa aproximación de Eduardo Dieste al Arte contemporáneo a través de, entre otros, Leonardo da Vinci, nos permite, una vez más entender la polifacética recepción del genio florentino en el complejo mundo de las vanguardias.

Otro caso de este continuo fluir del mundo leonardesco en los escritos críticos hispanos de la pasada centuria se encuentra en **Ferran Callicó** (1902-1968).

Ferran Callicó i Botella combinó los aspectos críticos con la tarea pictórica. En el mundo de las artes dejó un número considerable de retratos en los que exhibía una técnica minuciosa y detallista.

Con relación al mundo de las vanguardias se presentó en su libro *L'art i la revolució social* como un teórico contrario a la estimación que en este momento ya se tenía de ellas. En este aspecto sigue en este escrito los criterios del crítico francés Camille Mauclair (1872-1945).⁵³⁵

El artista y crítico catalán defenderá a lo largo del libro los modelos clásicos y entre ellos al propio Leonardo:

“Tal momento artístico tiene una explicación. Pero es un error el que nos quieren dar los críticos, historiadores del arte y los mismos artistas. Los historiadores del arte pueden ser más veraces si nos describen la evolución de la Antigüedad con su ideal común de belleza. Leonardo o Vasari nos han dejado extensísimos comentarios artísticos pero sólo se referían a la belleza y a la técnica.”⁵³⁶

“¿Es que se tendrá la pretensión de oponer a cualquier otra época del arte esta caótica confluencia? El año que murió Giorgione estaban en plena juventud Botticelli, Leonardo y Miguel Ángel [...] Los más

⁵³³ *Ibidem*, pág. 66.

⁵³⁴ *Ibidem*, págs. 117-118

⁵³⁵ Ferran Callicó i Botella, *L'Art i la revolució social*, Barcelona, 1936

⁵³⁶ Ferrán Callicó, *L'Art i la revolució social*, *op. cit.*, pág. 33. el texto también aparece citado en Javier Brihuega, *La Vanguardia y la República*, Madrid, 1982, pág. 408: “Tal moment artístic té una explicació. Però és un error el que ens volen donar els crítics, historiadors de l'art i els mateixos artistes. Els historiadors de l'art poden ésser més veraços si ens descriuen l'evolució de l'antiquitat amb el seu ideal comú de bellesa. Leonardo o Vasari ens han deixat extensíssims comentaris artístics però només es referien a la bellesa i a la tècnica.”

Leonardo da Vinci y España

sublimes dibujantes: Durero, Holbein, Rafael, Clouet, Lucas Cranach y Leonardo eran contemporáneos”⁵³⁷

La crítica que antes subrayábamos se vuelca en una parte del escrito sobre la figura y la fama de Picasso, a quien hace deudor, en esta cita, de otros maestros anteriores, entre ellos el florentino Da Vinci:

“Esto no priva que Picasso pueda hacer un pastiche con Lautrec, Puvis, Manet, Ingres, Leonardo, los pompeyanos, los negros, etc., etc.”⁵³⁸

La censura que cae sobre el arte contemporáneo en *L'Art* permite la réplica a los argumentos de Marinetti y su **Manifiesto futurista** que vimos en un capítulo anterior: “Per a substituir les Fornarines i Giocondes amb automòbils i avions pintats, finança uns qunats joves diguem-ne pintors”⁵³⁹

Finalmente, es interesante subrayar como el criterio creativo de Leonardo que buscaba la forma en la mancha se ha extendido de tal manera en el arte contemporáneo que aparece en este texto “a contracorriente” como una marca de la experimentación característica de los artistas de vanguardia:

“Cuando todos nosotros éramos unos críos –dice J. Sacs- ya os recordaréis, cogíamos un pedazo de papel blanco y lo doblábamos en cuatro pliegues después de haber tenido la precaución de colocar en el vértice de estos cuatro pliegues una mosca inocente; de un golpe habíamos prensado cuidadosamente estos cuatro pliegues, los desplegábamos y a nuestra curiosidad se ofrecían unas manchas negras, rojas, amarillas, verdes, que también tenían un gran hechizo. Allí uno descubría un paisaje, otro una marina [...]”⁵⁴⁰

Eduardo Westerdahl (1902-1983) fue miembro fundador de las revistas *Lletras* y *Pajaritas de Papel* y director de la tinerfeña *Gaceta de Arte*, revista internacional de la cultura (1932-1936) ligada a los movimiento de vanguardia internacional, especialmente al Surrealismo.

También colaboró y fue redactor-jefe de la revista *Hespérides* y de los diarios *La Tarde* y *La Prensa*. Organizó la primera exposición surrealista que se celebró en el mundo, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1935. Debemos, igualmente, subrayar su destacable papel en la Escuela de Altamira (1949-1951), iniciativa artística que celebró reuniones internacionales en Santillana del Mar.

La escuela de Altamira fundada por Mathias Goeritz contó dentro de sus premisas fundacionales con vocablos y expresiones como: “representación lírica”, “catarsis liberadora”, “pureza armónica”, “imaginación consciente”, “nuevas interpretaciones

⁵³⁷ *Ibidem*, pág. 73: “¿És que hom tindrà la pretensió d’oposar a qualsevol altra època de l’art aquest aiguabarreig caòtic? L’any que morí Giorgione estaven en plena joventut Boticelli (sic), Leonardo i Miquel Àngel [...] Els més sublimes dibuixants: durer, Holbein, Rafael, Clouet, Lucas Cranach i Leonardo eren contemporanis.”

⁵³⁸ *Ibidem*, pág. 88: “Això no priva que Picasso pugui pastitjar Lautrec, Puvis, Manet, Ingres, Leonardo, els pompeians, els negres, etc., etc.”

⁵³⁹ *Ibidem*, pág. 66.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, págs. 67-68: “Quan tots nosaltres érem uns caganers –diu J. Sacs-ja us recordareu, agafàvem un bocí de paper blanc i el doblegàvem en quatre plec després d’haver tingut la precaució de col·locar en el vèrtex d’aquests quatre plec una mosca innocent; un cop havíem premsat acuradament aquests quatre plec, els desplegàvem i a la nostra curiositat s’oferien unes taques negres, vermelles, grogues, verdes, que també tenien un gran encís. qui hi descobria un paisatge, qui una marina [...]” El texto citado por Ferran Callicó corresponde a Joan Sacs, *La moderna pintura francesa fins al cubismo*, Barcelona, 1927.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

plásticas de la materia” y como constante de las tendencias contemporáneas: “el arte como cosa mental” donde volvía a introducirse la tesis de origen leonardesco en un movimiento de vanguardia español.

Aparte de Eduardo Westerdahl figuraron en la lista de participantes: Ricardo Gullón, Luis Felipe Vivanco, Santos Torroella, Sebastià Gasch, Lafuente Ferrari y Alberto Sartoris.

La tesis que subrayaba la intelectualidad requerida al arte era recordada, especialmente, por el arquitecto italiano Alberto Sartoris (1901-1998) que en la ponencia presentada en la “Primera Semana de Arte de Santillana del Mar” en 1949 señalaba la tradición que hay detrás de los movimientos artísticos vanguardista y el papel de Leonardo en esta tradición recuperada:

“Futurismo, cubismo, abstracción, surrealismo etc., poseen precursores muy antiguos. Bastará con recordar a algunos: Paolo Uccello, Piero della Francesca, Giotto, Leonardo da Vinci, Luca Pacioli di Borgo, Giovanni Battista Bracelli, Jerónimo Aeken (llamado Bosco), Pedro Brueghel, Carlo Crivelli, Giuseppe Arcimboldi, Andrea Mantegna, Alessandro Filipepi (llamado Botticelli), Bernardo Bontalenti, Federico Zuccari y, más próximo a nosotros, Antonio Gaudí y Cornet [...]

Los abstractos expresándose como los antiguos por medio de signos y convencionalismos plásticos, prosiguen una justa tradición. Como Leonardo, ellos creen que el arte es cosa mental.”⁵⁴¹

La importancia de la tradición, enfatizada por Sartoris, es, de la misma manera, subrayada por el crítico canario que la comentará en relación a la recepción del leonardismo en dos interesantes direcciones.

La primera de ellas, hace del leonardismo una fuerza cultural que permite, en un diálogo con el arte contemporáneo, la comprensión del mismo:

“Me gusta repetir unas palabras del crítico italiano Beniamino Joppolo: Son éstas: “Sin el concepto del devenir no existe tradición, sino detrimento de la tradición. Está fuera de la tradición el que piensa poder entender a Giotto o Leonardo sin entender a Picasso, como está fuera de la tradición el que piensa poder entender a Picasso sin entender a Giotto o Leonardo da Vinci.”⁵⁴²

Ahora bien, estas tradiciones que interactúan a través del tiempo, uniendo y dando sentido al devenir de la humanidad, se concretizan en la actuación de la época o en la acción del los grandes personajes de la historia, entre ellos, figura como elemento sobresaliente dentro del campo artístico el creador florentino:

“Tenemos que contar siempre con la época y con el hombre que la mueve y que a su vez es movido por ella. Existen corrientes de pueblos, intercambios de cultura, situaciones de agonía y existen también hombres que enlazan estados nacionales a un fondo universal. Y al contrario. Unas veces son conductores y otras generadores de situaciones. Se establecen entonces las grandes posiciones históricas: Giotto, Leonardo, El Greco Rembrandt.”⁵⁴³

El potencial creativo y dialogador de Leonardo, así como de otros grandes creadores, no sólo se manifiesta en la producción artística, sino también, en los medios utilizados para su ejecución, es decir, en la propia investigación y resolución técnica de problemas que permiten un adelanto y una nueva visión de las cuestiones artísticas.

⁵⁴¹ Alberto Sartoris, “Circuito absolutista. Situación del Arte Abstracto” en Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española*, op. cit., págs. 326 y 328. Sin embargo, la relación de Sartoris con Leonardo es más amplia ya que el arquitecto torinés publicó un ensayo sobre Da Vinci por estas mismas fechas: *Léonard architecte*, Paris 1952.

⁵⁴² Eduardo Westerdahl, “Arte social constructivo”, 1949, *Dar a ver*, op. cit., pág. 189.

⁵⁴³ Eduardo Westerdahl, “Arte y tiempo”, 1950, *Dar a ver*, op. cit., pág.216.

Ya hemos visto, como el pintor italiano desde el siglo XIX había sido encomiado no sólo por la realización de sus grandes creaciones artísticas sino, igualmente, por los adelantos técnicos que introdujo en diversos campos de la actividad humana entre ellos, la solución de diversos inconvenientes que afectaban a la producción artística. Westerdahl incide con la siguiente cita en esta faceta vinciana:

“(Referencia al deseo de utilizar aparatos mecánicos en el arte por Moholy-Nagy) Este ha sido el espíritu que guió al hombre prehistórico, al hombre de Bizancio, a Van Eyck, a Leonardo, a tantos geniales constructores que han ampliado los medios técnicos de que se puede valer el arte.”⁵⁴⁴

La visión de la relevancia del leonardismo en la tradición artística occidental es asumida por el crítico tinerfeño a partir del giro tomando por su reflexión tras su inclusión entre los participantes de la “Escuela de Altamira”, a partir de 1949. Sin embargo, como hemos hecho notar con anterioridad, Westerdahl había ya desarrollado una importante labor dentro del Surrealismo hispánico.

Será, pues, tras su experiencia dentro de las filas de este movimiento vanguardista, como nuestro ensayista y escritor reconocerá, por otro lado, la existencia de una tradición de artistas surrealistas no sólo en el ámbito temporal del siglo XX sino a lo largo de la historia de la pintura y el arte occidentales:

“Por otra parte un poderoso movimiento avanzó entroncado al Dadaísmo: me refiero al movimiento surrealista. También el nombre de Chirico aparece como uno de sus gestores. Pero en 1924 aparece, en París, el primer manifiesto surrealista, publicado por André Breton. Entonces empieza la indagación, también la búsqueda de pintores a través de la historia. Allí estaba, en la mitad del siglo XVI, Arcimboldo, con su cabeza compuesta por los más sabrosos frutos y su traje de espigas de trigo. Allí encontraron a Bandung y Durero y, sobre todo, al mundo fantástico de las tentaciones de San Antonio. Giovanni di Paolo, Jamnitzer y hasta Leonardo.”⁵⁴⁵

En el capítulo que hemos dedicado a la recepción vinciana en la obra de Salvador Dalí nos ocupamos de la línea investigativa desarrollada por el artista de Figueras en la que proponía una nueva lectura de la historia del arte occidental mediante la indagación en nuevos planos simbólicos de las obras de artes más señeras de esta tradición, entre las que destacaban las realizadas por Vermeer, Millet o Leonardo.

Esta idea daliniana, como vemos, es vista desde otro ángulo por otros componentes del movimiento surrealista. Bretón en sus escritos sobre pintura ya había establecido una cierta nómina de creadores que podrían formar un elenco de pintores que se situarían en la historia del arte occidental como claros precedentes de las realizaciones surrealistas de la pasada centuria.

Westerdahl recoge esta idea para apoyarla con una hipótesis que vuelve a establecer una tradición surrealista como una constante de la pintura occidental:

“El surrealismo sigue vigente, pues históricamente se considera indeterminado. Su carácter intemporal es manifiesto y él mismo se remitió a los siglos XV y XVI con Arcimboldo, Bandung, el Bosco, Brueghel, Durero, Finé, Giovanni di Paolo; Holbein; Huys, Jamnitzer, Leonardo.”⁵⁴⁶

No obstante, las intenciones de los teóricos surrealistas al establecer esta constante histórica parecen, en opinión del escritor canario, que buscan no sólo establecer la

⁵⁴⁴ Eduardo Westerdahl, “Lo social en el arte absoluto”, 1949, *Dar a ver, op. cit.*, pág. 205.

⁵⁴⁵ Eduardo Westerdahl, “Sentido trascendental del arte contemporáneo”, *Dar a ver*, Madrid, 2003, págs. 172-173.

⁵⁴⁶ Eduardo Westerdahl, “Dos grandes movimientos artísticos: Dada y surrealismo, expuestos en Londres”, 1978, *Dar a ver, op. cit.*, pág. 334.

hipótesis enunciada sino, de la misma manera, la legitimación del movimiento surrealista contemporáneo:

“Desde el principio el Surrealismo se relacionó con etapas anteriores del arte fantástico y muchos pintores fueron considerados como protodadaístas. Buscaban indudablemente sus clásicos. Así se remitieron, para darle al movimiento una constante intemporal a los artistas de los siglos XV y XVI [...] (entre ellos) Leonardo da Vinci.”⁵⁴⁷

Si nos centramos en un nuevo punto de la interpretación que Westerdahl hace de Da Vinci, vemos como, nuevamente, aparece otra de las referencias fundamentales del leonardismo contemporáneo, a saber, el incentivo del proceso creativo mediante la observación de un muro desvencijado, cubierto de manchas de diversos colores y proveniencias.

La sugerencia vinciana se había convertido en idea común en buena parte del arte contemporáneo como se analizó en los capítulos anteriores, especialmente, en el Surrealismo.

El crítico canario recogiendo esta tradición surrealista que relaciona a Leonardo con la obra de Max Ernst, Oscar Domínguez o Dalí siguiendo las pautas bretonianas señala:

“La *calcomanía*, empleada por Domínguez que influyó en Max Ernst, mancha de tinta en un soporte, presionada y que da origen por presión manipulada a extraños paisajes y que, interpretada, puede presentar rostros, ruinas, o lo que dicte la imaginación. Se entronca así con Leonardo y su captación de visiones en nubes, manchas de humedad o muros.”⁵⁴⁸

Finalmente, citaremos un conjunto de textos que inciden en el Dadaísmo y en la utilización que hicieron de *La Gioconda* de Marcel Duchamp como objeto de trasgresión y denuncia artísticas:

“Los dadaístas negaban todo. Fue un movimiento de corta vida y su hazaña principal fue ponerle un bigote a una reproducción de *La Gioconda*. Como Vds. verán nada serio, como no sea un acto de irreverencia. A los dadaístas les molestaba la falta de sinceridad de los visitantes de los museos, el siseo respetuoso, la humildad del hombre que veneraba cosas diversas por igual y que en la mayoría de los casos no hacía examen de sus conocimientos y de sus emociones ante las obras que veían.”⁵⁴⁹

Westerdahl, en el caso de la conocida imagen duchampiana, no sigue como Dalí o el propio Duchamp elucubraciones de una profundidad simbólica mayor limitándose a subrayar, como hemos indicado, el sentido provocador de la imagen.

No obstante, el *ready-made* leonardesco del artista francés es puesto en conexión con otras piezas correspondientes a la pintura de corte metafísico de Chirico o de Carrà:

⁵⁴⁷ Eduardo Westerdahl, “Panorama vital del surrealismo”, 1981, *Dar a ver, op. cit.*, pág. 355

⁵⁴⁸ Eduardo Westerdahl, “Panorama vital del surrealismo”, 1981, *Dar a ver, op. cit.*, pág. 352. Es sugestivo en este punto subrayar la curiosa calificación de húmedo para el muro vinciano. Leonardo, como ya comprobamos en el capítulo dedicado a Dalí no utiliza nunca esta calificación, y Bretón que ha podido ser fuente del crítico canario tampoco, hablando normalmente del “viejo muro paranoico”. Ahora bien, es posible que el siguiente texto del escritor francés si abriera la posibilidad de ver en el muro vinciano las manchas y las formaciones que produce la humedad: “Pasó como en el Diluvio. Los laboratorios se han vuelto a abrir, encontramos huevos, flores en el musgo. Los seres se yerguen todavía imperfectamente diferenciados del follaje. En la superficie de los viejos muros derribados se organizan en la luz electiva del salitre escenas profusas. El buitre, del que se había señalado la presencia insólita en la Virgen de las Rocas (sic) acaba de tomar su vuelo”. André Breton, *Le surréalisme et la peinture, op. cit.*, pág. 214.

⁵⁴⁹ Eduardo Westerdahl, “Conducta de la pintura contemporánea”, 1950, *Dar a ver, op. cit.*, págs. 210-211.

“El arte trabajaba sobre un hombre reversible para darnos una nueva humanidad. Chirico y Carrà gestaban en esa época la tendencia de su pintura metafísica. En su *Naturaleza muerta evangélica*, en una construcción de los más puros valores geométricos, de sobrio fondo en el tendido de sus rectas, coloca, con el habitual cinismo dadaísta, sus conocidas galletas, logrando el sabido engaño óptico de la Gioconda Dada.”⁵⁵⁰

En otro comentario la misma, y para terminar, la obra del artista dadaísta es diferenciada en su intención artística de la obra de Millares:

“Una cosa es ponerle unos bigotes a *la Gioconda* y otra es desgarrar con ira una textura humilde, recoserla de mala manera y dejar que caiga la tinta a chorros con un blasfematorio gesto de desprecio. Me refiero ahora al cuadro de Millares.”⁵⁵¹

Otra cuestión referida a la crítica del arte hispana que nos pone en conexión con la lectura en nuestro país del mundo leonardesco son las ediciones que **Manuel Abril** (1886-1943).⁵⁵²

El crítico de arte y literatura, ensayista y filósofo madrileño lleva aparejadas tres traducciones de obras de Leonardo da Vinci: la monografía sobre Leonardo Da Vinci en el volumen VI de la historia del arte de Karl Woermann, El *Leonardo da Vinci* de Camilo Mauclair y la conocida traducción del *Tratado de la Pintura*.⁵⁵³

De las tres traducciones citadas la que más nos interesa desde el punto de la recepción de Leonardo es el *Tratado de la Pintura*, obra que sigue la ordenación y elaboración realizada ya en 1910 por Sâr Péladan.⁵⁵⁴

La traducción de Manuel Abril va acompañada de un conjunto importante de notas que recogen en parte las opiniones de Péladan, o bien, otras consideraciones que no creemos especialmente relevantes para la comprensión de Leonardo pero que si dan una visión de la posición del crítico español ante un artista que sitúa fundamental en el marco académico desgajándolo de cualquier relación con el actividad artística contemporánea.

Frente a esta aparente incompreensión del mundo leonardesco sólo hay una valoración interesante en la última nota de la traducción que creemos relevante recoger y citar por la visión más abierta y quizá concluyente de la lectura que Abril hace del artista florentino:

“Los comentaristas de Leonardo propenden a suponer sentidos implícitos y cabalísticos en la más simple alusión. Leonardo, empero, es hombre, como buen experimentador, de pocas brumosidades y misterios. Suele ir a lo concreto, incluso a la receta trivial, pero positiva y de aplicación inmediata, dejando aparte a las esfinges.”⁵⁵⁵

⁵⁵⁰ Eduardo Westerdahl, “Sentido trascendental del arte contemporáneo”, texto de la conferencia, dictada en la “Primera Semana de Arte” de Santillana del Mar, 23 de septiembre de 1949, en Eduardo Westerdahl, *Dar a ver*, Madrid, 2003, págs. 170-171. La obra citada de De Chirico *Natura morta evangelica I*, fue ejecutada en 1916 y se encuentra en Osaka en el City Museum of Modern Art .

⁵⁵¹ Eduardo Westerdahl, “Testimonios de pintura abstracta”, 1962, *Dar a ver, op. cit.*, pág. 258.

⁵⁵² Sobre Manuel Abril se puede consultar Almudena Malmierca Hernández, *¿Quién me puede acercar la arte del siglo XX?*, Barcelona, 2008

⁵⁵³ Las obras utilizadas son: Woermann, Kart, *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*, tomo IV, Renacimiento (1400-1550), Madrid, 1930; Camilo Mauclair, *Leonardo da Vinci*, Madrid, 1925; Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Madrid, 1964 (1ªed. Madrid, 1944)

⁵⁵⁴ La traducción de Péladan ha sido la más utilizada editorialmente en el siglo pasado ya que fue el modelo también utilizado por Losada en su primera edición del texto en 1942 en este caso llevando a cabo el texto español Mario Pittaluga

⁵⁵⁵ Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, ed. de Manuel Abril, *op. cit.*, pág. 450.

Cap. 5. Leonardo y las Vanguardias.

Otro crítico hispano que se interesó por el mundo leonardesco y que dejó de su actividad un conjunto de escritos sobre el maestro florentino fue **José Moreno Villa** (1887-1955).

Moreno Villa como tantos escritores e intelectuales españoles comenzó su visión Leonardo a través del prisma establecido por el modernismo: “Leonardo nos descubrió en aquella sonrisa todo un instante ambiguo de la psiquis.”⁵⁵⁶

Sin embargo, el análisis más original de la obra de Leonardo toma en la pluma del escritor español dos direcciones durante su exilio mejicano, una de ellas el reconocimiento y estudio de uno de los “moti d’animo” más conocidos de da Vinci, a saber, la gesticulación de las manos, la por él llamada “garra de Leonardo” y el otro su relación con el mundo de Luis de Morales.⁵⁵⁷

Terminaremos este apartado con un conjunto de opiniones dadas sobre el arte contemporáneo por un conjunto de críticos españoles y que fueron publicadas en *Estafeta Literaria* en los últimos años de la década de los cincuenta.

Comencemos por crítico que colaboró con el movimiento Dau al Set, Juan-Eduardo Cirlot que en 1958 realizaba la siguiente digresión:

“Para juzgar si una pintura realista es buena o mala (grosera simplificación), no posee otro recurso que señalar si “se parece” o no a un original conocido o imaginado. Pero las diferencias entre obras realistas, desde Berruguete a Fragonard, desde Leonardo a Goya, desde Botticelli a Burne Jones son tan infinitas [...]”⁵⁵⁸

En Joan Fuster (1922-1992) la referencia al artista florentino es, igualmente, inexcusable:

“En nuestro ámbito de juicio al lado de los maestros del Renacimiento y de la Antigüedad clásica, entran las estatuas sumerias o precolombinas, la pintura románica, el arte negro o el arte prehistórico, todo en un plano de igualdad. El aduanero Rousseau tenía un lugar indiscutible junto a Leonardo.”⁵⁵⁹

Javier de Bengoechea (1919-2009) en el mismo ciclo de artículos vuelve a introducir en sus reflexiones a Da Vinci:

“Los ‘ismos’ han sido algo más que fructíferos o no; han sido. No puede comprenderse la pintura sin ellos. Más aún: ismos los ha habido siempre, sólo que no se los ha llamado así: Paolo Uccello pudo ser perfectamente el creador de un ismo: el perspectivismo, puesto que introdujo la perspectiva en la pintura, o Vinci el creador de otro: el claroscuro, porque dio con este recurso de la plástica.”⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ José Moreno Villa, “Silencios frente a la roca” (1919), la cita está extraída de José Moreno Villa, *Temas de Arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, Valencia, 2001, Ed. de Humberto Huergo Cardoso, pág.352.

⁵⁵⁷ Los artículos que recogen estas dos líneas de crítica son los siguientes: "Obras y estilos. La garra de Leonardo", Suplemento *Novedades*, 31 de julio de 1949; “Antología de posturas femeninas en los retratos”, Suplemento *Novedades*, 18 de junio de 1950, "La primera sonrisa y la Última Cena". Suplemento *Novedades*, 7 de septiembre de 1952, “En el mundo patético del Divino Morales”, *Selección, op. cit.*, págs. 611-615; "Dos manchegos en Florencia". Suplemento *Novedades*, 25 de abril de 1954:5

⁵⁵⁸ Juan-Eduardo Cirlot, “La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo. Respuesta a unas interrogaciones sobre el arte del siglo XX”, *Estafeta Literaria*, 22 de noviembre de 1958. La cita se encuentra en Gabriel Ureña, *op. cit.*, pág. 439.

⁵⁵⁹ Joan Fuster, “La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo. Sobre algunos problemas del arte actual”, *Estafeta Literaria*, 6 de diciembre de 1958. Véase Gabriel Ureña, *op. cit.*, pág. 460.

⁵⁶⁰ Javier Bengoechea, “La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo. Sobre arte actual”, *Estafeta Literaria*, 20 de diciembre de 1958. Vid. Gabriel Ureña, *op. cit.*, pág. 474.

Leonardo da Vinci y España

Manuel García-Viño (Sevilla, 27 de octubre de 1928) incluye, también, lo que sigue:

“Personalmente, considero más difícil comprender la obra de Velázquez, Durero o Leonardo que la de Kandisky, Wols o Tobey.”⁵⁶¹

Y, finalmente, Cesáreo Rodríguez-Aguilera (1916-2006):

“Hoy para el arte otro, para la no figuración, se dice que sus imágenes son imágenes del alma (¿No había dicho Leonardo algo parecido?)”⁵⁶²

Las últimas citas que hemos recogido de *Estafeta Literaria* nos advierten una vez más de que Leonardo sigue siendo un creador inevitable en relación con la reflexión realizada sobre el arte contemporáneo, tan inevitable que siempre nos podemos preguntar como Rodríguez-Aguilera: “¿No había dicho Leonardo algo parecido?”, pregunta que incide de pleno en la lectura y en la recepción del creador de Anchiano en las tendencias artísticas contemporáneas.

⁵⁶¹ Manuel García-Viño, “La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo. Respuesta de Lucio Muñoz y comentarios del preguntante.”, *Estafeta Literaria*, 1 de febrero de 1959. Véase G. Ureña, *op. cit.*, pág. 499.

⁵⁶² Cesáreo Rodríguez-Aguilera, “La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo. El Arte Moderno a sus ochenta años”, *Estafeta Literaria*, 15 de marzo de 1959. Véase G. Ureña, *op. cit.*, pág. 520.

CONCLUSIONES

La amplitud de la investigación que presentamos nos obliga a introducir unos criterios de restricción a la hora de presentar los resultados y conclusiones alcanzados en la misma. Por ello, intentaremos presentar estas conclusiones ciñéndonos a dos criterios limitativos. En primer lugar, mostraremos las conclusiones que consideramos más novedosas en el campo de la teoría y de la historia del arte para después destacar aquéllas que, consideramos, tienen un rango de mayor relevancia e importancia.

Siendo esto así, debemos, primeramente, indicar que los problemas planteados a lo largo de esta investigación se reproducen y enlazan a través de los diferentes momentos que son analizados en la tesis. Exhibiendo, pues, en cada momento un nuevo perfil o faceta que, en su reunión, nos permiten ver la recepción de la tradición leonardesca, en nuestro arte y cultura de la época moderna y contemporánea, en toda su compleción y riqueza.

Por tanto, hemos decidido no desdeñar ninguno de estos eslabones que confieren a la figura de Leonardo en el ámbito artístico hispano todo el esplendor de una imagen y lectura que nos gustaría sumamente elaborada.

No obstante, en este momento de rendir cuentas de la investigación exhibida en las páginas precedentes, no queremos desviar la atención de los grandes problemas que hemos querido formular en esta tesis y que, seguidamente, presentamos.

Leonardo, en la amplia faceta de su producción que lo muestra con rasgos universales, aúna tanto la obra plástica como la obra literaria. Esta rica dualidad se presenta con intensidad en el campo artístico, donde tanto las realizaciones figurativas como los escritos levantan la curiosidad y el interés, no solo de sus propios compatriotas sino de la tradición artística occidental.

El problema básico del cual partimos en esta investigación es, por consiguiente, el reconocimiento, la documentación, el análisis y la valoración de la repercusión de esta recepción en nuestro ámbito peninsular.

Curiosamente, la dualidad figurativo-literaria que presenta la obra de Leonardo, llevó al Maestro de Anchiano a integrarse, en principio, en un conjunto de problemas de rancio abolengo en la teoría del arte y que generalmente formulamos bajo la rúbrica “*Ut pictura poesis*”.

Efectivamente, gran parte de los motivos que llevaron al florentino a la reflexión artística, vinieron motivados por el deseo de caracterizar nuevamente a la pintura, dotándola de unos recursos y conocimientos técnicos que la hicieran merecedora de una nueva estima y valoración sociales. Ahora bien, estos nuevos procedimientos artísticos, Da Vinci, los recrea tanto en el campo figurativo como en el mundo literario. Sin embargo, sorpresivamente, la visión plástica y la visión literaria no coinciden y, por ello, podemos afirmar que una recepción del mundo vinciano aparecerá vinculada a la lectura que los artistas harán de las novedades que aparecen en su pintura y escultura, mientras que otros se centrarán, mayormente, en las sugerencias e iniciativas propuestas en sus textos literarios.

Igualmente, la recepción de los literatos y escritores sobre arte oscilará entre el Leonardo pintor y el Leonardo escritor, sin por ello menoscabar la multitud de posiciones híbridas que hemos encontrado en el recorrido hecho por estos siglos de cultura y arte españoles.

Conclusiones

Es inevitable indicar que la recepción de Leonardo en las artes figurativas hispanas va a transformar los sistemas de representación que presentaba el panorama español en los inicios de nuestro siglo renaciente.

La llegada de las novedades vincianas de la mano de los Hernando va a tener un conjunto de efectos que, a continuación, subyaremos:

- a. Introducción de una serie de modelos e iconografías inspirados en los trabajos del maestro florentino y de su escuela.
- b. Percepción de la unidad de la representación espacial y lumínica cohesionada por una nueva teoría de la luz.
- c. Enfatización del dinamismo de los personajes, introduciendo en el mundo hispano la importancia de los “*moti d’animo*”.

Estas características artísticas no quedarán relegadas al mundo levantino de los dos maestros manchegos. La difusión de leonardismo alcanzará mediante su senda territorios más distantes como Aragón, gracias al trabajo de Damián Forment, Toledo en la figura de Juan Correa de Vivar y Extremadura en la producción de Luis de Morales.

Gracias a esta extensión de la recepción leonardesca podemos delimitar un amplio espacio de la geografía peninsular donde las tradiciones vincianas adquieren una relevancia notable y que se circunscribiría a una gran banda territorial que ocuparía un eje vertical que tendría su centro más vital en el levante peninsular, y una gran zona horizontal que se desarrollaría de poniente a levante dejando sus muestras, ya en el siglo XVI, en la misma Sevilla, en pintores como Pedro de Campaña.

Ahora bien, el leonardismo adquirirá una mayor difusión gracias a otras aportaciones que, igualmente, podemos enumerar:

- a. La introducción de los modelos vincianos mediante los artistas que trabajan en la propia corte y en El Escorial.
- b. Maestros italianos que se asientan en suelo peninsular y que aportan algunos rasgos de vincianismo al panorama artístico.
- c. Maestros españoles que realizan una parte de su formación en el suelo de la vecina península.

Un punto importante en la difusión del leonardismo figurativo en nuestra península será la difusión de grabados y copias de sus obras más señeras. El ejemplo más sobresaliente que hemos investigado, en este sentido, es el de los *Cenáculos*.

El *Cenáculo* vinciano dejó su huella en un amplio conjunto de obras que, en algún caso, ha pasado desapercibido y que en este trabajo presentamos como novedad. Los ejemplos que aportamos se introducen en pintores de origen italiano como los hermanos Carducho y el Greco, o en otros hispanos como Orrente o Murillo, sin dejar de señalar los influjos de esta obra en grandes maestros que dejaron pruebas de su arte en el territorio peninsular como Tiziano, Tintoretto o Van Dyck.

La obra sevillana visible en el monasterio de Santa Inés, muestra, en una fecha tan temprana como los años cuarenta de la decimosexta centuria, un testimonio e índice claro de la divulgación del mensaje leonardesco en la capital andaluza, lo que nos hace suponer que este caso no sea un evento aislado y que, a través de Campaña, Esturmio o Vargas, artistas formados en el medio italiano, así como mediante el mecenazgo de casas nobiliarias como los Enríquez de Ribera, las innovaciones leonardescas fuesen conocidas y divulgadas en la ciudad hispalense, haciendo posible que en el último tercio

del siglo XVI el mensaje teórico del artista florentino penetrase en los cenáculos intelectuales que estaban floreciendo en esta ciudad andaluza, alcanzando uno de sus puntos álgidos con la inclusión de los “documentos” de Leonardo en ese ejemplo sobresaliente del florecer teórico-artístico en Sevilla que es el *Arte de la Pintura* compuesto por el pintor Francisco Pacheco.

El leonardismo, por otro lado, no es una manifestación que se circunscriba en el mundo de las artes hispano a una concreta etapa histórico-artística. Una vez introducidos los rasgos esenciales en los inicios del siglo XVI y fortificados por el potente contacto que manifiestan la escuela española e italiana, los problemas de tradición vinciana, a saber, la representación de los estados de ánimo y los estudios lumínicos, alcanzarán a los maestros de las últimas décadas de la decimosexta centuria y a los grandes maestros del siglo XVII. En este sentido, la obra de Velázquez dejará entrever su gusto por el mundo leonardesco que le debió ser sugerido por el ambiente artístico e intelectual en que llevó a cabo su formación en Sevilla, especialmente en el taller de Francisco Pacheco.

De todas maneras la recepción vinciana en nuestro mundo artístico no es un fenómeno que se desarrolle de manera aislada ora en el mundo pictórico o escultórico, ora en el círculo de las letras. La relación de los dos mundos está estrechamente imbricada en el contexto cultural hispano. La divisa “ut pictura poesis” encuentra en nuestro suelo peninsular, quizá, una de sus manifestaciones más logradas, incluso, a nivel europeo. Así, frente a los desarrollos figurativos impregnados de las tradiciones vincianas actúa en nuestra literatura artística de los siglos XVI, XVII y XVIII un conjunto de problemáticas que tienen su origen en las polémicas que el propio Leonardo originó y propició a través de sus escritos.

La aparición de las ideas leonardescas en la tratadística española se muestra de manera progresiva entre los siglos XVI y XVIII, alcanzando su nivel inferior en los textos artísticos redactados durante el siglo XVI y siendo, pues, más notable su recepción durante los siglos XVII y XVIII. Esta desigual representación proviene de la peculiar transmisión de las ideas leonardescas hasta 1651 basada, por un lado, en versiones apócrifas del tratado leonardesco y, por otro, en la influencia ejercida por una posible recepción de sus ideas mediante los originales vincianos, la difusión de la tratadística italiana puesta en circulación en la segunda mitad del siglo XVI, o a través, también, de una tradición oral.

Los problemas de raigambre vinciana que surgirán en los textos de un Céspedes, de un Carducho o de un Palomino son los que entre otros, seguidamente, señalamos:

- a. El parangón de las artes.
- b. La ingenuidad de la pintura.
- c. La relación ciencia y arte
- d. El problema del naturalismo en la representación artística. Color y relieve.
- e. Asunción de los consejos prácticos recomendados por Leonardo.

Entre todos los tratadistas hispanos Francisco Pacheco presenta la sobresaliente particularidad de citar, literalmente, veintisiete preceptos vincianos extraídos, posiblemente, de un apócrifo leonardesco que llegó a poseer. La investigación que presentamos valora y razona a nuestro juicio, por primera vez, el importante peso que la

Conclusiones

teoría y la figura vincianas juegan en *El Arte de la Pintura* y la especial trascendencia que el leonardismo tuvo a través de Pacheco en la obra de Diego de Velázquez.

La fuente principal de las ideas vincianas en *El Arte de la Pintura* son los famosos “Documentos” que, sabiamente distribuidos a lo largo del tratado, transmiten, de manera fidedigna, los preceptos recogidos en alguna de las antologías que sobre textos de Leonardo circulaban en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. Creemos que los “Documentos” que utilizó el tratadista andaluz eran una de estas versiones apócrifas que circulaban desde la segunda mitad del siglo XVI. El fundamento de esta hipótesis viene garantizado por la correlación que hacemos en nuestra investigación de todos estos “Documentos” con preceptos incluidos en *Il Libro di Pittura*.

En nuestra opinión, Velázquez fue, posiblemente, conocedor de las ideas vincianas, primeramente, en el taller de Francisco Pacheco. La fuerza de estas convicciones artísticas en la obra del sevillano se puede rastrear en la aplicación de determinados principios que aparecen en los “Documentos” pertenecientes al autor de *El Arte* en la obra del gran artista sevillano. Por otro lado, y en relación a la formación del joven Velázquez en el medio artístico sevillano no debemos dejar de lado la recepción indirecta de las ideas de Leonardo acerca de la luz y de los “moti d’animo” a través de las obras nacidas en el medio lombardo de finales de la decimosexta centuria y que alcanzaron su formulación más vigorosa en la obra de Caravaggio.

En el primer capítulo dedicado a la recepción de Leonardo en los movimientos de vanguardia, realizamos, creemos por primera vez, un examen, con un cierto carácter exhaustivo, de la acogida de Leonardo en los movimientos modernistas hispanos, tanto a nivel literario como a nivel pictórico. En este capítulo se anuncia la relevancia que el artista de Anchiano tendrá tanto para las estéticas “fin-de-siècle” como para los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, a modo de introducción, pero con novedosas sugerencias y testimonios, contextualizamos esta recepción hispana dentro del ámbito internacional donde tuvieron lugar. Como herramienta para futuros investigadores presentamos un anexo donde aparece reflejado un importante conjunto de textos sobre Leonardo hasta ahora no dotados de importancia por los estudiosos de la materia.

El tratamiento que el creador florentino recibe en el mundo hispano “final de siglo” tiene unas profundas influencias francesas e italianas. Así, los tópicos generados en estas culturas se insertarán en las reflexiones que sobre la *Gioconda* como “femme fatale” harán estos escritores hispano-americanos o en la asunción del mito del “andrógino” en la representación del *San Juan* del Louvre.

Esta nueva recepción de los modelos leonardescos abrirá la puerta a las lecturas, profundamente simbólicas de Freud y del surrealismo, en especial de Salvador Dalí.

En este capítulo, igualmente, hemos avanzado la hipótesis que subraya que la idolatría con la que Leonardo de Vinci fue acogido por los movimientos artísticos modernistas sugerirá una corriente irónica que desacralizará el icono vinciano en las vanguardias históricas.

La recepción de Leonardo en el Novecentismo viene marcada por una visión que, en parte, se apoya en la propia interpretación que los autores “fin de siècle” habían esbozado del genio florentino. Por tanto, el famoso texto dedicado por Ortega y Gasset a la *Gioconda*, tras su robo en el Louvre, deja entrever el conocimiento que el filósofo español tenía de estas corrientes simbolistas que marcaron una parte de la creación del

mito leonardesco. Pero, por otro lado, un autor novecentista como Ramón Pérez Ayala introduce en su reflexión sobre Leonardo alguno de los aspectos que convertirán al artista italiano en referencia inevitable de la posterior vanguardia.

En este sentido, la referencia a la importancia creativa del “viejo muro”, se convertirá en perenne recuerdo de Leonardo y eslabón que lo mantendrá vigente en los medios artísticos del siglo XX. No en vano, las poéticas de la creación que se desarrollan en el Surrealismo y que el propio Picasso aprovechará, siguen esta línea también marcada por el eximio escritor hispano.

Sin embargo, Pérez de Ayala, con un fino olfato artístico, es capaz de vislumbrar otros aspectos que convierten a Da Vinci en figura referencial de las propuestas creativas que inciden en el desarrollo de las vanguardias históricas. Así, por ejemplo, bien su insistencia en recordar que la intelectualización del arte se puede remontar al adagio vinciano: “el arte è cosa mentale” o bien la importancia reconocida a la caricatura vinciana que comparte con el propio D’Ors, son índices inequívocos de la inserción del florentino en las corrientes artísticas contemporáneas.

Significativa será la polémica mantenida por el intelectual catalán y el malagueño Picasso, enmarcada por la aseveración del arte como “cosa mentale”, y donde mediará en el diálogo la tradición y Leonardo.

Las posibilidades creativas que los textos de Leonardo, recuperados en la edición francesa de Sâr Péladan, ofrecían a las vanguardias de los comienzos de la vigésima centuria, tuvieron un efecto relevante, especialmente, en tendencias como el cubismo y el surrealismo. Picasso, a caballo de todas las grandes tendencias artísticas que dominan el panorama europeo vanguardista, sacará provecho de estas poéticas introduciendo con ellas, subrepticamente, las reflexiones e incentivos vincianos en su producción artística.

Salvador Dalí es uno de los ejemplos más evidentes del arte contemporáneo donde la figura, la pintura y los amplios escritos del maestro de Vinci se conjugan y se metamorfosean para constituirse en un eje hermenéutico básico de la interpretación de la variada producción del creador de Figueras.

Hemos investigado el origen de la fascinación daliniana por la obra de Leonardo, pudiendo aseverar para la misma una influencia:

a. Del desarrollo del modernismo en Cataluña. El gusto artístico del Decadentismo integró como mito icónico a Leonardo y a sus mayores producciones.

b. El psicoanálisis freudiano que se interesó en forma biográfica por el maestro de Anchiano. De forma paralela al transcurso vital elaborado por el médico vienés se complementará con la propia “biografía” que Dalí creará de sí mismo. Dentro de este mundo freudiano tomará cuerpo en el devenir vital daliniano el “complejo de Edipo” y el “asesinato del padre”, siendo Da Vinci uno de los padres perseguidos.

c. El surrealismo utilizó los textos vincianos como fuente de inspiración de distintas actividades creadoras que permitían aflorar el mundo del subconsciente a la práctica artística. Dalí utilizará y teorizará esta lectura surrealista de Leonardo mediante la “mancha” y la “imagen doble”

La atracción que el artista español siente por el creador italiano le llevó a conservar un conjunto de textos y obras publicados sobre Leonardo. Estos textos e imágenes de cuño vinciano, Dalí no sólo los leerá y meditará para construir una parte de su teoría pictórica, sino que también, en algunos casos, los manipulará, mutilando los textos, para

Conclusiones

extraer de ellas las imágenes que desgajadas de la matriz impresa primigenia sean fuente continua de observación e inspiración.

Dentro de esta reunión de textos e imágenes vincianos la traducción de Péladan de 1910 jugará un papel cardinal, tanto a nivel teórico como a nivel figurativo. Así, creemos que el artista español pudo inspirarse en las ilustraciones que aparecen en el texto del esteta francés como punto de partida de alguno de los acercamientos que realiza de Leonardo.

El pintor de Figueras legitima la propuesta que hacemos y que ofrecemos en esta investigación, a saber, que hubo una lectura surrealista de Vinci de la cual Dalí fue su máximo exponente.

La afirmación que acabamos de realizar se basa en las siguientes conclusiones:

a. Es posible constatar como la interpretación freudiana de Leonardo se constituye en un semillero de ideas para Salvador Dalí. En este sentido, el artista catalán leerá la obra y la figura del creador florentino a través del prisma sugerido por el médico austriaco, extendiendo, a partir de este núcleo, sus “citas leonardescas” de forma sistemática y azarosa a lo largo de su producción, como ejemplificamos en el análisis que llevamos a cabo, por ejemplo, de la interpretación de la espiral en el genio catalán.

b. Uno de los elementos más sobresalientes de la influencia freudiana en Dalí se manifiesta en su interpretación de la *Gioconda* y su potencial alucinatorio, que lleva al artista catalán a plantearse una nueva hermenéutica de la historia del arte occidental y de los museos que la acogen. Finalmente, toda esta interpretación simbólica de las obras y los espacios acabará por concretarse, materialmente, en el Museo Dalí de Figueras. La actividad paranoico-crítica se convierte, pues, en manos dalinianas en herramienta reveladora de los profundos ámbitos humanos que el arte surrealista pretende explorar.

c. El “viejo muro paranoico vinciano” aparecerá en los textos dalinianos como referente inexcusable de la creación surrealista. Con ello el pintor español, sigue la senda ya marcada por otros artistas y escritores coetáneos. Sin embargo, este proceso creativo hallado por Leonardo, en manos del genio ampurdanés, se transformará en una herramienta básica de algunas creaciones dalinianas como son las escenas ecuestres y la figuración a través de las formaciones nubosas.

d. Dalí, no obstante, se verá claramente influido por la doble imagen que la escolástica freudiana percibió en la obra leonardesca, hoy en el Louvre, de *Santa Ana, la Virgen y el Niño con un cordero*. Este recurso creativo se convierte en un mecanismo de un vasto potencial dentro de los planteamientos paranoico-críticos de Dalí. Ahora bien, en esta investigación creemos fundamentar la hipótesis que señala que los dos recursos obtenidos de la tradición leonardesca, a saber, “la mancha” y “la doble imagen” se complementan dentro de la creatividad daliniana en dos pasos sucesivos que no coetáneos. Así pues, el creador catalán propone una estimulación alucinatoria por medio de la “mancha” para, seguidamente, dotar de un profundo verismo, a través de una imagen múltiple, a la creación obtenida.

Con ello, Dalí se aleja, casi siempre, de las tendencias abstractas que se podían colegir de la obra de Ernst o de Oscar Domínguez y que dejaron su marca en el “Action Painting” para sumergirse, pues, en un profundo realismo que diese consistencia al mundo de la alucinación y del sueño sin renunciar a la base representativa instituida por los maestros renacentistas. Dalí, por tanto, pensamos, es el creador que sigue más de cerca el método enunciado por el propio Leonardo en sus famosas recomendaciones.

e. Dalí, recogiendo la tradición de los “moti d’animo” leonardesca la adoptará e interpretará dentro de un nuevo marco referencial que los liga a la lectura surrealista que impregna esta recepción daliniana.